



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

LA GUERRA DE VIETNAM EN LA FILMOGRAFÍA NORTEAMERICANA

Autor:

Oroel Durán Viñuales

Director:

Ignacio Peiró Martín

Índice

Índice	1
Resumen	2
Introducción	3
Objetivo	4
Metodología	6
1. Contexto general	9
La ocupación extranjera en Vietnam: primeros antecedentes	9
El nacionalismo vietnamita y las primeras expresiones socialistas.....	11
La revolución vietnamita.	12
Vietnam entre dos potencias	15
Vietnam como problema en la política exterior estadounidense	17
El asesinato de J.F Kennedy	21
El golfo de Tonkín	21
La ofensiva del Tet (Enero-Agosto 1968)	24
La vietnamización de la guerra	26
El final de la guerra o la paz con honor	28
La problemática relación entre cine e historia	32
Los boinas verdes (The Green Berets, 1968)	34
Ejes temáticos en <i>Los boinas verdes</i>	36
El enemigo como construcción	37
Las tropas norteamericanas como alternativa al enemigo	39
Los vínculos con otros géneros populares	40
<i>Apocalipsis Now (Apocalypse Now, 1979)</i>	41
<i>Apocalipsis Now</i> en un contexto de transformaciones sociales	43
La representación del enemigo en <i>Apocalipsis Now</i>	43
<i>Apocalipsis Now</i> y el vínculo con el cine policíaco negro	44
El cine frente a la historia	45
<i>Pelotón (Platoon, 1986)</i>	47
<i>Pecados de Guerra (Casualties of War, 1989)</i>	49
<i>Nacido para Matar (Full Metal Jacket, 1987)</i>	51
<i>Rambo (First Blood, 1982)</i>	53
Conclusión	57
Bibliografía y Filmografía	59

Resumen

La guerra de Vietnam fue un conflicto bélico central en la segunda mitad del siglo XX. Con la política internacional escindida entre los gobiernos socialistas y capitalistas, este suceso histórico trascendental es considerado un hito histórico para la humanidad. Alrededor del mismo se produjeron importantes transformaciones sociales y económicas. En este sentido, la cultura no fue la excepción. Más precisamente el cine estadounidense tomó partido sobre estos acontecimientos y produjo un volumen considerable de obras cinematográficas que describieron y analizaron la guerra de Vietnam. Sin lugar a duda, todas ellas constituyen una fuente interesante historiográfica, no solo por la capacidad de representación que el séptimo arte supone, sino también porque permite observar de forma precisa la manera en que la sociedad estadounidense conoció y asumió la guerra.

Palabras claves: Guerra de Vietnam- Análisis filmográfico – Cine estadounidense -Historia contemporánea – Guerra Fría

Introducción

Entre 1959 y 1975 se desarrolló la guerra de Vietnam, un conflicto que coincidió con la descolonización y, sobre todo con la Guerra Fría (1946-1990), que modeló el mapa geopolítico después de la Segunda Guerra Mundial. En este marco los procesos de descolonización en Asia se intensificaron y tomaron un impulso cada vez más agudo. El conflicto se inició a con la intensificación de la actuación de las guerrillas comunistas (Vietcong) asentadas en Vietnam del Sur, respaldadas por Vietnam del Norte. Estas tenían la pretensión de derrocar al gobierno survietnamita e imponer un gobierno comunista en toda Indochina. Estos sucesos derivaron en una guerra que involucró a más de 40 países y transformaron profundamente la dinámica social y económica de toda la región. Por un lado, Vietnam del Norte y el Vietcong fueron apoyados por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y la República Popular China, que aportaron recursos y abastecimientos militares. Por otro lado, el gobierno de Vietnam del Sur recibió principalmente el apoyo de los Estados Unidos de Norteamérica.

La guerra de Vietnam no es un hecho aislado y desconectado en la historia del siglo XX, sino un elemento central (como la Guerra de Corea 1950-1953, la Crisis del Canal de Suez 1956, la Crisis de los Misiles de Cuba 1962,...) del enfrentamiento entre bloques y esto condicionó que la guerra de descolonización se transformase en un conflicto esencial de la primera etapa de la Guerra Fría (1946-1975), basada en la contención del enemigo en su área de influencia y la disuasión mediante el aumento de conflictos periféricos.

Como efecto colateral, otros países de la región también sufrieron transformaciones sociales y políticas considerables. En Laos, una fuerza comunista denominada Pathet Lao combatió al gobierno entre 1965 hasta 1973 y logró derrocar al régimen monárquico que imperaba en el país. Por otro lado, durante 1973 las fuerzas comunistas Jemer Rojo derrocaron al gobierno que gobernaba en el vecino país de Camboya.

En el marco de estas coordenadas históricas, este trabajo abordará una serie de producciones audiovisuales norteamericanas que tratan la guerra de Vietnam y sus problemática. A su vez, buscará hacer un recorrido por todas ellas, agrupándolas y vinculándolas a los acontecimientos históricos que se desarrollaron en aquellos años e influían en la sensibilidad de los autores y de la sociedad americana y, por qué no, mundial.

Es fundamental pensar el papel que tuvo el cine hollywoodense durante el conflicto y reflexionar sobre el modo en que estos hechos fueron resignificados posteriormente¹. Se estudiarán también los modos en que fueron representados dichos acontecimientos, sus particularidades y variaciones cinematográficas a lo largo del siglo XX.

Por otro lado, es fundamental proponer una línea temporal paralela que pueda dar cuenta de los hechos históricos y la correspondencia entre las distintas etapas del conflicto y dichas producciones cinematográficas para reflexionar sobre el modo en que dialogan entre sí. En este sentido, hay que decir que el arte no puede estudiarse por fuera del condicionamiento que impone la coyuntura histórica en la que está inserto, es decir, debe abordarse en tanto fenómeno social producto de la actividad humana.

Se debe entender al cine como una de las principales formas de representación y expresión de valores culturales e ideas durante el siglo XX. Como disciplina artística, el séptimo arte ocupa hasta nuestros días un lugar preferente en la cultura debido a la evolución y valor creciente que ha tenido en tanto lenguaje y debido a su capacidad comunicativa.

Objetivo

A lo largo del tiempo, las sociedades han recurrido a distintas formas de narrar sus experiencias históricas, incluso aquellas que representaron las tragedias más dolorosas y traumáticas. Desde los antiguos textos épicos, los diarios de soldados y viajeros hasta la fotografía y el cine en la actualidad, la humanidad ha buscado y experimentado con una variedad casi infinita de lenguajes que la ayuden en la ardua tarea de batallar contra el olvido del tiempo. Con la invención de la fotografía y los vertiginosos avances técnicos en la cinematografía que se produjo a partir de principios del siglo XX se puso en marcha el desarrollo de nuevas formas artísticas y expresivas.

Alrededor de esta voluntad expresiva que reflejaba la vivencia bélica se cimentaron distintas formas de narración a lo largo del tiempo: el cine, como disciplina emergente en la historia contemporánea marcó una presencia fundamental en esta búsqueda.

¹ Cabe destacar que la bibliografía sobre dicha temática es inmensa y que se intenta contribuir al vasto universo teórico que caracteriza esta problemática.

El objetivo del presente trabajo consiste en analizar y desarrollar un recorrido sobre las distintas representaciones de la guerra de Vietnam en la producción cinematográfica norteamericana.

En primera instancia hay que entender el rol que tiene la producción cultural y en particular la cinematográfica en los procesos históricos y sociales de las distintas naciones. Este estudio pretende ser una aproximación en esa dirección mediante el análisis y la descripción del modo en que las películas norteamericanas que tratan la problemática de Vietnam generaron un impacto en la opinión pública, consolidaron valores patrióticos o contribuyeron a configurar ciertas representaciones en el imaginario social sobre el conflicto. En este sentido, se debe entender a toda producción cultural como un modo de intervenir sobre el contexto en que surge y circula.

El cine como actividad social toma postura frente a determinados acontecimientos de relevancia mundial. En esta dirección, cabe aclarar que la industria cinematográfica estadounidense se constituye en sí misma como fuente privilegiada para comprender la historia de su propio país debido al volumen de producción fílmica de Estados Unidos de Norteamérica siendo uno de los más importantes del mundo junto con la India, Japón, Corea del Sur y Nigeria. En resumen, el cine norteamericano es “(...) un material muy útil para estudiar la sociedad estadounidense y descifrar sus códigos culturales, observar cómo se ve a sí misma, cómo ha asimilado su historia, sus estereotipos, sus traumas colectivos, qué imagen exterior busca proyectar” (Rubio Pobes, 2010, p.241)

En una segunda instancia, el siguiente trabajo se propone reflexionar sobre las posibilidades que brinda el material audiovisual como fuente historiográfica, es decir, que busca “(...) indagar en los aspectos político-ideológicos de los mismos y comprender los medios y los motivos por los cuales estos se presentan en relación con la sociedad a la que apelan” (Mora, 2013, p.2). En otras palabras, se reflexionará sobre la actividad historiográfica en sí, ya que no se puede utilizar al cine como fuente para nuestras investigaciones sin dejar de lado su naturaleza y particularidad como producto cultural.

En esa dirección, este estudio buscará aproximarse al modo en que las producciones cinematográficas contribuyeron a una interpretación evolutiva de los hechos históricos y aportaron elementos para la construcción de un imaginario social referido a la guerra de Vietnam. Es clave poder analizar las distintas valoraciones que el conflicto tuvo a lo largo de

la historia del siglo XX para la sociedad norteamericana y poder distinguir la manera en que estas fluctuaron desde un polo inicialmente positivo (incluso propagandístico) hacia otro más crítico.

Metodología

Este trabajo hará hincapié en las particularidades del lenguaje cinematográfico y su posible utilización en la labor historiográfica como fuente de análisis para comprender procesos históricos como la guerra de Vietnam y la problemática que esto conlleva. En ese marco, se analizará el modo en que la industria cultural norteamericana funcionó en el contexto del conflicto bélico antes citado como un actor de peso para la construcción y consolidación de una mirada particular de los hechos.

Por un lado, el siguiente estudio adoptará una perspectiva analítica a la hora de pensar los elementos constitutivos de cada película y vincularlos con los modos particulares de representar los hechos históricos, y por otro lado se hará uso de una perspectiva comparativa a partir de la cual podremos poner en contraste las distintas producciones audiovisuales entre sí, estudiar como dialogan y se transforman a lo largo del tiempo atendiendo a sus variaciones.

El trabajo buscará también hacer hincapié en la construcción de los personajes y el modo en que estos se pueden identificar con determinadas corrientes culturales como puede ser la psicodelia, el hipismo, la contracultura, el *rock and roll*, movimientos de derechos civiles, entre otros.

“En los Estados Unidos los años sesenta vieron como la situación de consenso y conformismo de los primeros años de la guerra fría se agrietaba bajo el impacto de la crisis provocada por el conflicto de Vietnam -que dio lugar a que se alzasen voces críticas en las universidades, acalladas en ocasiones a tiros- y por el movimiento por los derechos civiles. Sera en estos años cuando se desarrolle una contracultura contestataria y nazca la «nueva izquierda” (Fontana, 2002, p.131)

A su vez, es fundamental estudiar la forma en que cada una de las obras puede representar, de forma más o menos fidedigna, las condiciones materiales en las que se desarrolló el conflicto. Finalmente, también se intentará considerar las posturas ideológicas de

sus creadores como puede verse especialmente en el caso de *Pelotón* (*Platoon*, 1986) dirigida por Oliver Stone.

De esta manera, se propone un recorrido por las películas seleccionadas comenzando por *The Green Berets* (1968) y finalizando con *Rambo* (1972). Entre estas dos tendremos en cuenta un corpus extenso que se detalla a continuación:

Los boinas verdes (*The green berets*, 1968) de John Wayne, *Apocalipsis Now* (*Apocalypse Now*, 1979) de Francis Ford Coppola, *Pelotón* (*Platoon*, 1986) dirigida por Oliver Stone, *Pecados de Guerra* (*Casualties of War*, 1989) de Brian De Palma, *Buenos días, Vietnam* (*Good Morning, Vietnam*, 1987) de Barry Levinson, *El Francotirador* (*The Deer Hunter*, 1978) dirigida por Michael Cimino, *Nacido para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987) de Stanley Kubrick, *Desaparecido en Acción* (*Missing in Action*, 1984) de Joseph Zito, entre otras.

La elección del corpus responde principalmente a dos factores. En primer lugar, la relevancia y el impacto que han tenido en su contexto de producción cada una de las películas. A su vez, todas ellas fueron dirigidas por directores relevantes en la historia del cine, como por ejemplo Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Oliver Stone o Brian De Palma.

En segundo lugar, todas presentan elementos de importancia significativa y suficientes para abordar distintos aspectos que permiten entender el funcionamiento y modo de vida de aquellos años. Toda gran película refleja certeramente las condiciones de su época y ninguna de ellas es la excepción.

A partir del corpus fílmico antes citado se analizará la mirada que cada película construye sobre los acontecimientos históricos que trata: ¿de qué forma se representa el accionar estadounidense en la guerra de Vietnam? ¿tiene una postura positiva o crítica sobre el conflicto? ¿cómo configura a los distintos actores involucrados en los acontecimientos? ¿se puede distinguir entre buenos y malos o se relativizan las distintas posturas de quiénes participan en la acción bélica? Estas preguntas junto con otras van a constituir el núcleo de nuestro análisis y permitir comprender la evolución y cambio del pensamiento y sentir sobre la guerra de Vietnam en la cultura norteamericana del siglo XX.

Se entiende el lenguaje cinematográfico de varias maneras. En primer lugar, como un modo de reconstruir las particularidades de su época mediante un modo expresivo basado en las imágenes. Pero también como una herramienta de poder para estructurar una aproximación

a los hechos desde una perspectiva específica (Sorlin, 1991). Las distintas voces cinematográficas que a lo largo del siglo XX se han pronunciado sobre la guerra de Vietnam conforman un abanico variopinto y heterogéneo de ver los hechos históricos.

Intentar analizar cada una de estas posturas y reflexionar sobre el modo en que retratan la historia es una tarea compleja ya que implica la utilización de diversos lenguajes, saberes y disciplinas del conocimiento.

1. Contexto general

La ocupación extranjera en Vietnam: primeros antecedentes

Resulta muy difícil comprender los procesos que atravesó Vietnam durante el siglo XX sin tener en cuenta los antecedentes que presidieron a la guerra. Indochina como región tiene un historial de dominación imperial considerable vinculado al proceso de expansión territorial que las potencias europeas lideraron sobre territorios asiáticos, africanos y latinoamericanos.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, comenzó la intromisión extranjera en el territorio vietnamita. Francia, como parte de su política imperial, decidió iniciar un proceso de colonización por medio de las armas. Para el año 1861 ocupaba las tres provincias orientales de Cochinchina y luego de largos años de conflicto, Hanoi fue tomada en 1882. Estos territorios fueron anexionados tras sucesivos tratados en 1883 y 1884, los cuales consolidaron el dominio de Cochinchina por parte de Francia y un protectorado sobre Tonkín y Annam.

El proceso no se llevó a cabo de forma pacífica, ya que hubo resistencia por parte de algunos sectores de la población vietnamita. Principalmente identificados con las antiguas familias mandarines, se organizó una resistencia que buscaba detener la intrusión europea en el territorio y mantener el poder que habían consolidado durante siglos.

A partir de 1885, se inició un levantamiento contra el orden imperial tanto en Annam como en Tonkín por parte de los sectores antes mencionados. Todos estos intentos fracasaron debido a que, por un lado, la superioridad francesa era considerable, y por otro, a la imposibilidad de aceptar por la población vietnamita la mera restitución del antiguo orden social y político.

La presencia de los franceses en la región trajo aparejada una serie de transformaciones importantes en el orden social y económico. El caso del cultivo de arroz y toda su matriz productiva es un claro ejemplo de esto último. En primer lugar, el arroz se transformó en una importante mercancía de exportación y durante 1860 hasta 1937, se produjo un aumento en este rubro equivalente a 1.500.000 toneladas exportadas (Wolf, 1982).

Este dato es fundamental porque implicó la transformación de la organización social en Vietnam, ya que produjo la aparición de una nueva clase de grandes terratenientes, quienes tenían una capacidad productiva mucho mayor que los pequeños campesinos, quienes solo cultivaban para el sustento propio y el de su familia.

Fueron los colones franceses los principales promotores de esta nueva transformación social, ya que les permitió iniciar un proceso de distribución distinto de las antiguas tierras e incluso la colonización de nuevos territorios mediante el dragado y la construcción de nuevas obras hidráulicas. Este proceso se dio fuertemente en la localidad de Tonkín donde según Eric Wolf: “(...) 500 grandes terratenientes -tanto franceses como vietnamitas- llegaron a controlar el 20% de la tierra; otros 17.000 tenían un 20% adicional. Los restantes pequeños productores, cerca de un millón, se dividían el resto” (Wolf, 1982, pág.141)

Este proceso de intensa transformación productiva llevó a la incipiente industria del arroz a verse afectada por la dinámica económica internacional. Un ejemplo claro de esto fue la disminución en dos terceras partes del precio del arroz durante la caída de la bolsa en 1929.

Por otro lado, también se vieron afectadas las estructuras internas de la aldea vietnamita como organización social. La presencia de las autoridades francesas aumentó de forma inédita el poder de los jefes que tradicionalmente lideraban las aldeas vietnamitas. Gracias a esto, la figura del líder aldeano se convirtió en una especie de representante local de la administración colonial.

Esto atentaba directamente contra la tradicional autonomía que originalmente caracterizaba a las aldeas vietnamitas, las cuales a pesar de estar organizadas por una estructura social superior que las contenía y regulaba, poseían una autonomía relativa que les permitía la legislación de problemáticas internas en función de sus propios intereses y mecanismos regulatorios. Como queda demostrado, esta serie de cambios en la base económica de Vietnam afectaron a la estructura social y dejaron sentada las condiciones para futuros procesos sociales que con el transcurso del tiempo derivarán en futuros conflictos.

El nacionalismo vietnamita y las primeras expresiones socialistas.

Uno de los procesos fundamentales es la consolidación de un creciente nacionalismo vietnamita. Las antiguas familias de mandarines que lograron brindarle educación a sus hijos/as aun conservaban un vivo recuerdo de las glorias pasadas, es decir, que podían establecer vínculos (crear un sentimiento) con la tradición previa a la dominación francesa. Como parte de ese pasado, seguía vivo el recuerdo de los antiguos procesos de resistencia e identidad social diferenciada del mundo francés.

Por otra parte, la importación de autores franceses de la ilustración y el socialismo europeo funcionó como un soporte ideológico para el desarrollo de ideas propias. Ideas adoptadas por las generaciones más jóvenes que deseaban construir una sociedad regida por nuevos parámetros. En este sentido, muchos vietnamitas que tenían la posibilidad de estudiar en Francia, volvían a su patria para encontrarse con la negación de la ciudadanía, la falta de libertad y equidad que habían conocido o experimentado en Europa.

Este tipo de inquietudes encontró una forma organizativa que permitía unir las particularidades de la historia vietnamita y sus tradiciones con las ideas socialistas de Europa. A partir de este encuentro surgieron una serie de partidos y organizaciones enfocadas a la liberación de Vietnam.

Un precursor de este proceso que se gestó a principios del siglo XX fue Phan Boi Chau, un miembro de la elite educada que tenía una postura pro japonesa junto con ideas socialistas autoritarias. Si bien su partido nunca superó los mil miembros, establece un precedente importante en la constitución de un pensamiento nacionalista para Vietnam.

Unos años más tarde, surge el Partido Nacionalista Vietnamés (VNDQQ), el cual a partir de 1927 se organiza siguiendo al Kuo Mingh Tang chino. El VNDQQ estaba compuesto por sectores fuertemente ligados al aparato estatal y administrativo vietnamita, ya que la mitad de sus miembros eran empleados del gobierno colonial. Como acción política se puede destacar la organización de un levantamiento militar en Yen Bay, al noroeste de Hanoi. Tras

el fracaso de esta revuelta, sus miembros debieron exiliarse en China donde tenían apoyo del vecino país asiático.

Finalmente, surge otra alternativa política que pretendía trastornar el dominio que de la administración francesa en Vietnam. A partir de 1929, un grupo de comunistas iniciaron los primeros levantamientos en Nghe An, Ha Tinh y Yen Bay. Esta fuerza había comenzado sus acciones algunos años antes con la organización de grupos marxistas que lograron atraer a sus filas a funcionarios, profesores y estudiantes vietnamitas (Wolf, 1982). Para 1927 una quinta parte de sus miembros había participado de actividades revolucionarias en China, esto permitió sentar los antecedentes y contribuyeron a cimentar su experiencia para futuros enfrentamientos armados.

Como marca diferencial, los comunistas buscaban llevar adelante un proceso revolucionario intentando involucrar en cada acción a campesinos y obreros de las ciudades semi industrializadas. De esta forma, la organización expandía a sus límites y se acercaba a estratos sociales que no formaban parte de la estructura inicial.

La revolución vietnamita.

Siguiendo el trabajo de Eric Wolf (1982), se puede esquematizar la revolución vietnamita en tres etapas. En primer lugar, la gestación, este proceso se dio como consecuencia de la ocupación japonesa entre 1940 y 1945, es decir, en pleno desarrollo de la segunda guerra mundial. En segundo lugar, la vuelta e intromisión francesa en territorio vietnamita a partir de 1945. Como había sucedido a mitad del siglo XIX, Francia retomó sus pretensiones de ocupar y legislar Vietnam como colonia del país europeo para la explotación y exportación de sus recursos. En 1954, tras la derrota francesa, comenzó la tercera etapa, que se caracteriza por la partición de su territorio en dos: al sur un gobierno apoyado por Estados Unidos y al norte un gobierno comunista sostenido por las fuerzas revolucionarias. A partir de este proceso, queda establecido el escenario geopolítico que va a enmarcar la guerra de

Vietnam (que pretendemos estudiar), que tendrá a Estados Unidos y Vietnam del Norte como protagonistas.

La primera etapa se desarrolló por al menos un cuarto de siglo y se inicia en 1940. Como producto de la invasión alemana a Francia, esta última firmó el armisticio. En este marco favorable, Japón, aliado del gobierno de Hitler, mediante una petición diplomática pretende la ocupación de los territorios franceses para consolidar una estrategia de control del sudeste asiático. Ante la negación de la misma decide atacar el puerto de Haiphong y ocupar el territorio vietnamita.

Como ya hemos destacado anteriormente en este trabajo, el pueblo vietnamita tiene una extensa tradición de lucha contra la presencia extranjera en su país. Es por eso que el 24 de septiembre 1940, cerca de Lang Son, se desataron una serie de motines ante el ataque japonés.

La importancia de este acontecimiento trasciende la mera victoria militar, ya que permitió la alianza y coordinación entre los comunistas y los Tho (un grupo étnico minoritario de la zona). Esto sentará un antecedente clave para la consolidación del comunismo en Vietnam del Norte. En 1942, producto de la resistencia contra las fuerzas japonesas, Vo Nguyen Giap organiza la primera unidad de La liga para la Independencia de Vietnam, el Viet Minh.

Como se puede observar, el análisis de estos procesos históricos es clave para comprender la composición y el desarrollo de los distintos actores que tendrán un papel clave en el futuro.

Tras finalizar la segunda guerra mundial los japoneses se encontraron en una situación desfavorable frente al Viet Minh y abandonar cualquier pretensión sobre Vietnam. Por otro lado, las principales potencias del mundo habían decidido trazar un nuevo límite en el paralelo 16, el cual dividiría a Vietnam en Vietnam del Norte (ocupada principalmente por el Viet Minh) y Vietnam del sur, bajo dominio europeo. Estas circunstancias fueron la clave para que Francia volviera a ejercer dominio sobre el territorio perdido.

En marzo de 1946 el ejército francés lanza su ofensiva sobre Hanoi y a partir de ese mismo año comienzan a desarrollarse las luchas contra el Viet Minh. El ejército francés ocupaba las tierras bajas y las ciudades, lo cual favorecía el tipo de táctica y estrategia militar tradicional. Por otro lado, las fuerzas del Viet Minh se ubicaban en las montañas, un terreno que conocían mucho y aprovechaban ventajosamente en el combate. Con este esquema, para enero de 1950 el Viet Minh logró aislar las altas tierras de Tai del delta del río Rojo. Si bien sabían aprovechar bien la ventaja que desplegaban sobre el terreno, cada intento de desplazar a las fuerzas francesas, fracasó.

En marzo de 1954 la batalla de Dien Bien Phu terminó por decidir el destino de un conflicto que llevaba años sin resolverse. En este enfrentamiento el ejército francés fue derrotado y se demostró su incapacidad para ganar la guerra. A partir de este momento todo se desarrolló a favor de las fuerzas vietnamitas y para junio de ese mismo año los franceses se retiraron a Hanoi y Haiphong. Finalmente, el 21 de Julio de 1954, el Viet Minh formalmente controlaba Vietnam del Norte.

Con la consolidación militar del Viet Minh y la firma del Tratado de Ginebra (abril-julio 1954) la región se terminó de ordenar territorialmente. A partir de este momento, el territorio al norte del paralelo 17 sería administrado por las fuerzas victoriosas de Ho-Chi Minh que establecieron un régimen comunista que inició un proceso de transformación social y reforma agraria con la redistribución de las tierras entre los campesinos.

Por otro lado, la situación en el sur era diferente. Debido a la concentración de tropas que el imperio francés había llevado a cabo en el norte del país durante el conflicto, el Viet Minh logró alcanzar cierto nivel de influencia en las zonas rurales. Sin embargo, a diferencia de sus coterráneos del norte, estos sectores fueron menos permeable a las pretensiones del Viet Minh. La vinculación que lograron establecer con las fuerzas revolucionarias fue más débil debido a que estas aldeas presentaban una estructura social más fragmentada y dispersa.

A su vez, la región del sur estaba gobernada por Ngo Dinh Diem, quien aprovechó un vacío de poder generado por el conflicto y retirada francesa. Diem estaba al frente de un

ejército de 250.000 auxiliares vietnameses con el soporte de Estados Unidos y los sectores anticomunistas.

Este contexto descrito sentaba las bases y actores principales para la escalada del conflicto a partir de la década del 60'. En tan solo algunos años el mundo será testigo de lo que se conocerá como la derrota de la principal potencia militar del siglo XX a manos de una nación campesina del tercer mundo. Parte de este trabajo se centra en intentar comprender los pormenores de este suceso tan trascendental para la historia contemporánea.

Vietnam entre dos potencias

En este apartado nos preguntaremos por la influencia que a partir de la segunda mitad del siglo XX tuvo en este conflicto la guerra fría como fenómeno básico que condiciona los procesos históricos contemporáneos más importantes.

Una vez desarrollado el proceso revolucionario que desencadenó la división del territorio vietnamita entre dos naciones, debemos entender este conflicto desde una perspectiva complementaria, esto es, dentro del teatro de operaciones que reguló la geopolítica global durante el mundo de posguerra. En este sentido, es imposible entender en profundidad la guerra de Vietnam y todos sus pormenores sin encuadrarla en la Guerra Fría. Si bien este proceso tiene muchas definiciones en la literatura historiográfica, el siguiente trabajo tendrá en cuenta los aportes y conceptualizaciones de Raquel Barrios Ramos.

Desde su perspectiva se puede caracterizar a este momento histórico como un tiempo donde predominó la tensión en todas las relaciones internacionales. Esto se dio especialmente entre las dos grandes potencias que emergieron al finalizar la segunda guerra mundial: Estados Unidos de Norteamérica y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

La situación antes descrita tuvo un impacto significativo en la política mundial y esa misma tensión decidirá el trazado de las fronteras, las zonas de influencia y los

enfrentamientos entre las dos superpotencias a través de los países del Tercer Mundo (Barrio Ramos, 2015).

Como consecuencia de las dos guerras mundiales que azotaron al viejo continente, todas las naciones europeas habían perdido la relevancia política y económica que las caracterizaba, habían dejado de ser actores decisivos y el centro del poder político. La nueva centralidad sería ocupada por los nuevos protagonistas de la escena global: Estados Unidos de Norteamérica y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). La tensión entre estos dos nuevos actores marcará la dirección de la diplomacia mundial, las zonas de conflicto y las posturas detrás de las cuales se alinearán el resto de los países.

En el territorio asiático la disputa de poder “(...) se tradujo, por parte de Estados Unidos, en aplastar la amenaza comunista en esta zona convirtiéndose Vietnam en el máximo exponente de esta obsesión–, presente desde los movimientos independentistas y el triunfo comunista de Mao en 1949.” (Barrio Ramos, 2015, pág. 46)

Por otro lado, la Unión Soviética mantuvo “(...) una política mucho menos agresiva pero no por ello impasible, en la implantación progresiva del comunismo en esta zona del mundo, que se convirtió en un objetivo prioritario, convencidos de que su triunfo sería irremediable (...)” (Barrio Ramos, 2015, pág.52)

Como se puede observar, ambas potencias tenían claros intereses en la región Indochina y por ende orientaron sus esfuerzos en un sentido estratégico que favoreciera las pretensiones de cada uno sin entrar en una disputa directa: un delicado equilibrio que caracterizó al vínculo entre ambas naciones por casi medio siglo.

Por parte de Estados Unidos, su posición ante el conflicto derivó en una serie de estrategias políticas. Una de ellas implicó el apoyo a régimen totalitarios (evitar el “efecto dominó”) en países donde existía una amenaza latente del comunismo. En este sentido podemos mencionar el caso de Batista en Cuba o Diem en Vietnam. Como parte de esta política exterior, para el año 1963, casi la totalidad de la ayuda exterior norteamericana era

absorbido por el apoyo a tareas militares. En la década del 60' más de un millón de soldados estadounidenses cumplían con su servicio militar en más de treinta países.

Otro elemento importante para comprender semejante despliegue estadounidense en el mundo es la presencia del denominado “complejo militar-industrial”, esto es, una alianza estratégica entre la industria armamentística y el aparato estatal. Las consecuencias de este vínculo implicaban una demanda de “guerra permanente” que le permitiera dar salida a la producción militar. Un dato esclarecedor el respecto es que en 1967 aproximadamente 8 millones de trabajadores norteamericanos trabajaba en actividades vinculadas a la producción militar. En este contexto, “(...) la intervención de Estados Unidos en la guerra de Vietnam no puede dejar de pensarse en el marco de los poderosos intereses del complejo militar industrial”. (Rojo, 2009, pág. 322)

Finalmente, para comprender el rol que la producción cinematográfica cumplió en este conflicto y más allá de él, es fundamental realizar el análisis en el plano cultural. En esta dirección podemos recalcar la necesidad de construir al comunismo como enemigo de los intereses y valores que defendía los Estados Unidos de Norteamérica. La lógica de esta disputa ideológica “(...) resaltaba los valores de la libertad confrontados con un sistema autoritario; destacando las perspectivas de progreso individual, enfrentaba los peligros de un colectivismo opresivo y apelando a valores morales, rechazaba los efectos de un ateísmo pernicioso” (Rojo, 2009, pág. 325) Este tipo de operaciones buscaba legitimar los actos del gobierno estadounidense y todas las decisiones que se tomaban referidas a la política exterior del gobierno, es decir, sobre la base de estas ideas se construyó y diseñaron muchas de las estrategias que involucraron procesos sociales trascendentales a lo largo de la historia contemporánea. La guerra de Vietnam no fue la excepción.

Vietnam como problema en la política exterior estadounidense

Como remarcamos anteriormente en este trabajo, según el Acuerdo de Ginebra de 1954 “(...) que Estados Unidos no firmó, pero se comprometió a no alterarlo por la fuerza,

Vietnam del Sur no era una nación sino un territorio para ser administrado por los franceses hasta que se celebraran las elecciones” (Ambrose, 1992, pág. 144)

Para la política exterior de los Estados Unidos “(...) la gran oportunidad llegó con Vietnam del Sur. Tenía numerosas ventajas. Diem era más un déspota menor que un dictador despiadado. Era relativamente honesto y un nacionalista sincero.” (Ambrose, 1992, pág. 147) De esta forma el gobierno norteamericano veía en Diem, a quien apoyó, la figura que permitiría consolidar su posición en Vietnam.

Aunque en este sentido también existen interpretaciones diferentes para quienes Vietnam del Sur “(...) había sido siempre corrupto desde que Estados Unidos lo creó arbitrariamente en 1955, a pesar de la provisión de los Acuerdos de Ginebra de que debía haber una elección para reunificar lo que era histórica y étnicamente una nación”. (Gabriel Kolko, 2005, pág. 25)

Más allá de ambas posturas y asumiendo que Vietnam del Sur podía pensarse como un territorio autónomo, uno de los problemas centrales a resolver era si la oposición se originaba dentro del territorio o fuera del mismo. A principios de la década del 60’ la administración del presidente Kennedy comenzó a enviar consejeros a Vietnam para que orientaran las decisiones políticas, económicas y militares de Diem.

Como se indicaba anteriormente en este trabajo, tras la primera mitad del siglo XX, las fuerzas del Viet Minh encararon la reconstrucción de Vietnam del Norte mientras en el sur, el gobierno de Diem se negó a celebrar las elecciones en 1956. Como consecuencia a la desobediencia de lo pactado en el tratado de Ginebra, los sectores del Viet Minh que tenían presencia en el sur (sobre todo en zonas rurales), radicalizaron sus posturas y exigieron respetar los compromisos.

Como respuesta a las políticas de Diem las organizaciones dependientes del Viet Minh, “llevaron a cabo una campaña sistemática para asesinar a los jefes de aldeas y así destruir el dominio de Diem en el campo. Sufrían persecución política (...) porque este era

incapaz de distinguir entre resistencia comunista y anticomunista a su gobierno.” (Ambrose, 1992, pág. 152)

Esta serie de tensiones y enfrentamientos tomaron una nueva dimensión a partir de 1960 cuando definitivamente se desató la guerra. Fuertemente vinculado a las políticas estadounidenses, Diem comenzó a llamar a sus opositores Viet Congs. A partir de este momento, el conflicto de Vietnam entra en el marco más amplio, esto es, la Guerra Fría. La asociación de las fuerzas del Viet Minh con el comunismo permitió darles otro sentido a los esfuerzos bélicos contra Vietnam del Norte: la guerra se había convertido no solo en una disputa territorial postcolonial sino en una lucha contra la amenaza comunista en el mundo.

Por otro lado, el Viet Cong (VC) desarrolló la mayor parte de sus actividades con gentes de Vietnam del Sur, reclutados en las aldeas rurales de la zona. En un principio el apoyo de Vietnam del Norte no era constante ni sólido. A causa de esto debieron recurrir al boicot y pillaje para hacerse con armas, que provenían del ejército de Diem. Tras consolidar su posición en el sur del territorio, en septiembre de 1960, el partido comunista de Vietnam del Norte oficializó su apoyo a las fuerzas rebeldes del sur, que se agruparon bajo el nombre de Frente de Liberación Nacional y llamaron a obreros y campesinos a unirse a su causa.

En esta disputa, la capacidad organizativa y la experiencia de los grupos comunistas fue una gran contribución a la fortaleza de los rebeldes. Esto les permitió agrupar políticamente a las aldeas sureñas que (como ya tratamos en el trabajo) se caracterizaban por estar mucho más aisladas entre sí y contar con menos propietarios, ya que la mayoría eran tierras arrendadas.

Diem declaró el estado de emergencia en octubre de 1961 y llevó adelante la creación de lo que denominaron aldeas estratégicas. Este plan fue producto del trabajo mancomunado entre los gobernantes survietnamitas y los asesores estadounidenses que ya tenían una presencia efectiva en Vietnam. El objetivo final de estas acciones consistía en la erradicación del comunismo en las zonas rurales donde el Viet Vinh tenía una presencia sólida mediante la organización y agrupación de aldeas.

Sin embargo, en la práctica, estas aldeas se transformaron en verdaderos campos de concentración donde “las tropas de Diem obligaban a los aldeanos a dejar las tierras en las que sus familias habían vivido por generaciones” (Ambrose, 1992, pág. 163) Esto tuvo como consecuencia el rechazo de las políticas de Diem y de sus aliados.

En síntesis, durante la presidencia de Kennedy, el conflicto de Vietnam atravesaba un momento complicado ya que Diem no podía controlar la situación y se mostraba incompetente para brindar soluciones a los distintos problemas que aquejaban a Vietnam del Sur.

Sin embargo, la administración demócrata decidió no intervenir de forma directa, sino que más bien apoyó al régimen mediante la provisión de equipamiento y asesores tanto políticos como militares. Para fines de 1962 había cerca de 10.000 asesores que aumentaron a 15.000 para noviembre de 1963.

Esta política exterior encontró rápidamente sus límites. La estrategia adoptada por la administración de los Estados Unidos comenzó a perder efectividad en la lucha contra Vietnam del Norte. Debido a esto el presidente Kennedy decidió enviar una mayor cantidad de soldados y armamento para no perder el control de la región.

Aun así, el gobierno de Diem era cada vez más rechazado por la población y en ningún momento logró consolidar su poder. Por el contrario, se agudizaron las protestas contra el dictador, quién reprimía de forma violenta toda manifestación contraria al régimen.

El pico de esa violencia se produjo en la ciudad de Hué (mayo 1963), en una manifestación religiosa budista que sufrió la brutalidad (9 muertos) de las fuerzas de Diem cuando reclamaban por el derecho a profesar su religión de forma libre y sin ningún tipo de imposición. Este enfrentamiento produjo una de las imágenes más dolorosas del conflicto: la inmolación de monjes budistas como respuesta al saqueo de sus pagodas.

El asesinato de J.F Kennedy

El 22 de noviembre de 1963 el trigésimo quinto presidente de Estados Unidos de Norteamérica J. F Kennedy fue asesinado durante un acto público en Dallas, Texas. Este hecho no solo fue trascendente para la política estadounidense del siglo XX, sino que también tuvo un impacto importante en el desarrollo de la guerra de Vietnam. Cómo marcaba la constitución asumió el cargo presidencial su vicepresidente Johnson. Junto con los asesores que el propio Kennedy había designado, Johnson tomó postura abiertamente beligerante en Indochina y aumentó considerablemente el nivel de tensión entre ambas naciones (Vietnam del Norte y Sur).

En ese contexto, Johnson tomó una dirección mucho más decidida de la acción directa en la región, lo que supuso serias consecuencias en su gestión política al incrementar los gastos militares. Estos postergaron las inversiones en políticas de asistencia social que habían prometido durante la campaña presidencial.

Tras recomponerse de la tragedia de J.F. Kennedy, Johnson logra una amplia victoria en las elecciones de 1964. Con un apoyo mayoritario en el congreso Johnson pudo afianzar definitivamente una política intervencionista y disponer de los recursos necesarios para combatir al comunismo en Vietnam (Ambrose, 1991).

El golfo de Tonkín

El suceso que desata definitivamente la intervención estadounidense en el conflicto de Vietnam fue el llamado incidente de Tonkín. Según el relato oficial en 1964 dos destructores de la marina de los Estados Unidos fueron torpedeados por embarcaciones nortvietnamitas. Esta agresión por parte de las fuerzas comunista fue interpretada como un acto de guerra y desencadenó la respuesta bélica norteamericana.

Años después, se pudo comprobar que el ataque vietnamita fue la respuesta a un ataque inicialmente gestado por los Estados Unidos en territorio enemigo. De esta forma, el

presidente Johnson contó con el pretexto, necesario, que le permitió fijar postura en el parlamento, aprobar finalmente la declaración de guerra y presentar la guerra como inevitable ante sus aliados.

A partir de marzo de 1965, el ejército estadounidense movilizó tropas en la región. En una primera maniobra llevó a 3.500 soldados e ingentes cantidades de suministros y armamento. Esta táctica se complementó con el bombardeo sistemático de objetivos comunistas situados al norte de la frontera, estos fueron brutales y de escala masiva. No hubo distinción entre aldeas, edificios militares o espacios públicos: los ataques alcanzaron a hospitales, rutas, puentes, escuelas y cultivos.

Además de los bombardeos masivos, los campos vietnamitas sufrieron el uso de armas tóxicas como el napalm y otros productos químicos (agente naranja,...), buscando contaminar los campos y la producción de alimentos. La capacidad destructiva fue tal que para el año 1968, el tonelaje explosivo lanzado por las fuerzas estadounidenses en Viet-nam superaba al total utilizado en la II Guerra Mundial.

En esta primera etapa, el mando militar estadounidense llevó adelante una estrategia ideada por el General William Westmoreland denominada “Search and Destroy. Se pretendía el uso de una descomunal potencia de fuego, que impidiese que las fuerzas norvietnamitas fueran capaces de continuar la guerra debido a las pérdidas de efectivos y material. (Ambrose, 1992) Esta táctica militar fue desarrollada fundamentalmente entre los años 1965-1967, cuando de forma muy efectiva lograron controlar al ejército enemigo y recluirlo en la península de Noh Nang

Esta situación dio lugar a la proliferación de crímenes de guerra, no sólo por el bombardeo indiscriminado sobre la población civil, sino también por los abusos que se producían en las llamadas zonas de fuego libre. Estos espacios en la frontera de ambos bandos fueron tristemente conocido por ser el escenario de crímenes de guerra de ambos bandos, donde se asesinaba a civiles y militares enemigos sin ningún tipo de juicio previo.

Si bien los crímenes de guerra han existido a lo largo de toda la historia, la particularidad de este conflicto fue la presencia constante de medios audiovisuales en el campo de batalla, y registraban los acontecimientos y los televisaban (los americanos desayunaban con la Guerra de Vietnam) en forma simultánea.

Esto tuvo un impacto grande en el modo en que se percibió la guerra y afectó profundamente la visión del público general sobre la misma. Sobre todo, a partir de 1965 “(...) cuando empieza a televisarse a soldados arrasando aldeas y torturando a sus pobladores. Así, cobran notoriedad procedimientos como las operaciones zippo y el método del bodycount, introducido por el General Westmorland, que consistía en el recuento diario de cadáveres.” (Della Mora, 2013, pág. 7).

Por otro lado, la crueldad de la guerra también afectó seriamente la moral y consistencia del ejército estadounidense. De forma creciente, los soldados comenzaron a experimentar trastornos psicológicos graves y el consumo de alcohol y drogas se volvió un problema cotidiano. También aumentaron considerablemente el nivel de deserciones y asesinato de oficiales militares a manos de sus propias tropas, junto con la negativa a incorporarse en el reemplazo correspondiente.

Este tipo de problemas es un claro indicador de la falta de preparación militar con la que contaron las fuerzas norteamericanas. Por otro lado, también demostró la dificultad que implicaba la lucha armada contra los métodos no convencionales de la guerrilla vietnamita en el desarrollo de la guerra.

Esta escalada de violencia por parte del ejército norteamericano “tuvo su correlato en el crecimiento de las bajas que sufrieron sus fuerzas. En 1964, murieron 147 soldados y 1000 fueron heridos; en 1968, la cifra de muertos ascendió a 14.500 y la de heridos a cerca de 93.000”. (Ambrose, 1992, pág. 167) En términos económicos, la guerra de Vietnam implicaba también un gran sacrificio para la economía norteamericana, ya que para 1968, el gasto de la guerra ascendía a 75.000 millones de dólares, el 56% de su presupuesto nacional.

La ofensiva del Tet (Enero-Agosto 1968)

A pesar de los enormes esfuerzos y recursos que Estados Unidos de Norteamérica destinó para combatir la amenaza comunista en Vietnam, su estrategia no resultó tan efectiva como esperaba. Las tropas norvietnamitas aún seguían en pie y presentaban resistencia en todos los frentes.

Esta vitalidad y persistencia se demostró cabalmente la madrugada del 31 de enero de 1968, cuando las tropas del Frente de Liberación Nacional (FLN) junto con un número reducido de tropas nortvietnamitas organizaron un ataque que será fundamental en el desarrollo de la guerra de Vietnam.

La operación fue planificada por Ho Chi Minh junto con el general Vo Nguyen Giap, comandante militar en jefe. Comenzaba la fase ofensiva de la guerra, tras años de resistencia a las tropas norteamericanas. Determinados a dominar Vietnam de Sur, las fuerzas comunistas desarrollaron de forma muy cuidadosa la nueva ofensiva.

En primera instancia, debían crear una distracción (a la que no fue ajena las propuestas de paz) para el enemigo y por lo tanto, durante varios meses llevaron adelante pequeños ataques a bases estadounidenses, en realidad, su objetivo principal consistía en atacar la ciudad de Saigón y otras localidades del sur de Vietnam. Durante el periodo de distracción, lograron infiltrar de manera minuciosa suministros militares, armas y explosivos detrás de las líneas enemigas.

Finalmente, para elevar al máximo sus posibilidades frente al enemigo y mantener la sorpresa, acudieron a una antigua estrategia que el pueblo vietnamita conservaba en la memoria desde los tiempos de la ocupación china. En enero 1968, decidieron atacar durante una de las festividades (año nuevo lunar) más importantes de Vietnam. Durante este periodo, las personas se reunían para rendir culto a sus creencias y antepasados.

La elección de esta fecha fue tan efectiva que “(...) incluso el presidente Nguyen Van Thieu había salido de Saigón y se encontraba celebrando el Tet en My Tho, una ciudad del delta del Mekong, con la familia de su mujer.” (Ambrose, 1992, pág. 166) Obviamente,

debido al carácter popular de esta celebración, el ejército enemigo tampoco estaba alerta y organizado y sufrió seriamente el embate vietnamita.

Las fuerzas comunistas tomaron por sorpresa al ejército estadounidense arremetiendo contra la embajada norteamericana en Saigón y otros puntos estratégicos de la ciudad. El ataque fue inesperado por varias razones. Por un lado, se demostró que a pesar de los ataques sistemáticos contra las fuerzas nortvietnamitas aún mantenían su capacidad de reacción e iniciativa. También, a diferencia de la habitual estrategia de guerrillas, las tropas rebeldes apuntaron objetivos urbanos. Esto las colocó en posición vulnerable y las expuso a la derrota militar lo que produjo bajas importantes entre sus filas. Finalmente, demostraron capacidad organizativa, al coordinar un ataque de semejante envergadura de forma simultánea en Saigón y otras ciudades del sur de Vietnam.

Esta operación fue conocida como la Ofensiva del Tet en conmemoración al ya mencionado año nuevo vietnamita. La lucha de las tropas rebeldes se prolongó durante el mes de febrero e “intensificó el conflicto entre las fuerzas norteamericanas y survietnamitas contra las del FLN, por la recuperación de las ciudades ocupadas; trasladando el escenario del conflicto desde zonas rurales a las ciudades”. (Rojo, 2009, pág. 325)

Si bien este ataque fue rechazado por las tropas norteamericanas, la mayoría de los estudiosos coincide en el impacto que tuvo la estrategia sobre los Estados Unidos, a quien le costó enormemente recuperarse después de semejante muestra de poder por parte del ejército comunista.

Como ya se ha mencionado hay que destacar como influían los medios de comunicación en la forma de sentir y pensar en los norteamericanos durante el conflicto de Vietnam. Mientras se producía la ofensiva del Tet, el fotógrafo Eddie Adams, que trabajaba como enviado de la conocida Associated Press, tomó una de las fotos más representativas de la guerra. En ella se puede observar el ajusticiamiento de un prisionero a manos del general Nguy (jefe de la policía survietnamita). La foto que se sacó en la localidad de Ngoc Loan recorrió el mundo y transformó a Adams en merecedor del premio Pulitzer.

Los grupos pacifistas rápidamente se hicieron eco de esa imagen y encabezaba sus manifestaciones, no solo como muestra de los horrores de la guerra, sino también de la injusticia que significaba la ejecución de un hombre sin ningún tipo de juicio previo.

La vietnamización de la guerra

Esto influyó en la política interna de Estados Unidos ya que se debilitó considerablemente a la administración de Johnson y comenzó a gestarse nuevas fórmulas de poder a nivel social, económico y político.

A fines de 1968, comenzaron a definirse los candidatos de los partidos norteamericanos tradicionales de cara a las elecciones de 1969. Por un lado, los republicanos optaron por Nixon para la carrera presidencial y los demócratas eligieron a Hubert Humprey (vicepresidente de Johnson) para que los represente.

La plataforma demócrata mantenía la misma postura con relación a la guerra de Vietnam y su contrincante republicano también. Pero a diferencia del primero, Nixon no hizo público su plan para continuar o no la guerra en el territorio asiático, sino que simplemente declaró tener un plan secreto para acabar con la guerra.

La particularidad que tuvieron estas elecciones fue que casi la mitad del electorado tenía una postura contraria a la guerra y estaban a favor de un proceso de pacificación en Vietnam. A estos votantes se los conocía como *palomas*, no solo por la rápida asociación con la simbología de la paz, sino también en oposición a la figura del halcón, una imagen que en la tradición política estadounidense está asociada a la agresividad política y militar. El voto de los pacifistas fue clave en estos comicios y por ende fue sumamente importante la postura pública que los candidatos adoptaron al respecto

La estrategia comunicacional de Nixon funcionó y logró imponerse en las elecciones con el 43,4 por ciento de los votos mientras que Hubert Humprey consiguió el 42,7 por ciento

de los votos. De esta forma el representante del Partido Republicano, Richard Nixon, asumió la presidencia de los Estados Unidos de Norteamérica.

La administración de Nixon dio un giro en materia de política exterior y suavizó las tensiones internacionales con la URSS y la China comunista. Por otro lado, como había propuesto en la campaña que lo llevó a la presidencia, comenzó a disminuir el volumen de soldados que luchaban en Vietnam del Sur mientras consolidaba los bombardeos de la fuerza aérea sobre objetivos estratégicos en Vietnam del Norte.

Como resultado de estas políticas llevadas adelante por Nixon, para 1972 quedaban menos de 150.000 soldados en territorio vietnamita. Su estrategia para la región podría sintetizarse de la siguiente forma: disminuir el contingente de tropas terrestres norteamericanas mientras se apoyaba con recursos y provisiones al gobierno de Saigón. A este proceso se lo denominó *vietnamización de la guerra*.

Por otro lado, Nixon debió lidiar también con una serie de conflictos internos. Desde el inicio de la guerra, muchas organizaciones y agrupaciones comenzaron a manifestarse contra la guerra de Vietnam. El movimiento anti-guerra se inició en el ámbito de las universidades estadounidenses y alcanzó “enormes proporciones en 1967, año en que más de 200.000 manifestantes marcharon sobre el Pentágono (...) El 15 de octubre de 1969, unos dos millones de personas de toda la nación se reunieron en ciudades y pueblos.” (Ambrose, 1992, pág. 168) exigiendo el fin de la guerra.

Las exigencias de estos grupos encontraron nuevos modos de intervención política de la ciudadanía estadounidense por iniciativa de jóvenes, grupos marginales y socialmente excluidos. Las acciones de estos grupos y manifestantes sentaron un precedente inédito, ya que por primera vez la sociedad civil organizada lograba torcer el rumbo de un proceso militar en los Estados Unidos de Norteamérica, poniendo en jaque el sistema de valores conocido *american way of life*, que había sido la base del modelo americano desde principios del siglo XX.

La estrategia en materia de política exterior que Nixon había desarrollado resultó ser profundamente negativa para su administración y trajo aparejadas consecuencias duras para los Estados Unidos. En primera instancia, la economía interna sufrió un hecho inédito en su historia: la crisis inflacionaria alcanzó los dos dígitos; en segundo lugar, la prolongación del conflicto, que no iba a finalizar hasta 1973 con pérdidas humanas y materiales considerables, y, finalmente, derivarían en un sentir generacional de profunda frustración y desilusión.

El final de la guerra o la paz con honor

Henry Kissinger fue el encargado de llevar adelante las negociaciones con el representante de Vietnam del Norte Le Duc Tho durante 1972. Tras la imposibilidad de llegar a un acuerdo de paz en sus reuniones en París, el presidente de Estados Unidos, Richard Nixon, ordenó una serie de ataques aéreos sobre Hanoi y Haiphong. Consecuentemente con el proceso de *vietnamización de la guerra*, la política exterior estadounidense utilizaba su fuerza aérea para disuadir a sus enemigos en el campo de batalla.

Las negociaciones se reanudaron en 1973 e incluyeron al gobierno provisional del Vietcong, Vietnam del Sur, Estados Unidos y Vietnam del Norte. Lejos de intentar acordar un proceso de pacificación en la región, estas reuniones buscaban agilizar una salida conveniente para la administración estadounidense. El conflicto llevaba activo demasiado tiempo y el gobierno soportaba una fuerte presión social junto con otros procesos sociales internos como por ejemplo la lucha por los derechos civiles. Si bien en 1973 se logró acordar la paz entre las partes involucradas, el conflicto siguió adelante durante al menos dos años más. Vietnam del Norte combatió a las fuerzas de Vietnam del Sur hasta abril de 1975.

Año	Acontecimiento
<ul style="list-style-type: none"> • 1861 	<ul style="list-style-type: none"> • Francia consolida su dominio en la Conchinchina
<ul style="list-style-type: none"> • 1882 	<ul style="list-style-type: none"> • Francia toma Hanoi
<ul style="list-style-type: none"> • 1885 	<ul style="list-style-type: none"> • Primeros levantamientos contra el orden imperial en Annam y Tonkín.
<ul style="list-style-type: none"> • 1914 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio de la Primera Guerra Mundial
<ul style="list-style-type: none"> • 1927 	<ul style="list-style-type: none"> • Surgimiento del Partido Nacionalista Vietnamés (VNDQQ)
<ul style="list-style-type: none"> • 1929 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio de los primeros levantamientos comunistas en Nghe An, Ha Tinh y Yen Bay. • Caída de la bolsa en Nueva York • Depreciación del precio del arroz y crisis inflacionaria
<ul style="list-style-type: none"> • 1939 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio de la Segunda Guerra Mundial
<ul style="list-style-type: none"> • 1940 	<ul style="list-style-type: none"> • Ocupación japonesa en Vietnam • Invasión alemana a Francia
<ul style="list-style-type: none"> • 1942 	<ul style="list-style-type: none"> • Vo Nguyen Giap organiza la primera unidad de La liga para la

	Independencia de Vietnam (Viet Minh.)
<ul style="list-style-type: none"> • 1946 	<ul style="list-style-type: none"> • Ofensiva francesa sobre Hanoi y primeros enfrentamientos contra el Viet Minh
<ul style="list-style-type: none"> • 1954 	<ul style="list-style-type: none"> • Batalla de Dien Bien Phu • El Viet Minh toma control de Vietnam del Norte. • Firma del Tratado de Ginebra
<ul style="list-style-type: none"> • 1960 	<ul style="list-style-type: none"> • Bajo el nombre de Frente de liberación nacional el partido comunista de Vietnam del Norte oficializó su apoyo a las fuerzas rebeldes del sur.
<ul style="list-style-type: none"> • 1963 	<ul style="list-style-type: none"> • Asesinato de J.F. Kennedy en la ciudad de Dallas.
<ul style="list-style-type: none"> • 1964 	<ul style="list-style-type: none"> • Amplia victoria de Johnson en las elecciones presidenciales norteamericanas
<ul style="list-style-type: none"> • 1964 	<ul style="list-style-type: none"> • Se produce un enfrentamiento entre dos destructores de la marina de los Estados Unidos y embarcaciones nortvietnamitas. Este suceso fue

	conocido como incidente de Tonkín
<ul style="list-style-type: none"> • 1965 	<ul style="list-style-type: none"> • Se formaliza el desembarco y movilización efectiva del ejército estadounidense en el territorio vietnamita
<ul style="list-style-type: none"> • 1968 	<ul style="list-style-type: none"> • Durante la madrugada del 31 de enero el ejército del Frente de Liberación Nacional (FLN) organizaron un ataque sorpresa contra las tropas estadounidenses. A este suceso se lo conoce como Ofensiva del Tet.
<ul style="list-style-type: none"> • 1973 	<ul style="list-style-type: none"> • Luego de extensas negociaciones que incluyeron al gobierno del Vietcong, Vietnam del Norte, Vietnam del Sur y Estados Unidos, se firma la retirada de Estados Unidos del conflicto.

La problemática relación entre cine e historia

Una vez definidas las coordenadas históricas y sociales que el presente trabajo aborda, se intentará reflexionar acerca de las particularidades que definen al vínculo entre la cinematografía y la historia en tanto disciplina científica. Como se ha planteado previamente, resulta problemático considerar las producciones audiovisuales como fuentes sin tener en cuenta algunos aspectos sobre las mismas.

En primera instancia cabe plantear la condición de representación que rodea al cine, es decir, que este no puede pensarse como un reflejo directo de la realidad o su época. Cualquier historiador debe considerar esta situación a la hora de estudiar los distintos fenómenos que lo atraviesan. Al respecto pueden considerarse las palabras de Sorlin cuando escribe que:

“(...) los historiadores se sirven, para interpretar el pasado, de las huellas que éste les ha dejado. Se trata, en la mayoría de los casos, de documentos escritos; sin embargo, algunos objetos cotidianos, herramientas, dibujos y también películas son marcas de una época anterior que el investigador puede usar.” (de Sorlin, 2005, pág. 11)

No se trata entonces de descartar a las producciones audiovisuales en la labor historiográfica, sino más bien, atender a su especificidad y posibilidad en tanto bien cultural del pasado. Como bien plantea Sorlin, esto resulta un auténtico desafío para estudio de la historia cultural.

El cine en tanto disciplina artística se desarrolla principalmente a lo largo del siglo XX, y de forma vertiginosa consigue tener un lugar central en las sociedades contemporáneas. Un año después de la primera proyección pública en 1895, la mayor parte de las grandes ciudades se apropió de esta nueva tecnología para ofrecerla a las grandes multitudes que asistían al novedoso espectáculo.

Esto marca la importancia que tuvo la industria cinematográfica en la cultura occidental, y que no parará de crecer hasta nuestros días. Ninguna otra disciplina artística (el teatro, la pintura, la música, entre otros) tuvo la facultad de cautivar tan rápidamente a un

público masivo, e incluso otros fenómenos como la radio o la televisión necesitaron al menos diez años para lograr los niveles de audiencia que alcanzó inmediatamente el cine.

Sucesos de semejante magnitud no pueden quedar al margen de los historiadores que buscan estudiar la influencia social que tuvo el cine. Ahora bien, ¿qué sentido específico tiene el cine para un historiador? Sorlin ofrece una posible respuesta:

“El cine no crea de nuevo épocas que no pueden volver. Es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, sólo un auxiliar que no reemplaza lo escrito. Pero es también un auxiliar indispensable que fuerza al historiador a que reflexione sobre los presupuestos de su trabajo y sobre la naturaleza del cambio a lo largo de los siglos.” (Sorlin, 2008, pág. 18)

En este sentido, cabe aclarar que la peculiaridad del cine como fuente reside en su carácter dinámico. En otras palabras, se constituye en tanto modo de representación opuesto a la estaticidad de las fuentes escritas. Todo texto, por su propia condición, es una representación fija de los sucesos y por lo tanto difiere de la naturaleza móvil de la representación cinematográfica. Sorlin entiende el valor que esto implica y propone un uso auxiliar de las producciones audiovisuales en tanto fuente para la historiografía.

Realizar esta serie de salvedades es fundamental para continuar con el análisis de las obras filmográficas, precisar sus particularidades metodológicas y consolidar un marco teórico sólido. A continuación, se desarrollará el abordaje de cada película en forma cronológica y atendiendo a diversos ejes temáticos presentes en cada una de ellas.

Los boinas verdes (*The Green Berets*, 1968)

The Green Berets es una película dirigida por John Wayne y Ray Kellogg estrenada durante 1968 en los Estados Unidos de Norteamérica. La película está protagonizada por John Wayne, un histórico actor de westerns estadounidense y narra la historia de un grupo de soldados de élite conocidos como boinas verdes, quienes son enviados a la guerra de Vietnam para hacer frente a las tropas comunistas del Viet Cong.

Resulta interesante incorporar a *Los boinas verdes* en una tradición de películas bélicas creadas por Hollywood que data de las primeras producciones sobre la Segunda Guerra Mundial, donde puede observarse una línea temática y narrativa común entre todas ellas. Herederas de esta tradición épica, las primeras producciones audiovisuales que abordaron la guerra de Vietnam no desafiaron ni criticaron el desarrollo del conflicto, y por ende tampoco la lucha contra el comunismo. Esto trajo como consecuencia la utilización de esquemas narrativos que tendían a la simplificación de los fenómenos sociales propios de la Guerra Fría.

“De este modo, los estadounidenses y los franceses, se mostraban del lado de la libertad y el bien, mientras que los comunistas eran representados como bárbaros incivilizados y malvados. Estas películas se armaron con argumentos claramente a favor de la resistencia contra el comunismo, lejos de cualquier actitud neutral.” (de Merlo Pérez-Gámir, 2014, pág. 324)

En este sentido, se puede interpretar a este film como una producción audiovisual caracterizada fuertemente por su impronta anticomunista, centrada especialmente en el vínculo entre la opinión pública, los medios de comunicación de la época y el ejército norteamericano. En un momento en el que comienzan a emerger en la sociedad estadounidense los movimientos anti-bélicos, *Los boinas verdes* toma partido en esta discusión pública.

Analizando la película se puede observar cierta consonancia ideológica con la política exterior norteamericana presidida por Johnson tras la muerte de J.F. Kennedy. En un mundo inmerso en la Guerra Fría, la amenaza comunista constituía un eje central en las acciones de todas las naciones, las cuales debían elegir entre un bando u otro. En este sentido, la película toma parte en la discusión y se pronuncia a favor de la continuidad del conflicto en Vietnam como parte del conflicto citado.

En la lucha contra el comunismo, los boinas verdes fueron una fuerza especial del ejército estadounidense que tuvo un papel principal en el conflicto de Vietnam debido al carácter no convencional de la guerra. Estas tropas de élite se caracterizaban por ser “(...) pequeñas unidades de acción en la selva o en las plantaciones de arroz, les venían perfectamente, como también el énfasis en ganarse el corazón y las mentes de los lugareños a través de asistencia médica técnica.” (Ambrose, 1992, pág.166)

Por otro lado, como hemos visto anteriormente, resulta interesante resaltar la unión del ejército estadounidense con la agresiva política exterior norteamericana durante los primeros años del conflicto de Vietnam. Estas unidades respondieron muy bien a las peculiaridades de la política exterior de Kennedy, caracterizada por un modo de intervención indirecta en los focos de tensión de la Guerra Fría. Además del envío de asesores durante la presidencia de Kennedy, los boinas verdes trabajaban conjuntamente con la población vietnamita, desarrollaban estrategias de lucha y organizaban tropas locales que combatían a las fuerzas comunistas en tierra.

A su vez, cabe destacar que la película fue estrenada el mismo año en que se produjo la ofensiva del Tet, suceso que determinará el destino de la guerra y su desarrollo hasta 1973. Esto demuestra la relevancia que tuvo, el impacto que buscaba tener en la opinión pública y el modo en que funcionó como herramienta para la consolidación de ciertos valores. En la misma línea, de Merlo Pérez-Gamir explica:

“(...) la película es consciente de su propia condición propagandística como parte del esfuerzo de guerra. Esto queda patente con la utilización del personaje del periodista liberal *Beckworth* (David Janssen), que representa a una sociedad desconfiada que se

mueve entre el escepticismo y la hostilidad: “Mi periódico no cree que debiéramos estar aquí”. Esa actitud crítica del periodista cambiará, una vez haya visto por sí mismo la realidad de la lucha en Vietnam y se convertirá en apoyo incondicional a la causa”. (2014, pág. 326)

Resulta clara la importancia que tiene para el desarrollo de cualquier conflicto bélico y acción armada contar con el consenso de la población. El cine como parte de la industria cultural también juega su papel en este tipo de circunstancias y en el caso estadounidense tienen un largo recorrido desde las primeras décadas del siglo XX, donde Hollywood se interesó por las guerras y las llevó a la pantalla para condicionar la forma de pensar. Es por eso que “(...) durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood tuvo un gran apoyo del gobierno de EE.UU. y básicamente se convirtió en su máquina de propaganda para producir películas bélicas.” (de Merlo Pérez-Gámir, 2014, pág. 323)

Ejes temáticos en *Los boinas verdes*

En primer lugar, para adentrarse en el análisis de la película se tomará como punto de partida el desarrollo de diversos ejes temáticos presentes en la película. Estos incluyen la construcción y representación de las fuerzas enemigas; el rol de la prensa durante el conflicto; la representación de los conflictos con la burocracia estatal, entre otros.

Cómo hemos mencionado previamente, la prensa y la opinión pública son problemáticas tratadas a lo largo de toda la película. Esta misma se puede observar en el desarrollo y transformación de ciertos personajes arquetípicos quienes encarnan a ciertos sectores sociales. En el caso de *Los boinas verdes*, George Beckworth es el encargado de fijar la postura de los medios de comunicación:

“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 (...)” (Della Mora, 2013, pág. 17)

La historia del periodista George Beckworth es significativa ya que que la proximidad con la experiencia de la guerra es un elemento crucial para definir la postura sobre la misma y ayuda a configurar una mirada sobre la misma. En este sentido, el personaje tiene una característica que se diferencia de los lectores: sólo aquellos que han conocido de primera mano las condiciones en las cuales se produce el conflicto son capaces de revisar sus presupuestos y opinión inicial al respecto. La lejanía de la sociedad norteamericana con la guerra de Vietnam se constituía como un serio problema para la discusión sobre la necesidad de intervención en ese país. En este sentido, se puede interpretar a *Los boinas verdes* como un intento por capitalizar la capacidad representativa del cine y visibilizar de forma más cercana (mediante la creación de imágenes) un proceso que se llevaba adelante en latitudes exóticas.

El enemigo como construcción

Otro eje temático fundamental a tener en cuenta en la película es la construcción del enemigo (alteridad), sus características y el modo de representarlo. Es sabida la importancia que tiene la identificación de un enemigo claro en cualquier tipo de conflicto y la forma en que este tipo operaciones sirven al desenvolvimiento de una guerra, la mancomunidad de esfuerzos y recursos.

En este tipo de contextos, la producción de imágenes mediante el cine y su masificación permite consolidar y cristalizar ciertas representaciones del otro, las cuales se imponen a las existentes para generar un estado de consenso útil para la causa. Es por esto que resulta fundamental prestar especial atención a los procedimientos que configuraron esa serie de imágenes, las cuales, mediante la circulación mediática contribuyó a establecer el consenso con relación a la guerra de Vietnam y su importancia para los intereses norteamericanos durante el desarrollo de la Guerra Fría.

Si observamos este eje en la película *Los boinas verdes* podremos entender que (al igual que en *Uncommon Valor* y *Casualties of War*) si bien el enemigo no es invisible, este adopta una figura despersonalizada y carente de identidad. La imposibilidad de particularizar

al enemigo y darle un rostro propio es una característica que recorre a la gran mayoría de películas que tratan la guerra de Vietnam. La despersonalización del otro como estrategia de representación contribuye da como resultado una horda de enemigos anónimos y salvajes, contra los cuales solo se puede luchar y vencer.

Otro personaje típico que está presente en la película es el campesinado, que va a cumplir un papel especial y debe ser diferenciado de los soldados del Vietcong. En este sentido, Miguel de Merlo Pérez-Gamir realiza un interesante análisis sobre este aspecto que permite abordar dicha problemática desde un ángulo complementario:

“Por otro lado, los campesinos vietnamitas aparecen casi como niños de los que hay que cuidar. No en vano, la figura del pequeño huérfano *Hamchunk* (Craig Jue) es crucial, actuando como el vector de la energía sentimental que transforma la guerra en paternalismo benéfico. “Eres todo lo que esta guerra representa” –dice *Kirby* al chico. Y así termina la película, con ambos caminado hacia el ocaso. Uno de los mensajes finales del filme es el de que todo soldado ha de cumplir con su deber, pero que él no escoge a sus enemigos, son los políticos los que lo hacen por él, y en este caso, han elegido enviarlos a luchar a una guerra justa para defender a los inocentes de la amenaza totalitaria de un comunismo sin limitaciones morales.” (de Merlo Pérez-Gamir, 2014, pág. 333)

Si bien es cierto que el campesinado no implicó una amenaza significativa para el ejército estadounidense durante la guerra de Vietnam, la presencia de este personaje colectivo es decisivo en la construcción de la narrativa, ya que permite consolidar el contraste entre este tipo de figuras y los soldados rebeldes del Vietcong. Frente a la horda comunista e incivilizada que encarnaban los soldados norvietnamitas, los campesinos son vistos como un grupo de personas que no poseen atributos negativos intrínsecos, sino que, por el contrario, son víctimas de un sistema político que corrompe a quienes son cooptados por el mismo.

En este esquema, la acción militar de los Estados Unidos se transforma en una necesidad humanitaria que busca recomponer y liberar un pueblo oprimido y en peligro por la implantación del sistema comunista. Lejos de demonizar enteramente a todos los habitantes de la región en conflicto, la película logra realizar una distinción que ayuda a justificar la invasión norteamericana. ¿De qué otro modo se puede legitimar una invasión extranjera si no hay un pueblo al que liberar y por el que luchar?

En definitiva, desde esta perspectiva, la invasión a Vietnam no es necesariamente una guerra contra el pueblo norvietnamita, sino más bien contra un tipo peculiar de organización socio económica que atenta contra las libertades individuales. Resulta fundamental tener en cuenta los matices ideológicos que trae aparejada esta película, ya que lo que está en juego en este conflicto se resume en una serie de valores e ideas sobre dos sistemas en disputa durante el desarrollo de la Guerra Fría: el comunismo y el capitalismo.

Las tropas norteamericanas como alternativa al enemigo

Por otro lado, la especificidad de esta caracterización requiere poner el foco en otra problemática a tener presente a lo largo de la película. En este sentido, cabe resaltar que los enemigos y el modo en que estos son representados tiene su contraparte en la configuración de las tropas norteamericanas. En esta misma dirección, se puede observar que los estadounidenses son representados como ejemplos de conductas civilizadas y humanas.

A diferencia de películas posteriores, la ausencia de estupefacientes, de música psicodélica de la época y la pulcritud en la conducta de los soldados dan cuenta de una serie de principios éticos y morales que contrastan fuertemente con los norvietnamitas. En este sentido, se podría plantear que la superioridad de los valores estadounidenses con relación al comunismo debía manifestarse también en este plano conductual cotidiano, no solo debía imponerse una superioridad en el campo de batalla, sino también en términos éticos y morales. Dicha tensión se ve reflejada en la obra a partir de la configuración de cada uno de los personajes, que son portavoces de esas posturas en disputa constante.

Los vínculos con otros géneros populares

Finalmente, en el siguiente párrafo se hará especial hincapié en la presencia de referencias a un género cinematográfico trascendental en la cultura popular estadounidense. El western como género cinematográfico tiene una larga trayectoria en el cine norteamericano y cuenta con un desarrollo casi sin precedentes en el mundo. Dicho género puede caracterizarse como un cine de frontera, en el cual se suelen desarrollaban tramas relativamente típicas. En muchas ocasiones, la historia narrada consistía en la defensa de un territorio que se veía amenazado por un enemigo externo, el cual estaba representado por una horda de indios salvajes y violentos.

Como contra parte, la civilidad encarnada en los cowboys y los sheriffs mantenían a raya los embates enemigos que atentaban contra el bienestar y la armonía social de los pueblos del interior estadounidense. En este esquema, no es casual que uno de los protagonistas de *Los boinas verdes*, sea John Wayne. La presencia de un icono legendario del western contribuye a reforzar la metáfora a partir de la cual se construye la guerra de Vietnam en la película antes citada.

En este sentido, podría pensarse que al igual que en el siglo anterior, cuando los primeros pobladores del oeste defendieron la soberanía de sus tierras frente a la amenaza de los indios, en la actualidad, los verdaderos patriotas que luchan en el frente deben recuperar ese espíritu para enfrentar al comunismo, el cual pone en peligro aquellos valores que forjaron la base de la nación.

De este modo, se puede observar cómo *Los boinas verdes* recupera una tradición cinematográfica para dialogar con ella y reinventar elementos propios de la misma, los cuales serán readaptados a un nuevo contexto histórico y social. Al respecto, de Merlo Pérez-Gámir explica y permite ampliar este punto aquí desarrollado:

“(...) encontramos cómo el campamento de las Fuerzas Especiales (curiosamente llamado Dodge City) se defiende desesperadamente del asalto

del Vietcong de una manera que evoca el asedio que pudimos ver en *El Álamo* (...) aquí los Boinas Verdes aparecen como los vaqueros y los Vietcong como los indios salvajes. En otras palabras, *Los Boinas Verdes* retrata el conflicto mediante los maniqueos términos del bien y el mal, estando evidentemente, los soldados estadounidenses en el lado del bien y el Vietcong en el lado del mal.” (de Merlo Pérez-Gámir, 2014, pág. 325)

Apocalipsis Now (Apocalypse Now, 1979)

Apocalipsis Now fue una película estrenada en 1979 y dirigida por el reconocido Francis Ford Coppola. Si bien es un producto de la industria cinematográfica estadounidense, esta película poseía una marcada postura antibelicista, y la transforma en una de las primeras obras que adoptan esta postura desde el interior de la industria. La historia está basada en la novela *El corazón de las tinieblas* escrita por Joseph Conrad.

A diferencia de *Los boinas verdes*, la película de Coppola proponía una mirada de la guerra de Vietnam desde el llano y con un realismo crudo que resaltaba algunas problemáticas propias del conflicto. La temática de las drogas y la contracultura típica de la década de los 60' aparecen en primer plano entremezclado con las deficiencias del ejército estadounidense, la preparación de sus tropas e inexperiencia para el combate.

La película narra la misión del capitán Willard (Martin Sheen) quien ocupa la centralidad del filme con su peculiar historia llena de desvaríos y contradicciones. Desde la construcción del personaje, en *Apocalipsis Now* se puede pensar a Willard como un personaje arquetípico que encarna al soldado norteamericano que, frente a las atrocidades de la guerra es incapaz de reincorporarse a la sociedad y solo puede pensar en seguir participando de la guerra en forma obsesiva. Al respecto de Merlo Pérez-Gámir retrata con precisión la primera escena en que aparece Willard cuando escribe:

“Ni siquiera desea el descanso que le ofrece su cómoda situación de estar a la expectativa de un nuevo destino, él desea la acción y el peligro, la pasividad

le consume y, más allá de lo que el deber le exige, quiere luchar” (de Merlo Pérez-Gámir, 2014, pág. 281)

La sensación y necesidad de estar en el frente de batalla formará parte de una constante a lo largo de toda la película ya que un soldado entrenado durante toda su vida para pelear, parece no encontrarle sentido a su vida ni un lugar en la sociedad estadounidense. Para ellos Vietnam se ha transformado en algo más que una lucha por defender la centralidad de Estados Unidos en el mapa geopolítico, ahora Vietnam es su destino.

Por otro lado, cabe destacar el modo en que Coppola logra retratar el teatro de operaciones en cual se organizó la guerra. De esta forma, los espectadores de la película se adentran junto a los soldados norteamericanos en la jungla norvietnamita teñida de un tinte onírico y casi surrealista. Al respecto, Della Mora propone incluir a esta película en un conjunto mayor para poder entender mejor las nuevas interpretaciones que empezaron a parecer sobre el conflicto a partir de la década del 60'. Al respecto plantea:

“Apocalypse Now, Platoon, 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”. (Della Mora, 2013, pág. 16)

En este último punto, Della Mora pone énfasis en un elemento central con relación al tratamiento de los soldados norteamericanos en Vietnam. La película logra reflejar un cambio de perspectiva que la diferencia con *Los boinas verdes*, y este consiste en transformar al victimario en víctima. De esta forma, *Apocalypsis Now* logra escapar de un esquema dual entre buenos y malos para poder complejizar lo que sucedió en la guerra de Vietnam y las consecuencias que trajo esa experiencia para los soldados norteamericanos, quienes fueron expuestos a un modo de combate casi inédito y profundamente traumático.

***Apocalypse Now* en un contexto de transformaciones sociales**

Parte de estas nuevas interpretaciones sobre lo sucedido en Vietnam se vinculan estrechamente con algunos aspectos antes mencionados en el trabajo. La aparición de movimientos pacifistas, el reclamo de nuevos derechos para las minorías y la lucha por una nueva política exterior estadounidense conformaron el clima de época en el cual se produjo *Apocalypse Now*.

Las tensiones que se vivían socialmente aparecen retratadas en la pantalla en forma de conflictos en el interior del ejército, la situación de los soldados y los dilemas existenciales que asediaban a los personajes. La progresiva deslegitimación que sufrió la guerra de Vietnam lleva a los personajes a cuestionar constantemente su lugar en el conflicto y en muchos casos trae como consecuencia la pérdida total del sentido y de la realidad.

La representación del enemigo en *Apocalypse Now*

Al igual que en el caso de *Los boinas verdes*, a lo largo de este apartado se abordará la representación del enemigo y los soldados estadounidenses como punto de partida para el análisis. En el caso de *Apocalypse Now*, se puede observar un procedimiento que busca invisibilizar al enemigo. Enemigo que, (a diferencia de *Los boinas verdes*) ni siquiera aparece retratado y solo es puesto en escena como disparos que provienen desde la profundidad de la selva norvietnamita. En este sentido, el efecto que esta decisión genera en la película resulta claro: si bien hay un enemigo que combate en el campo de batalla, el foco está puesto en las peripecias que sufren los propios soldados quienes, paradójicamente, luchan la mayor parte del tiempo consigo mismos.

En esta misma dirección los soldados norteamericanos ya no son representados como héroes defensores de los valores patrióticos y portadores de una conducta honorable, sino que, por el contrario, sus retratos se humanizan y reflejan un rostro marcado por los horrores y

traumas de la guerra, que les mantienen atrapados en el campo de batalla. Todo a su alrededor resulta carente de sentido y se vuelve inexplicable, lo cual tiene implicancias políticas claras: la película se propone denunciar directamente a la política exterior norteamericana. Al respecto cabe decir que “(...) Coppola muestra a las tropas yanquis envueltas en una selva intrincada y en un ambiente bastante absurdo de locura, intentando reflejar la total ilegitimidad estadounidense para invadir Vietnam y la imposibilidad de cualquier justificación para hacerlo”. (Prima Agustín, 2008, pág.123)

***Apocalypsis Now* y el vínculo con el cine policíaco negro**

A su vez, al igual que en el caso de *Los boinas verdes*, la película de Coppola recupera un vínculo con otros géneros propios de la literatura y el cine popular. Si se pone el acento en el desarrollo del personaje, se puede observar una clara relación con el cine policial negro y sus procedimientos narrativos típicos. Por un lado, puede pensarse en la figura de Willard como un personaje solitario y entrenado para cumplir a la perfección cualquier misión militar sin importar su dificultad o exigencia.

Esta característica puede plegarse a una especie de rol detectivesco, el cual se desarrolla en la búsqueda de Kurtz quien representa por sí mismo un enigma. El modo en que estos dos aspectos de la personalidad de Willard se complementa queda muy bien explicado en palabras de Merlo Pérez- Gámir:

“(...) sin embargo, esta faceta guerrera y despiadada, se suaviza gracias a que en el filme asume un papel parecido al de un detective de los bajos fondos y que es al tiempo relator y protagonista. Como detective, irá resolviendo el rompecabezas que constituye *Kurtz*”. (de Merlo Pérez-Gámir, 2014, pág. 282)

Por otro lado, como es de esperar en el género, mientras el detective recorre un espacio desconocido en busca de pistas, va revelando una serie de condiciones que determinan el contexto crítico en el cual se encuentra la sociedad. El frente de batalla se ha

transformado en un lugar para las drogas, la corrupción y los excesos de las tropas norteamericanas. En este sentido, el camino de Willard es un recorrido que atraviesa la decadencia de una institución que es presentada como decadente y corrompida, el ejército de los Estados Unidos ya no carga la honorabilidad de los héroes de la Segunda Guerra Mundial, sino que, por el contrario, es un síntoma de degradación de la sociedad norteamericana actual.

El cine frente a la historia

Ahora bien, el planteamiento desarrollado permite retomar una problemática fundamental en el trabajo. Cabe preguntarse a partir del análisis establecido: ¿qué tipo de conocimiento sobre la historia permite construir *Apocalypse Now* en particular y el cine en general frente a la historiografía tradicional?. Este punto resulta crucial para la problemática abordada ya que implica reflexionar sobre la naturaleza del tipo de conocimiento que cada disciplina puede aportar y, por ende, del modo en que ambos lenguajes permiten interrogar la realidad y ofrecernos diversos puntos de vistas sobre un mismo fenómeno social y político.

Por otro lado, resulta fundamental señalar sobre la manera en que ambos tipos de conocimientos se vinculan entre sí: ¿el cine y la historia son disciplinas opuestas? ¿son conocimientos irreconciliables? ¿pueden funcionar juntos a la hora de abordar una problemática específica? En este sentido, existen diversas opiniones al respecto y todas varían en función de las concepciones de cine e historia que existen en la academia. Lo cierto es que no puede entablarse un estudio de estas características sin atender a la particularidad del vínculo entre estas dos disciplinas.

A partir de las líneas de trabajo desarrolladas en este estudio, parece posible pensar que ambos tipos de conocimiento son formas complementarias, es decir, pueden funcionar juntos sin perder en ningún momento la especificidad de cada una. En esta dinámica tanto el cine como la historia encuentran un terreno para dialogar entre sí y aportan un punto de vista particular que ilumina el mismo hecho histórico desde distintos ángulos para encontrar matices y particularidades fundamentales en el análisis de la guerra de Vietnam. Ni el cine ni

la historia son capaces de explicar los hechos históricos en su totalidad, sino que, por el contrario, los puntos de encuentro que se producen entre ambas formas de conocimiento enriquecen cualquier análisis de forma significativa

El cine, desde la especificidad de su lenguaje permite al espectador tener una noción experimentable del fenómeno histórico, es decir, le ofrece la posibilidad de situarlo dentro de las características de su contexto, las contradicciones que lo habitan y los detalles que la conforman. En ese sentido, es fundamental reconocer el modo en que la industria cinematográfica retrata las vivencias de los hombres de a pie y permite la incorporación de emociones, percepciones y sensaciones, las cuales son rápidamente descartadas por la historia tradicional a la hora de producir conocimientos.

Aquí se marca una diferencia crucial con la disciplina histórica, que aporta una mirada general, racional y analítica de los hechos. Como alternativa a la experiencia cinematográfica, que está atravesada por una sensibilidad particular, la historia hace hincapié en el entendimiento de los acontecimientos, su desarrollo y consecuencias para la sociedad en general.

Ahora bien, ¿esto implica que la historia como disciplina debe hacerse cargo de este tipo de problemáticas? No necesariamente. Sería ingenuo pedirle a la historia que incorpore este tipo de materiales a su praxis científica. No se trata de sumar este aspecto como parte del objeto de estudio histórico, sino más bien, la propuesta consiste en construir distintos aparatos teóricos que permitan trazar recorridos, puentes y vinculaciones entre un saber y otro para poder recurrir a ambos de forma complementaria. La interdisciplinariedad de los estudios se vuelve entonces un requisito fundamental a la hora de abordar fenómenos tan heterogéneos y diversos como pueden ser los hechos históricos.

En esta dirección, se podría sintetizar dicha propuesta de la siguiente manera: los objetos de estudio complejos requieren de aparatos teóricos complejos. Esto quiere decir que los hechos históricos no pueden ser abordados en su totalidad sin tener en cuenta la multiplicidad de ángulos a partir de los cuales la realidad material se constituye como tal.

Pelotón (Platoon, 1986)

En el siguiente apartado el análisis se centrará en *Platoon*, una película del año 1986, dirigida por Oliver Stone y protagonizada por William Dafoe, Tom Berenger y Charlie Sheen. La película puede ser ubicada junto con *Apocalypse Now*, *Full metal jacket* y *Casualties of war* dentro de un grupo de producciones dedicadas a retratar la guerra de Vietnam desde una mirada realista en la que abundan una serie de tópicos comunes. Entre ellos se pueden nombrar las dificultades de las tropas para desenvolverse en la guerra, los abusos sobre la población local, los problemas con las drogas y el alcohol, la decadencia institucional del ejército norteamericano y los conflictos entre pares.

En esta misma dirección, si bien hay puntos en común con el resto de las películas, cabe preguntarte: ¿cuáles son aquellos elementos diferenciales que le dan a la película un color propio y una marca identitaria? En primera instancia se puede pensar en el contexto de producción de la película: a diferencia de las mencionadas anteriormente, *Pelotón* fue estrenada varios años después de finalizado la guerra de Vietnam y esto marca una variación significativa imposible de eludir ya que impacta en el modo en que se transforma la perspectiva del hecho histórico.

En segunda instancia, se narra la crudeza del ejército norteamericano en su lucha contra el ejército y la población vietnamita, quienes en varios pasajes son retratados como enajenados. La tensión entre dicha irracionalidad en el campo de batalla y los límites institucionales que aparecen mencionados se constituye como uno de los problemas centrales en la película. En esta misma dirección, puede recordarse el episodio en el cual Elías le reclama a Barnes y le reprocha el modo en que destruyeron hasta las cenizas un poblado de campesinos. En este pasaje, Elías insinúa que se están violando los tratados de Ginebra, que regulaban las acciones militares contra los posibles abusos de autoridad.

Por otro lado, a diferencia de las producciones antes citadas, la historia narrada en *Platoon* puede situarse históricamente sobre finales del conflicto de Vietnam. Esta

particularidad define de forma fundamental el desarrollo de la trama. Como menciona Taylor, el pelotón se encuentra cerca de la frontera con Camboya en 1968, en un momento en el que el ejército norteamericano estaba en clara desventaja. Esta situación crítica derivaba en un clima de desmoralización entre las tropas junto con la sensación de desgaste total de los que estaban en el frente.

El ejército norvietnamita había ocupado tanto la vanguardia como la retaguardia del territorio en disputa y en consecuencia había logrado rodear a las tropas estadounidenses. Este aspecto táctico del combate aparece reflejado en la película de forma clara. El clima de incertidumbre que sobrevuela en el pelotón y la sensación de paranoia generalizada erosionan constantemente el equilibrio social y psicológico de los soldados.

Por otro lado, en los momentos más críticos de la guerra se revelan los conflictos más fundamentales y profundas que esta trae aparejada. Entre ellos se prestará especial atención a la decadencia institucional del ejército estadounidense, el modo en que esto interfiere con el desarrollo del conflicto y las consecuencias que trae en la subjetividad de los soldados. A la hora de estudiar este aspecto resulta interesante observar que *Platoon* toma un punto de vista innovador con relación al resto de las producciones. Taylor es un joven norteamericano de origen acomodado que se enlistó de forma voluntaria. Desde su mirada la película 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 (...)”. (Della Mora, 2013, pág. 12)

Resulta interesante analizar la forma en que la película pone el acento sobre la composición social de los reclutas, que son de las clases bajas y excluidas. En *Platoon* la pregunta por qué la guerra también puede traducirse como una pregunta por qué las diferencias y desigualdades sociales existentes en los Estados Unidos.

A su vez, hay una serie de tensiones morales y éticas que están encarnadas en dos de los personajes principales de la película. En un extremo, encarnando lo brutal y despiadado se encuentra Barnes y en otro extremo el ético y reflexivo, Elías. El vínculo entre estos personajes es una estrategia narrativa para representar el conflicto entre el bien y el mal, es decir, entre la lucha irracional y el mantenimiento de límites honorables. En medio de esta tensión explícita tanto el espectador como la figura de Taylor se encuentran en continua disputa y experimentan este dilema como un problema que pone en crisis los principios personales e individuales. En resumen, Chris Taylor puede pensarse como:

“(…) la encarnación de ese pueblo, ingenuo, inocente y patriota. Oliver Stone narra la guerra desde la perspectiva que él mismo experimentó como soldado de combate y se atreve a presentar una realidad que la sociedad estadounidense no había querido conocer: el caos, las condiciones deplorables de vida, la confusión, la permanente extenuación de unos jóvenes que apenas dormían durante su periodo de servicio de un año en Vietnam, el miedo paralizante en un soldado novato y un enemigo implacable que no se detiene ni retrocede fácilmente”. (de Merlo Pérez-Gámir, 2014, pág. 255)

En esta misma dirección, el modo en que Taylor experimenta el combate en Vietnam se contrapone fuertemente con el imaginario heredado y asumido, ya que como hijo de una generación que participó en las guerras mundiales, es portador de una tradición bélica que no se contradice con la realidad del frente de batalla. Lejos en el tiempo han quedado la honorabilidad, el patriotismo y la camaradería de la segunda Guerra Mundial y Corea, y ha sido reemplazado por un conjunto de valores absolutamente distorsionados.

Pecados de Guerra (Casualties of War, 1989)

Pecados de Guerra es una película dirigida por Brian de Palma y protagonizada por Michael J. Fox y Sean Penn. Dicho film estrenado en 1989 narra la historia de un grupo de soldados estadounidenses que tras de una misión de rutina en 1966 deciden raptar, violar y asesinar a una campesina vietnamita. La escena inicial de la película se sitúa en el interior de

un subterráneo, en el que Eriksson (Michael Fox) se adormece y se produce un flashback. A partir del mismo, sus vivencias en Vietnam son retratadas en la pantalla. En este sentido, como bien entiende Mora:

“(…) no es casualidad que la película sea narrada de esta forma dado que con dicha estrategia De Palma logra introducir en debate la importancia de su mensaje, o sea el estado psicológico de los soldados durante y luego de la guerra de Vietnam”. (Della Mora, 2013, pág. 89)

La presencia constante de los recuerdos de guerra aterriza a los veteranos que al regresar a sus hogares luchaban por incorporarse al ritmo de la vida civil. En esta dirección, el pasaje antes citado puede leerse como una crítica a las consecuencias traumáticas de la guerra en los excombatientes, reforzada con la presencia de un titular que reza *Nixon Resigning*. Si bien con la renuncia de Nixon el conflicto estaba finalizado para el gobierno estadounidense, los veteranos aún seguían padeciendo contra las secuelas del conflicto.

Por otro lado, el desarrollo de la misión encuentra resistencia de la patrulla dentro del grupo cuando Eriksson se opone y enfrenta a Meserve (Sean Penn), el sargento. Esto genera un conflicto serio que termina produciendo un juicio militar por crímenes de guerra contra los soldados involucrados. Más allá del valor que implica la historia como testimonio de los abusos perpetuados en Vietnam, *Pecados de Guerra* tiene un elemento de sumo interés para este estudio. Los hechos narrados están basados en sucesos reales, es decir, que se puede incluir una nueva dimensión a este trabajo: el problema de la fuente. No se puede analizar *Pecados de guerra* sin tener en cuenta el vínculo estrecho entre el cine, el periodismo y la historia.

En 1969, Daniel Lang, un destacado periodista y corresponsal de guerra de *The New Yorker*, publica un artículo en el cual se narran los acontecimientos que se narraron en *Pecados de guerra*. El impacto mediático que tuvo en la opinión pública originó el inicio de una investigación por parte de la justicia militar norteamericana. Una vez más, se puede observar el modo en que los medios de comunicación de masas forman parte fundamental del entramado político y social en el contexto de una guerra.

El tema central de *Pecados de guerra* son los abusos producidos continuamente en el frente de batalla durante la guerra de Vietnam. Como se ha desarrollado en el presente trabajo, la película logra reflejar verosímilmente un conjunto de hechos llevados a cabo por el ejército estadounidense como parte de una estrategia basada en misiones de búsqueda y destrucción (*search and destroy*) en aldeas vietnamitas, el bombardeo masivo de zonas libres y la matanza indiscriminada de campesinos. En este marco, la película narra los abusos perpetrados y denuncia la pérdida de valores éticos y morales del ejército. A su vez, la figura tradicional del soldado norteamericano como un hombre honorable, heroico y liberador de las naciones oprimidas sufre un profundo cambio, transformándose en un criminal de guerra. El síndrome de Vietnam plantea un interrogante: ¿de qué vale la intromisión estadounidense en los asuntos internos de otros países? ¿debe hacerse a cualquier costo?

Finalmente, cabe realizar una observación, si bien *Pecados de guerra* pone el acento en las atrocidades en el contexto bélico, el final de la película permite entrever un giro esperanzador, las instituciones estadounidenses funcionan y es posible esperar hacer justicia en el contexto de la guerra de Vietnam. En este sentido, la escena final del juicio militar habilita la posibilidad de creer en el funcionamiento estructural del ejército, que se encarga de castigar a los culpables de los crímenes por sus actos y sellar definitivamente la esperanza en la instancia jurídica militar. Aunque, es cierto que el final requiere una última observación, este final:

“(…) se aleja de la historia real en dicho aspecto, dado que como bien nos informa Daniel Lang en su artículo las penas a los cuatro soldados fueron considerablemente reducidas en un juicio posterior dejando una sensación de injusticia, el film elimina dicha información”. (Della Mora. 2015, pág. 94)

Nacido para Matar (Full Metal Jacket, 1987)

Full metal jacket es una película de Stanley Kubrick protagonizada por R. Lee Ermey, Matthew Modine, Vincent D'Onofrio y Adam Baldwin. Basada en una adaptación de la novela *The Short-Timers*, de Gustav Hasford, Kubrick escribe el guión de su película. En este

proceso contó con la colaboración especial del mismo Hasford y con la ayuda de Michael Herr, corresponsal de guerra en Vietnam.

En esta película se narra el proceso en el que un grupo de jóvenes es sometido mediante el entrenamiento militar a su despersonalización, renuncian a su identidad, su cultura y exigencias para convertirse en miembros de la marina norteamericana. Al igual que en *Platoon* y *Casualties of war*, *Full metal jacket* aborda uno de los problemas centrales de la guerra de Vietnam y su filmografía: la transformación de los jóvenes norteamericanos en asesinos profesionales.

El estreno de *Full metal jacket* se produjo en 1987, lo cual implica una distancia histórica con relación al conflicto. Dicha perspectiva generada por la distancia temporal marca un punto de partida fundamental para su análisis y asimilación por la cultura norteamericana. Con una mirada marcadamente crítica, la película explora la cotidianeidad del campamento militar y pone el foco en el proceso de entrenamiento efectuado en el acuartelamiento. Los soldados de Vietnam son el producto de una instrucción militar cruel, despiadada y casi irracional que mina la subjetividad de un grupo de jóvenes y los abocan a la objetividad castrense. Nuevamente entran en crisis los ideales norteamericanos de rectitud, valores, honorabilidad y heroicidad bélica que caracterizó a la tradición cinematográfica de la primera mitad del siglo XX, en su lugar:

“La Guerra de Vietnam, sus resultados en ultramar y las consecuencias sociales y políticas vividas en un clima de polarización en Estados Unidos, habían hecho volar por los aires el *american dream* y las puritanas obsesiones de una sociedad pretendidamente inocente. Nada bueno o noble parecía tener cabida ya en el cine sobre Vietnam, hasta los sinceros sentimientos de amistad y camaradería, clásicos en cualquier producción bélica (...)” (de Merlo Pérez-Gámir, 2014, pág. 195)

Como consecuencia de este espíritu de época, la película logra reflejar el destino de los jóvenes reclutas (el promedio de edad era de 19 años) en el campo de batalla, el daño psicológico al que fueron sometidos y la agresividad que terminan desarrollando. El mensaje

de *Full Metal Jacket* parece ser claro: los años juveniles son reemplazados por el cruel deber de la guerra. Esto deriva en graves secuelas para los excombatientes: el desarraigo, la pérdida de la inocencia y los valores éticos-morales. En este sentido, los sentimientos de patriotismo se sustentan en el sacrificio de las generaciones más jóvenes, las cuales sufren las consecuencias de los intereses de la política del capitalismo estadounidense y para sostener el imperio.

Full Metal Jacket forma parte de un corpus fílmico que intenta construir una nueva perspectiva sobre la guerra de Vietnam en la cual se inscriben nuevas problemáticas e interrogantes sobre los hechos históricos: ¿qué responsabilidad tiene la sociedad con los jóvenes que son enviados al frente de batalla? ¿la crueldad y el horror de la guerra es lo único que hay para ellos? La juventud como nuevo sujeto social e histórico emergente tiene sus propios intereses, reclamos, sueños y expectativas. En un mundo convulsionado por los movimientos culturales de los 60', la lucha por los derechos civiles de las minorías y el mayo francés, las nuevas generaciones cumplieron un rol fundamental en dichos procesos. Frente a estas expectativas y reclamaciones el estado norteamericano respondió con la crueldad y la desafección propia del entrenamiento militar. Es en esa coyuntura crítica y problemática donde debe situarse *Full Metal Jacket* y su crítica a la sociedad norteamericana.

Rambo (First Blood, 1982)

Rambo (First Blood) es un clásico del cine norteamericano dirigido por Ted Kotcheff y protagonizada por uno de los actores emblemáticos de la década del 80' Sylvester Stallone quien encarna el papel de John Rambo. Lanzada en 1982, es la primera película de una trilogía que se desarrolla alrededor de un veterano de la guerra de Vietnam, quien de camino por el interior de los Estados Unidos es confundido con un vagabundo y apresado por un policía local. Mientras se encuentra detenido en el calabozo, John Rambo es maltratado y torturado por policías de la comisaría, estos hechos le hacen revivir su pasado traumático en la guerra de Vietnam. Como consecuencia de estos actos atroces, Rambo reacciona de forma

violenta, escapa de su cautiverio y desata una serie de episodios violentos en aquella pequeña población del interior de Estados Unidos.

Como parte de las fuerzas especiales del ejército estadounidense, Rambo posee una serie de habilidades en el campo de batalla que supera de lejos a las fuerzas policiales. Gracias a su entrenamiento, capacidad táctica y experiencia en la guerra logra enfrentarse a las fuerzas locales. Debido a la incapacidad de solucionar la situación, solo queda recurrir a las instancias superiores de la seguridad nacional de los Estados Unidos. En este contexto, hace aparición un personaje fundamental en la saga: el coronel Trautman (Richard Donald Crenna). El enloquecimiento traumático que sufre Rambo debido al sufrimiento en la guerra, hace necesaria la intervención de una voz amistosa y conocida que permita reconducir la situación y permitir una salida al guerrero solitario.

Si bien la historia se desarrolla en territorio norteamericano, Rambo (*The first blood*) es un ejemplo cabal para comprender el modo en que el conflicto de Vietnam fue interpretado por la cultura popular en los Estados Unidos. En primer lugar, logra reflejar el modo en que los veteranos sufrieron el maltrato e indiferencia por parte de la ciudadanía en general y las dificultades que sufrieron a la hora de reinsertarse económica y socialmente.

En segunda instancia, como bien entiende Selva Ruiz:

“A lo largo de la trilogía de Rambo, se observa una importante carga ideológica que vincula las películas con la doctrina de los neoconservadores recién llegados a la Casa Blanca y, más concretamente, con la ideología política y bélica de Ronald Reagan, quien lideró junto a Margaret Thatcher la “revolución conservadora” de los años 80’”. (Selva Ruiz, 2008, pág. 89)

En este sentido, debe leerse a Rambo en un proceso histórico y político posterior al tiempo cronológico del conflicto de revisión de la guerra para la nueva ciudadanía norteamericano. En otras palabras, Vietnam es retomado y reinterpretado a la luz de nuevos procesos sociales propios de la segunda mitad del siglo XX. Cabe destacar que, a finales de la década anterior, varias películas de claro corte antibelicista fueron estrenadas y formaron

parte de una respuesta crítica a la política exterior norteamericana. En este sentido, alcanza con solo recordar la aparición de producciones como *The Deer Hunter* en 1978 o *Apocalypse Now* en 1979. En definitiva, queda claro que el cine se constituía como un campo de tensiones en el que se disputaron las diversas valoraciones, interpretaciones y sentido sobre de la guerra de Vietnam.

En este contexto, Rambo puede leerse como portavoz ideológico de la administración de Reagan y parte del diseño de política exterior. Existe un claro vínculo entre los valores que promovió la revolución conservadora y algunos aspectos ideológicos presentes en la película. Un elemento fundamental es pensar en el enemigo que se prefigura en *Rambo*. Las menciones y apariciones de soldados norvietnamitas son casi nulas, es decir, la película parece retomar el final de *Platoon* en el cual Taylor sentencia: “no luchamos con el enemigo, el enemigo éramos nosotros”. Dicha premisa organiza el vínculo entre John Rambo y la sociedad en la que intenta insertarse y que percibe que traicionó el trabajo de los soldados en Vietnam.

En esta vorágine, el veterano de Vietnam lucha contra sus propios compatriotas al interior del territorio estadounidense, donde las instituciones decadentes no pueden ofrecer una respuesta adecuada a las necesidades exigidas. En este sentido, cabe destacar que no es casual que la figura de John Rambo esté asociada a un vagabundo (uno de tantos excombatientes) que se mueve en los márgenes de la sociedad.

Por otro lado, también aparece otro elemento fundamental en el film: la creación de Rambo como héroe popular. Sobre este aspecto cabe señalar los atributos físicos del personaje, encarna el modelo prototípico de hombre de acción de los 80'. A pesar de, las características físicas y de sus habilidades bélicas, Rambo es un héroe que tiene mucha humanidad. La inconformidad con el mundo en que vive, la búsqueda de reconocimiento y aceptación por parte de sus compatriotas, contribuyen a la humanización del personaje. Esto permite generar clara identificación con el público, y permite que en Rambo sea la nueva representación e imagen del veterano de Vietnam. Ahora bien, ¿de dónde provienen esta serie de valores e ideales? Al respecto Selva Ruiz propone pensar la figura de Rambo con relación a la irrupción reaganista en la política estadounidense:

“Es, en efecto, un héroe individual que, con sus respuestas claramente antiburocráticas, parece representar el individualismo arquetípico de la política reaganiana. Y constituye, además, la inyección de autoconfianza que el presidente Reagan quería suministrar a su pueblo acerca del poderío indiscutible que Estados Unidos debía exhibir”. (Selva Ruiz, 2008, pág. 93)

Frente al fracaso de Nixon, quien sufrió las consecuencias de la única guerra perdida por Estados Unidos, la nueva ola conservadora que encabezó Reagan pretendió la reincorporación de este hecho histórico al debate público y apostó por una reinterpretación patriótica de dichos acontecimientos luego tras varios años en un significativo olvido. Como nuevamente señala Selva Ruiz:

“El neoconservadurismo de la Administración Reagan tiene como uno de sus puntos clave la reescritura de esta guerra y, en general, de todo el pasado reciente de Estados Unidos, considerando temas que la opinión pública había tratado de olvidar como hechos positivos y meritorios”. (Selva Ruiz, 2008, pág. 93)

Conclusión

El presente trabajo ha desarrollado los temas propuestos y hay que señalar que a lo largo del corpus se observó las distintas visiones sobre la guerra de Vietnam y como este conflicto fue entendido social y culturalmente. Desde *Las boinas verdes* hasta *Rambo* se pudo percibir, señalar y analizar las distintas formas en las que el cine estadounidense representó la guerra de Vietnam y los vínculos que cada película estableció con el momento histórico y con su contexto de producción. En ese sentido, el desarrollo del trabajo implica reflexionar profundamente sobre el modo en que la historia entra en contacto con diversos lenguajes y formas de conocimientos. El cine no es un producto exclusivo de la creatividad individual, sino que, por el contrario, deben pensarse en diálogo con las condiciones de su época ya que cumplen un rol en el conjunto de cualquier proceso social. Por otro lado, también es fundamental comprender que es utilizado como un modo para intervenir y condicionar los debates sociales y culturales, para fijar pensamiento y acción política. El cine tiene una profunda intención política ya que, esencialmente, es capaz de reconducir el sentido común de la población. Junto con las noticias y las fotografías de guerra, las películas también se filtran en el imaginario colectivo como imágenes del conflicto y forman parte de la narrativa histórica que luego es difícil de modificar. Si bien no puede igualarse con el discurso de la historia, aunque el alcance de ésta es minoritaria, el cine pone en tensión los presupuestos sobre los que se sustenta dicha disciplina y dialoga intensamente desde su propio discurso y lenguaje.

Por otro lado, también es fundamental abordar el análisis teórico del cine como un modo de reflexión acerca de la historia. En esta dirección dejamos abiertos dos interrogantes fundamentales: ¿qué permite conocer el cine? ¿hasta dónde puede ser entendido como fuente historiográfica?. Más allá de la vigencia que representa este dilema aquí planteado y los debates de los cuales forma parte, pareciera ser que el cine no es una fuente directa de conocimiento de los hechos históricos, pero sí pueden observarse en el interior de la narrativa una serie de tensiones, debates y valores propios de la época histórica que retratan. Esto permite entender al cine como un recurso útil en la labor historiográfica, pero exige la necesidad de recurrir a otros campos disciplinares para valorar su aportación al hecho

histórico. En este sentido, la multiplicidad de saberes permite una reflexión igualmente compleja a la hora de comprender los hechos históricos.

En definitiva, el presente trabajo intentó ofrecer una respuesta posible a dicha problemática, intervenir en el marco de estas discusiones y contribuir al desarrollo teórico en este campo peculiar de los problemas historiográficos. Tomar como objeto de estudio a estas producciones culturales de masas y populares implican un desafío teórico más importante del que aparentan. En este mismo sentido, deben llevarse adelante nuevas propuestas teóricas y metodológicas para trabajar con un material muchas veces denostado. ¿Qué puede decir el cine sobre la realidad histórica? ¿de qué manera construyen una mirada sobre la historia? Debido a que el arte es una disciplina polisémica puede interpretarse de diversas formas, lo cual obliga a la revisión epistemológica de la historia como ciencia social.

Quizás lo más importante consiste en definir y analizar el tipo de experiencia que ofrece el cine sobre la guerra. Las películas revisadas tienen un mayor o menor grado de veracidad histórica, pero sin duda, todas ellas reflejan una determinada cosmovisión del momento en que se produjeron, no del momento histórico que pretendían narrar. No la única, ni la verdadera, tan solo una de las posibles. Junto al rigor teórico que debe perseguir el estudio de la historia, el arte emerge como una disciplina complementaria capaz de brindar una visión panorámica de los hechos históricos y, sobre todo, de la experiencia humana.

Bibliografía y Filmografía

- Arnalte, A. (2001). *"El vietnam soviético". La aventura de la historia*. Madrid: Arlanza Ediciones.
- Barrios Ramos, R. (2015). *Breve historia de la guerra de Vietnam*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Cimino, M. (Dirección). (1978). *The deer Hunter* [Película].
- Conboy, K., Bowra, K., & McCouaig, S. (1993). *El ejercito norvietnamita y el Vietcong*. Madrid: Ediciones del Prado.
- Coppola, F. F. (Dirección). (1979). *Apocalipsis Now* [Película].
- de Merlo Pérez-Gámir, M. (2014). *El cine de la guerra de Vietnam: dimensión ética y moral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Della Mora, L. (2015). "Pecados de guerra" durante la guerra de Vietnam. En V. L. Carbone, & F. G. Nigra, *El pensamiento crítico desde Sudamérica* (págs. 67-88). Valencia: Universitat de València.
- Fontana, J. (2002) *"La historia de los hombres:el siglo XX"*. Barcelona: Crítica
- Gaddis, J. L. (2008). *La Guerra Fría*. Barcelona: RBA Libros.
- Garibaldi, L. (2001). *Un siglo de guerras*. Barcelona: Librería Universitaria de Barcelona.
- Kotcheff, T. (Dirección). (1982). *First Blood* [Película].
- Kubrick, S. (Dirección). (1987). *Full Metal Jacket* [Película].
- Largo Alonso, M. T. (2002). *La guerra de Vietnam*. Madrid: Akal.
- Levinson, B. (Dirección). (1987). *Good Morning Vietnam* [Película].
- Melson, C. (2009). *Los marine en la Guerra de Vietnam*. Colchester: RBA Colecciones.
- Mora, F. D. (6 de Julio de 2013). *Representaciones fílmicas de la guerra de Vietnam o lecciones hollywoodenses sobre*. Obtenido de Acta académica: <http://cdsa.academica.org/000-010/203.pdf>
- Palma, B. D. (Dirección). (1989). *Casualties of War* [Película].
- Robb, D. L. (2006). *Operación Hollywood*. Barcelona: Océano.
- Rubio Pobes, C. (2010). *La Historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Sanguino Arias, L. (2004). *De Indochina a Vietnam*. Madrid: Ediciones Dolmen.
- Selva Ruiz, D. (2008). Cine y propaganda reaganista en la trilogía original de Rambo. *Comunicación*, 87-106.

- Sorlin, P. (1991). "Historia del cine e historia de las sociedades". En Filmhistoria online (págs. 73-87)
- Stockwell, J. (1978). *Insearch of enemies. A CIA story*. Nueva York: Norton& Company.
- Stone, O. (Dirección). (1986). *Platoon* [Película].
- Summers, H. G. (1995). *On Strategy: a Critical Analysis of the Vietnam War*. Novato, CA: Presidio Press.
- Tucker, S. (1998). *Encyclopedia of the Vietnam War: A Political, Social and Military History*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wayne, J. (Dirección). (1968). *Los boinas verdes* [Película].
- Zito, J. (Dirección). (1984). *Missing in Action* [Película]