

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Grau

Data

Full Resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Autor/a:

Tutor/a:

Any:

Titulació:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i la signatura:

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar una còpia en mà al tutor abans la presentació oral**

“La guerra de Vietnam i el cinema. Anàlisi del llenguatge audiovisual del film *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola”

Alena Maria Arregui Mostazo, Universitat Autònoma de Barcelona, 11 de juny de 2014

Resum

La guerra del Vietnam va enfrontar la regió del nord i la del sud d'aquest territori durant vint anys (1955-1975). Aquest conflicte, situat en el marc de la Guerra Freda va esdevenir un fet de ressò mundial perquè va comptar amb la intervenció de les superpotències dels Estats Units, la Xina i la Unió Soviètica. Tanta fou la magnitud de la guerra que va ser la causa, segons xifres d'organismes internacionals, d'entre 3 i 5 milions de morts.

Amb la fi del conflicte i essent les forces comunistes vencedores de la pugna, els Estats Units van encetar una etapa moralment traumàtica, tot i que les institucions governamentals no assumiren públicament la derrota. Era el primer fracàs bèl·lic de la història d'Amèrica del Nord i aquest fet es va veure traduït en moltes de les expressions culturals de l'època, entre elles, la indústria cinematogràfica. Tenint en compte que la del Vietnam fou la primera guerra televisada de la història, els corrents d'opinió públics es veien en gran part fonamentats en aquest suport.

L'objecte d'estudi de la present investigació és precisament el missatge audiovisual que transmeten les pel·lícules realitzades de manera coetània al conflicte i durant els anys de postguerra. Mitjançant l'anàlisi exhaustiu del film *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, s'estudia quina és la relació del què s'explica en aquesta visió èpica dels fets i la realitat. La tria de tres seqüències pertanyents a la pel·lícula i la seva acurada investigació permeten deduir que la intenció del seu director és posar de manifest els horrors de qualsevol guerra i denunciar algunes pràctiques bèl·liques dutes a terme per ambdós bàndols implicats.

Un cop realitzat l'esmentat anàlisi que revela com il·lustra el conflicte aquesta producció, es duu a terme la seva classificació dins els diferents corrents de pensament de la societat americana de l'època, cosa que permet valorar quina fou la força divulgativa del cinema als Estats Units amb un tema com és la guerra de Vietnam.

*Les històries de guerra no tracten, en realitat,
més que de persones, res més.*

Michael Herr, 2001

ÍNDEX

	Pàgina
1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ.....	7
2. MARC TEÒRIC.....	9
2.1 EL LLENGUATGE AUDIOVISUAL.....	9
2.2 LA HISTÒRIA I EL CINEMA.....	17
2.3 LA GUERRA DE VIETNAM (1955-1975)	22
3. METODOLOGIA	28
3.1 OBJECTIUS.....	28
3.2 HIPÒTESIS DE PARTIDA	28
3.3 OBJECTE D'ESTUDI	28
3.4 EINES I PROCEDIMENTS.....	32
4. INVESTIGACIÓ DE CAMP.....	35
4.1 LA IMATGE COM A INSTRUMENT DE PODER.....	35
4.2 OBRES PRINCIPALS	36
4.3 CLASSIFICACIÓ DE LES PRINCIPALS PEL·LÍCULES I DOCUMENTS DE NO-FICCIO	39
4.4 ANÀLISI DE L'OBRA <i>APOCALYPSE NOW</i>	47
5. CONCLUSIONS.....	63
6. BIBLIOGRAFIA.....	67
ANNEXOS	70

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ

Les raons que motiven a realitzar la present investigació són l'interès i la curiositat de conèixer què va passar a la guerra de Vietnam, com es va gestar el sagnant conflicte i quines conseqüències va tenir per ambdós bàndols. També es pretén endinsar-se en el context polític i social que vivien les dues parts durant els anys 50, 60 i 70 del segle passat i analitzar els arguments amb què la societat americana s'ha explicat des de llavors el conflicte a si mateixa i a la resta del món.

L'educació rebuda a les escoles catalanes inclou en el seu currículum la contextualització de la Guerra Freda, però la guerra d'Indoxina és sovint una gran desconeguda en el nostre territori. Tanmateix, es posa de manifest que el concepte "guerra de Vietnam" ha arribat històricament a la població a través del cinema americà. Les produccions cinematogràfiques han assolit una força documental aclaparadora en les últimes dècades i sovint resulten l'única eina que un ciutadà rep de manera involuntària en el seu entorn. És per això que cal tenir en compte que quan es parla de cinema ens referim a un importantíssim canal de comunicació que té els seus efectes en la població mundial. Quant al conflicte de la guerra de Vietnam, que va tenir lloc al territori oriental durant els anys 1955-1975, el cinema esdevé la font més multitudinària i sovint, única, que es té a l'abast per a donar a conèixer els fets.

A què es deu això? Evidentment, els ciutadans d'occident intercanvien la seva cultura amb una facilitat cada cop més globalitzada. Aquest fet ha propiciat que, pel que fa a la guerra que es comenta, només es rebi informació sota el punt de vista nord-americà, ja sigui des d'una mirada crítica o heroica sobre l'assumpte. Es viu, per tant, en una "bombolla" que converteix al gruix de la població en ignorants potencials del què va succeir. A més a més, si es basa el coneixement del conflicte en els discursos que desprenen les produccions cinematogràfiques americanes, s'obté una visió dels fets poc clara, imparcial i contradictòria, coberta sempre de la ficció que acompanya tota pel·lícula –no documental– de l'època.

Així doncs, el motiu de la investigació també neix de la voluntat d'aclarir el context històric, polític i social tant del món com dels Estats Units abans, durant i després de la guerra del Vietnam. Es pretén contestar totes les preguntes que es plantegen a partir de l'anàlisi dels arguments que ha dibuixat la indústria cinematogràfica dels fets i provar algunes hipòtesis que es proposen. Estats Units ha acceptat públicament l'única derrota militar de la seva història? El govern americà ha sabut justificar la seva intervenció en un conflicte que en un principi no l'afectava? La societat americana encara mitifica els herois de guerra? O bé desaprova l'acció del seu país? La força popular va tenir quelcom a veure en l'abandonament del territori per part de les tropes americanes?

La recerca es basa en un tema que ha esdevingut l'eix argumental d'un volum enorme de produccions cinematogràfiques nord-americanes. Títols com *Air America*, *Asalto Final* a *Firebase Gloria*, *Bat 21*, *Birdy*, *Boinas Verdes*, *Corazones de Hierro*, *Cuando éramos soldados*, *Desparecido en combate*, *El Cazador*, *Goog Morning*, *Vietnam - i*

fins a 400 films- han dibuixat un escenari molt contradictori entre ells. Però és en aquest punt que s'introdueix un altre debat prou popular i complex com per arribar amb la present investigació a una resposta al respecte: té el cinema una voluntat d'esser un instrument històric? O només es produeix a la recerca de l'espectacle i l'entreteniment? Cal ésser conscients que la majoria dels films bèl·lics ballen entre la realitat i la ficció i que precisament per això són dignes d'anàlisi: perquè a través d'ells es poden extreure dosis fiables d'història i a l'hora discernir-ne les de ficció. Cal per tant una voluntat pràctica i versemblant a l'hora de veure aquests films i la consciència que, per molt que alguns d'ells semblin una representació errònia de la realitat, tots deixen entreveure un interès social.

Per a clarificar tots aquests dubtes es necessita fixar l'atenció en una pel·lícula d'entre la gran multitud que se n'han fet al respecte. La producció de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* serà el nostre referent i a partir de la qual intentarem explicar la guerra de Vietnam. L'anàlisi audiovisual de tres seqüències claus de la pel·lícula ajudaran a saber com explica la guerra el seu director i a través de la qual s'intentarà esbrinar la seva adequació amb la realitat. Es necessitarà una gran documentació per entendre els perquès del conflicte i una acurada anàlisi del llenguatge audiovisual per desxifrar tot allò que Coppola ens adverteix.

2. MARC TEÒRIC

2.1 EL LLENGUATGE AUDIOVISUAL

2.1.1 Conceptes a definir

Escena: és el conjunt de plans la funció de la qual transcorre en un mateix escenari i en una mateixa unitat temporal.

Fotograma: és la unitat bàsica del llenguatge audiovisual des del punt de vista físic. Les imatges en moviment no es poden descompondre en elements menors.

Llenguatge audiovisual: conjunt d'elements que intervenen en la composició del missatge emès a través d'una plataforma audiovisual. Entenem com a llenguatge audiovisual tota aquella comunicació que es transmet a través dels sentits de la vista i l'oïda, per tant, el resultat final serà la conjunció dels elements visuals i sonors que van dirigits al receptor.

Presa: és la unitat bàsica de filmació o gravació: el material que es registra des que es posa en marxa la càmera fins que es deté.

Pla: és la unitat bàsica d'un relat audiovisual, formada pel grup de fotogrames d'una presa que s'aprofita pel muntatge.

Pla seqüència: és la seqüència rodada en un sol pla.

Seqüència: és una sèrie d'escenes amb certa continuïtat d'espai, acció o personatges. Una pel·lícula o personatges. Una pel·lícula es compon de diverses seqüències, que alhora poden constituir una o diverses parts.

2.1.2 Autors:

Lev Kulechov: nascut a Rússia l'any 1899, va ser un dels pioners del cinema soviètic de la seva època. Fou un cineasta i teòric que va ser reconegut a tot el món pels seus experiments sobre el muntatge cinematogràfic. Se'l coneix sobretot per un d'aquests experiments anomenat 'l'efecte Kulechov'.

José Ángel Encinas Carazo: professor de Geografia i Història a l'IES García Bernalt, de la província de Salamanca i autor de *Lenguaje audiovisual. La imagen en movimiento. El cine, el vídeo y la televisión* (2000), *Lenguaje audiovisual. La imagen fija* (1998), i *Comunicación audiovisual 1º de Bachillerato* (2001)

Pere Marquès: Especialista en tecnologia educativa per a la millora de l'educació. Director del Grup d'Investigació "Didàctica, Innovació, Multimèdia". Col·labora en màsters de les universitats UAB, UAM, Salamanca i Huelva. Va ser 40 anys mestre i director en un centre educatiu de Primària, és catedràtic TIC a FP i associat a la UOC, URL i titular a la Universitat Autònoma de Barcelona.

2.1.3 Anàlisi i interpretació del llenguatge audiovisual

Es considerarà el marc teòric explicatiu del llenguatge audiovisual a partir de les aportacions teòriques de dos experts com Pere Marquès i José Ángel Encinas. A partir de les premisses aportades per aquests dos autors s'elaborarà la posterior anàlisi. El mapa explicatiu de què és i quins elements conformen el llenguatge audiovisual d'una unitat cinematogràfica estarà, per tant, format per conceptes teòrics aportats per ambdós professionals i, alhora, això permetrà assentar uns nous conceptes als quals arribarem nosaltres mateixos.

Segons Pere Marquès (peremarques.com, 2010), el llenguatge audiovisual s'explica a través de diversos aspectes o dimensions. Aquestes, que es consideraran en a l'anàlisi, són les següents: aspectes morfològics, aspectes sintàctics, aspectes semàntics, aspectes estètics i aspectes didàctics.

Els **aspectes morfològics** són la suma dels elements visuals i els elements sonors que donen forma a una producció audiovisual. Quant a les imatges en moviment, els seus signes bàsics són el punt, la línia, la forma, la textura, el llum i el color. Tanmateix, a diferència de la imatge fixa, les imatges en moviment només cobren sentit ple en relació amb les que l'antecedixen i la precedeixen. (Encinas, any, pàgina). Amb tots aquests elements, les imatges poden representar coses que existeixen i d'altres que mai no han existit. Tenint això en compte, podem classificar les imatges de la manera següent (peremarques.com, 2010):

- Iconicitat o abstracció: segons les imatges siguin o no un reflex de la realitat
- Figuratives: pretenen representar fidelment la realitat
- Esquemàtiques o simbòliques: tenen alguna similitud amb la realitat
- Abstractes: el seu significat ve donat per convencions
- Denotació i connotació: les imatges difícilment seran monosèmiques, generalment seran més o menys polisèmiques segons la seva ambigüitat, capacitat de suggestió i possibles interpretacions que suscitin.
- Simplicitat o complexitat. Dependrà de la seva iconicitat, organització i relació entre els seus elements, el context. Les imatges complexes requereixen més temps i més atenció en la seva anàlisi.
- Originalitat o redundància: segons els seus elements siguin nous o molt utilitzats i coneguts (estereotips).

Els elements sonors estan formats a partir de la música, els efectes sonors, les paraules i el silenci. La música és un dels elements més destacats i mitjançant el qual es poden assolir diverses funcions. Per una banda, la música documental correspon directament al

so de la història narrada; la música incidental s'utilitza per a potenciar una determinada situació dramàtica i la música asincrònica s'utilitza com a contrapunt.

Els elements morfològics poden complir diversos objectius dins una producció audiovisual. Aquests els dividim en una funció informativa, testimonial o formativa per una banda. Per altra banda podem trobar una funció recreativa o expressiva. Finalment pot existir una funció suggestiva, de publicitat o propaganda. (peremarques.com, 2010)

Els **aspectes sintàctics** responen a unes normes sintàctiques que podran influir poderosament en el significat final del nostre missatge. Els principals aspectes a considerar segons Pere Marquès són els següents:

Els plans

Fan referència a la proximitat de la càmera a la realitat quan es realitza una fotografia o es registra una presa. Els plans i la funció que duen a terme els podem classificar en:

Plans descriptius:

- Gran Pla General: escenari molt ampli en el què poden haver-hi personatges múltiples. Entre la càmera i l'objectiu que es registra hi ha molta distància. El seu valor descriptiu és molt alt.
- Pla General: escenari ampli en el qual es poden distingir els personatges.

Plans narratius

- Pla sencer: és el pla més pròxim que pot tenir com a límits de la pantalla el cap i els peus del personatge principal.
- Pla americà: pla mig ampliat que mostra els personatges des del cap fins els genolls.
- Pla mig: presenta el personatge de cintura cap a dalt.

Plans expressius

- Primer pla: presenta la cara del personatge i les seves espatlles. La càmera és molt a prop dels elements que registra. Serveix per a destacar emocions i sentiments dels personatges.
- Pla detall: mostra un objecte o una part de l'objecte i el personatge. La càmera està situada pràcticament sobre els elements que registra.

Els angles

Es considera l'angle imaginari que forma una línia que surt perpendicular a l'objectiu de la càmera i que passa per la cara del personatge principal. Segons la posició de la càmera l'angle mitjançant el qual l'objectiu captarà els personatges es denomina:

Angle normal: la línia perpendicular al objectiu de la càmera incideix en perpendicular sobre la cara del personatge.

Picat: la càmera realitza un enquadrament des de dalt cap a baix. Afegeix un fort valor expressiu a les imatges.

Contrapicat: s'obté quan la càmera realitza un enquadrament des de baix cap a dalt. Afegeix un fort valor expressiu a les imatges.

Inclinació lateral: quan es situa la càmera amb una inclinació lateral, llavors les imatges apareixeran inclinades. Afegeix un valor expressiu d'inestabilitat i d'inseguretat.

La composició

És la distribució dels elements que intervenen en una imatge dins de l'enquadrament que es realitza a partir del format de la imatge i d'acord amb la intencionalitat semàntica o estètica que es tingui. Es consideren diversos aspectes:

Línies verticals: produeixen una sensació de vida i suggereixen certa situació de quietud, vigilància i estabilitat.

Línies horitzontals: produeixen una sensació de pau, quietud i serenitat.

Línies inclinades: produeixen sensació de dinamisme, moviment, agitació i perill. Produeixen un ritme més dinàmic a les seqüències de vídeo.

Línies Corbes: sensació de dinamisme, moviment, agitació i sensualitat. Ritme dinàmic a les seqüències de vídeo.

L'aire

És l'espai més o menys buit que es deixa entre els subjectes principals que apareixen en una imatge i els límits de l'enquadrament.

La profunditat de camp

És l'àrea per davant i per darrera del personatge principal que s'observa amb nitidesa.

Gran profunditat de camp: es veuen amb claredat la majoria dels objectes de la imatge, tant els que estan pròxims a l'objectiu com els més allunyats.

Poca profunditat de camp: només es veuen amb claredat els objectes situats a prop de l'objectiu principal que s'ha volgut enfocar.

La distància focal

És la distància que hi ha entre el centre de la lent de l'objectiu enfocat a l'infinit i la pel·lícula fotogràfica on es formaran les imatges.

El ritme

Constitueix un dels elements que contribuirà més a fer que les imatges tinguin o no atractiu per als espectadors. S'aconsegueix a partir d'una bona combinació d'efectes i d'una planificació variada.

Ritme dinàmic: s'aconsegueix mitjançant la utilització de molts plans curts i de curta duració.

Ritme suau: s'aconsegueix mitjançant plans llargs i poc nombrosos.

La il·luminació

A més del seu valor funcional, té un valor expressiu ja que pot ressaltar o suprimir formes i crear una atmosfera determinada que produeixi moltes sensacions diverses. S'utilitzen quatre fonts de llum: il·luminació principal, de relleu, posterior i de fons.

El Color

Es produeix per la llum que reflecteixen els objectes. Les seves propietats són:

Tonalitat
Saturació
Lluminositat

Segons la seva tonalitat els colors es poden classificar en dos grups:

Colors càlids: donen aparença de grandària, proximitat i pesadesa. (Blanc, groc, taronja, vermell).

Colors freds: donen aparença de petitesa i llunyania. (Verd, blau, lila, gris, negre).

Els signes de puntuació

Aquests elements realitzen la connexió entre els diferents plans entesos com a unitat de toma. (Hibridació teòrica a partir de l'aportació de Marquès (peremarques.com, 2010) i Encinas (2000: 46). Alguns d'ells són:

Tall: canvia de pla directament, sense cap element entremig.

Fos a negre: dissolen l'última imatge fins que s'arriba al negre total. Produeix la sensació que finalitza un període de temps.

Obertura en negre: des de la pantalla fosca va apareixent la imatge de manera cada cop més lluminosa.

Cortinetes: es tanquen sobre l'última imatge o s'obren sobre la primera imatge de la següent presa.

Encadenament: mentre una imatge es va dissolent, una altra apareix progressivament.

Desenfocament: es tanca el pla desenfocant la imatge i s'obre el següent a partir d'un nou desenfocament que es va corregint.

Congelació: la imatge s'immobilitza fins a donar pas a una altra imatge.

Escombrada: la càmera fa un desplaçament molt ràpid i es dona pas a una altra escena un temps després.

A tots els elements que apunta el catedràtic Pere Marquès, sumem d'altres esmentats per Encinas a la seva publicació *Lenguatge audiovisual. La imagen en movimiento. El cine, el vídeo y la televisión* (2000). Aquests són els següents:

El moviments

Distingim tres tipus de moviment:

Moviment dins l'enquadrament: el que realitzen els actors i objectes davant la càmera, restant aquesta fixa.

Moviments del motor de la càmera: quan variem les velocitats del motor de la càmera de cine (24 fotogrames per segon) es produeix la càmera lenta o l'acceleració.

Moviment de la càmera: Existeixen tres possibilitats de moviment de la càmera.

- Panoràmiques: horitzontal, vertical, obliqua i de balanceig. S'utilitzen amb diferents finalitats:
 - Descriptiva
 - Acompanyament
 - De relació
 - Subjectiva
- Translació o travelling: es belluga sobre unes guies o carrils.
 - Travelling de profunditat en avançament
 - Travelling de profunditat en retrocés
 - Travelling vertical
 - Travelling lateral o d'acompanyament
- Moviments complexos:
 - Moviments de grúa

- Moviments amb *dolly*: una petita grua muntada sobre una plataforma amb rodes.
- Moviments amb la *steadycam*: és un complex suport de la càmera que es recolza en les espatlles i la cintura de l'operador.

El temps

Aquest element va lligat sempre a l'**adequació** al temps real. (Encinas, 2000: 62)

Allargament: mitjançant la càmera lenta o a través del muntatge.

Condensació: és la relació més freqüent. En una hora i mitja es condensa el que passa en alguns dies, mesos o anys, inclús segles i mil·lennis.

Continuïtat: el temps de les imatges en moviment discorre en el mateix ordre que el temps real.

Paral·lelisme: s'alternen dos temps diferents.

Salt enrere o flash-back: es produeix una tornada enrere en el temps. Normalment s'utilitzen una sèrie de codis per a advertir a l'espectador.

Salt endavant o Flash-forward: el contrari del cas anterior.

Els trucs i efectes audiovisuals (Encinas, 2000: 63)

Per a aconseguir transmetre el missatge desitjat, es fan servir alguns elements que actuen dins el marc del llenguatge audiovisuals. Aquests són:

Càmera lenta: S'utilitza per a ressaltar moviments ràpids.

Càmera ràpida: S'utilitza per analitzar processos lents de la naturalesa o per ressaltar la comicitat d'una escena.

Marxa enrere

Aparició i desaparició ràpida

Sobreimpressió

Els **aspectes semàntics** comprenen tot allò que té a veure amb l'articulació dels diferents elements dins del missatge per aconseguir emetre allò que es vol transmetre. Dins aquest grup, hi trobem ítems com la composició i el muntatge amb totes les seves vessants. (Encinas, 2000:65)

La composició

És el mitjà pel què es distribueixen en la imatge els diferents elements visuals per a transmetre cert sentit de la totalitat i provocar la impressió de què res sobra ni falta a l'enquadrament.

El muntatge

En aquest punt i tal com fa Encinas en la seva obra, cal aturar-se en l'aportació a la història del cinema de Kulechov. El cineasta rus va fer una gran intervenció amb l'*Efecte Kulechov*. Aquest, es convertia en la millor demostració de l'enorme capacitat expressiva del muntatge en les imatges en moviment, fins al punt que per molts autors clàssics, entre ells l'autor de "*El acorazado Potemkin*", es tractava de l'element fonamental de la creació cinematogràfica, la seva essència específica. Tanmateix, l'arribada del sonor, la profunditat de camp i els altres formats amples de pantalla oferien posteriorment altres possibilitats per integrar l'espai i temps. El muntatge ha deixat així de ser el fonamental i decisiu mitjà expressiu en mans de cineastes, tot i que segueix estant entre els més importants. (Encinas, 2000: 68)

Funcions del muntatge

El muntatge juga amb dos elements: l'ordre dels plans i la seva duració. Es compleixen les funcions: crear nous espais, manipular el temps, donar un sentit narratiu, crear relacions poètiques o ideològiques (analogia, de contrast, causa-efecte), crear un ritme en la successió de plans (duració material dels plans, duració psicològica, escales en els enquadraments). En definitiva, obtenim així ritmes forts, lents, 'in crescendo'. El més normal és que s'en combinin més d'un, en funció de l'interès dramàtic del relat. (Encinas, 2000: 8).

Principals tipus de muntatge

Segons l'escala i la duració dels plans distingim entre el muntatge analític – plans curts – i el muntatge sintètic – plans llargs i grans profunditats de camp –. Per altra banda, segons el tractament que es fa del concepte 'temps', els classifiquem en:

Muntatge lineal: mostra una acció única, sense cap tipus de salts.

Muntatge paral·lel: mostra dues o més accions en espais i moments diferents.

Muntatge altern: similar al paral·lel, però amb una rigorosa simultaneïtat temporal entre les diverses accions.

Muntatge invertit: utilitza el flash-back i el flash-forward.

Principis bàsics del muntatge

Estem muntant amb informacions parcials una realitat que percebem com a conjunta. L'objectiu bàsic serà sempre reproduir aquesta forma natural que tenim de percebre la vida real, donar sentit fluid de continuïtat – *raccord* – a un conjunt de plans diferents presos en diferents moments. (Encinas, 2000: 68)

Els **aspectes estètics** del llenguatge audiovisual contribueixen a modificar el significat denotatiu dels elements del missatge. Per a aconseguir-ho ens podem valer tant de recursos visuals com de lingüístics. Com a elements visuals entendríem els següents: el·lipsis, metonímia, hipèrbole, metàfora, símbol, personificació, antítesis, hipèrbaton,

al·literació, repetició, jocs d'idees o paraules. Per altra banda, identifiquem com a recursos lingüístics tots els anteriors als que afegim les frases fetes, la dilogia, la ironia, l'onomatopeia, la interjecció, l'exhortació, la interrogació retòrica, les al·lusions, els neologismes, les paraules col·loquials i vulgarismes, les frases poètiques i els ritmes.

Finalment, els **aspectes didàctics** que componen el llenguatge audiovisual tindran sentit quan el missatge tingui una intencionalitat pedagògica. S'incorporarà, per tant, elements que facilitin la comprensió i l'aprenentatge del contingut audiovisual. Ens referim als resums que es presenten a l'espectador o la formulació de preguntes al receptor. (peremarques.com, 2010). A més a més cal tenir en compte la funció que es persegueix en cada ocasió i saber identificar en tot moment si es tracta d'una hibridació de funcions. Entre les més destacades hi trobem les següents: motivadora, vicarial, informativa, explicativa, de comprovació, redundant, suggestiva, estètica, recreativa, expressiva.

2.2 LA HISTÒRIA I EL CINEMA

2.2.1 Conceptes a definir

Cinema: prové del terme 'cinematògraf' i respon a la il·lusió de moviment produïda per una projecció seqüencial d'imatges enregistrades sobre una pel·lícula de cel·luloide a una freqüència de 24 fotogrames per segon. El cinema és el resultat de l'evolució en la projecció d'imatges en moviment al llarg de la història, tot i això, es considera que la primera projecció fou a càrrec dels germans Lumière l'any 1895 a París.

Cinema bèl·lic: produccions cinematogràfiques que centren el seu argument en una guerra real o fictícia.

Història: Narració i exposició dels fets passats i dignes de memòria, ja siguin públics o privats. També pot referir-se a la ciència que estudia i narra aquests successos.

2.2.2: Autors de referència:

José María Caparrós Lera: Doctorat en Filosofia i Lletres i professor de la Universitat de Barcelona, on és catedràtic d'Història Contemporània i Cinema. Es dedica a la historiografia i a la crítica cinematogràfica. També és director del Centre d'Investigacions Film-Història del Departament d'Història Contemporània de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona i fa 23 anys que edita la revista *Filmhistoria*.

Michael Herr: escriptor americà, autor de *Dispatches* (1977) editat en castellà l'any 1980 com *Despachos de guerra*. Aquest llibre és el resultat de la seva estada com a corresponsal de la revista *Esquire Magazine* durant la guerra del Vietnam i és considerat el millor llibre escrit sobre la guerra d'Indochina per *The New York Times Book Review*.

Marc Ferro: historiador francès que ha centrat els seus estudis en la història europea de principis del segle XX. És director d'Estudis en Ciències Socials a l'*Ecole des hautes*

études en sciences sociales, co-director de la revista *Annales*. També ha dedicat bona part dels seus estudis al cinema. En aquest sentit, ha dirigit i presentat documentals televisius sobre l'ascens del nazisme, Lenin i la Revolució Russa, i ha presentat diferents assajos sobre la història i el cinema.

Pierre Sorlin: catedràtic de Sociologia del Cinema a la Université de la Sorbonne Nouvelle i antic president de la International Association for Media and History (IAMHIST) de Oxford, on va impartir un curs monogràfic sobre les relacions Història-Cinema.

Siegfried Kracauer: escriptor i periodista alemany. Va realitzar estudis teoritzadors sociològics sobre el cinema alemany. Va viure fins l'any 1966 i el 1933 va haver d'exiliar-se a Nova York, on va seguir els seus estudis, els quals estan associats amb la teoria crítica de l'Escola de Frankfurt.

2.2.3: Teoria sobre la història i el cinema

La relació entre la història i el cinema ha estat objecte d'estudi i de debat des del moment en què es va dur a terme la primera sessió pública de cinema a París l'any 1895. Al llarg del temps, però, les teories –no sempre concordants– sobre la funció del cinema com a document històric sustentades per diferents experts ens mostren l'evolució del gènere i la seva funció social.

Entre els que defensen que el cinema esdevé essencial per a perpetuar una memòria històrica i els que denuncien la poca concordança entre els films i la història real s'ha teixit al llarg dels temps una classificació que permet analitzar fins a quin punt és necessari el cinema per a explicar el passat, el present i el futur de tota nació. A més a més, gràcies a l'aportació de tots i cada un dels autors que parlen de la relació de la història i el cinema esdevé possible entendre d'on sorgeix la necessitat de plasmar la realitat a la gran pantalla i quin ús se'n pot fer a mesura que passa el temps d'aquestes produccions.

Siegfried Kracauer va sorprendre als historiadors l'any 1947 amb un assaig sobre el cinema de la República de Weimar. En aquest escrit, titulat *From Caligary to Hitler. A Psychological History of German Film* (Princeton University Press), l'autor alemany intentava demostrar que les produccions cinematogràfiques dels anys vint ja anunciaven el nazisme i donaven a entendre l'ànima nazi. L'aportació principal de Kracauer és que les pel·lícules, tant si són produccions fruit de la imaginació com basades en fets reals, revelen sempre la vida interior d'un poble. Tot i que la teoria de l'escriptor alemany presentava alguns defectes, va convèncer a tots els historiadors de l'època de l'interès que els oferia el cinema.

Posteriorment, el primer especialista que elaborarà una teoria sobre el cinema històric serà Marc Ferro, de l'escola dels *Annales*¹. Ell sosté la idea que la imatge no exerceix com una copia de la realitat, sinó una reveladora de la mateixa. El cinema, per tant, deixa entreveure tot allò que una societat pensa de sí mateixa, allò que vol destacar i allò que vol amagar. Tanmateix, com el propi autor remarca, només serà possible veure-hi reflectida la història en el cas que el mateix historiador confronti aquestes imatges amb d'altres documents.

Cal aturar-se en la figura de Marc Ferro, ja que és el gran pioner en l'ús del cinema com a font de la ciència històrica i com a eina didàctica i divulgadora. Les seves primeres investigacions se situen als voltants dels anys 60, tenint com a objecte d'estudi la Revolució Russa i la Primera Guerra Mundial.

Per a entendre la teoria que proposa Ferro hem d'aproximar-nos a algunes publicacions que centren el seu punt de mira en la utilització de l'art cinematogràfic per a construir relats històrics. Una d'ells va ser publicat també a la revista *Annales* i fou titulat *Société du XXè siècle et Histoire cinématographique*. Un altre article, editat per Paul Smith, té un títol revelador: *The fiction film and historical analysis*, publicat dins el volum *The Historian and Film*. En el primer llibre de Ferro, titulat *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, l'autor sosté la següent conclusió: "De totes maneres, tot film té un valor com a document, no importa del tipus que sigui... El cinema, sobretot el de ficció, obre una via real cap a zones socio-psicològiques i històriques mai abordades per l'anàlisi dels documents." Per concloure amb l'important aportació de Ferro, cal destacar que la seva obra bàsica, *Cinéma et Histoire* (1997), ha esdevingut un clàssic i ha estat traduïda a diferents idiomes. (Caparrós, 1998: 11)

Al mateix temps, a partir del tercer terç del segle XX, a França hi destacar la figura del catedràtic Pierre Sorlin, qui va fer el següent raonament: "Cada pel·lícula està íntimament penetrada per les preocupacions, les tendències i les aspiracions de la època. Sent la ideologia del ciment des de la qual es poden plantejar els problemes, el conjunt de mitjans gràcies als quals s'arriba a exposar-los i desenvolupar-los, cada film participa d'aquesta ideologia, és una de les expressions ideològiques del moment". (Caparrós, 1998: 13)

L'Associació Internacional dels Mitjans i la Història (IAMHIST) engloba els principals experts sobre el tema però també reuneix els diferents corrents historiogràfics. Per anomenar-los de manera general, considerem que el més important està situat a Oxford, sota l'impuls del desaparegut David J. Wenden i altres historiadors anglesos com Paul Smith, Nicholas Pronay, Richard Taylor, Tony Aldgate i Kenneth Short.

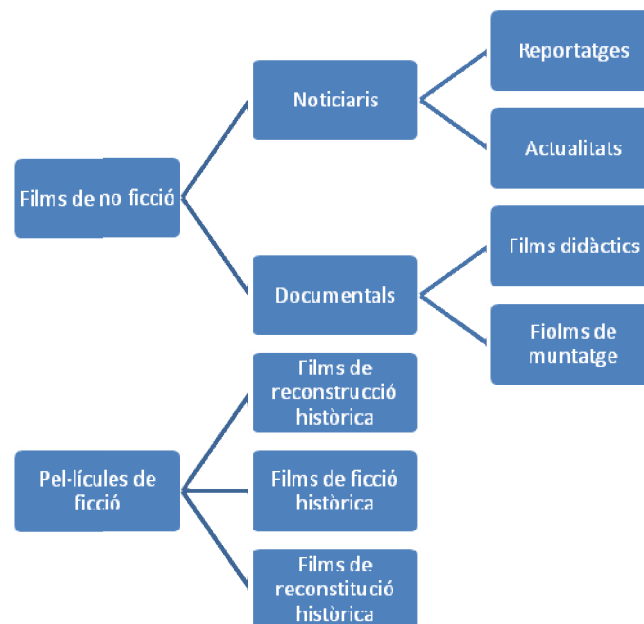
Altres escoles centreeuropees han estat impulsades per especialistes com Kastern Fledelius, Piet van Wijk, Pim Slot, Frans Nieuwenhof, Wilhelm van Kampen, Martin

¹ L'Escola dels *Annales* és una corrent historiogràfica encarregada d'elaborar la historiografia francesa del segle XX. Els seus fundadors foren Lucien Febvre i Marc Bloch i van adjudicar-li aquest nom l'any 1929.

Loiperdinger o Stephan Dolezel. A Estats Units, l'entitat que lidera les investigacions sobre el tema és anomenada Historians Film Committee. Aquesta, fou cofundada per Martin A. Jackson juntament amb l'editor John O'Connor i professors com David Culbert, Richard Raack, Danise Youngblood, William Uricchio, John Wiseman, Daniel Leab, Peter C. Rollins i un llarg etcètera d'especialistes com Robert A. Rosenstone. De fet Rosenstone, el professor de l'Institut Tecnològic de Califòrnia, forma avui en dia, juntament amb Charles Musser i Natalie Zemon Davis la tríada d'historiadors més importants d'Estats Units. (Caparrós, 1998: 16)

Classificació de les produccions cinematogràfiques

A *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, J.M. Caparrós Lera es fa ressò de totes les teories i classificacions que fins l'any de la publicació del seu llibre s'havien estès entre els professionals del sector. Tot i que l'autor està d'acord amb la sempre difícil acceptació de fronteres quan es parla d'una classificació, ell mateix en proposa una d'acord amb els criteris de pel·lícules de ficció i de no ficció. Els termes que utilitza Caparrós, però, són adoptats d'altres ideòlegs esmentats al llarg de la seva anàlisi i la present recopilació teòrica:



(Caparrós, 1998:21)

Films de reconstrucció històrica

Es tracta d'aquelles produccions que no tenen una voluntat específica de “fer història”. Tanmateix, contenen material social i amb el pas del temps poden acabar convertint-se en testimonis de la Història. En aquest grup hi podríem encabir aquelles pel·lícules del moviment neorealista (*Roma, città aperta, Paisà*, de Rossellini, o *El Limpiabotas* i

Ladrón de bicicletas, de Sica-Zavattini). També hi tindrien lloc els films del francès Eric Rohmer, a través dels quals estudia el comportament d'una joventut intel·lectual francesa burgesa o els del mateix Woody Allen, que, amb intencionalitat o no, fa una radiografia de la societat nord-americana del moment. (Caparrós, 1998:36)

De la mateixa manera hi podem incloure bona part de les produccions de l'escola soviètica dels anys vint i les pertanyents al cinema espanyol del franquisme, especialment els films de Bardem i Berlanga. Tots ells reflecteixen una època i unes tipologies de pensament que avui ja formen part del passat històric, però que, alhora, ens ajuda a entendre'l. El terme "reconstrucció històrica" va ser establert per Marc Ferro i determina que aquesta tipologia de cinema retrata a la gent d'una època, un mode de viure, sentir, comportar-se, vestir i inclús de parlar. Sense pretendre-ho acaben essent testimonis de la Història. Són, per tant, films de ficció –almenys aparentment– que requereixen l'atenció de l'historiador, l'investigador o pedagog. (Caparrós, 1998:38)

Films de ficció històrica

Aquest grup està compost per aquelles pel·lícules que es basen en un episodi en concret de la Història o en un personatge. L'objectiu és narrar algun esdeveniment del passat però sense ser necessari que el context sigui rigorosament l'adequat. Molts cops aquests films s'acosten més a la llegenda o al caràcter novel·lat del relat. Evidentment, parlem de moltes de les produccions de Hollywood.

Produccions mítiques com *Lo que el viento se llevó* (1939) o *Los tres mosqueteros* (1948) en són un bon exemple d'aquest tipus que representen l'anomenat film-espectacle i utilitzen el passat com a excusa i context per a explicar la seva història. La denominació d'aquest tipus de llargmetratge va ser impulsada pel teòric i cineasta francès Jean-Pierre Comolli.

Films de reconstitució històrica

Les produccions amb una clara voluntat de fer Història són les que es col·loquen dins aquest grup, anomenat així per Marc Ferro. Aquestes, evocuen un període o fet històric reconstruït amb rigor sempre tenint en compte la visió subjectiva de cada realitzador. Aquestes obres resulten fonamentals com a fonts d'investigació històrica i eina didàctica. (Caparrós, 1998:39)

Parlem de llargmetratges que tracten temes com la Revolució anglesa com *Cromwell* (1970), de Ken Hughes, *Winstanley* (1975) de Kevin Brownlow i Andrew Mollo, del *Risorgimento* italià retratat per Roberto Rossellini en films com *Viva l'Italia*, 1960 i *Vanina Vanini*, 1961. També n'inclouem les diverses obres sobre la Guerra Civil. Tal i com descriu Caparrós, les pel·lícules de reconstrucció històrica, a vegades, ens diuen més de com pensaven o pensen els homes i les dones d'una generació i la societat d'una determinada època sobre un fet històric pretèrit que sobre el mateix fet històric en sí; és a dir, clarifiquen més l'avui que l'ahir –el context en què ha estat realitzat el film– que la Història evocada. Per tant, el director es transforma en historiador.

Els exemples que es poden posar d'aquest grup de classificació en són molts. Des d'obres de Jean Renoir realitzades sota l'influència del Front Popular francès com *La Marsellesa*, fins les diverses versions sobre *Napoleó* i altres aportacions més revolucionaries soviètiques de S. M. Eisenstein com *El acorazado Potemkin*. També hi ha una gran col·lecció d'obres dedicades a l'estanilisme com *Tchapaiev* i nombrosos films basats en les guerres de Corea i el Vietnam així com al *apartheid* africà. (Caparrós, 1998: 40).

2.3. LA GUERRA DE VIETNAM (1955-1975)

2.3.1 Conceptes a definir

Acords de París: es van signar l'any 1973 després d'una sèrie de reunions entre totes les parts implicades en la guerra. Hi van participar representants dels Estats Units, la República Democràtica del Vietnam, la República del Vietnam i el Front d'Alliberació Nacional per a intentar acordar la pau en el conflicte bèl·lic.

ARVN: Forces Armades de Vietnam del Sud creades per defensar un nou model de país i la seva independència. Durant molt de temps van ser controlades i entrenades pels Estats Units i durant la Guerra del Vietnam van lluitar per a defensar, en teoria, un mateix objectiu.

Boines Verdes: Forces Especials de l'Exèrcit dels Estats Units. Fou una unitat militar que operava en accions especials de l'exèrcit americà. Va ser fundada l'any 1952 i fou famosa per operar sempre amb grups reduïts, sempre amb homes especialitzats i utilitzar algunes tècniques curioses.

Conferència de Ginebra: es va dur a terme l'any 1954 durant la Guerra d'Indochina entre el Govern de França i el de la República del Vietnam. En aquesta conferència es va decidir l'excisió colonialista de França sobre el territori vietnamita.

Guerra Freda: conflicte bèl·lic que va tenir lloc des de 1945 fins el 1991. El seu inici el va marcar el fina de la Segona Guerra Mundial i la seva fi va coincidir amb la caiguda de la URSS amb un cop d'estat. L'enfrontament, que va afectar a tots els àmbits de la societat, va ser protagonitzat per una banda pel bloc occidental-capitalista (liderat per Estats Units) i per l'altra el bloc oriental-comunista (liderat per la Unió Soviètica).

Vietcong: Front Nacional d' Alliberació de Vietnam o FNL. Va ser una organització guerrillera formada als voltants de l'any 1960 per presentar oposició al atac dels Estats Units durant la Guerra del Vietnam. El govern de Vietnam del Sud es referia a aquest grup amb el nom de VietCong.

2.3.2 Autors

Christian Gerard Appy: professor nord-americà d'Història a la Universitat de Massachusetss i autor de tres llibres sobre la història d'Amèrica, el darrer dels quals és *Patriots: The Vietnam War Remembered from All Sides*, traduït al castellà com *La Guerra del Vietnam* (2008)

María Teresa Largo Alonso: autora del llibre *Akal historia del mundo contemporáneo. La guerra del Vietnam*, publicat a Espanya l'any 2002.

2.3.3 El conflicte bèl·lic del Vietnam (1955-1975)

Causas i desenvolupament de la Guerra

En aquesta investigació ens centrem amb el període comprès entre els anys 1955 i 1975, quan els Estats Units van decidir intervenir en la pugna aliant-se amb Vietnam del Nord per a eradicar els brots comunistes que començaven a assentar-se a la societat vietnamita a partir dels anys 50. Tot i això, cal apuntar que a la regió del Vietnam les guerres per a defensar la llibertat del país van anar succeint-se una darrere l'altre des dels anys 40, quan les germanes Trung van liderar la primera resurrecció contra la dominació xina.

Tot i que les tropes americanes no van intensificar dramàticament la seva intervenció militar al Vietnam fins els anys 60, els Estats Units havien estat implicats a la regió asiàtica des de la dècada dels 40 i havia presidit la creació de Vietnam del Sud. A l'hora d'intervenir definitivament en el conflicte, els líders estatunidencs al·legaven la necessitat de les tropes americanes per tal d'ajudar a una petita democràcia lluitadora de Vietnam del Sur a mantenir la seva independència d'una agressió comunista externa llançada des de Vietnam del Nord i dissenyada per la Unió Soviètica i la Xina comunista. Si Estats Units no evitava l'arrencada comunista, un país darrere un altra cauria en poder dels seus enemics durant la Guerra Freda. (Appy, 2008:86). Amb el pas dels anys, molts estatunidencs acabarien conclouent que Vietnam del Sur no era ni una democràcia ni una nació independent sinó un règim corrupte i impopular completament depenent del recolzament dels Estats Units.

Així, més que un conflicte entre ideologies, fou un conflicte entre potències (França i EEUU) que ocupaven un lloc destacat en el sistema eco-polític mundial, contra aquells països que, com Vietnam, volien desfer-se de la tutela colonial a la qual havien estat sotmesos. (Largo, 2002:40). Els primers anys d'intervenció americana –a les ordres del president Johnson– foren desenfrenadament mordaços i el recompte de morts i danys materials es comentarà posteriorment. L'elecció de Richard Nixon l'any 1969 com a president semblava en primera instància ampliar les perspectives de pau a la zona. Però no fou així. El mateix any del seu ascens al poder es van reanimar els bombardejos a la zona, cosa que va provocar una ruptura a les negociacions. Estats Units, tot i les diverses afirmacions sobre el seu fracàs, encara tenia l'esperança de guanyar la guerra. I aquesta va revifar amb la mort del president de la República Democràtica del Vietnam, Ho Chi Minh el setembre del mateix any. Això va conferir l'esperança a Washington que el règim de Hanoi es debilitaria, així com el FLN.

No obstant això, els governants americans no eren conscients del grau de compromís polític assolit pel FLN amb el procés que es va desenvolupar al Vietnam, on al juliol de l'any 1969 es van crear òrgans polítics com el Govern Provisional Revolucionari (GPR)

i el Congrés de Representants del Poble Vietnamita, embrions d'una estructura política substitutòria de l'exèrcit popular en el Vietnam ja pacificat, mentre a cada província reconquerida es restablien immediatament estructures productives i polítiques. (Largo, 2002:39). La imatge mundial dels Estats Units es va afeblir a marxes forçades, i en tot el món s'inicia una dura campanya d'opinió en la qual les acusacions de feixisme es repeteixen constantment. Davant d'aquest fet, el president Nixon demana una reobertura de les negociacions, negant un cop darrere l'altre l'evidència de la derrota i prepara l'escenari per a l'incompliment dels acords en el conflicte. S'estava a punt de desencadenar una guerra civil.

El gener de 1973 la delegació de Vietnam del Sud, la del Nord, la d'Estats Units i la del GPR van firmar els Acords de Pau de París. En ells es recollien 23 articles amb les missions de cada bàndol. L'abandonament de les bases dels Estats Units a Vietnam al mateix any va desencadenar noves ofensives tant de la regió sud del territori com la del nord. Les expectatives nord-americanes de mantenir el control indirecte sobre Vietnam reben un cop dur la primavera de 1974. L'escàndol Watergate obligarà a Nixon a dimitir i tota la política de l'equip republicà serà qüestionada, sobretot la seguida al Vietnam. El règim de Saigon, per la seva part, serà incapaç de continuar la guerra sense la protecció i la direcció americana. Tot i que es viuen uns llargs mesos de guerra civil, la victòria del comunisme serà una realitat l'any 1975.

Extensió del conflicte a les regions de Laos i Cambodja

En el moment que el president Nixon va veure que podia perdre la guerra, va decidir acceptar l'estratègia de 'vietnamitzar' el conflicte. Això, teòricament, consistia a restringir-lo a un enfrontament entre Vietnam del Nord i del Sud. El resultat, pel contrari, va produir una internacionalització de la guerra, ampliant-se al teatre d'operacions de Cambodja i Laos i incrementant-se les pressions i contactes diplomàtics sobre Xina i la URSS (Largo, 2002: 34).

La pel·lícula *Apocalypse Now* esdevé íntegrament a la regió de Cambodja, on l'any 1970 es va fer la primera incursió armada. Totes les actuacions fetes en aquesta regió van estar marcades per grans bombardejos aeris per part de l'exèrcit dels Estats Units. Aquests, van causar nombroses morts entre els camperols que habitaven el territori pels quals aquests atacs desenfrenats van resultar terribles. Tot i que aquestes accions eren resistides esporàdicament per alguns grups amagats a la selva, la violència desplegada per l'exèrcit americà no podia ésser aturada. També es van efectuar repetits setges a poblats sencers. De fet, l'objectiu principal de l'ofensiva capitalista era eradicar dues àrees de protecció de l'exèrcit del Vietcong com eren Laos i Cambodja.

Conseqüències del conflicte bèl·lic

La victòria comunista – moviment promogut per Vietnam del Nord – l'any 1975 va significar la retirada total de les tropes estatunidenques de la regió asiàtica i també la primera i única derrota dels Estats Units en una guerra. Aquest fet recalà a la societat americana com una profunda depressió i un moviment popular molt actiu que es

preguntava per què els Estats Units havia d'entrar en aquella guerra que, segons ells, no portaria enlloc a la societat occidental. Les conseqüències pels Estats Units van ser desastroses. No només van perdre un nombre esfereïdor de soldats lluitant als territoris de Vietnam, Laos i Cambodja, sinó que la moral i la credibilitat americana va quedar qüestionada durant molts anys posteriors al conflicte. I és que les forces i mitjans que els Estats Units havien dedicat a aquesta guerra van ser desmesurats per a tractar-se d'un conflicte que no li afectava directament.

Durant els anys següents va haver dos corrents molt marcades en el sí de la societat americana. Per una banda, aquells que justificaven la guerra i mitificaven els nord-americans que havien lluitat per una bona causa al Vietnam i havien caigut com herois. Per altra banda, un estès pensament crític seguia preguntant-se quin era el verdader motiu pel qual la potència mundial s'havia encomanat a aquest conflicte que l'havia deixat totalment en evidència. En la recerca de respostes sobre el perquè de la dura derrota, alguns historiadors nord-americans i els dirigents nord-vietnamites van apuntar a la falta de motivació i moral de l'exèrcit sud-vietnamita, factors, sobretot el primer, presents en l'FLN. A més a més, l'exèrcit del Nord comptada amb un unit suport popular, que va augurar el seu èxit en un pla basat en la sorpresa del adversari i la seva falta de capacitat de reacció. Per altra banda, la falta de sensibilitat dels USA per a comprendre els problemes del Tercer Món va impulsar als seus dirigents a un exercici de crueltat desproporcionats. (Largo. 2002: 64).

Les conseqüències morals pels Estats Units foren més que evidents. Per una banda, la derrota va suposar durant anys una limitació de l'exèrcit del poder en el Tercer Món, tant en el pla militar com en el polític-econòmic. La guerra posava de manifest la supeditació dels interessos col·lectius nord-americans als restringits del complex militar-industrial, manipulant, a més, la informació per a escapar de les institucions i de la opinió pública.

Si tenim en compte el nombre total de morts que va deixar la guerra, parlem de gairebé 3 milions de víctimes, la gran majoria vietnamites i 60.000 baixes pels americans. Això fa que sigui el conflicte més costós i destructiu des de la Segona Guerra Mundial. Però cal tenir en compte un altre aspecte molt rellevant; molts experts van qualificar de 'biocidi' la conducta militar dels Estats Units al Vietnam. I això no resulta ser cap exageració. L'objectiu de les tropes americanes d'eliminar definitivament les bases d'aprovisionament del FNL i el Vietnam del Nord va conduir als experts estatunidencs a pensar en acabar amb el medi que proporcionava l'aprovisionament a aquella massa de camperols que ajudaven al Viercong. Així doncs, la Guerra no es dirigeix només contra els homes sinó també contra la terra, traduint-se en danys ecològics, econòmics, socials i humans en un conglomerat de dolor i repulsa contra la crueltat desplegada (Largo, 2002:66)

Pel que fa a les causes a la regió del Vietnam un cop va acabar el conflicte, la Guerra del Vietnam no és un fet aïllat, sinó una llarga cadena de guerres d'independència que va començar els anys 40. Tanmateix, amb el que semblava l'inici d'un període llarg de

pau, havia arribat el moment de fer balanç i començar a construir un país arruïnat per 30 anys d'enfrontament. L'any 1972, el nombre total de bombes que Vietnam havia rebut sobre el seu territori era de 14 milions de tones, 50.000 tones de defoliants i 25.000 tones de napalm. (Appy, 2008:93). Gairebé no hi havia cap espai que no hagués sofert els efectes de la 'craterització', de la guerra química que enverinava els arrossars, les plantacions de cautxú i els rius. Per últim, la intervenció dels Estats Units havia creat efectivament dos Vietnam i a allò s'enfrontava el nou govern comunista de Lao Dong. No només s'havia de dur a terme la reconstrucció econòmica, sinó també la social. (Largo, 2002: 66).

Producció literària

La informació documental sobre aquest període esdevé essencial per entendre aquest capítol de la història. Tanmateix, els anys 80 (la Guerra havia acabat feia cinc anys) contrasten per la falta de publicacions històriques al respecte. Aquest fet respon a un 'oblit interessat' que trobaria una possible explicació en el tractament historiogràfic de la matèria que respon simultàniament a una pràctica política. La història fou construïda, llavors, més a través del periodisme i la opinió pública que no pas per una disciplina científica. Per una altra banda, el desconeixement de la historiografia vietnamita posa de manifest una parcialitat que influiria en les anàlisis i valoracions, a vegades erronis, que les potències realitzen al respecte del procés revolucionari i independentista del Vietnam (Largo, 2002:20).

A *La guerra del Vietnam*, de Chistian G. Appy, es relaten les històries de 350 persones d'ambdós bàndols de la guerra i es contraposen les seves experiències. Aquest volum, publicat per primer cop l'any 2008, intenta enfrontar els dos punts de vista implicats en el conflicte per tal d'entendre i a l'hora desmitificar les accions dutes a terme per tots els herois de guerra que participen en la publicació.

Maria Teresa Largo Alonso reflexiona a través de *Historia del mundo contemporáneo. La guerra del Vietnam* les causes i les conseqüències del conflicte bèl·lic i respon a la importància que va tenir la indústria de l'audiovisual durant i després de la guerra. Mitjançant diferents documents històrics teixeix el context sobre el qual va esdevenir el famós enfrontament.

Producció cinematogràfica

El panorama del recull documental cinematogràfic és molt més prolífic que el d'obres literàries. Aquest fet, tal i com apunta Largo Alonso, es deu a què la guerra que van mantenir la República Democràtica del Vietnam i el Vietcong contra els Estats Units i el Govern de Saigon ha adquirit amb els anys un lloc molt especial en la imageria popular. L'autora de *Historia del mundo contemporáneo. La guerra del Vietnam* raona aquest fet a partir de la prolongació en el temps del conflicte, la crueltat desfermada o l'inquestionable desequilibri entre les forces contingents. Tots aquests components han desembocat en un misticisme digne d'un enfrontament d'un país petit contra la potència més forta del planeta. (Largo, 2002:23). Tanmateix, va haver-hi un factor clau que va

contribuir en fer de la guerra un emblema de la joventut mundial en els anys seixanta i setanta. Aquest factor fou la imatge: el cinema, la fotografia i la televisió.

Aquestes dècades feren de la imatge el mitjà més idoni per a transmetre qualsevol discurs a una gran massa de la població. Si a la irrupció de la televisió en tots els estaments de la societat hi sumem els components mítics i èpics assenyalats anteriorment i la utilització que d'aquests en feien els organismes de propaganda dels Estats Units, Vietnam oferia un conjunt d'atractius que els convertiren en un suculent tema a tractar pels guionistes de Hollywood. Tant fou així, que poques guerres han comptat definitivament amb una cobertura visual tant completa com la del Vietnam (Largo, 2002:23)

Resulta molt interessant analitzar la producció cinematogràfica sobre el cas dels països implicats. França va renunciar durant anys a projectar cinematogràficament un conflicte del que n'havia sortit tant derrotada i debilitada. Per això són una excepció alguns exemples de *cinema-verité* com *Sangre en Indochina* (1965) de Pierre Schoendorfer, amb tints expressament anticomunistes.

Per part del Vietnam, aquest país no compta amb una filmologia tan extensa i difosa com els Estats Units, però des del primer moment és conscient del poder de la imatge per a captar voluntats en una societat de masses. Aquesta premissa fa que es filmi, per exemple, el president Ho Chi Minh proclamant la independència a la plaça de Ba Dinh a Hanoi el 2 de setembre de 1945. El cinema, però, esdevindrà una eina de propaganda que s'utilitzarà en zones alliberades i inclús, clandestinament, en zones controlades pels Estats Units. La major part d'aquesta producció, a compte de directors xinesos i soviètics, va pertànyer al gènere documental. (Largo, 2002:24)

3. METODOLOGIA

3.1 OBJECTIUS

L'objectiu principal d'aquesta investigació serà comprovar o donar per invàlides les hipòtesis de partida. A més a més, es pretén respondre a la següent pregunta: "Com explica la Guerra del Vietnam el llargmetratge de Coppola?" Si aconseguim respondre-la, l'objectiu serà fer una descripció del conflicte bèl·lic a partir de la informació que emet la pel·lícula.

Per assolir l'objectiu final es durà a terme una anàlisi exhaustiu del llenguatge audiovisual de la pel·lícula *Apocalypse Now Redux*. L'esmentat estudi es farà primerament a trets generals i tenint en compte el film com a conjunt. Tanmateix, el treball es centrarà en tres seqüències en concret de la producció de Coppola. Un cop s'hagi fet l'anàlisi dels tres talls específics i tenint en compte diferents documents històrics sobre el conflicte en qüestió, es farà una valoració sobre la pel·lícula com a eina transmissora i divulgativa.

3.2 HIPÒTESIS DE PARTIDA

- El llenguatge audiovisual de la pel·lícula *Apocalypse Now Redux* transmet de manera objectiva els fets esdevinguts durant la Guerra del Vietnam a la regió de Cambodja.
 - a. Mitjançant el llenguatge audiovisual a la pel·lícula, el seu director pretén remarcar les conseqüències devastadores de la Guerra del Vietnam.
 - b. El llenguatge audiovisual de la pel·lícula transmet una sentiment popular nord-americà que es va estendre a les acaballes del conflicte. Aquest sostenia la pregunta de per què els Estats Units havien de participar en una guerra que no sentien com a pròpia i només tenia conseqüències negatives per la societat americana.
 - c. Dins els corrents de pensament de la societat americana posterior a la guerra, situem *Apocalypse Now* en el corrent més crític amb la intervenció americana.
- El film de Coppola esdevé una eina divulgativa i difusora de referència del què va ser la Guerra del Vietnam.
 - a. *Apocalypse Now Redux* explica la Guerra del Vietnam des d'una posició crítica a l'actitud política i militar dels Estats Units.

3.3 OBJECTE D'ESTUDI

Inicialment es necessita abordar tot un seguit d'obres cinematogràfics que obren el ventall de produccions fetes durant la guerra i posteriors al conflicte per a després centrar-se en l'anàlisi exhaustiu d'*Apocalypse Now Redux*.

La guerra explicada pel cinema americà

La utilització del cinema per part dels Estats Units té moltes interpretacions. Aquesta, a més, es pot classificar en dues fases que coincideixen amb el moment polític d'aleshores i l'evolució d'una guerra que va anar perdent popularitat al llarg dels anys. Així, hi ha una gran diferència entre produccions com *Boinas Verdes* de John Wayne de l'any 68 en el que es presenten americans heroics i invictes, i aquelles que intentaven plasmar una generació de joves destrossats que tornaven al seu país sense comprendre què havien anat a defensar.

Durant els anys del govern de Johnson, la confusió ideològica existent entre la societat americana fa que les grans productores evitin aquest tema. Tan sols produccions de segona classe o independents l'abordaran. Si qualsevol gran estudi apostava per fer una revisió del tema, ho feia sempre des d'una clara visió anticomunista, com l'esmentada *Boinas Verdes* o la pel·lícula de Marshal Thompson *Un Yankee en Vietnam*, de l'any 64. (Largo, 2002:24). A la dècada dels setanta hi ha una eclosió de produccions independents que recullen la inquietud d'una joventut que es nega a intervenir en un conflicte amb masses contradiccions. Apareixeran les primeres crítiques a Johnson i un moviment popular en contra de la guerra començarà a engendrar-se. (Caparrós, 1998:28) Els relats adoptaran des de llavors un to realista i oníric, donant lloc a una llarga llista de produccions: *El regresso* (1978) de Hal Hashby, *El Cazador* (1978) de Cimino, *Apocalypse Now* (1979) de Coppola, pel·lícules de qualitat a les que seguiran *Platoon* de Oliver Stone el 1986, *La Chaqueta Metàlica*, de Kubrick al 87, *Nacido el 4 de julio* també d'Stone al 1989 i un llarg etcètera fins arribar a *Forrest Gump*, quan la consciència americana ja estarà perfectament rentada i planxada (Largo, 2002:25).

Apocalypse Now, el discurs de Coppola

Apocalypse Now és un film que es va estrenar als Estats Units el 15 d'agost de 1979, tan sols cinc anys després que les tropes americanes es retiressin del territori d'Indoxina i es donessin per vençuts en una guerra en la qual hi havia participat durant més de 15 anys i que va suposar al govern americà un saldo d'aproximadament 60.000 homes morts i greus conseqüències emocionals i psicològiques entre els seus ciutadans. Aquest conflicte també havia dividit la societat americana entre favorables i detractors de la guerra i havia estat el motiu de les manifestacions més grans que s'havien dut a terme fins llavors a Amèrica del Nord.

Dirigida per Francis Ford Coppola, la pel·lícula va guanyar dos Òscars l'any 1979 a la millor fotografia i al millor so. A més a més, va estar nominada a sis altres estatuetes:

millor pel·lícula, millor actor de repartiment per a Robert Duvall, millor guió adaptat, millor direcció artística i millor muntatge. Aquell mateix any va guanyar la Palma d'Or del Festival de Cannes.

Direcció

Francis Ford Coppola (Detroit, Estats Units, 1939) és director, guionista i productor de cinema. Fill d'una família de napolitans, va haver de lluitar de petit contra la poliomielitis, cosa que va marcar els anys de la seva adolescència. Es va graduar a l'escola de cinema de la Universitat de Los Angeles i va col·laborar amb Roger Corman en algunes pel·lícules de terror, activitat que va compatibilitzar amb els seus primers treballs com a director. El primer Òscar que va rebre va ser l'any 1969, com a guionista del film *Patton*. Aquest fet li va obrir les portes a encarregar-se del guió i la direcció de la trilogia *El Padrino* (1972).

El film sobre la màfia italiana va esdevenir tot un èxit i va guanyar tres Òscars, convertint-se en el referent cinematogràfic de la dècada dels 70 i arrasant a les taquilles quan Coppola només tenia 33 anys. Gràcies a aquesta producció el director va proveir-se dels mitjans i prestigi necessaris per a dur a terme els seus propis films. Entre ells el més destacat és *Apocalypse Now* (1979). El cinema bèl·lic no havia estat fins llavors una aposta recurrent en el director americà, però va acabar elaborant un dels films més importants i recordats sobre el conflicte.

Actors

Els protagonistes de la pel·lícula són representats pels actors següents:

Martin Sheen encarna capità Benjamin L. Willard, i Marlon Brando dona vida al personatge més extravagant del film, el general Kurtz. També hi ha altres aportacions de renom, com la de Robert Duvall, que representa al coronel Willian Kilgore, Frederic Forrest fa de 'Chef' Hicks i Dennis Hopper d'un peculiar fotoperiodista. A més a més, Harrison Ford té una aparició fugaç al principi del film encarnant a un membre directiu de l'exèrcit americà.

Rodatge:

El director Francis Ford Coppola havia calculat que el rodatge de la pel·lícula es podia realitzar amb sis setmanes, però l'enregistrament total del film es va allargar dos anys. Es va decidir realitzar aquest rodatge a les Filipines sense tenir en compte, evidentment, que aquesta zona acabaria presentant alguns conflictes. De fet, moltes publicacions periodístiques de l'època apunten que va acabar sent un vertader infern per a gairebé tots els que van participar, ja fora per la lentitud amb que avançava la producció o bé pels problemes personals d'alguns actors.

Les raons que van conduir cap a la decisió de filmar la pel·lícula a les Filipines van ser la semblança del paisatge amb el del Vietnam, així com la dels autòctons amb els del

país veí i l'acord amb l'exèrcit filipí d'utilitzar els seus helicòpters de guerra per a gravar algunes escenes transcendents per a l'argument.

El transcurs del rodatge es va complicar per diverses condicions meteorològiques que van afectar el territori, entre elles un tifó que va destruir bona part dels decorats. Per altra banda, el protagonista Martin Sheen va patir un infart pel què es va haver de tornar a fer una llarga aturada a la producció. Un cop acabat el producte i presentat al festival de Cannes de l'any 1979, el mateix Coppola va afirmar "Aquesta no és una pel·lícula sobre la Guerra de Vietnam, això és Vietnam", referint-se a les complicacions de rodatge que havia tingut en aquest territori pròxim al del vertader conflicte.

Argument

Tot i que l'inici del llarmetratge es desenvolupa a la capital de Saigon, tota la trama és duu a terme a Cambodja, territori veí del Vietnam. La història que explica és la d'un capità americà anomenat Willard (Martin Sheen) a qui s'encomana una missió. Aquesta consisteix a localitzar el Coronel Kurtz (Marlon Brando) i matar-lo. Es tracta d'un ex 'Boina Verda' que ha quedat turmentat per la guerra i ha embogit, cosa que l'ha dut a formar el seu propi exèrcit de nadius, els quals l'adoren com si fos el seu rei.

Aquesta missió servirà al protagonista per endinsar-se a la jungla en un viatge pel riu, durant el qual podrà veure amb els seus propis ulls els límits de la condició humana i els poders de la natura. L'experiència a bord de la barca i acompanyat dels seus camarades li farà descobrir les infeccions i malalties, les drogues i les pors de la manera més extrema. Tot, provoca que Willard reflexioni sobre el sentit de la guerra i que s'acabi identificant amb l'home que ha de matar.

El paisatge de Cambodja i l'agressivitat amb la qual es tracta és essencial per entendre l'obra i l'actitud dels personatges principals. De fet, la pel·lícula resulta una profunda reflexió sobre com poden els horrors de la guerra arribar al cor de les persones i aconseguir trastocar-les. La recerca d'una resposta a la pregunta de com es pot arribar a fer tant de mal a l'enemic sobrevola les més de tres hores de film i acaba sense resoldre's. L'únic que definitivament acaba és la vida d'algú a qui la violència desenfrenada ha guanyat la batalla.

Una versió ampliada

Apocalypse Now Redux és la versió del film ampliada i l'objecte de la present anàlisi. Coppola va presentar-la l'any 2001 i es tracta d'un muntatge realitzat amb 49 minuts de noves imatges amb una durada de 202 minuts.

Antecedents

El film de Coppola és una cinta que reconstrueix i integra antics relats literaris, musicals i cinematogràfics per a adaptar-los a l'època contemporània del director i més en concret a la guerra de Vietnam. La doble lectura de la pel·lícula ens trasllada de manera clara als diferents referents històrics:

- *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad.

És una novel·la escrita per l'anglès Joseph Conrad l'any 1899. Aquesta, a mode d'autobiografia, narrava l'aventura d'un navegant anomenat Marlow que emprèn un viatge a través d'un vaixell de vapor pel Congo. Tot i que ell prové d'Europa i tenia arrelades les tradicions occidentals, el protagonista de la història se'n adona que la terra on va a parar està totalment maltractada per comerciants. Es tracta d'una recreació del Congo colonitzat pel rei Leopold II de Bèlgica de finals del segle XIX.

L'objectiu del capità Marlow, a més de conèixer els secrets de les tenebres que se ell desconeixia, és trobar un misteriós general del qui tothom en parla. En Kurtz, un home totalment turmentat per les coses que ha vist fer als de la seva mateixa espècie. Quan en Marlow es troba amb aquest controvertit personatge, ell li confessa que ha perdut l'ànima per culpa de l'horror de la guerra perduda pels nadius i la posterior colonització salvatge per part d'alguns europeus que saquegen la terra buscant el marfil de la zona.

El personatge Kurtz acaba morint per no poder suportar aquest horror i el capità Marlow reflexiona sobre el què és capaç de fer l'home a altres homes i sobre l'equitat de totes les races humanes.

- *"The Hollow Man"*. T. S. Eliot (1925)

Thomas Stearns Eliot va néixer a Anglaterra l'any 1888 i aviat es va convertir en un poeta, dramaturg i crític literari de referència. Va representar una figura cabdal en la poesia de llengua anglesa del segle XX tant al seu país de naixement com als Estats Units. El poema d'Eliot amb més transcendència al llarg dels anys ha estat l'anomenat *"The Hollow Man"*, convertit en un símbol d'una època de desintegració de la societat i que tenia com a objectiu posar ordre en un creixent caos i embogiment dels seus conciutadans. Del poema en qüestió en destaquem l'estrofa final, la qual es pot relacionar totalment amb l'inici del film *Apocalypse Now*. Aquesta, diu el següent:

Aquesta és la forma de la fi del món

Aquesta és la forma de la fi del món

Aquesta és la forma de la fi del món

No amb una explosió sinó amb un gemec.

3.4 EINES I PROCEDIMENTS

Per a dur a terme la present investigació es comptava inicialment amb un idea pobre del què havia estat el conflicte del Vietnam. Així doncs, tenint en compte que tot el treball de recerca giraria entorn a aquest fet històric, s'han dedicat els primers mesos a fer una recopilació documental que permetés absorbir un gran volum d'informació sobre el tema. Autors com Maria Teresa Largo Alonso, Christian G. Appy, Michael Herr o José María Caparrós i la seva aportació escrita han basat i assentat els coneixements que s'han aplicat a l'hora de realitzar el treball de camp.

També s'ha comptat amb el visionat de diferents documents audiovisuals com el documental *In the year of the Pic* (1968) d'Emile de Antonio i una desena de capítols de la sèrie televisiva *Nam, la guerra de los 1000 días*, comercialitzada en VHS a Espanya durant la dècada dels anys vuitanta i noranta. Internet ha estat una font important de documentació ja que ha facilitat la recerca d'articles periodístics sobre les conseqüències del conflicte del Vietnam i altres arxius històrics coetanis a la guerra. Tota aquesta recopilació de continguts i el seu estudi s'ha realitzat de manera inicial i introductòria amb l'objectiu d'absorbir els coneixements necessaris per a realitzar una anàlisi raonada i una valoració final de la investigació amb garanties.

En aquest punt de la investigació es fa més que evident que cal ampliar els paràmetres de la mateixa. Si es vol respondre a les hipòtesis i preguntes de partida és necessari que s'eixampli el marc teòric i el treball de camp. La recerca no es pot limitar tan sols a l'anàlisi exhaustiva de la pel·lícula, sinó que la contextualització del tema haurà de tenir en compte la situació política de tots els països implicats –en especial els Estats Units–, tots els documents cinematogràfics que comparteixen tema amb l'estudi i el poder que va tenir el periodisme audiovisual en la formació de l'opinió pública mundial dels anys seixanta i setanta.

Tant és així que el treball de camp no desembocarà en l'estudi final de la pel·lícula sense haver ressenyat prèviament quina va ser la funció de la imatge estàtica i dinàmica en l'explicació del conflicte, quines són les pel·lícules principals que tracten el tema i la seva classificació d'acord amb els diferents corrents de pensament de l'època. Evidentment, el visionat d'altres films com *Boinas Verdes* (1968), *El Cazador* (1978), *Forrest Gump* (1994) i *Platoon* (1985) és obligat per a poder comparar l'objecte d'estudi principal. També es fa un breu repàs sobre els missatges en format audiovisual que arribaven llavors a la audiència, en concret els discursos públics dels tres presidents dels EEUU implicats, els quals s'han valorat de manera subjectiva i personal.

En aquest sentit, mentre hi ha relativa facilitat per accedir a aquestes produccions, es troba una gran dificultat per arribar a documentals de no-ficció així com a noticiaris de l'època als Estats Units. Tot i això, com que aquesta investigació centra els seus arguments en les pel·lícules de ficció, amb la documentació recopilada s'ha pogut traçar un context esquemàtic de la societat nord-americana durant els anys de guerra i postguerra.

En la primera proposta d'investigació estava previst visitar l'únic museu d'Europa dedicat a la guerra de Vietnam, que es troba a Castellfollit de la Roca, a la província de Girona. No obstant això, aquesta gran oportunitat d'aproximació en primera persona no es va poder realitzar ja que el museu es troba tancat per reformes fins al pròxim mes de setembre de 2014.

Assentades totes les bases per a poder estudiar al detall el llenguatge audiovisual de la pel·lícula *Apocalypse Now* es pren com a filtre analític la teoria aportada pel doctor Pere Marquès, director del Grup d'Investigació "Didàctica i Multimèdia" vinculat al Departament de Pedagogia Aplicada de la Universitat Autònoma de Barcelona, i per José Ángel Encinas, autor de *Lenguaje audiovisual. La imagen en movimiento. El cine, el vídeo y la televisión* (2000). A partir d'una hibridació teòrica entre ambdós autors s'estudien els elements proposats pels professionals que permetrà arribar posteriorment a les conclusions desitjades.

Les hipòtesis de partida que es proposen no només tenen a veure amb aspectes audiovisuals i per això cal una tasca de comprensió de la pel·lícula com a eina divulgativa, la qual explica un missatge que cal contextualitzar. En aquest sentit, la narrativa de l'autor i corresponsal de guerra Michael Herr al llibre *Despachos de Guerra* resulta imprescindible. El periodista nord-americà, a més de ser testimoni del conflicte va participar com a guionista per Coppola a *Apocalypse Now*, cosa que ajuda a valorar l'autenticitat d'un discurs aferrat a la història. Un cop establerts tots aquests principis, s'escullen tres seqüències pertanyents al film per a analitzar-les en profunditat.

Les porcions de la cinta estudiada seran seqüències i no escenes perquè es considera que amb una escena no hi ha suficient material per desprendre'n tota la quantitat d'idees que s'esperen trobar en el llenguatge audiovisual de la pel·lícula. Així doncs, es duu a terme l'esmentada associació de conceptes que permetrà finalment traçar les conclusions que donaran resposta als interrogants i hipòtesis exposats a l'inici. No es pot passar per alt l'ajuda de la tesi doctoral realitzada pel professor de la Universitat Autònoma, Fabio Tropea titulada "Signos en venta: hacia un modelo general para el estudio semiótico del diseño y la comunicación en el punto de venta" i realitzada l'any 2013 a la UAB, que ha servit com a referència formativa a l'hora d'elaborar el projecte i solucionar dubtes formals.

Per tal de posar en comú les resolucions personals es realitza una xerrada amb la professora de la Universitat Autònoma Gloria Baena, llicenciada en Comunicació Audiovisual i professora del Màster de Comunicació i Educació. En aquest col·loqui s'intercanvien opinions sobre l'objectiu de la pel·lícula i el llenguatge que transmet, així com la seva adequació a la realitat i la seva utilitat divulgativa.

Per a tancar la investigació i un cop exposades les conclusions que es desprenen de la tesi es duu a terme una proposta de millora del film, sempre tenint en compte que es vol convertir en un exemple de transmissió del missatge sobre la guerra verídica i objectiu. Per això, s'exposen un parell de fets que es podrien incloure en la visió per la qual

aposta Coppola en un dels films que va suposar un dels fracassos econòmics més sonats de la dècada però del qual el mateix director sempre n'ha estat satisfet públicament.

4. INVESTIGACIÓ DE CAMP

4.1 LA IMATGE COM A INSTRUMENT DE PODER

Si s'hagués d'explicar la guerra de Vietnam a través dels documents històrics escrits que van arribar a la ciutadania durant el transcurs del conflicte no podríem elaborar una radiografia fiable dels fets. Això es deu, com apunta Maria Teresa Largo, a un 'oblit interessat' en el qual va influir indiscutiblement la política del moment que controlava el tractament historiogràfic de la matèria. Fou precisament per això que la imatge va assumir un rol importantíssim en la transmissió d'una guerra que es desenvolupava 14.300 kilòmetres de distància. De fet, no és agosarat afirmar que la opinió pública va ser construïda a través del periodisme, món on la imatge n'era el principal protagonista: la fotografia, la televisió i el cinema. Tant fou així que aquests documents visuals són usats encara avui per a explicar la naturalesa de la guerra i s'han convertit amb el pas dels anys en una eina informativa reconeguda a nivell mundial. Aquest és el cas de les imatges fixes pertanyents al recull fotogràfic d'ambdós bàndols arribat a la seva màxima expressió amb les fotografies preses pels fotògrafs Huynh Công Ut i Eddie Adams i les imatges corresponents a la gran marxa per la pau a Washington el 21 d'octubre de 1967.



Fotografia de www.macoteca.com

El fotògraf vietnamita Huynh Công Ut va prendre aquesta instantània durant el bombardeig amb napalm el 8 de juny de 1972 al poble de Trang Bang (sud-est de Vietnam).



Fotografia de www.macoteca.com

Retrat de l'americà Eddie Adams que va guanyar el premi Pulitzer l'any 1969. Es tracta d'una execució en directe a Saigon que va aixecar molta polèmica però, alhora, es va convertir en un símbol pacifista ja que posava de manifest l'absurdesa de la guerra.



Fotografia presa pel francès Marc Riboud. El 21 d'octubre de 1967 la societat americana acudia de manera multitudinària pels carrers de Washington per mostrar-se en contra de la guerra del Vietnam. Aquesta és una de les imatges més representativa d'aquell moment.

Fotografia de www.macoteca.com

Els anys seixanta i setanta feren de la imatge el mitjà més idoni per a transmetre qualsevol discurs a una gran massa de la població. Si a la irrupció de la televisió en tots els estaments de la societat s'hi suma la utilització d'aquesta com un organisme de propaganda dels Estats Units, entendrem que la gran pantalla trobés en Vietnam el conjunt d'atractius necessaris per fer-ne un suculent tema per tractar a Hollywood. (Largo, 2002:23) El cinema va assolir un gran valor instrumental com a explicació complementària al què en el seu dia va mostrar la televisió i altres documents visuals, i va sucumbir de la mateixa manera –tot i que a diferents escales– als efectes propagandístics del moment. Definitivament, poques guerres han comptat amb una cobertura visual tant completa com la del Vietnam.

Les primeres pel·lícules sobre el tema van aparèixer de manera coetània al conflicte. El cinema introduïa nous recursos en l'explicació de la guerra a través d'imatges, el principal dels quals era la creació d'històries de ficció a partir de fets o escenaris reals. Fou sens dubte una manera encara més massiva d'arribar als ciutadans del món però també va significar la possibilitat de crear un nou món al voltant d'un fet tràgic: l'espectacle. (Caparrós, 1998:54) A través de l'anàlisi que es presenta a continuació es valora el gran valor instrumental del cinema com a explicació de la contesa. Tanmateix, el cinema resulta un discurs complementari que s'ha de tenir en compte sense obviar els altres canals audiovisuals, tot i que la gran pantalla ocupi l'eix central d'aquesta investigació.

4. 2 OBRES PRINCIPALS

El desenvolupament del conflicte de l'Indoxina ha donat lloc a una bon nombre de pel·lícules, moltes de les quals s'han convertit en referents cinematogràfics de la història del cinema americà i mundial. De fet, és un dels conflictes bèl·lics que més filmologia ha suscitat; segons l'especialista Jerome M. Devine, avui ja es superen els 400 títols. Molts d'aquests films es classifiquen dins el gènere del cinema bèl·lic tot i que d'altres es troben més a prop del drama. Aquestes són les principals cintes americanes sobre la guerra del Vietnam (incloem a la llista alguns dels documentals i produccions de no-ficció més rellevants):

Boinas Verdes (The Green Berets) de John Wayne, 1968. És la història d'un grup de 'Boines verdes' als quals se'ls encomana una missió i decideixen que els acompanyi un reporter de guerra.

In the year of the Pig de Emile de Antonio, 1968. Documental realitzat en ple conflicte. Es planteja el per què de la guerra mitjançant nombroses entrevistes a polítics, militars i periodistes. Va ser rebut amb molta hostilitat per part de molts públics ja que el documental es qüestiona el sentit del nacionalisme radical dels dos bàndols. Va ser nominat a un Òscar com a millor documental.

El Cazador (The Deer Hunter) de Michael Cimino, 1978. Reflexió sobre les incurables seqüeles psicològiques que la guerra deixa en tres amics que són segrestats pel Vietcong durant la seva estada al Vietnam.

Apocalypse Now de Francis Ford Coppola, 1979. A un capità a qui la guerra està deixant sense forces li ha estat encomanada la missió de trobar el coronel Kurtz i matar-lo, ja que ha sucumbit als horrors de la guerra i ha organitzat el seu propi exèrcit de nadius a Cambodja.

Air America de Roger Spottiswoode, 1979. Dos companys piloten una línia aerea finançada per la CIA. Els problemes arriben quan descobreixen que els seus avions transporten armes i drogues a través de Vietnam, Laos i Cambodja.

Acorralado (First Blood) de Ted Kotcheff, 1982. Sylvester Stallone encarna al famós Rambo per a dur a terme les seves aventures ambientades en la Guerra del Vietnam i els seus escnearis bèl·lics.

Desaparecido en combate (Missing in Action) de Joseph Zito. Chuck Norris encarna el coronel Braddock. Aquest soldat escapar d'un camp de presoners de la guerra del Vietnam i decideix tornar al lloc dels fets per a rescatar als seus companys que encara segueixen en vida.

Platoon de Oliver Stone, 1985. Un jove arriba a Vietnam i descobreix els nivells de violència existents entre els soldats americans a partir de l'antagonisme entre dos sargents. És una de les pel·lícules més crítiques amb el govern i l'exèrcit americà de les que s'han fet al respecte.

La chaqueta metálica (Full metal jacket) de Stanley Kubrick, 1987. Una reflexió sobre el procés de deshumanització que es produeix en els soldats que abandonen la seva terra per anar a lluitar al Vietnam. La pèrdua de personalitat i els desequilibris psicològics patits també són tractats.

Good morning, Vietnam de Barry Levinson, 1987. Un disc-jockey de la Força Aèrea d'Estats Units s'instal·la a Saigon amb l'objectiu d'entretenir els soldats a través de la ràdio. Sovient, els seus comentaris sobre la guerra i el que veu no són gaire adequats i per això és expulsat del seu lloc.

La colina de la hamburguesa de John Irvin, 1987. Basada en successos reals, el film narra els brutals combats entre l'exèrcit nord-americà i el Vietcong per la presa d'un turó.

Jardines de piedra (Gardens of Stone) de Francis Ford Coppola, 1987. El sargent Clell Hazard és un veterà de guerra que entrena en un camp els millors soldats per a convertir-los en part del cos de la Guardia Nacional. La cosa es complica quan ell comença a sentir-se atrapat en el món de la guerra que tant semblava comprendre.

Bat 21 de Peter Markle, 1988. l'únic supervivent d'un avió militar és el Tinent Coronel Hambleton. L'exèrcit americà prepara una perillosa missió de rescat, però el Vietcong n'està al corrent i intentarà impedir-ho.

Nacido el Cuatro de Julio (Born on the Fourth of July) de Oliver Stone, 1989. un jove americà decideix allistar-se per anar a defensar el seu país a Vietnam. Quan una greu ferida el deixa en cadira de rodes torna a casa seva, on es plantejarà els seus ideals i si aquests corresponen amb les accions bèl·liques del seu país.

Corazones de Hierro (Casualties of War) de Brian de Palma, 1989. Un soldat americà arriba a la jungla del Vietnam i s'incorpora al seu exèrcit. Quan descobreix un crim brutal per part dels seus homes s'enfronta a ells i sobretot al seu sargent.

El cielo y la tierra (Heaven and Earth) de Oliver Stone, 1993. Última part de la trilogia del director sobre el Vietnam. Reflexiona sobre les conseqüències socials de la guerra a partir d'un matrimoni entre un sargent americà que torna al seu país casat amb una vietnamita.

Tigerland de Joel Shumacher, 2000. Jim Paston s'allista a l'exèrcit americà amb l'únic objectiu de conèixer la guerra del Vietnam per a després poder escriure un llibre sobre el conflicte. El que descobreix allà és totalment inesperat però li permet conèixer sentiments com l'amistat.

Cuando éramos soldados (We Were Soldiers) de Randall Wallace, 2002. Narra la història d'un coronel i els seus soldats americans que aterren l'any 1965 en una regió on els esperen més de 2.000 soldats del Vietcong. Això desencadena una ferotge batalla.

Forrest Gump de Robert Zemeckis, 1994. Forrest explica la seva vida a tots els vianants que s'asseuen al banc on hi és ell. La seva història contempla els seus anys de futbol

americà, l'estada com a soldat a la guerra del Vietnam, un campionat de ping-pong, la seva excepcionalitat a la Marató i els diners.

4.3 CLASSIFICACIÓ DE LES PRINCIPALS PEL·LÍCULES I DOCUMENTS DE NO-FICCIÓ

Amb un volum tan gran de produccions fetes sobre la guerra del Vietnam, cal traçar algunes línies definitòries per a classificar els films més importants. Per a fer aquesta distribució, prendrem com a tret de partida la teoria elaborada per José María Caparrós al volum *La guerra del Vietnam, entre la historia y el cine* (1998), tot i que l'adequarem als objectius i interessos de l'estudi actual i per tant es modificaran alguns conceptes. Es classifiquen les pel·lícules sobre la guerra del Vietnam segons la funció social dels seus discursos i arguments de la manera següent:

Combat ideològic

A partir dels anys 60, la importància de la imatge com a eina per a explicar quelcom va assolir tanta força que era inconcebible la transmissió d'idees per part del govern als seus ciutadans sense dominar-la. La gran pantalla, per tant, s'erigia com un poder incontestable el qual calia, si més no, controlar.

La guerra ideològica transportada als cinemes va tenir en els seus inicis un discurs propagandístic com a eix argumental. La pel·lícula més mediàtica i representativa d'aquest corrent va ser *Boinas Verdes* (John Wayne, 1968). Es tracta d'una producció codirigida i interpretada per Wayne –cèlebre per les seves idees feixistes–. El seu argument presenta un final que va ser molt protestat per alguns grups nord-americans degut al seu to paternalistes. De fet, aquest paradigmàtic film de ficció, produït dins del to propagandístic de Hollywood, cau en el tòpic més vulgar americà: l'heroi occidental garanteix el futur d'un nen perdut. Tanta fou l'oposició en grups de l'estat que en algunes poblacions es va arribar al punt de destrossar i cremar els cinemes on va ser exhibida la cinta. (Caparrós, 1998: 46). A més a més, la pel·lícula va comptar amb el suport de l'Exèrcit dels Estats Units, dada que parla per sí mateixa.

Seguint amb la mateixa línia triomfalista i amb un punt de vista que recorda l'ultraconservadorisme americà es troba la saga *Desaparecido en Combate*, interpretada pel famós Chuck Norris. El punt de vista d'aquests films es basa en la presentació dels vietnamites com enemics sense pietat i amb una violència desenfrenada poc humana i molt salvatge. No obstant això, cal diferenciar *Boinas Verdes* i *Desaparecido en Combate*. La primera la podem considerar una arma propagandística a tots els seus efectes, mentre la segona parteix d'un escenari 'verídic' per a desenvolupar una història de ficció amb l'objectiu d'entretenir l'espectador (Ferro, 2014:10). Tanmateix, no es pot oblidar la força historiadora i ideològica que desprenen aquestes produccions en un moment on el ciutadà americà i mundial busca respostes sobre la sagnant guerra on s'ha vist implicat.

Realitat

El cinema de no-ficció es troba majoritàriament relegat a un segon pla i resulten produccions d'interès molt més efímer que no pas el cinema de gran escala que es prolonga en moltes ocasions al llarg del temps. Tot i això, no es pot obviar per què resulta un gran testimoni històric i documental de la guerra del Vietnam.

La no-ficció o documental es desenvolupa de manera paral·lela al combat ideològic i propagandístic i depèn sempre de la realitat. El seu objectiu és jerarquitzar la informació per a presentar-la a l'espectador i sobreposar-se a les reconstruccions interessades. En aquest sentit, cal tenir en compte que els documentals depenen de la feina periodística que es duu a terme en el lloc dels fets, i en aquest cas el conflicte del Vietnam va marcar un canvi en la cobertura dels grans conflictes. Moltes de les imatges i opinions que arribaven de corresponents americans no van ser ben acollides per l'exèrcit occidental. Això va provocar que a mesura que avançava la guerra i sobretot en les guerres posteriors, es dugués a terme una censura de les imatges molt més exhaustiva fins a tal punt que les imatges documentals van començar a escassejar. (Michael Herr, 1980:227)

Durant les dues primeres dècades del conflicte es va gravar i editar un documental que es mereix una menció especial, ja que va ser emès l'any 1968, just en mig de la guerra i va ser una de les primeres recopilacions d'imatges editades i contextualitzades sobre el què passava a Vietnam. Es tracta de *In the year of the Pig (En l'any del porc)* realitzada per Emile de Antonio. El director aconsegueix a través de nombroses entrevistes traçar diferents arguments sobre el per què de la guerra, la missió dels soldats americans i les conseqüències que el conflicte pot tenir. Els protagonistes són, per tant, polítics, militars i periodistes que actuen directa o indirectament en el conflicte armat. Amb una intencionada ridiculització dels nacionalismes radicals per part dels dos bàndols es planteja el sentit de la lluita desfermada. La pel·lícula li va valer a De Antonio una nominació als Òscars com a millor documental però també la rebuda hostil per part d'alguns sectors de la societat americana.

Així doncs, el tractament de la imatge va produir sens dubte un xoc d'interessos i una evident falta de contextualització per part dels mitjans de comunicació nord-americans. Per una banda, la ciutadania americana rebia l'argument oficial polític a través de diferents discursos dels presidents i partits americans que van recolzar la intervenció.² Per altra banda hi havia qui lluitava per fer arribar una versió més 'verídica' i contrastada dels fets amb un clar afany pacificador i reivindicatiu del cessament de les armes.

² Des de Johnson fins a Ford, passant per Nixon, els tres van presidir el país durant la guerra de Vietnam. A l'abril de 1975, amb l'exèrcit de Vietnam del Nord prenent Saigon, el president Ford va ordenar l'evacuació de 22.000 vietnamites del sud i la sortida dels últims marines que quedaven a l'ambaixada d'Amèrica del nord.

En aquest punt de la investigació convé posar el punt de mira en tres reculls audiovisuals que, tot i no formar part d'una producció cinematogràfica de no-ficció, resulta imprescindible la seva anàlisi per a entendre els corrents retòrics del moment. Es tracta de tres discursos sobre el Vietnam que van arribar a tota la població americana en diferents moments del conflicte. De fet, els discursos de cada president al llarg de la guerra donarien per a un treball d'investigació a part que desviaria el present objectiu. Per això s'escullen les següents retransmissions audiovisuals que recullen fets públics que, pel seu interès històric, s'han convertit amb els anys en eines documentals dignes d'estudiar:

- **Lyndon B. Johnson, 7 d'abril de 1965.**

Aquest discurs anomenat "*Peace without conquest* (Pau sense conquesta)" va ser la justificació pública de la intervenció dels Estats Units a la guerra del Vietnam. La seva anàlisi ajuda a comprendre els motius aparents d'aquesta decisió i a intuir quins és el possible motor real.

Sens dubte, es tracta d'un discurs bastit d'una concepció històrica repleta de prejudicis pel que fa als orientals que viuen a la selva. Aquests, són titllats contínuament com a "salvatges" i "violents" i s'intenta demostrar que l'únic objectiu del Vietnam del Nord és la conquesta de territori: "Per què lluitem per a valors i lluitem per a principis, en lloc de territoris o colònies" (Johnson, EEUU, 1965) i la violència sense cap altre sentit que el de fer mal: "Que ningú pensi que retirar-se de Vietnam posaria fi al conflicte. La batalla seria renovada en un país i després en un altre. La nostra lliçó és que la fam d'agressió mai està satisfeta" (Johnson, EEUU, 1965).

Resulta una completa reafirmació argumental del per què EEUU ha d'ésser una peça clau en el conflicte. Les raons que el llavors president va exposar són, per una banda, la condemna clara al comunisme. El terror de que aquest sistema imperi al món es fa evident amb les seves paraules: "Tenim al Vietnam la mateixa raó que teníem per defensar Europa. A la Segona Guerra Mundial es va lluitar a Europa i Àsia, i quan va acabar ens vam trobar en una continua responsabilitat de la defensa de la llibertat" (Johnson, EEUU, 1965). Així doncs, els americans són presentats com a herois que vetllen per la llibertat no només del Vietnam del Sud, sinó de tot el món amb interessos (sempre segons el seu president en nom del govern nord-americà) altruistes: "El nostre objectiu és la independència de Vietnam del Sud, i la seva llibertat dels atacs. No volem res per a nosaltres mateixos, només que al poble de Vietnam de Sud se li permeti orientar el seu propi país, el seu propi camí" (Johnson, EEUU, 1965), repeteix en diverses ocasions el polític ja difunt.

Tanmateix, el discurs es desvetlla una aclaparadora actitud paternalista i heroica del soldat americà que tant mal ha fet i segueix fent a la imatge social del país. "Deshonrar aquesta promesa, abandonar aquest país petit i valent dels seus enemics, seria un mal imperdonable", justifica Johnson, "En tot el món, des de Berlín a Tailàndia són les persones el benestar del qual descansa en part en la creença de que poden comptar amb nosaltres si són atacats" sentència. Òbviament, en aquesta defensa a ultrança de la

intervenció militar no es fa cap esment de la dictadura del Vietnam del Sud: “Això ho fem amb la fi de frenar l’agressió. Fem això per a augmentar la confiança de la valenta Vietnam del Sud que ha suportat valentament la batalla brutal durant tants anys” (Johnson, EEUU, 1965).

- **Richard Nixon, 3 de novembre de 1969.**

Quatre anys després del discurs de Johnson el panorama al Vietnam havia canviat completament. També ho havia fet als Estats Units, on les veus escèptiques començaven a fer-se escoltar amb força i la desconfiança vers la victòria americana creixia sense parar. En aquest context el president Nixon es va veure obligat a elaborar aquest discurs que amb els anys és conegut com “*Silent Majority* (majoria silenciosa)”, en el que introduïa el concepte de ‘vietnamització’ a l’hora de referir-se a la retirada de tropes americanes per a deixar via lliure a que Vietnam del Sud lluités pel que era seu.

“A mesura que les forces del Vietnam del Sud es faran fortes, la taxa de retirada d’Amèrica del Nord pot arribar a ser major” (Nixon, Estats Units, 1969), aquesta oració es pot prendre com una oclusió total de la realitat. Sembla que EEUU hagi complert amb el seu objectiu i el Vietnam del Sud ja sigui suficientment fort per a guanyar la guerra. Es recorre una altra vegada al discurs paternalista quant en realitat la història diu que la potència mundial va deixar desemparat i evocat al fracàs el territori pel qual havia lluitat tants anys.

Si Johnson reiterava que era necessari fer la guerra, Nixon recorrerà a la pau un cop darrera l’altre. Una pau que, realment, es tradueix en l’abandonament de les tropes americanes i resulta ser un eufemisme per evitar la paraula derrota. Es troben també noves al·lusions al comunisme que ells titllen com a ‘ferotge’: “Vietnam del Sud i altres nacions que es veurien amenaçades per l’agressió comunista, han donat la benvinguda a la nova direcció de política exterior nord-americana.” (Nixon, Estats Units, 1969)

Per últim, Nixon fa una crida a la unió del país conscient que els EEUU estan més dividits que mai i reforça aquest clam en motiu de la pau. Això sí, no podria acabar d’una altra manera el seu discurs afegint el regust d’orgull americà que també hi trobem en els arguments del seu antecessor: “També hem d’estar units en contra de la derrota. Perquè hem d’entendre que Vietnam del Nord no pot derrotar o humiliar als Estats Units. Només els mateixos nord-americans poden fer això.” (Nixon, Estats Units, 1969)

- **Gerald Ford, 16 de novembre de 1974**

Gerald Ford va arribar al poder després del cas Watergate que va posar fi a la carrera de Nixon a la Casa Blanca. Va formular el discurs anomenat “*Clemency for Vietnam Era Draft Evaders*” en un moment en què les tropes americanes havien abandonat Vietnam feia aproximadament un any i les seqüeles morals i psicològiques començaven a ser evidents.

Estats Units necessitava polir la seva imatge davant del món però sobretot, per sí mateix. Necessitava justificar una derrota que encara avui no se sap si l'han acceptada com a tal i per això Ford recau en la clemència, el perdó i els judicis humans i democràtics en aquest discurs unificador. Hi destaca sobretot l'esforç per no valorar les conseqüències de la guerra (ell no en va participar directament però tenia a les mans un país que just en sortia) i la necessitat d'oblidar-la ràpidament i eclipsar-la amb assumptes actuals: "El nostre propòsit comú com a nació el futur del qual sempre és més important que el del seu passat". (Ford, Estats Unit, 1974)

Tot i els esforços del govern americà per a justificar els motius de la intervenció a Indoxina, va ser inevitable el rebuig a la guerra que va anar creixent entre la població al llarg dels anys del conflicte. Si al principi es va creure a cegues en la necessitat d'enviar tropes al Vietnam per a fer realitat el triomf del capitalisme a la Guerra Freda, a mesura que els nord-americans coneixien què havia anat a fer realment Estats Units al Vietnam es va anar creant una potent oposició popular al conflicte i a les mentides que se'n desprenien de la política oficial i de molts mitjans de masses manipulats (Largo, 2002: 24). Fotografies cruels, documentals com *In the year of the pic* i cròniques de corresponsals horroritzats s'acabaren sobreposant a la relativització del conflicte per part del govern, al cinema propagandístic i a la censura periodística existent.

Així, es va donar lloc a fets històrics com les famoses, multitudinàries i històriques manifestacions per la Pau als Estats Units³. Les imatges que recullen aquests moviments de protesta als EEUU posen de manifest la gran divisió interna del país, que va enfrontar la opinió pública amb el govern, i l'estat amb el món. De fet, es poden considerar aquestes protestes que s'ha considerat històricament que fa jugar totalment a favor de Vietnam del Nord quant a termes d'estratègia i van ser tan multitudinàries que van pressionar la govern americà a signar la pau als Acords de Pau París de 1973.

Finalment, es recorden a altres imatges documentals de no-ficció que van tenir un paper substancial en el desenvolupament de la guerra i que van contribuir en la formació d'una consciència social que trencava totalment amb l'orgull nacional americà i convidaven a assumir una derrota i una acció poc humana en una terra estrangera. (Caparrós, 1998:42) Es posen de relleu dos esdeveniments: el primer dels quals és la inmolació a Saigon l'any 1963 del monjo budista Quang Duc en protesta contra la dictadura del president de Vietnam del Sud Ngo Dinh Diem (les imatges del fet van donar la volta al món). L'altre és el mític discurs de Martin Luther King, un pastor protestant assassinat l'any 1968 que va denunciar la política bèl·lica del govern dels EEUU amb el seu discurs "Jo tinc un somni". Aquests dos personatges pacifistes no foren polítics, ni soldats ni periodistes, però van contribuir d'una manera incontestable en l'acabament de la guerra del Vietnam i les barbaritats que aquesta comportava. (Caparrós, 1998:42)

³ Una de les manifestacions més multitudinàries de la història va ser la marxa de Wahington el 28 d'agost de 1963–amb la seva significativa cançó *Moratorium Day i Kent State University*–. Aquesta i altres protestes responien al moviment de la Marxa per la Pau.

Relats de postguerra

Tornant a l'anàlisi de les pel·lícules de ficció basades en l'escenari i context del conflicte d'Indoxina, i també deixant a un costat aquelles produccions realitzades durant la guerra centrem l'estudi en els films produïts un cop acabada la guerra.

Tal i com apunta Caparrós a *La guerra del Vietnam, entre la historia y el cine* (1998), s'identifiquen uns clars vencedors (La República de Vietnam) i uns perdedors relatius que són els Estats Units. Es consideren perdedors relatius perquè tot i les ferides de la 'guerra més llarga d'Amèrica del Nord', no es va produir (en paraules de l'historiador del Vietnam George C. Herring) l'efecte dominó: només van caure dues fitxes, dos països en el comunisme: Laos i Vietnam. Al temps que EEUU va fragmentar l'altre fitxa del dominó, Cambodja. Tampoc van caure Tailàndia, Birmània ni Indonèsia, i finalment es van dividir els principals jugadors de la partida: la URSS i la Xina de Mao.

Com recordava Largo en *Historia del mundo contemporáneo. La guerra del Vietnam*, una de les coses que els Estats Units tampoc van assumir va ser el genocidi de la terra: 'biocidi' del Vietnam, Laos i Cambodja, un fet que va tenir enormes repercussions ambientals i de salut en una societat que va quedar totalment devastada. A més a més, l'elevat nombre de morts d'un bàndol i de l'altre que va deixar la guerra sempre era justificat per les elits polítiques de la mateixa manera que s'havia argumentat la participació en el conflicte.

El cinema és un reflex de tot el comentat anteriorment. De fet, les primeres pel·lícules que tracten el tema i són coetànies a l'acció armada transmeten totalment la idea que el govern i l'exèrcit americà volien mostrar al món i sobretot als seus ciutadans. Tanmateix, la producció cinematogràfica fou quelcom que va anar evolucionar al llarg dels anys i a mesura que avançava el conflicte. Tant fou així que pocs anys posteriors de finalitzar els processos de pau ja hi havia en cartellera pel·lícules que s'atrevien a introduir visions més crítiques de l'assumpte i que reflectien una altra versió de la realitat la qual podia incomodar a molts nord-americans (Largo, 2002:23).

Tenint presents els corrents cinematogràfics esmentats i les principals obres de referència de Hollywood basades en la guerra del Vietnam, s'identifiquen tres visions de postguerra que ajuden a analitzar les diferents posicions, visions i actituds de la ciutadania i govern americà respecte el conflicte un cop signada la pau. El cinema va fer-se ressò del doble enfrontament que descrivia el país occidental durant els anys setanta, vuitanta i noranta.(Caparrós, 1998:76) La catalogació i diferenciació que fa Caparrós de pel·lícules històriques com *El cazador* (1978), *Apocalypse Now* (1979) i *Platoon* (1985) segons el corrent de pensament que defensin ens ofereixen contradiccions d'una tragèdia que no va ser tan sols un conflicte imperialista, capitalista, nacionalista o comunista, sinó un dilema que residir durant molt de temps en el fons de l'esperit humà (i qui sap si encara ho fa).

- *El Cazador*, la visió més conservadora

Alguns crítics l'han arribat a catalogar com a 'feixista' i imparcial. Dirigida per Michael Cimino i presentada al públic l'any 1978, la producció revela la història de tres companys que són segrestats pel Vietcong i un cop aconseguen tornar a casa seva són incapaços d'oblidar aquesta experiència traumàtica.

Els protagonistes, tres caçadors aficionats, responen a un perfil de nord-americà comú – blancs, d'avantpassats americans i ulls i cabell clar- i són, sobretot, innocents. La violència que en ells dipositen els vietnamites és desenfrenada i faltada de tot sentit i coherència. Es dibuixa els orientals com éssers deshumanitzats, salvatges i tirànics. Tan traumàtica és l'estada dels tres companys en mans del vietnamites que això acaba provocant desviacions mentals en ells.

Alguns sectors americans van desaprovar el punt de vista d'aquesta pel·lícula. Segons ells, es tractava –com reflexiona Caparrós– d'un intent per part del govern d'inculcar la idea que Vietnam del Nord lluitava per una qüestió de poder i en contra de la llibertat del Sud del país. Aquesta premissa justificava la intervenció d'un estat com els EUA, civilitzats, coherents i solidaris, i jugava a favor de l'actitud de victimisme que s'havia d'estendre un cop perduda la guerra.

Un altre dels arguments per a catalogar aquest film de conservador i demagògic va ser el fet que el signés Michael Cimino. L'excèntric director, que va veure durant els anys 80 i 90 com la seva carrera a Hollywood queia en picat, sempre va justificar la seva producció com un element necessari per a conèixer una realitat que no explicaven els mitjans: "Vaig interessar-me pel tema de la guerra perquè va tenir conseqüències inevitables pels americans de la generació a la que jo pertanyo. Algunes de les marques emocionals que va deixar la guerra en els americans mai han estat transmeses per la premsa. Existia una escletxa que s'havia d'omplir" (El País, 30 octubre 1981). El director va denunciar d'aquesta manera que la realitat que explicaven les notícies estava distorsionada i que films com el seu eren imprescindibles per a conèixer els fets vertaders. Per altra banda, molts periodistes no van dubtar en etiquetar 'El Cazador' com una construcció d'un relat feixista, intencionat i exempt de suficients testimonis fiables per a realitzar una pel·lícula de guerra.

El que és clar és que l'any 1978 aquesta cinta es va erigir com una de les portaveus de la consciència i el dolor nord-americà i la base sobre la qual una gran part de la població elaborava el seu discurs particular sobre la guerra. Tanmateix, el film guanyador de 5 Òscars posava de manifest (tot i sense tenir en compte el context global de la situació ni l'humanització de l'altre bàndol del conflicte) una sèrie d'accions se veritablement van tenir lloc durant els anys de lluita a d'Indoxina. A més a més, la criticada pel·lícula, que compta amb una brillant actuació de Robert de Niro va resultar una gran lliçó d'amistat per a tota l'audiència que fugia de tota interpretació política del seu guió argumental.

- *Apocalypse Now*, ideològicament ambigua

Com es desgranarà amb l'anàlisi exhaustiu d'aquesta pel·lícula en l'apartat següent, Coppola intenta donar un sentit global d'horror a la guerra. Pretén fugir de les etiquetes de 'bons' i 'dolents' per a senyalar com a rival únic la guerra, les seves armes i les morts que provoca. Tanmateix, resulta un gir inesperat però necessari en la consciència de molts nord-americans.

Coppola recorre al concepte de la bogeria per a transmetre el caos –present al llarg de tot el film– i la desolació i soledat que provoca un conflicte armat on la mort és més present que la vida. Tot i que no és una crítica directa al govern americà, posa de relleu quin era el perfil de soldat americà que acudia a lluitar a la guerra del Vietnam (tot el contrari que a *El Cazador*) i la pèrdua constant de desig de continuar-la. El director introdueix per primer cop una reflexió popular estesa massivament durant els últims anys de conflicte, la pregunta constant de si era necessari que els Estats Units intervinguessin en la llarga contesa.

- *Platoon*, l'esquerra liberal a la gran pantalla

És la primera entrega de la trilogia d'Oliver Stone dedicada a la guerra del Vietnam. Tractant-se del cineasta de Nova York, era d'esperar que evoqués la seva traumàtica experiència com a soldat en el conflicte en les seves pel·lícules posteriors. A més a més, per la forma de ser d'Stone, també era evident que les seves produccions resultarien una molèstia a les institucions oficials, l'exèrcit americà i altres estaments de la societat occidental. *Platoon*, estrenada el 1985 centrava la seva mirada en els conflictes interns i les salvatjades perpetrades per seu propi exèrcit.

Des del primer moment el llargmetratge va comptar amb un cartell immillorable de cara a tot el món i va resultar ser un èxit comercial. De fet, així ho evidencien els quatre Òscars que va recollir i l'acollida que van rebre les altres dues entregues de la trama: *Nacido el cuatro de julio* (1990) i *El cielo y la tierra* (1993)

Tant *El Cazador*, com *Apocalypse Now* com *Platoon* resulten les pel·lícules més característiques de tres corrents de pensament que sostenien tres amplis sectors de la societat americana en torn al conflicte del Sud-est asiàtic (Caparrós, 1998:78). Evidentment, totes les que es van fer al respecte durant els anys posteriors es podrien assimilar a alguna d'aquestes tres, sabent que les fronteres ideològiques estan poc marcades i permeten una gran flexibilitat de posicionament. Aquestes tres visions de postguerra ajuden a valorar cada un dels seus discursos i a traçar un perfil de la població americana que va continuar la seva història lluny del territori on s'havia desenvolupat l'acció bèl·lica. En aquest punt de la investigació es pot donar la raó al gran pioner de les relacions entre la Història i el cinema, Siegfried Kracauer, quan esmenta: "Els films d'una nació reflecteixen la seva mentalitat de manera més directa que qualsevol altre mitjà".

4.4 ANÀLISI DE L'OBRA APOCALYPSE NOW REDUX

La pel·lícula de Coppola va tenir una acollida poc esperançadora per part del públic en el moment de la seva estrena però tot i això va ser guardonada amb dues estatuetses Òscars i en va estar nominada a sis més. El seu èxit recau en el guionatge d'un argument nou vers la guerra, amb grans dosis crítiques cap al govern americà però sobretot un profund esperit de desaprovació cap a les conseqüències de la guerra. La seva consagració, però, també té molt a veure amb la forma del film, un llenguatge audiovisual que va molt més enllà del seu guió, i arriba a l'espectador a través de la fotografia, escenografia, música i caracterització. Per això, té moments memorables dins la història del cinema, com les tres seqüències que hem escollit per analitzar en la present investigació.

La primera d'elles és el famós inici del protagonista que reflexiona en una habitació d'hotel, enmig d'un bombardeig a Saigon i amb l'ànima destrossada per la violència d'una guerra que viu *in situ*. La segona és un altre moment llegendari que respon a un bombardeig d'un batalló aeri a un poble sobre el qual duen a terme un setge més que revelador. Finalment, l'última seqüència escollida és el discurs final que l'antiheroi de la trama donarà a conèixer al nostre protagonista. Impregnat d'una gran retòrica i simbolisme, la demacració que fa la guerra en els homes queda palesa i acaba essent la raó de tota acció embogida i desesperada.

Totes elles són una porció d'un film de més de 200 minuts, però cada una explica a la perfecció un element clau per entendre la guerra a través dels ulls del seu director. És per això que durem a terme l'anàlisi audiovisual de cadascuna de les tres escenes prenent com a base la teoria del professor Pere Marquès i José Ángel Encinas desenvolupada en el marc teòric de la investigació. A partir de les conclusions que traiem, intentarem traçar una radiografia concreta i alhora general del què va ser la guerra del Vietnam.

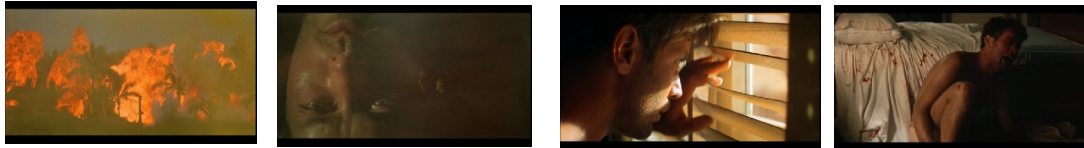
1. Primera seqüència analitzada ('Despertar a Saigon')

Minutatge: Minut 00:00 a 7:18

Descripció: És el conjunt d'imatges amb les quals arrenca el llargmetratge. En els primers instants apareix la imatge de selva verda i tranquil·la, amb els seus arbres i la rica vegetació movent-se al son d'un vent suau. Pel context de la pel·lícula es dedueix que es tracta d'un racó de la regió de Vietnam del Sud. Acte seguit el foc d'unes explosions es converteix en el protagonista de la pantalla. Tot crema. Tot d'una, un helicòpter militar comença a sobrevolar la zona, i és en aquest moment quan tot un seguit d'imatges comencen a aparèixer successivament. El so del motor de l'helicòpter es relaciona amb el moviment de les hèlix d'un ventilador que penja del sostre, amb una mirada perduda que se'ns presenta en primer pla –sempre difuminada pel foc que crema la selva–.

De sobte, una habitació d'hotel es sobreposa a la imatge inicial. Damunt del llit apareix l'home de mirada perduda, que observa atentament el ventilador quan el so d'un helicòpter irromp amb força. Recorda que es troba a Saigon. El seu estat d'ànim i les substàncies estupefaents que pren el faran expressar amb el cos i la sang el seu sentiment de desesperació. Finalment, caurà derrotat en un costat del llit, gairebé inconscient.

Mostra gràfica de la seqüència:



Anàlisi audiovisual:

- Aspectes morfològics

Les imatges que apareixen al llarg de la primera escena del film pretenen ser un reflex de la realitat, és a dir, intenten acostar-se el màxim possible a uns fets reals recreats anys després de que succeïssin. Per això es classifiquen com a imatges icòniques i figuratives que busquen una connotació evident. El monòleg interior del protagonista no s'introdueix fins al minut 4 del film i abans que aquest aparegui es succeeixen imatges amb una capacitat emotiva cacurada amb escreix. Les imatges destaquen per la seva simplicitat i el gran espai de temps que el director deixarà a l'espectador perquè aquest assimili les idees transmeses.

Quant als elements sonors que participen en aquesta escena en destaca per damunt de tots la música. Es tracta de la cançó *The End* del grup The Doors. Aquesta cançó obre la pel·lícula i no desapareix fins als tres minuts i mig. La funció que duu a terme és altament expressiva i aconsegueix dotar les imatges del sentiment nostàlgic i reflexiu que pretén fer arribar Coppola. La melodia del grup americà sona durant el bombardeig inicial a la selva de Vietnam i el helicòpters sobrevolen la zona. Assumeix el seu punt més àlgid quan la imatge ensenya la mirada del seu protagonista, perduda i tan trista com els acords que l'acompanyen. La lletra de la cançó resulta si més no reveladora. "*This is the end*" (això és el final) repeteix un cop darrere l'altre. Aquesta frase es relaciona a l'instant amb la visió catastròfica i devastadora de la guerra que es desprèn del film, així com el lema "L'Horror" que caracteritza tant la idea d'*Apocalypse Now* sobre el conflicte i que conclou el seu argument.

Tot i que al llarg de la seqüència la música incidental –aquella que s'utilitza per a potenciar una determinada situació dramàtica– és l'element sonor més important d'aquesta primera seqüència, també hi apareixen altres efectes importants com ara les paraules i el silenci. En el cas del guió parlat, sempre en boca del protagonista però introduït com una veu en *off*, és molt significatiu l'ús d'un llenguatge planer, sense

col·loquialismes ni frases fetes ni un vocabulari rebuscat. L'actor Martin Sheen ofereix un to clarament reflexiu, cansat, replet de pensaments negatiu que queden palesos en el seu discurs. Per últim cal destacar la funció expressiva del silenci. Entre la música i el discurs aquest recurs sonor accentua el sentit introspectiu de l'escena i és un altre exemple de la commoció humana i les conseqüències que una guerra pot arribar a generar en un dels seus soldats.

Finalment i tenint en compte els elements visuals i auditius que formen aquesta primera escena, es conclou que el principal objectiu que tenen aquests elements morfològics dins la producció audiovisual és una funció recreativa i expressiva, tot i que, tractant-se d'un fet històric, no deixa de ser una eina amb una clara intenció formativa i divulgativa.

- Aspectes sintàctics

L'escena analitzada està completada principalment amb plans descriptius i expressius. Els primers intenten recrear un paisatge com és la selva del Vietnam, Laos i Cambodja i els efectes d'un bombardeig en la zona. Per tal d'aconseguir-ho es recorre a plans generals, que presenten un escenari ampli i global. Els segons pretenen transmetre amb precisió detalls que aconsegueixin plasmar els sentiments i emocions pertinents. S'observen primers plans, de la cara del protagonista, de les hèlixs del ventilador, de la tauleta de nit de l'habitació d'hotel del soldat, etc. I s'observen sobretot de plans detall amb una gran força emotiva, com ara els ulls de l'actor, les seves mans, una porció d'una fotografia o les persianes de la finestra.

Els angles amb què estan gravats la majoria dels plans són normals, però en moments puntuals sí que es recorre als picats i contrapicats com quan l'actor jau sobre el llit o fa arts marcial sota els efectes de l'alcohol. Aquests plans donen encara més valor expressiu a les imatges que mostren ja que el punt de vista de l'espectador passa a ser subjectiu. La profunditat de camp és gran, ja que són importants tots els elements i objectes que apareixen en la imatge perquè ajuden l'espectador a situar-se en el context.

Les línies de l'escena formen una composició dels seus elements que actuen d'acord amb la intencionalitat semàntica i estètica del director de la producció audiovisual. Observem com hi ha línies verticals i horitzontals, que produeixen una sensació de quietud i serenitat. La raó per la qual trobem aquesta composició és perquè en la seqüència no té lloc cap acció dinàmica sinó que l'estabilitat és símptoma d'inactivitat i reflexió, quelcom imprescindible en l'inici de la pel·lícula.

El ritme dels elements audiovisuals que s'utilitza en l'inici del film és un dels aspectes que més ens criden l'atenció ja que hi ha una diferència substancial entre l'arrencada de la pel·lícula i l'acció que vindrà després. En aquesta primera escena el ritme és suau, les imatges es sobreposen unes a les altres amb lentitud i els plans són llargs, permetent al receptor treure conclusions pròpies. Es van alternant un nombre molt reduït de plans

però que estan en pantalla un període llarg de temps: el necessari per a transmetre una emoció o una sensació més enllà de la pròpia imatge.

En el cas de la il·luminació, té un clar valor expressiu ja que crea una atmosfera que produeix diverses sensacions. En primer lloc, es mostra una selva apagada, rodejada de fum i on les flames del foc brillen més que qualsevol cosa. Quan l'acció passa a ser en una habitació d'hotel l'obscuritat regna en tots els plans amb una clara intenció de crear una aureola trista i on només ressalta la figura –i sobretot la mirada– de l'actor. És en el moment en què Martin Sheen es comunica a través del seu cos mitjançant una mena de dansa embogida en què la llum pren més protagonisme. L'escena, a través de la incorporació de tons marrons i vermells intenta recrear el mateix infern i, de nou, la mirada del capità segueix essent el més important del què apareix en pantalla. Cal apuntar que en cap moment es veu el sol, cosa que es repeteix al llarg de tot el film, on la llum natural acaba veient-se en moments testimonials. Es vol remarcar aquest aspecte perquè el color és una característica essencial d'*Apocalypse Now* i cal tenir-lo molt en compte per entendre com Coppola vol explicar la guerra del Vietnam. La seva tonalitat es concentra en colors càlids: groc, vermell, taronja, que recorden contínuament al foc, a les flames i a les bales. Són uns colors que habitualment es relacionen amb la guerra, així com el negre, molt present en aquesta primera escena, sobretot pel que fa a les imatges que pertanyen al protagonista. Aquest fet es deu a la intenció de donar sensació de petitesa i llunyania.

Els signes de puntuació utilitzats al llarg d'aquesta seqüència ens ajuden a entendre quina connexió hi ha entre els plans i ajuden a marcar el dinamisme de la mateixa. El més clarificador és l'escena d'obertura en què l'encadenament (mentre una imatge es va dissolent, una altra apareix progressivament) afavoreix la comparació entre un helicòpter i un ventilador i també proposa la relació entre la mirada perduda del personatge i els records que li evoca un bombardeig a la selva. Al llarg d'aquesta primera unitat d'anàlisi serà el recurs de l'encadenament el més utilitzat, donant una gran cohesió a la seqüència i ajudant a fer més llargs els plans per tal d'amplificar el sentiment de reflexió i pesadesa del pas del temps que el mateix protagonista reforça amb el seu guió: "Saigon. Merda, encara segueixo sol a Saigon" aquesta és la primera frase que pronuncia Martin Sheen a la pel·lícula. "Cada minut que passo en aquesta habitació em fa un ser més dèbil, i cada minut que Charlie, com anomenem al Vietcong, s'endinsa a la selva es fa més fort. Cada cop que miro al meu voltant les parets s'estrenyen més" afegeix en la mateixa escena.

Els moviments de la càmera també ajuden a analitzar el sentit de la producció americana. En aquest cas s'observen plans estàtics, ja que l'acció es produeix dins d'una habitació i no es persegueix donar gaire dinamisme al relat, que busca ser pausat. Per altra banda, sí que existeix un punt d'inflexió en aquesta primera seqüència. És el moment en el qual el capità Willard perd els sentits i es posa a practicar una mena d'art marcial que el condueix a trencar un mirall que li fa sang en una mà per arribar al punt més àlgid de la seqüència, tot just abans que aquesta acabi. No obstant això i que el

canvi de ritme de l'acció sigui evident, el moviment de càmera no reforça l'acte, que ja té molta força per sí mateix.

Si fem una anàlisi exhaustiva de l'adequació del temps de la seqüència al temps real podem afirmar que l'acció cinematogràfica es troba condensada. En tres hores de pel·lícula discorren molts dies i fins i tot ens aventurem a pensar que passa tot un mes des que comença el film fins que acaba. Tanmateix, no es produeixen salts temporals importants ni trobem llacunes de temps importants que perdin el fil de l'argument. En aquest sentit, l'ordre de les escenes sempre és cronològic.

- Aspectes semàntics

La composició i el muntatge d'aquesta primera seqüència dona encara més pistes per a analitzar el llenguatge audiovisual del film. Pel que fa al muntatge trobem dos elements. El primer d'aquests és l'ordre dels plans; en la primera escena trobem que s'intenta donar un sentit narratiu a la història per a posar en context l'espectador, que acaba d'incorporar-se al visionat. Però també trobem una clara intenció de crear relacions poètiques.

Això s'identifica principalment a la comparació entre les hèlix d'un helicòpter i les del ventilador de l'habitació de l'hotel on jeu el protagonista. També es realciona la mirada perduda del protagonista, passiva i escèptica davant del que passa a pocs kilòmetres d'on es troba, amb els bombardejos que cremen la selva. En aquest sentit es poden fer dues lectures. Per una banda, sembla que la selva cremi en aquest moment però també es pot arribar a entendre que aquest atac està guardat a la retina del soldat Willard.

L'altre element amb què juga el muntatge és la durada dels plans. En l'arrencada de la pel·lícula aquests són de llarga durada, ja que cal que l'espectador tingui el temps suficient per a identificar on es troba i saber que més enllà de l'acció, la pel·lícula convidarà a la reflexió.

Per tant, es tracta d'un muntatge sintètic, format per plans llargs i grans profunditats de camp. Per altra banda, tenint en compte el tractament que es fa del temps, es tracta d'un muntatge lineal, ja que mostra una acció única sense cap tipus de salts. Mai no es fan salts en el temps ni en l'espai, ja que en tot moment el protagonista trasllada el seu punt de vista i tota l'acció succeeix a partir del que ell coneix, viu i sent.

- Aspectes estètics

La simbologia i l'ús de figures retòriques en la pel·lícula *Apocalypse Now* és una pràctica continuada sense la qual aquest film no hauria assolit un lloc en el cinema històric. Coppola no només basa el seu argument en dos referents clars sinó que al llarg de tota la cinta es va valent de diferents elements visuals i sonors. La comparació és present en aquesta primera escena (hèlix d'un helicòpter i d'un ventilador), simbologia del estat de deliri que viu el personatge, al·lusió a substàncies estupefaents, jocs d'idees quan el soldat conclou a la seva habitació que no pot estar ni a Saigón ni a casa seva als Estats Units.

Per altra banda, també trobem una metàfora amb el joc de la llum i els colors quan el capità Willard dona un cop de puny a un mirall i això li provoca una profunda ferida a la mà i la sang apareix en escena. L'actor 'juga' amb ella, escampant-la pel llit, els vidres i per la pròpia cara. Aquesta acció representa les ferides de guerra i la seva actitud davant la sang és totalment immutable, només possible en aquells que estan acostumats a veure-la diàriament.

També es troben alguns recursos lingüístics presents en el guió. L'exhortació "Merda, encara segueixo sol a Saigon", el sentit poètic de "Cada cop que miro al meu voltant les parets s'estrenyen més" i les al·lusions repetides referides a l'infern.

- Aspectes didàctics

En les hipòtesis que es plantegen en la present investigació, l'anàlisi dels aspectes didàctics de la cinta de Coppola resulta de molta utilitat per a comprovar-les. Es pretén saber si *Apocalypse Now* és una eina divulgativa de la guerra del Vietnam que respon a una intencionalitat pedagògica. Per això, s'han identificat alguns elements que faciliten la comprensió i l'aprenentatge del contingut audiovisual recollit en el film del 1979.

A continuació s'exposen un seguit d'extractes de l'obra de Michael Herr, corresponsal al Vietnam durant el conflicte, guionista de la pel·lícula de Coppola i autor del llibre *Despachos de Guerra* (2001); de Christian G. Appy, escriptor de *La guerra del Vietnam* (2008) i Maria Teresa Largo Alonso autora de *Akal. Historia del mundo contemporáneo. La guerra del Vietnam* (2002). Totes aquestes cites que relacionem amb el missatge audiovisual del film ajuden a subratllar la vessant informativa, explicativa i recreativa del discurs de Coppola.

"Quan sorties de nit, els metges et donaven pastilles. Jo, personalment, mai no vaig tenir la necessitat d'elles, un petit contacte amb l'enemic o qualsevol cosa inclús que olorés a contacte m'aportava més velocitat de la que podia aguantar. [...] El cert és que jo guardava sempre les pastilles per a després, per a Saigon i les espantoses depressions que m'agafaven allà" (Herr, 1980:8). Aquesta afirmació es relaciona amb l'estat d'ànim del protagonista en l'escena inicial i les substàncies estupefaents de les quals parla també hi apareixen en forma de conseqüències: l'actor passa en pocs minuts de jaure derrotat sobre el terra a perdre els papers com si estigués totalment ebri o sota els efectes de les drogues. De fet, Largo també parla en el seu volum del fet que molts dels soldats americans se'ls proporcionava droga per a aguantar les dures circumstàncies de la guerra i precisament ho relaciona amb la seqüència inicial del film de Coppola: "Els relats adopten un to realista i oníric –al 1970 un informe del Pentàgon revelava que el 60% de l'exèrcit dels Estats Units es drogava per a suportar les condicions de la lluita–, sent exemple d'això últim la primera seqüència d'*Apocalypse Now* o el 'regne de Kurtz' en la mateixa producció." (Largo, 2002:41)

2. Segona seqüència analitzada ('La cavalcada de les Valquíries')

Minutatge: Minut 33:40 a 43:30

Descripció: El capità Willard (Martin Sheen) i el seu equip decideixen atacar una aldea des de la qual començar la seva aventura riu amunt per a localitzar el Coronel Kurtz (Marlon Brando). Ho faran amb un exèrcit d'helicòpters de la Primera Divisió de Cavalleria que començarà el seu atac amb la sortida del sol. L'escena, acompanyada amb música de Wagner, projecta l'atac a una petita comunitat de civils nord-vietnamites. Obeint les ordres que indiquen que s'ha d'arrasar amb tot el que trobin per davant, el grup d'americans du a terme una veritable massacre humana i natural. Quan sembla que aquest atac ha enxampat desprevinguts els nadius, aquests contraataquen amb pocs resultats. Finalment, el bàndol nord-americà s'aprofita de la situació de superioritat i emprèn el seu viatge a la recerca de Kurtz des del mateix territori que acaben de destrossar.

Mostra gràfica de la seqüència:



Anàlisi audiovisual

- Aspectes morfològics

És una de les escenes on es troben més elements que es poden relacionar amb realitats que descriuen els documents històrics consultats. En primer lloc, s'observen en els aspectes morfològics que en desprèn aquesta segona seqüència seleccionada. La recerca de les imatges figuratives –representen fidelment la realitat– per part de l'autor és clara: pretén representar un atac aeri dels Estats Units en una aldea de Cambodja. Aquests atacs van ser la principal arma dels americans durant el setge a les terres veïnes al Vietnam i precisament el que ens ensenya Coppola ens dona pistes per a identificar altres aspectes representatius del conflicte.

En aquesta seqüència les imatges són complexes i requereixen atenció per a assimilar tots els elements als que apel·la el seu director, ja que hi ha alguns que criden l'atenció i altres que s'han d'analitzar minuciosament. Per exemple, és evident la crueltat vesada sobre el llogaret oriental sense cap motiu aparent. Però de la mateixa acció n'extraïem altres conclusions: la procedència immigrant dels tripulants dels helicòpters americans, la bogeria aparent de molts dels homes que fan la guerra, la manera de contraatacar dels nadius, etc, coses que s'interpretaran en els següents apartats de la investigació.

També s'identifica una clara intenció a través del llenguatge audiovisual de donar una visió crítica i denunciadora d'algunes accions americanes en territori cambodjà. Es tracta

de la necessitat de remarcar amb les imatges d'aquesta seqüència l'atac indiscriminat contra innocents. Apareixen nens sortint atemorits d'una escola quan senten el so dels helicòpters, camperols corrents per amagar-se de l'atac, etc.

De nou, s'observa que la presència de la música torna a ésser transcendental per a entendre aquesta seqüència i que la mateixa assoleix un component expressiu i emocional altíssim. En aquest segon extracte de la pel·lícula n'és protagonista la *Cabalgata de las Walkiras*, del compositor clàssic alemany Richard Wagner. Aquesta melodia pertany al segle XIX i és coneguda popularment com una de les composicions clàssiques més famoses de la història. És per això que no està escollida arbitràriament en aquesta seqüència que és una de les més representatives de la cinta. Els actors hi intervenen de manera activa a presentar-la, donant encara més pes a la seva intenció emocional per a dotar de força l'escena. El moment en el qual la música és introduïda en el guió és presentat de la manera següent mitjançant la conversa que es transcriu a continuació, que té lloc en un helicòpter i és protagonitzada pel coronel Bill Kilgore, encarnat per Robert Duval i un dels soldats:

- “Entrarem resguardats pel sol, i quan estiguem a un kilòmetre posarem música.
- Música?
- Sí, utilitzo a Wagner, treu de polleguera els vietnamites, als meus homes els encanta. [...] Gran Duc 6 Àguila 7, posa la guerra psicològica, ben fort! Comença el ball!” (En el moment que comença a ressonar la melodia de Wagner)

El guió d'aquesta seqüència també és molt ric quant a incorporació de conceptes palesos en gairebé tots els documents consultats. En general, s'hi troben frases que recorden la suposada superioritat dels Estats Units i els seus soldats, el tracte discriminatori i xenòfob contra una societat subdesenvolupada i l'admiració per la violència desenfrenada i sense justificació. Algunes de les extraccions de guió que sustenten aquestes idees són les següents, totes pronunciades pels soldats que munten sobre els helicòpters que arrasen la zona (a excepció del protagonista del film): “Hem d'arrasar la zona, feu un bon escombrat, no deixeu de disparar” o “Traieu les rates dels seus forats, que no en quedi ni una”.

També s'hi troba alguna al·lusió a la realitat dels soldats que participaren en la guerra. Si el cinema americà ha elaborat històricament un perfil de soldat amb faccions pròpies del territori, content i convençut de lluitar pel seu país, en aquesta seqüència apareixen soldats majoritàriament amb faccions llatines i africanes. A més a més, tret del general, cap d'ells no està convençut de tenir ganes d'arriscar la seva vida. En un moment, un dels soldats més joves pronuncia les paraules següents: “Jo no hi vaig, jo no vull baixar, jo no vull anar!”

Els efectes sonors resulten molt importants en aquesta seqüència així com en totes les pel·lícules de cinema bèl·lic. Trets, explosions, rialles extravagants i nervioses i crits

ofegats de dolor. Amb la seva exposició a escena es fa una recerca de la màxima recreació de la realitat, remarcant la diferència d'estat d'ànim dels americans –que es troben sobre un helicòpter i conscients de la seva situació de superioritat– i els ciutadans de Cambodja –que pronuncien expressions inintel·ligibles per l'espectador i crits de sorpresa i dolor–. També tenen un gran valor informatiu i divulgatiu, intentant recrear el soroll de les explosions del famós napalm⁴.

El silenci en aquesta seqüència és inexistent. Quan no hi ha guió verbal el valor de la música assoleix el seu punt més àlgid i hi afegeix encara més valor dramàtic a la situació i sinó són els trets o crits de dolors els que apareixen en primer pla sonor amb una clara intenció recreativa de la realitat.

- Aspectes sintàctics

La seqüència analitzada té una gran riquesa de plans i varietat de recursos visuals. Es poden classificar els plans que hi apareixen en dos moments que es van alternant al llarg de l'acció. Un és el pla interior del que passa a l'helicòpter on van els protagonistes del film. L'altre moment és tot el recull de plans exteriors i generals que presenten el paisatge i donen una visió molt més àmplia del context. Els plans gravats a l'interior de l'helicòpter són primers plans, posant èmfasi en les expressions facials dels actors. Els plans generals, amb intenció descriptiva, destaquen per la seva adequació amb el paisatge real de la Cambodja de l'època: selva profunda, verda, cases de palla i poques construccions de ciment i molta sorra. També s'utilitzen per a mostrar la magnitud de les destrosses de l'atac. És en aquests plans quan també es recorre als angles picats, per a afegir valor expressiu a les imatges.

Si s'observa l'enquadrament i la composició dels elements visuals es confirma que les línies que hi apareixen són inclinades i corbes, ambdues aportant dinamisme a la seqüència i accentuant la sensació de moviment, agitació i perill. En aquest cas, el ritme dels elements contribueix totalment a l'atractiu de l'acció. La combinació d'efectes s'ha aconseguit mitjançant la utilització de molts plans de curta duració.

La il·luminació principal de la seqüència és la d'un ambient de sol i obert a l'aire lliure –el cel ocupa gran part de l'enquadrament durant tota la seqüència–. En el cas d'aquesta seqüència la il·luminació no té un valor expressiu més enllà de mostrar un paisatge recreat amb llum natural del sol. Tanmateix, els colors presents a la pantalla sí que diuen moltes coses del que es pretén mostrar. Les tonalitats que apareixen són de colors càlids, donant aparença de grandària i pesadesa: els marrons i els grocs tenen gran presència, tot i que el principal protagonista és el verd que envaeix la gran selva que protegeix l'aldea atacada. Cal destacar que en aquesta escena s'introdueixen per primer

⁴ El napalm és un combustible fabricat a base d'àcid fosfòric, sabons d'alumini d'àcids naftènics i d'oli de coco. La seva combustió és més duradora que la de la gasolina. Va ser una 'arma' molt utilitzada pels soldats americans durant la guerra de Vietnam.

cop elements químics com el gas mostassa⁵, efecte que aporta altres colors a la imatge. El foc i el fum acaben passant a primer pla a mesura que va avançant la seqüència, cosa que resta vivacitat a la imatge.

La connexió entre plans es fa durant tota la porció de pel·lícula a través de talls. No s'introdueix cap signe de puntuació més perquè el tall és el recurs perfecte per a donar-li la rapidesa necessària a l'acció i anar alternant diferents plans i punts de vista relacionats entre si. A més a més, el moviment de càmera hi afegeix més velocitat encara. El moviment dels actors i objectes dins l'enquadrament és frenètic i els moviments de la pròpia càmera van alternant panoràmiques horitzontals i verticals i algun tràveling puntual. Tot conforma una seqüència plena d'acció i dinamisme.

L'adequació al temps real és de continuïtat, i tota la seqüència respon a una acció que recreada al minut per la pel·lícula, sense cap efecte temporal afegit com la càmera lenta o ràpida.

- Aspectes semàntics

L'elaboració del muntatge no té una funció clara més enllà de crear una acció continuada en el temps, on tot succeeix linealment, cosa que afavoreix el disseny d'una narració sense relacions poètiques ni ideològiques. En aquest sentit, el component simbòlic no es troba palès en aquesta seqüència en el muntatge ja que l'acció per si sola té tanta força i tant component narratiu que ni hi ha temps ni espai per a l'espectador per a que reflexioni ni entengui la simbologia que apareix en altres escenes de la pel·lícula. Sí que és cert que el muntatge té una clara intenció d'intensificar el ritme de l'atac i això s'aconsegueix amb el canvi ràpid de plans i la poca duració d'aquests. La música també hi juga a favor perquè el seu ritme acompanya l'acció i l'accentua en el seu clímax.

- Aspectes estètics

S'identifiquen una sèrie de recursos en la seqüència analitzada. En primer lloc, un joc de paraules on el director i guionistes de la pel·lícula han sabut plasmar la doble moral americana: el coronel Bill Kilgore pronuncia les paraules següents quan una cambodjana llença una granada: "Seran salvatges!", aportant ironia a l'acció on els americans estan atacant una aldea civil indiscriminadament. Coppola capgira la visió que els occidentals tenien dels nadius del territori, que en aquesta seqüència són presentats com a persones que es dediquen a anar a l'escola i a conrear la terra quan reben un setge ferotge per sorpresa.

No hi falta la simbologia, en aquest cas representada en forma de bandera del Vietnam independent, que apareix un parell de vegades en els plans enregistrats durant l'atac.

⁵ Les mostasses sulfurades o gasos mostasses són una combinació de citotòxics i vesicans que afecten a la pell i els pulmons. Presenten color marró i foren utilitzats per primer cop durant la Primera Guerra Mundial.

Aquest recurs també serveix com a contextualització. També s'hi troba un cas de metonímia a l'hora de designar els combatents d'un bàndol i de l'altre, també representatiu de l'ètica dels EUA. El coronel Kilgore titlla els civils cambodjans com a "rates", mentre a l'hora d'adreçar-se als seus homes ho fa com a "falcons", amb una clara al·lusió als seus atacs aeris.

Finalment, resulta una metàfora que aquesta acció es produeixi al ritme de la música de Wagner, recordem que és una òpera escrita pel compositor alemany i que amb els anys es va convertir en una exaltació germànica. De fet, la seva melodia es va relacionar amb el nazisme durant els anys que aquest va durar, segurament en contra del que Wagner pretenia, ja que va ser utilitzada com a propaganda per aquest corrent i va ser retransmesa per les ràdios acompanyant un grup de tancs nazis durant un atac de la Segona Guerra Mundial. (Holocaustmusic.org) No se sap si Coppola s'aferra a aquesta interpretació històrica o vol donar-li una nova interpretació a l'òpera, el que podem afirmar és que és una reivindicació occidental i una elevació de la força de combat.

- Aspectes didàctics

Com s'ha dit abans, aquesta és una de les seqüències amb un component didàctic i explicatiu molt fort. D'ella se'n poden extreure molts ítems que es poden contrastar i aprofundir posteriorment amb documents històrics. A continuació es relaciona tot allò que arriba a través del llenguatge audiovisual del film amb afirmacions d'autors que amb els quals s'ha traçat el nostre marc teòric.

En el recull que fa Christian G. Appy a la seva obra *La guerra del Vietnam* (2008) es troben testimonis com el de Bernard Trainor, cap dels marines d'EUA durant el conflicte, que s'explica mitjançant aquestes paraules: "Quelcom que vaig aprendre dels vietnamites del sud era que sempre donaven a l'enemic l'oportunitat d'escapar. Quan nosaltres érem en acció, l'objectiu era 'matar-los a tots', però aquesta idea d'aniquilació no formava part de la seva cultura i havíem de tenir-ho en compte a l'hora de dissenyar qualsevol pla" (Appy, 2008:3). El xoc de cultures durant el conflicte va ser més que evident i la paternitat amb què l'occident tractava l'orient queda palesa en aquestes línies i en la presa de decisions de l'atac capitalista, que era encapçalat pels EUA, que feien i desfeien al seu gust sense pensar que tan sols eren interventors en una guerra civil. La violència exterminadora queda més que impregnada a la segona seqüència objecte del nostre estudi.

El guionista i corresponsal Michael Herr també recull al seu llibre *Despachos de Guerra* (1980) alguns paratges que es poden relacionar indiscutiblement amb el que es veu a la cinta de Coppola, com per exemple els següents: "Al final de la primera setmana vaig conèixer un oficial de la informació del quartell general de la Divisió 25 de Cu Chi, que em va ensenyar en el seu mapa, i després des del seu helicòpter, el que havien fet amb els boscos. Ho bo, els desapareguts boscos Ho Bo, arrasats amb arades romanes gegants i productes químics i foc prolongat i constant, destrossant indiscriminadament centenars d'acres de terra cultivada i de selva 'privant així l'enemic de valuosos recursos i de protecció'(Herr, 1980:8), "Els helicòpters, la gent saltant dels helicòpters, gent tant

enamorada d'ells que havien corregut a pujar-s'hi un altra vegada sense que ningú els pressionés. Helicòpters elevant-se rectes de petits espais de selva buidada, descendint sobre terrats urbanes, caixes de racions i municions tirades des de l'aire, la càrrega dels morts i dels ferits" (Herr, 1980:13). Aquestes declaracions d'un testimoni del dia a dia dels soldats americans es veuen representades al llarg de tota la pel·lícula però molt clarament en aquests deu minuts tant reveladors.

El tema del maltractament a la terra i la seva utilització per a arrabassar la vida als natius és present en tots els documents històrics però curiosament és un tema que no es va tenir en compte ni es va considerar una conseqüència directa de l'acció americana fins molts anys després. Michael Herr encara fa més aportacions sobre el tema, com la següent: "El terreny sempre estava en disputa, escombrat sempre. Sota era seu, a dalt nostre. Nosaltres teníem l'aire, podíem pujar i caminar per ell però no desaparèixer d'ell, podíem córrer però no podíem amagar-nos, i l'enemic podia fer ambdues coses tan bé que a vegades semblava fer-les les dues alhora, sense que valgués de res el nostre pobre localitzador. De totes maneres, en un lloc o un altre, s'havia d'estar sempre en marxa, sempre en moviment, nosaltres teníem el dia i ells la nit". (Herr, 1980:18)

Per últim, en destaca l'actitud del coronel Kilgore, que es presenta com un home totalment embogit i amb conductes incomprensibles en un context de guerra (com per exemple la seva obsessió per practicar el surf enmig dels bombardejos). Herr fa una cavil·lació a la seva obra que ens pot servir com a reflexió d'aquest fet: "La gent es refugiava en actituds d'amarga ironia, de cinisme, de desesperació, alguns van veure com era l'assumpte i es van declarar partidaris d'ell, només l'escabetsina podia fer que se sentissin així de vius. I alguns simplement van tornar-se bojos, van seguir la fletxa de la llum negra al tombar la corba i van prendre possessió de la bogeria que havia estat allà esperant en el dipòsit per a ells divuit o vint o cinquanta anys. Cada cop que hi havia lluita, tenies llicència per a tornar-te boig, tot el món perdia el control al menys una vegada i ningú ho advertia, ni tan sols es donaven compte si t'oblidaves de recuperar-lo" (Herr, 1980:61).

3. Tercera escena analitzada ('L'horror')

Minutatge: Minut 2:50:00 a 2:56:30

Descripció: El film es troba en el seu punt més àlgid i el final de la trama amenaça l'espectador, impacient per descobrir el desenllaç. El capità Willard es troba cara a cara amb el Coronel Kurtz i tenen plegats i enmig de l'obscuritat una conversa. De fet, no es tracta ben bé d'una conversa, si més no és un monòleg de Kurtz que justifica el seu comportament i explica els horrors de la guerra que l'han convertit en la persona que és avui. Willard, atent i reflexionant amb tot el que diu l'home que té davant, es mostra turmentat i a l'hora atordit per tot allò que reconeix també com a sentiments propis. Aquesta trobada resultarà essencial per entendre els minuts finals del film, ja que Kurtz demana de manera subliminal al capità que el mati i s'encarregui de fer entendre a la seva família per què ha decidit acabar d'aquesta manera la seva vida.

Representació gràfica de la seqüència:



Anàlisi audiovisual

- Aspectes morfològics

La tercera seqüència que s'analitza té un alt valor simbòlic i està carregada d'abstraccions i missatges amb un gran valor emocional. Aquest discurs de Marlon Brando (encarnant el general Kurtz) es pot considerar una crítica intencionada a la guerra i als horrors que provoca, fugint de titllar bons i dolents i que resulta una profunda reflexió sobre el sentit dels conflictes bèl·lics i els límits de la condició humana. Tenint tot això en compte, els elements audiovisuals que hi conflueixen remen tots en el mateix sentit. Doten la imatge d'un gran misteri i n'exalten el discurs del general turmentat, la gran essència de la seqüència, de la pel·lícula i del discurs que Coppola vessa en la seva producció.

S'observa un gran èmfasi en la connotació de les imatges. No es busca representar cap escena versemblant sinó crear un ambient amb uns personatges ficticis que posin de relleu el sentiment de molts homes reals.

Els elements sonors que componen la seqüència són la música de fons, les paraules i els silencis, d'importància transcendental per a captar el missatge. El discurs és pronunciat íntegrament pel general Kurtz, que acompanya les seves paraules amb llargues estones de silenci reflexiu. El silenci també l'aporta el protagonista del film, que escolta les

seves idees amb vertadera fascinació alhora que aquestes el van afligint – el mateix que es vol aconseguir amb l'espectador–.

- Aspectes sintàctics

Els plans que componen la seqüència són íntegrament primers plans i primeríssims primers plans. Es busca la màxima expressivitat dels actors i els seus sentiments i emocions són enregistrats de manera molt pròxima. Els angles amb què es capten les imatges són importants per a comprendre allò que es pretén. La majoria de vegades que s'enfoca al general Kurtz es fa amb un contrapicat, que dóna més valor expressiu i sensació de superioritat. En canvi, el capità Willard és gravat amb picat gairebé sempre dins la seqüència, donant sensació de petitesa i submissió davant l'home que té davant.

El ritme suau expressat a la seqüència està buscat expressament a través de plans llargs, pocs nombrosos i en els que a penes hi apareix moviment. De fet, la riquesa de plans és ínfima, perquè recordem que el més important és tot allò que els personatges diuen durant la seva aparició en pantalla. Tot està pensat perquè l'espectador se centri en les imatges projectades per Marlon Brando durant el seu discurs. És en aquest punt que el color i la il·luminació hi juguen un paper importantíssim.

L'obscuritat banya tota la seqüència del misteri pertinent. També es juga amb les ombres per a representar els actes obscurs que es posen de relleu en aquesta important conversa. La cara de Marlon Brando sempre apareix parcialment a les fosques, accentuant així el sentit poètic de l'escena, que representa l'horror de la guerra i les seves pràctiques 'negres'. De fet, fins i tot identifiquem moments en els quals la pantalla queda totalment negra durant uns instants. El verd militar és protagonista a tota l'escena però el negre aglutina tot el sentit poètic i simbòlic de la declaració d'intencions per particular personatge.

El temps en què discorre l'escena és totalment adequat al temps real. A més a més, la relació entre plans és de continuïtat i no es produeix cap salt temporal perquè es perdria la força del discurs que s'ha de seguir linealment.

- Aspectes semàntics

La composició de la seqüència està pensada per a transmetre el monòleg del general Kurtz de manera que l'altre actor que hi apareix, tingui una presència testimonial. El missatge del general turmentat es dirigeix en aquell moment al capità Willard, que incorpora mirades d'assentiment i altres d'horror i nostàlgia, així com de comprensió, però realment el missatge no va dirigit a ell, sinó que és una crida a l'espectador, i més globalment a tota la humanitat. Es pot afirmar, per tant, que el muntatge té una clara funció poètica i emotiva.

- Aspectes estètics

Els elements visuals que contribueixen a la seqüència són l'utilització de la llum com a metàfora i representació de l'infern. També s'hi troben en aquest mateix joc una

intenció simbòlica de representar la doble moral que té qualsevol home. El general Kurtz apareix en aquesta ocasió amb la meitat de la cara il·luminada i l'altra meitat totalment a les fosques, buscant transmetre aquesta dualitat de l'ànima. Per altra banda, també s'identifiquen recursos lingüístics amb molta connotació retòrica, com per exemple la frase amb què Marlon Brando inaugura el seu discurs: "No crec que existeixin paraules per a descriure tot el que significa a aquells que no saben què és l'horror". També hi té cabuda l'exhortació: "Has de fer-te amic de l'horror. L'horror i el terror molen, han de ser amics, si no ho són, es converteixen en enemics terribles" afegeix. També hi apareixen frases comparatives, com la següent: "Em vaig adonar que ells eren més forts per què podien suportar-ho, no eren monstres, eren homes". Finalment, l'actor tanca el seu discurs amb una afirmació categòrica per a la prosperitat i que alhora apel·la al públic espectador a mode de conclusió del que la pel·lícula intenta explicar: "Jutjar és el què ens derrota".

- Aspectes didàctics

Es tornen a trobar alguns ítems que es poden relacionar amb la bibliografia consultada que ajuden a interpretar que tenen una intenció pedagògica en el si del film. Totes les cites extretes de l'obra de Michael Herr, comparada amb el discurs del personatge, es refereixen a la visió dramàtica de la guerra i les seves conseqüències més enllà dels vençuts i dels vencedors. També s'intenta explicar el perquè dels desequilibris psicològics que va patir gran part de la milícia americana durant el conflicte.

Aquestes paraules que pronuncia Michael Herr a *Despachos de Guerra*, referents al tipus de soldats que anaven a la guerra, recorden directament allò que veu el protagonista durant la seva aventura com el que ens mostra més tard el general Kurtz: "La mescla era fascinant: sants incipients i homicides realitzats, inconscients poetes lírics i fills de puta tontos i cabrons amb el cervell enfonsat el bescoll. I, tot i que quan hi vaig anar sabia d'on sortien les històries i a on anaven, mai em vaig avorrir i mai em van deixar de sorprendre. Evidentment, el que en realitat volien era explicar-te com de cansats estaven i com els repugnava tot allò. Com els havia commogut i aterrat". (Herr, 1980:34)

Finalment, una nova descripció de l'horror que intenta definir la pel·lícula i que l'autor americà narra d'aquesta manera: "Tots els dies moria gent allà per algun petit detall que no eren capaços de molestar-se en apreciar. Imagina el que és estar massa cansat per a tancar l'armilla antibales, massa cansat per a netejar el rifle, massa cansat per a estar atent a una llum, massa cansat per a estar pendent dels marges de seguretat de mig centímetre que el caminar per la guerra exigia, massa cansat, en fi, tant que ja t'importava un ou que morissis, en conseqüència, per aquest esgotament". (Herr, 1980:57)

5. CONCLUSIONS

Tal i com s'anunciava a l'apartat de la introducció, la present investigació es proposava en un primer moment conèixer com explica la guerra de Vietnam el llenguatge audiovisual del film *Apocalypse Now*. També es pretenia comprovar les diferents hipòtesis sobre la seva visió del conflicte i la seva adequació com a eina transmissora de fets refutables amb documents històrics. Un cop traçat el marc teòric i coneixent el gran volum de documents cinematogràfics que va aglutinar aquest conflicte durant els anys de postguerra, es va entendre que caldria fer un treball exhaustiu d'investigació de context, previ a l'anàlisi audiovisual, per arribar a entendre l'abast tant del conflicte com de la producció fílmica.

D'aquest repàs històric del conflicte a nivell polític, econòmic i cultural se n'ha pogut concloure que l'efervescència amb què van aparèixer tots els films relacionats d'alguna o altra manera amb la guerra del Vietnam (més de 400) es deu a la necessitat de la població dels Estats Units d'explicar al món i a ells mateixos el perquè de tot plegat. Cal tenir en compte que aquest conflicte va arribar a ser un dels més impopulars de la història però que tot i així les tropes americanes no van abandonar l'Indoxina fins que no es van saber perdedors. Aquesta sobreproducció també respon a la necessitat de fer un rentat de consciència col·lectiva.

És una obvietat la gran influència d'aquesta guerra en la psicologia nord-americana: fou la primera derrota de la superpotència i contra un enemic inferior quant a recursos i mitjans. Tant és així, que els corrents de pensament un cop finalitzat el conflicte van ser tant o més controvertits que el propi combat. De fet, i és important valorar-ho, el periodisme va tenir una funció transcendental en la creació d'un discurs popular. Va ser la primera guerra televisada i cronificada a través de mitjans audiovisuals i, tot i que el control del govern occidental era meticulós, hi havia aspectes que no es podien ocultar. Per exemple, el gran nombre de morts de civils vietnamites causats per les frivolitats de l'exèrcit dels EUA o l'enviament de tropes formades per americans 'de segona classe'.

Aquestes informacions van tenir una repercussió directa en les manifestacions massives en contra de la guerra i en l'aparició pública de figures mediàtiques que censuraven el conflicte. Aquest fou el cas, per exemple, del cantant Bruce Springsteen i el seu "*Born in the USA*" que tot just compleix trenta anys. La informació transmesa pels mitjans també va engendrar el *boom* de produccions cinematogràfiques independents a la dècada dels setanta. Aquestes recollirien la inquietud d'una joventut que es negava a intervenir en un conflicte amb massa contradiccions. També van aparèixer les primeres crítiques al president Johnson i la desmitificació dels rituals nord-americans. Tenint present les darreres afirmacions, apareix una pregunta que no es contesta en les següents línies però que convidaria a iniciar una nova investigació: amb el paper social que va tenir la implantació del periodisme audiovisual durant els anys 60 i 70, que va desembocar en una gran allau de pel·lícules sobre el conflicte, per què la producció cinematogràfica sobre la guerra d'Iraq és tan ínfima?

Com ja s'ha dit, no es disposa de les eines suficients per a respondre l'anterior qüestió però és quelcom que no deixa de sorprendre tenint en compte la importància que ha tingut el cinema per a explicar la guerra de Vietnam. De fet, si hi ha un gènere que ha sabut assimilar la derrota és el cinema, indústria que va viure un procés evolutiu a l'hora de plasmar el que considerava la realitat de l'enfrontament. Si una de les primeres produccions al respecte va ser una conservadora i partidista *Boinas Verdes* (1968) de John Wayne, amb clares intencions propagandístiques, es va passar a una cinta com *El Cazador* (1978) de Michael Cimino, amb molts elements nacionalistes americans i un tracte poc defensable de la visió sobre els orientals, però amb la introducció de l'esperit crític amb la bel·ligerància. Finalment, el cessament de les armes va donar peu que molts directors fessin cas omís a les pressions del Pentàgon i posessin totalment en dubte el sentit de la guerra, les seves conseqüències devastadores i els actes poc lícits duts a terme per l'exèrcit nord americà. Aquest és el cas de la producció de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*.

L'anàlisi audiovisual de tres seqüències extrems de la cinta de Coppola han aportat un gran volum d'informació sobre el missatge transmès. Amb tot, i sempre comparant l'estudi amb diferents documents històrics, es poden comprovar les hipòtesis plantejades inicialment.

La primera d'elles és: "El llenguatge audiovisual de la pel·lícula *Apocalypse Now Redux* transmet de manera objectiva els fets esdevinguts durant la Guerra del Vietnam a la regió de Cambodja". Es comprova amb el següent raonament:

El que s'ha vist a la pel·lícula ha estat una història de ficció, per això la classifiquem dins el gènere de film i no documental històric. Per tant, s'identifica que en les pel·lícules bèl·liques s'aprofiten aspectes reals per a convertir-los en històries apassionants dignes de ser explicades a la gran pantalla. Tot i això, existeix en cada producció un treball en major o menor grau per adaptar aquestes narracions a un context que ajudi a transmetre a l'espectador elements verídics. Aquest és el cas d'*Apocalypse Now Redux*, cinta en la qual s'observa una clara intenció d'ésser fidel a la realitat en diferents aspectes. Aquests són la caracterització del paisatge, la manera de vestir dels soldats i nadius, la classe de soldats que defensaven els EUA, les diferents estratègies d'atac d'uns i altres, la bogeria present en els homes i una infinitat d'actes sense sentit que es duen a terme durant el conflicte. Es dona, per tant, aquesta hipòtesi per bona.

En el mateix context sobre l'adequació del seu llenguatge audiovisual a la realitat, també es fixaven les hipòtesis següents: "Mitjançant el llenguatge audiovisual a la pel·lícula, el seu director pretén remarcar les conseqüències devastadores de la Guerra del Vietnam". La resposta a aquesta qüestió és clara i rotunda: totalment. La desolació, el desastre i el terror de la mort copen cadascuna de les escenes que componen el film i, no només és la característica principal de la pel·lícula, sinó que n'és el seu tema principal, el missatge sobre el que gira el discurs de Coppola. També es dona, per tant, aquesta hipòtesi per bona.

Una altra de les hipòtesis de partida és la següent: “El llenguatge audiovisual de la pel·lícula transmet un sentiment popular nord-americà que es va estendre a les acaballes del conflicte. Aquest sostenia la pregunta de per què els Estats Units havien de participar en una guerra que no sentien com a pròpia i només tenia conseqüències negatives per a la societat americana”. Tenint present els corrents de pensament que afloraven en la societat nord-americana durant els anys de guerra i postguerra, es pot afirmar que en cap cas s’apel·la dins el film al sentiment de rebuig que van encarnar molts ciutadans. De fet, la cinta de Coppola aconsegueix crear un món limitat a la regió de Cambodja, on l’espectador perd el sentit de globalitat en la frondosa selva on es troben els protagonistes. No hi ha comunicació amb l’exterior ni informacions provinents dels Estats Units. L’actitud dels personatges tampoc rema en aquesta direcció. El sentiment que regna és la resignació. No es plantegen perquè els ha tocat anar a la guerra, només saben que no hi volen estar. Es tracta més d’una reflexió existencialista que no pas en contra de la política i el govern del seu país. Aquesta hipòtesi, per tant, no es dona per bona.

Per a tancar amb el tema de la versemblança del film es comprova la següent afirmació: “Dins els corrents de pensament de la societat americana posterior a la guerra, situem *Apocalypse Now* en el corrent més crític amb la intervenció americana”. El film es troba enmig de les dues ideologies més radicals sobre el conflicte. Això vol dir que la cinta no se situa en l’afany propagandístic i l’enaltiment del nacionalisme però tampoc es classifica en una ideologia anti-política americana amb intenció de condemnar definitivament la seva conducta. Coppola fuig de buscar culpables, la seva història va molt més enllà. Posa en evidència tant els atacs salvatges de les tropes americanes com el comportament dels cambodjans que en alguna ocasió recorda el canibalisme (escena en què es troba l’aldea del general Kurtz). La pel·lícula no veu la guerra com un esdeveniment conjunt, al seu director tan sols li interessa el que passa als seus protagonistes, que coneixen l’horror de la lluita, la mort, les frivolitats inimaginables i el consum de l’ànima dels soldats i civils que els toca viure-ho, siguin d’un color o d’un altre. La divulgació del llargmetratge no respon tant a la necessitat del seu director de promoure el seu compromís social, sinó que el seu discurs és una excusa per a fer una obra magistral quant a valors i emocions. De fet, ho va aconseguir, ja que encara avui es coneix com un clàssic del cinema bèl·lic. Exposats aquests arguments, tampoc es dona per bona aquesta hipòtesis.

Finalment, l’última de les figuracions que es comprova és la següent: “El film de Coppola esdevé una eina divulgativa i difusora de referència del que va ser la Guerra del Vietnam”. En cap moment es pretén donar un sentit de totalitat de la guerra dins la pel·lícula. És a dir, no es pot prendre com a explicació cronològica del que va ser el conflicte i per conèixer-lo sempre s’hauria de comptar amb altres materials documentals de suport. No obstant això, tot el que mostra la producció, després d’haver-ho comprovat en diverses fonts de referència, es pot afirmar que és un intent de representar la realitat i traslladar-la a la gran pantalla, amb tots els filtres que un rodatge d’aquestes característiques comporta (com per exemple l’extrapolació del paisatge a un altre país

que fa d'escenari). El fet que el director comptés amb guionistes que havien estat testimonis en primera persona del conflicte –com el corresponsal Michael Herr–ajuda a determinar que, sempre que s'utilitzi aquest film per a mostrar alguns aspectes aïllats de la pugna –i no es pretengui explicar tota una guerra– es pot convertir en una eina difusora de qualitat. Donem per bona, per tant, l'última hipòtesis de la nostra investigació.

Per a finalitzar les presents conclusions es remarquen algunes qüestions que s'han trobat a faltar en el film analitzat i que formen part d'una proposta de millora d'aquest objecte d'estudi. En primer lloc i d'acord amb l'opinió de l'escriptora María Teresa Largo Alonso, existeix una impossibilitat històrica dels EUA per a entendre el Tercer Món. En aquest sentit, no s'ha trobat reflectit el discurs vietnamita per enlloc. És una pel·lícula que narra la història d'uns nord-americans que s'enfronten a un nord-americà que ha embogit per culpa d'una guerra que han potenciat els nord-americans, però que en contraposició succeeix en territori cambodjà i en el marc d'una guerra civil en el país del Vietnam. Sembla gairebé obligatori que hi hagi d'aparèixer una veu autòctona en la pel·lícula, si més no, una aproximació a l'altre bàndol tant acarnissat. De fet, aquest aspecte encara s'accentua més quan l'actor Martin Sheen arriba a l'illa on es troba el general Kurtz i descobreix que tot un seguit de nadius es troben a les ordres d'un nord-americà embogit, presentant els autòctons deshumanitzats, sense veu ni vot i totalment transformats en súbdits del temut Kurtz.

Per altra banda i per a cloure definitivament aquesta proposta, es posa de relleu que *Apocalypse Now*, així com el gran gruix d'obres dedicades a la guerra de Vietnam, són pràcticament fàcils de classificar en algun corrent de pensament. Aquestes conviccions, ja siguin reaccionàries, progressistes, bel·ligerants o pacifistes, queden clarament paleses en cada un dels films estudiats, i més encara en la cinta de Coppola, amb un clam per la pau. Tanmateix, en cap moment es qüestiona quin és el paper que juguen els Estats Units al món, les relacions que mantenen amb les altres nacions i quin és l'impacte de les seves accions en cultures totalment oposades a la de la superpotència. Aquest fet, però, no resulta un tema puntual i podríem, fins i tot, plantejar-lo a dia d'avui i equiparar-lo amb els conflictes bèl·lics que al segle XXI continuen originant-se i les superpotències que segueixen regnant de manera global més enllà de les seves fronteres.

6. BIBLIOGRAFIA

- APPY, Christian G. *La guerra del Vietnam*. 3a edició. Barcelona: CRÍTICA, 2008. 577 pàg.
- CAPARRÓS LERA, José María. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Ariel Practicum, 1998, Barcelona, 1a edició, 153 p.
- CASTILLO, José María. *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. 1a ed, Instituto Radio Televisión Española. Madrid, Espanya.
- CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. ABC, S.L. 3a edició. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona. 253 p.
- ENCINAS CARAZO, José Ángel. *Lenguaje audiovisual. La imagen en movimiento. El cine, el vídeo y la televisión*. Ediciones Akal SA, 2000, Madrid, Espanya, 1ª edició, 125 p.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *Cine e historia en el aula*. Akal, Madrid, 1989.
- FERRO, Marc, *La gran guerra (1914-1918)*. Alianza editorial, 2014, Madrid. 432 p.
- FERRO, Marc. *Société du XXè siècle et Histoire cinématographique*. Annales ESC, núm 3, maig-juny1968, p 581-585.
- HERR, Michael. *Despachos de guerra*. Anagrama, 1980, Barcelona, 2a edició, 267 p.
- HUESO, Ángel Luis. *Historia de los géneros cinematográficos*. Heroldo, Valladolid, 1a edició, 1976.
- LARGO ALONSO, María Teresa. *Akal historia del mundo contemporáneo. La guerra del Vietnam*. 1a edició. Madrid: AKAL, 2002. 75 pàg.
- MONTERDE, José Enrique. *Cine, historia y enseñanza*. Laia, Barcelona, 1986.
- RIPOLL, Xavier. *Las guerres de Corea y Vietnam en el cine*. Historia y Vida. Extra 72, Madrid,1994.
- TROPEA, Fabio, 2013. *Signos en venta: hacia un modelo general para el estudio semiótico del diseño y la comunicación en el punto de venta*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Fonts documentals audiovisuals:

- CIMINO, Michael. *El Cazador*. [Disc compacte]. Estats Units: EMI Films, 1978.
- COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now Redux*. [Disc compacte]. Estats Units: United Artists (Omni Zoetrope Production), 1979.

- *Inside the Vietnam War*. [Documental]: Disponible a <<http://natgeotv.com/asia/inside/videos/inside-the-vietnam-war-part-1>>
- *La guerra que sí nos contaron*. 2013. [Documental] Produït per RTVE, Sant Cugat, Barcelona.
- *Nam, la guerra de los 1000 días*. [Serie online] Disponible a <<http://apocalipsis-mad.blogspot.com.es/2011/05/vietnam-la-guerra-de-los-10000-dias.html>>
- STONE, Oliver. *Platoon*. [Disc compacte]. Estats Units: Arnold Kopelson Production, 1986.
- ZEMECKIS, Robert. *Forrest Gump*. [Disc compacte]. Estats Units: Paramount Pictures, 1994.

Pàgines web consultades:

- Sobre Historia, 2014. Sobre historia: La intervención de EEUU en Vietnam. [en línia] Disponible a <<http://sobrehistoria.com/la-intervencion-de-eeuu-en-vietnam/>> [Consultat 23 d'abril de 2014]
- Retoricas, 2014. Discurs de Nixon sobre la majoria silenciosa [En línia] Disponible a <<http://www.retoricas.com/2009/08/discurso-nixon-la-mayoria-silenciosa.html>> [Consultat 22 d'abril de 2014]
- Youtube, 2005. Johnson speech. [En línia] Disponible a <<https://www.youtube.com/watch?v=k9KJyIXzp34>> [Consultat 22 d'abril de 2014]
- Youtube, 2005. Speech Ford Clemency for Vietnam. [En línia] Disponible a <<https://www.youtube.com/watch?v=TzB6sEvmkPg>> [Consultat 22 d'abril de 2014]
- Youtube, 2005. Martin Luther King Speech. [En línia] Disponible a <<https://www.youtube.com/watch?v=x7C9OympYtQ>> [Consultat 22 d'abril de 2014]
- So Film, 2012. Entrevista a Cimino. [En línia] Disponible a <<http://www.sofilm.es/hubo-un-tiempo-en-que-tenia-todas-las-respuestas-para-todo-entrevista-con-michael-cimino>> [Consultat 27 abril 2014]
- El País, 1991. La guerra sigue siendo el foco de atención de los cineastas de todo el mundo. [En línia]. Disponible a <http://elpais.com/diario/1981/10/30/cultura/373244405_850215.html> [Consultat 27 abril 2014]

- Shmoop, 2014. Poem The Hollow Man of TS Eliot. [En línia]. Disponible a <<http://www.shmoop.com/hollow-men/poem-text.html>> [Consultat 3 maig 2014]
- Holocaustmusic, 2006. Políticos y propaganda. [En línia] Disponible a <<http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/>> [Consultat 6 maig 2014]
- Institut d'Estudis Catalans, 1991. Diccionari de l'IEC. [En línia] Disponible a <<http://www.iec.cat/activitats/entrada.asp>> [Consultat 13 de febrer de 2014]
- Enciclopèdia Catalana, 2013. Enciclopèdia Catalana [En línia] Disponible a <<http://www.enciclopedia.cat/>> [Consultat 27 abril 2014]
- 20 minutos, 13. Listas. Películas sobre la guerra de Iraq y Afganistan. [En línia] Disponible a <<http://listas.20minutos.es/lista/peliculas-sobre-iraq-o-afganistan-93086/>> [Consultat 4 de maig 2014]
- The Independent, 2006. The strained making off Apocalypse Now. [En línia] Disponible a <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-strained-making-of-apocalypse-now-1758689.html>> [Consultat 20 maig 2014]
- Daily Mail, 2013. The maddest movie ever. [En línia] Disponible a <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1233293/The-maddest-movie-Why-Apocalypse-Now-finest-film-modern-times.html>> [Consultat 20 maig 2014]
- Pere Marquès, 2010. Pere Marquès & Tecnologia Educativa. [En línia] Disponible a <<http://www.peremarques.net/>> [Consultat 15 de febrero de 2014]

ANNEXOS

1. Poema *The Hollow Man* de T.S. Eliot

Mistah Kurtz—he dead.

A penny for the Old Guy

I

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us—if at all—not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.

II

Eyes I dare not meet in dreams
In death's dream kingdom
These do not appear:
There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star.

Let me be no nearer
In death's dream kingdom

Let me also wear
Such deliberate disguises
Rat's coat, crowskin, crossed staves
In a field
Behaving as the wind behaves
No nearer—

Not that final meeting
In the twilight kingdom

III
This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

Is it like this
In death's other kingdom
Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
Form prayers to broken stone.

IV
The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms

In this last of meeting places
We grope together
And avoid speech
Gathered on this beach of the tumid river

Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.

V

*Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning.*

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow
Life is very long

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom

For Thine is
Life is
For Thine is the

*This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*

2. El corazón de las tinieblas. Joseph Conrad (Ressenya d'elaboració pròpia)

Título: El corazón de las tinieblas

Autor: Joseph Conrad

Editorial: ABC, SL

Publicación: 3ª edición, año 2004, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona

Una rebelde locura

Lograr describir un conflicto colonial en una sola palabra no debió ser fácil para Joseph Conrad. Menos debió serlo tratándose del Congo colonizado por el rey Leopoldo II de Bélgica de principios del siglo XX. Sin embargo, el autor de esta narración autobiográfica pensó que nada podía tener más fuerza que una sola palabra pronunciada por un hombre al que la devastada selva había transformado por completo. “El horror”, dijo Kurtz. Tal es el componente onírico que tiñe la mayor parte de las escenas descritas por el ficticio marinero Marlow, que la verbalización de dicha idea es una aclamación a la realidad; nada más auténtico que las últimas palabras que el protagonista de la historia pronuncia en su lecho de muerte.

El corazón de las tinieblas es la obra de referencia sobre los horrores que la civilización ha perpetrado en los territorios colonizados a lo largo del tiempo. Tanto es así que la pronunciación del epígrafe “el horror” ha servido de inspiración en muchas otras representaciones artísticas de la guerra y el colonialismo, todas ellas posteriores a la publicación de este libro (la primera edición fue impresa el año 1902). La más conocida de ellas, la película *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, traslada la experiencia de Conrad casi un siglo después al conflicto bélico de la Guerra del Vietnam (1959-1975).

Joseph Conrad inició un viaje de seis meses por el corazón de África en el que pudo conocer de primera mano la realidad de un paisaje salvaje en manos de unos civiles desenfrenados. En su narración de los hechos se sirve de un personaje ficticio llamado Marlow que relata en primera persona su propia experiencia, adentrándonos en los detalles que percibieron unos ojos tan curiosos al principio de la andanza como horrorizados en la conclusión de la misma.

Lo que empuja al marinero Marlow a elegir este destino es la curiosidad que le despierta un lugar indefinido en el mapa, así que recurre a todos los medios que están a su alcance para poder ser destinado a dicha tierra. En 1890, que es cuando nuestro autor realiza su viaje y en pleno auge de las explotaciones de marfil en la zona africana, Marlow accede a formar parte de una tripulación cuyo único objetivo será el comercio de esta materia prima. Esto no hará que el marinero olvide que el motivo de su viaje es conocer este misterioso mundo, pero sí que le adjudicará unos compañeros de viaje con unas intenciones muy dispares a las suyas. Marlow tendrá que convivir con la codicia y el afán -tal y como describe el propio Conrad- por “arrancar a cualquier precio los tesoros de las entrañas de la tierra”.

La ilusión del joven marinero por acercarse a esa supuesta maravillosa tierra recibirá pronto una respuesta mordaz. Se encontrará inmerso en un mundo que le recordará al mismo infierno y conocerá por su propio pie los extremos a los que puede llegar la naturaleza humana cuando la razón y la esperanza abandonan cualquier cuerpo terrenal. La convivencia con la muerte será la primera proposición que le hará la espesa jungla, para, seguidamente, mostrarle el corrompido entramado que dirige la comercialización del marfil que aguarda la húmeda tierra congoleña. Y como hilo conductor de la historia, emerge la figura del capitán Kurtz, un alma tan violada por los horrores de la guerra como la misma selva africana.

Desde que el marinero Marlow es puesto en conocimiento de la existencia de Kurtz, su único objetivo será encontrarle para hablar con él. A medida que irán pasando los días, los rumores acerca de este misterioso personaje se irán volviendo más controvertidos. La atracción casi obsesiva del protagonista por encontrarle será, al fin, la única esperanza del marinero de entender qué sucede a su alrededor. Llegados a este punto, el peregrino solo quiere entender, de hecho necesita hacerlo. Montado en su barco de vapor y con una embarcación en la que conviven colonizadores y nativos salvajes, zarparán río arriba en busca del 'loco' de Kurtz.

Al fin Marlow le encontrará. El misterioso personaje le hará comprender cómo dentro de cualquier ser con principios puede marchitarse la fe en la humanidad y cómo puede esto acabar transformándose en locura. Una rebelde locura. Lejos de dar por concluido su viaje con la muerte de Kurtz, el protagonista de la historia comprueba en sus propias carnes cómo el viaje cambia al viajero. Marlow será incapaz de no sentirse ofendido con las ultrajantes ostentaciones de los demás comerciantes una vez vuelva a la estación. Estará atormentado, pero habrá tenido la oportunidad de saber que él no es como la mayoría de los que le rodean, que él es capaz de quedarse helado frente al descubrimiento de la gran humanidad que posee ese grupo de hombres negros.

Desconozco la intención del autor en escribir las líneas con las que concluyo este relato, pero Joseph Conrad pareció dejar en boca de su aventurado marinero la esencia de un viaje. "No me gusta trabajar, pero sí me gusta lo que hay en el trabajo: la posibilidad de hallarse a uno mismo", reflexionaba Marlow en un momento de la historia. Conrad encontró el horror en el Congo, pero también su amor por la lectura, la bondad en corazones desolados y la necesidad de contar todo lo que había visto y sentido. El resultado de este hallazgo es *El corazón de las tinieblas*.

3. Discurs Lyndon B. Johnson, 7 d'abril de 1965. "Peace without conquest"

(Traduït de l'anglès)

Aquesta nit els estatunidencs i els asiàtics estan morint per un món en el que cada poble pot escollir el seu propi camí cap al canvi.

Aquest és el principi pel qual els nostres avantpassats van lluitar a les valls de Pennsilvania i pel qual els nostres fills barallen aquesta nit en les salvatges selves del Vietnam.

Vietnam és molt lluny d'aquet campus tranquil. Nosaltres no tenim cap territori allà ni en busquem cap. La guerra és bruta, brutal i difícil. Prop de 400 joves nascuts a Amèrica, una terra que s'omple d'oportunitats i de promeses, han acabat les seves vides sobre el terra fumejant de Vietnam.

Per què hem de recórrer aquest dolorós camí? Per què aquesta nació ha d'arriscar el seu interès i el seu poder pel bé d'un poble tan llunyà?

Lluitem per què s'ha de lluitar si volem viure en un món on cada país pugui donar forma al seu propi destí, i només en aquest món la nostra propia llibertat estarà segura. Aquest tipus de món mai serà construït a través de les bombes o les bales. No obstant, les debilitats de l'home són tals que la força socint a de precedir a la raó i la pèrdua de la guerra, les obres de pau.

Desitjaríem que no fós així, però hem de tractar el món tal i com és, si volem que alguna vegada sigui com nosaltres volem.

El món tal i com és a Àsia no és un lloc serè i tranquil. La primera realitat és que Vietnam del Nord ha atacat a la nació independent de Vietnam del Sud i el seu objectiu és la conquesta total.

Per suposat, alguns dels habitants del Vietnam del Sud estan participant en l'atac al seu propi govern. Però els homes i materials formats, les ordres i les armes estan fluïnt constantment de nord a sud.

El nostre suport és el batec del cor de la guerra.

I és una guerra de brutalitat sense precedents. Agricultors simples són els objectius d'assassinats i segrestos. Dones i nens són estrangulats per la nit degut a que els seus homes són lleials al govern. I els civils indefensos estan devastats pels atacs furtius. Redades a gran escala es duen a terme en pobles i també els atacs terroristes al cor de les ciutats. La naturalesa confusa d'aquest conflicte no pot ocultar el fet que és la cara nova d'un vell enemic.

Aquesta guerra i tota Àsia és una altra realitat: la sombra profunda de la Xina comunista. Els governants de Hanoi estan urgits per Pequín. Aquest és un règim que ha destruït la llibertat del Tíbet, que ha atacat a la Índia i ha estat condemnat per les Nacions Unides per a la agressió a Corea. És una nació que està ajudant a les forces de la violència en quasi tots els continents.

Per què són aquestes realitats la nostra preocupació? Per què estem a Vietnam del Sud? Estem allà per què tenim una promesa per complir. Des de 1954 tots els presidents dels EEUU han ofert el seu suport al poble de Vietnam del Sud. Hem ajudat a construir, hem ajudat a defensar. Així, durant molts anys, hem fet un compromís nacional per ajudar a Vietnam del Sud a defensar la seva independència. I tinc la intenció de mantenir aquella promesa. Dishonrar aquesta promesa, abandonar aquest país petit i valent dels seus enemics, seria un mal imperdonable.

També estem allà per a enfortir l'ordre mundial. En tot el món, des de Berlín a Tailàndia són les persones el benestar del qual descansa en part en la creencia de que poden comptar amb nosaltres si són atacats. També estem allà per què hi ha grans participacions a la balança. Que ningú pensi que retirar-se de Vietnam posaria fi al conflicte. La batalla seria renovada en un país i després en un altre. La nostra lliçó és que la fam d'agressió mai està satisfeta. Retirar-se d'un camp de batalla significa tan sols preparar-se per a la pròxima. S'ha de dir que en el sud-est asiàtic i com vam fer a Europa, hem de ser fidels a les paraules de la Bíblia: "Fins aquí arribaràs, però no més enllà".

Hi ha qui diu que tot el nostre esforç serà en va, que el poder de China és tal que dominarà tot el sud-est asiàtic. Hi ha qui es pregunta per què tenim responsabilitat allà. La tenim allà per la mateixa raó per la que la tenim en defensa d'Europa. La Segona Guerra Mundial es va lluitar a Europa i Àsia, i quan va acabar ens vam trobar en una continua responsabilitat de la defensa de la llibertat.

El nostre objectiu és la independència de Vietnam del Sud, i la seva llibertat dels atacs. No volem res per a nosaltres mateixos, només que al poble de Vietnam de Sud se li permeti orientar el seu propi país, el seu propi camí. Farem tot el necessari per a aconseguir el nostre objectiu.

En els últims mesos els atacs a Vietnam del Sud s'han intensificat. Per tant, es va fer necessari que augmentéssim la nostra resposta quant a atacs aeris. Això es tracta d'un canvi que el nostre propòsit requereix. Això ho fem amb la fi de frenar l'agressió. Fem això per a augmentar la confiança de la valenta Vietnam del Sud que ha suportat valentment la batalla brutal durant tants anys. I ho fem per a convèncer als líders de Vietnam del Nord i tots els que busquen compartir la seva conquesta d'un fet simple:

No serem derrotats.

No ens cansarem.

No ens retirarem, de manera oberta o sota un acord sense sentit.

Sabem que els atacs aeris per si sols no aconseguiran tots aquests objectius, però és el nostre millor judici i una part necessària del camí més segur cap a la pau. Esperem que la pau arribi ràpidament. Però això està en mans d'altres. I hem d'estar preparats per a un llarg conflicte. Requerirà paciència, així com valentia, la voluntat de suportar i resistir.

M'agradaria que fos possible convèncer als demés amb les paraules del que ara veiem en la necessitat de dir amb les armes i els avions: la hostilitat armada és inútil. Els nostres recursos

són l'altura i el desafiament. Per què lluitem per a valors i lluitem per a principis, en lloc de territoris o colònies, la nostra paciència, la nostra determinació és interminable....

4. Discurs Richard Nixon, 3 de novembre de 1969 "Silent Majority"

(Traduït de l'anglès)

Bona nit, compatriotes americans,

Aquesta nit vull parlar amb vosaltres sobre un tema de profunda preocupació per a tots els estatunidencs i per a moltes persones de tot el món: la Guerra del Vietnam.

Crec que una de les raons de la profunda divisió sobre el Vietnam és que molts americans han perdut la confiança en el que el seu Govern els ha dit sobre la nostra política. El poble estatunidenc no pot i no ha de ser convidat a donar suport a una política sense saber la veritat sobre aquesta política.

Aquesta nit, per tant, m'agradaria respondre a algunes de les preguntes que se que són a la ment de molts dels que m'escolten. Posem-nos a entendre que la pregunta és si els americans estan a favor de la pau o en contra d'ella. La qüestió que es planteja no és si la guerra és de Johnson o és de Nixon. La gran pregunta és: com podem guanyar la pau els Estats Units?

En el moment en que vam llançar la nostra recerca per la pau vaig reconèixer que no podia tenir fi la guerra per mitjà de la negociació. Jo, per tant, vull posar en pràctica un altre pla per a portar la pau, independentment del que passi en la negociació. Està en consonància amb un canvi important en la política exterior dels EEUU, que vaig descriure en la meva conferència de premsa a Guam el 25 de juliol. Allà vaig dir tres principis com a directrius per a la política estatunidenca cap a Àsia:

- En primer lloc, els EEUU mantindran la totalitat dels seus compromisos en virtut de tractats.
- En segon lloc, proporcionarem un escut si una potència nuclear amenaça la llibertat d'una nació aliada amb nosaltres o d'una nació la supervivència del qual es considera vital per a la nostra seguretat.
- En tercer lloc, en els casos d'altres tipus d'agressió, que proporcionarà assistència militar i econòmica quan així ho sollicitin, d'acord amb els nostres compromisos en virtut de tractats.

Després d'anunciar aquesta política, em vaig trobar amb què els dirigents de les Filipines, Tailàndia, Vietnam, Corea del Sud i altres nacions que es veurien amenaçades per l'agressió comunista, van donar la benvinguda a la nova direcció de política exterior estatunidenca.

El pla de vietnamització es va llançar després del secretari Laird a Vietnam al març. Al juliol, la meua visita al Vietnam, vaig canviar les ordres generals. En virtut dels nous objectius, la missió principal de les nostres tropes és permetre a les forces de Vietnam del Sud assumir la plena responsabilitat per la seva seguretat.

Les nostres operacions aèrees s'han reduït més del 20%. I ara hem començat a veure els resultats d'aquest canvi des de fa temps en la política dels EEUU al Vietnam.

Permetin-me ara referir-me al nostre programa de futur. Hem adoptat un pla que hem elaborat amb la col·laboració dels vietnamites per la retirada completa de totes les forces terrestres de combat dels EEUU i la seva substitució per forces de Vietnam del Sud. Aquesta retirada es farà de la força i no de la debilitat. Mentre les forces del Vietnam del Sud es fan fortes, la tasa de retirada estatunidenca pot arribar a ser major.

Així, aquesta nit, a vostès, la gran majoria silenciosa dels meus conciutadans, els demano el seu suport.

Em vaig comprometre en la meua campanya per a la presidència posar fin a la guerra d'una manera que poguéssim tenir pau. He iniciat un pla d'acció que ens permeti mantenir aquesta promesa.

Unim-nos per la pau. També hem d'estar units en contra de la derrota. Perquè hem d'entendre que Vietnam del Nord no pot derrotar o humiliar als Estats Units. Només els mateixos estatunidencs poden fer això.

Fa 50 anys, en aquesta sala i en aquest mateix escriptori, el president Woodrow Wilson va pronunciar paraules que van captar la imaginació del món cansat de la guerra. Ell va dir: "Això és la guerra per a posar fi a la guerra". Aquesta nit no diré que la guerra del Vietnam és la guerra per acabar amb les guerres. Però sí diré això: he iniciat un pla que acabarà aquesta guerra d'una manera que ens apropirà a la gran meta que Wilson i tots els presidents dels Estats Units ens hem proposat: l'objectiu d'una pau justa i de llarga durada.

5. Discurs Gerald Ford, 16 de novembre de 1974. "Clemency for Vietnam Era Draft Evaders"

(Traduït de l'anglès)

Bon dia:

En la meua primera setmana com a president, vaig preguntar a la Fiscalia General i el Secretari de Defensa per informar-me, després de consultar amb altres funcionaris governamentals i ciutadans particulars interessats, sobre la situació dels joves estatunidencs que han estat condemnats, acusats, perseguits o encara s'estan buscant com profugos o desertors militars.

El 19 d'agost, en la convenció nacional de Veterans de Guerres Extranteres a la ciutat de Chicago, vaig anunciar la meua intenció de donar a aquests joves l'oportunitat de guanyar la seva tornada al corrent principal de la societat estatunidenca per a que s'hi quedin, si així ho desitgen i contribuir a la construcció i la millora del nostre país i del món.

Faig fer-ho per la senzilla raó que, per els combatents estatunidencs, la llarga divisiva guerra de Vietnam va acabar fa més d'un any, i jo ara estic decidit a curar les ferides de la nació.

Vaig prometre posar el pes de la meua presidència a la balança de la justícia en el lloc de la clemència i misericòrdia, però també vaig prometre treballar dins del sistema existent de dret

civil i militar i els precedents establerts pels meus predecessors que es van enfrontar en situacions similars de postguerra, entre ells els presidents Lincoln i Truman.

L'objectiu de fer les sancions futures s'ajusten a la gravetat de l'ofensa de cada individu i de la mitigació de la pena ja imposada en un esperit d'equitat ha resultat ser un assumpte súmament difícil i molt complicat, encara més difícil del que pensava que seria. Però les agències del govern de que es tracti i dels meus propis empleats han treballat amb mi, amb la fi de desenvolupar procediments justos i ordenats.

No vull retrassar un dia més la resolució dels dilemes del passat, per a que tots poguem anar als problemes crucials de l'actualitat. Per tant, el programa preveu la disposició administrativa dels casos de prófugs i desertors militars encara no condemnats o castigats. En tals casos, es requeriran 24 mesos de servei alternatiu, que pot ser reduït per circumstàncies atenuants.

El programa també s'ocupa dels casos ja condemnats per un tribunal civil o militar. Per a aquest últim, estic establint un comitè de revisió de clemència per nou distingits estatunidencs el deure del qual serà ajudar-los a garantir el perdó del Govern. El programa vol la reconciliació de tot el nostre poble i la restauració de la unitat essencial dels estatunidencs en el que les diferències d'opinió honestes no descendeixin a la discòrdia enotjada i problemes mutus.

La meva sincera esperança és que sigui aquest un pas constructiu cap a una apreciació més tranquil·la dels nostres drets i responsabilitats individuals del nostre propòsit comú com a nació el futur del qual sempre és més important que el del seu passat.

Moltes gràcies.

6. Entrevista Glòria Baena

Glòria Baena, Máster de Investigación en Periodismo (UAB). Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona. Doctoranda del Programa de Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la UAB. Coordinadora Académica del Máster Internacional de Comunicación y Educación.

El cinema històric i bèl·lic ha de ser una eina documental o pot permetre's la llicència de fer ficció sense límits?

Jo penso que el cinema ha de tenir molt clar si és documental o si és ficció. En el cas d'Apocalypse Now que té una part documental molt important encara que sigui una ficció, has de ser fidel al que has de mostrar. Si la teva idea és fer ficció pots fer el que vulguis, com és el cas de les pel·lícules del Chuck Norris o del Rambo. Però si el que vols és mostrar la realitat necessites una certa base documental perquè sino estàs fent una pseudo-ficció o un mokumentary, que és una altra cosa. Tot depèn de la idea que tingui el Coppola.

En la meua opinió ell volia mostrar la realitat sempre amb una història ficcionada. L'atmosfera és densa i sembla Vietnam perquè la història que hi ha no ho és.

Hi ha una frontera entre la realitat i la ficció i en aquest cas les pel·lícules sobre la guerra del Vietnam expliquen al món com va ser aquest conflicte. Creus que això pot arribar a enganyar a l'espectador?

És que en general pensem que l'espectador és més 'tonto' del què realment és. Sí que se sap quan es tracta d'un documental, perquè hi ha una veu en off que t'explica i hi ha imatges reals. També sap que és una ficció i l'espectador mitjà no va al cinema a veure un documental, sí que hi ha consciència que és una pel·lícula de ficció.

En el cas d'Apocalypse Now, ni es va gravar al lloc dels fets, ni els personatges són els reals, etc.

Fins que va fer aquest film, Francis Ford Coppola no s'havia decantat mai per un cinema històric i bèl·lic.

És cert, és un tema puntual a la seva carrera. El que sempre ha caracteritzat el director, per això, és la crítica a la societat americana. En el fons és una crítica a la societat americana. Hi havia hagut molta producció que mitificava els herois de guerra, com El Cazador (1978) o Boinas Verdes (1968) i sí que és cert que Apocalypse Now trenca amb aquesta tendència. Però és un autor que no és recurrent amb aquest tipus de cinema bèl·lic. És més recurrent en la crítica social, en aquest cas en la crítica social americana i penso que per això li va bé el tema.

Sembla que el director tenia molt a dir sobre el tema, perquè vuit anys després va estrenar Jardines de Piedra.

Sí, però no tenen res a veure. La guerra del Vietnam a Jardines de Piedra és només una excusa per explicar una altra història. De fet, la trama no succeix a la selva sino a la reraguardia, i en cap cas es pretén explicar com va ser la guerra o crear cap consciència social.

Personalment, hi ha alguna altra pel·lícula que parli d'aquesta guerra que et cridi l'atenció especialment?

A mi m'agrada molt El Cazador, de Cimino. Però no crec que sigui un referent com a eina documental, perquè és molt introspectiva. Sincerament, si hagués de dir-te una pel·lícula que es pogués considerar una bona eina documental per a explicar la guerra em decantaria per Apocalypse Now, perquè és grandiloqüent, mostra molt ferotjament el que va ser. Tenim moltíssimes produccions de la 1^a i la 2^a Guerra Mundial però crec que aquesta és un referent específic del Vietnam.

Precissament El Cazador ha estat molts cops catalogada com una pel·lícula feixista que només donava a conèixer la vesant americana. Perquè es contempla tant poc la versió vietnamita o oriental?

Jo crec que forma part de la idiosincràcia del americà i la seva doble moral. Van estar 15 anys en una guerra que no volien, que pensaven que guanyarien en dos anys i se'ls va complicar. A més a més, la gent que hi anava a aquesta guerra no és l'americà mitjà, sinó que era un col·lectiu molt específic: els afroamericans, els llatins, els 'americans de segona' i suposo que no volen mostrar això. Ho volen amagar. Ensenyar-ho seria acceptar una crítica social que no els interessa.

Per alta banda, el cinema vietnamita no arriba. Tenen molt poca producció de cinema i no arriben mai, la seva indústria és més de Bolliwood i aquí no arriba per una qüestió monetària.

I a l'altra cara de la moneda de El Cazador tenim Platoon (1986)

És totalment el contrari. La versió d'Oliver Stone sobre la guerra neix de la voluntat de mostrar la cara dolenta dels soldats americans. Relament, com en totes les guerres, apostaria per què la realitat balla entre les dues produccions, la de Cimino i la de Stone.

Suposo que és un debat etern, si nosaltres podem prendre a Coppola com una font documental...

Jo crec que nosaltres la podem fer servir a l'aula sempre i quan s'expliqui a l'alumne el què s'ha de trobar. Tu no pots explicar la guerra només amb Apocalypse Now, però tampoc ho pots fer amb Platoon, perquè són dues versions molt diferents. Les pots utilitzar, però, per a mostrar diferents coses. Com s'atacava, on s'amagava cada bàndol, com s'utilitzava la selva, com es comportava el Vietcong i fins i tot quines

conseqüències psicològiques deixa un conflicte armat. Podríem seleccionar parts de totes les pel·lícules que tracten el tema i elaborar un perfil de com va ser aquesta guerra.

Tot i això, en la cultura occidental tot el que coneixem sobre aquest conflicte és a través del cinema. M'agradaria reflexionar sobre la força americana en aquest aspecte de fer creure una consciència que no s'ajusta a la realitat.

Tens molta raó, i sobretot en el tema que hem parlat abans, el del tipus de soldats que anaven a lluitar al Vietnam. A Amèrica no li agrada mostrar que tansols hi van anar les minories ètniques, i van morir molt pocs blancs, cosa que trobaràs en molt poques pel·lícules. Es troba a compte gotes en films com Forest Gump (1994) o Nacido el cuatro de julio (1989) que és la versió d'un americà típic que havia d'acudir a la guerra i torna a casa amb cadira de rodes.

Un dels guionistes de la pel·lícula és Michael Herr, que va ser corresponsal a Vietnam. És una pràctica habitual incorporar en el disseny d'un film personatges implicats?

Hauria de ser-ho. Al final, no pots agafar només fonts documentals específiques. La persona que ha estat allà sap del tema i això és una funció molt bona. Les pel·lícules que l'espectador rep com més verosímils és perquè tenen darrera un guionista que hi ha viscut en primera persona. En el cas d'Apocalypse Now el personatge del periodista està molt viu, l'observació del protagonista, els ulls que ho volen explicar tot per a després transmetre-ho, etc. Crec que aquesta és la grandesa de la pel·lícula.