
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Baldomà Compés, Cesc; Espasa de la Fuente, Andreu , dir. La Guerra del Vietnam a través del seu ressò cultural : Hollywood i la construcció de la memòria històrica. 2022. 32 pag. (803 Grau en Història)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/273203>

under the terms of the  license



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

**LA GUERRA DEL VIETNAM A TRAVÉS DEL SEU RESSÒ CULTURAL:
HOLLYWOOD I LA CONSTRUCCIÓ DE LA MEMÒRIA HISTÒRICA**

Facultat de Filosofia i Lletres

Grau en Història

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2021-2022

Autor: Cesc Baldomà Compés

Tutor: Andreu Espasa de la Fuente

Universitat Autònoma de Barcelona

Resum

En el present article intentarem abordar l'òptica estatunidenca respecte el conflicte lliurat a la Guerra del Vietnam. A través de l'estudi de cinc casos, ens endinsarem en la visió que Hollywood reflectí del conflicte, en un intent d'escriure la memòria històrica, així com la influència de la política en el revisionisme històric. La figura del veterà serà l'eix conductor del treball, com també les cultures que se'n derivaren.

Paraules clau: Guerra del Vietnam, Hollywood, revisionisme, memòria històrica, veterà.

Abstract. *The Vietnam War through its cultural echo: Hollywood and the construction of historical memory*

In this article we will attempt to address the U.S. view of the conflict in the Vietnam War. Through the study of five cases, we will delve into the vision that Hollywood reflected of the conflict, in an attempt to write the historical memory, as well as the influence of politics in historical revisionism. The figure of the veteran will be the principal axis of the work, as well as the cultures that resulted.

Key words: Vietnam War, Hollywood, revisionism, historical memory, veteran.

Índex

El cinema, eina útil per l'anàlisi històric	pàg. 4
Una guerra diferent: el rerefons històric dels films	pàg. 7
La cultura del veterà de la Guerra del Vietnam	pàg. 11
El revisionisme cinematogràfic; poderosa arma política	pàg. 13
ESTUDI DE CASOS	pàg. 15
1. <i>Taxi Driver</i> o la impossibilitat del retorn a casa	pàg. 15
2. <i>Platoon</i> i la pèrdua d'innocència	pàg. 17
3. <i>The Deer Hunter</i> ; la deshumanització de la guerra	pàg. 19
4. <i>Apocalypse Now</i> i la baixada als inferns humans	pàg. 20
5. <i>Full Metal Jacket</i> : "born to kill" en el país de la democràcia	pàg. 22
CONCLUSIONS	pàg. 24
BIBLIOGRAFIA	pàg. 28
FILMOGRAFIA	pàg. 32

El cinema, eina útil per l'anàlisi històric

Detenir-se a analitzar un conflicte determinat, com és el cas de la Guerra del Vietnam, requereix de tots els instruments a l'abast de l'historiador per poder interpretar amb coneixement de causa no només els propis fets, sinó també les seves motivacions i conseqüències. El present treball intentarà fer valdre l'ús del cinema per a tals efectes, tot reivindicant la importància del setè art com a mirall on es veuen reflectides les ànsies i esperances, però també els odís d'una part considerable d'un país enormement influent com és els Estats Units d'Amèrica.¹ La "opinió pública" estatunidenca (sempre des de l'òptica de la majoria predominant) mutà des d'un primer encant pel conflicte, atreta per l'anticomunisme en el context de la Guerra Freda en el marc asiàtic, on fracassaria per tercer cop després de Xina el 1949, amb el triomf de la revolució comunista, i l'ensopegada a la Guerra de Corea de 1950 a 1953. A Vietnam suposadament s'anava a defensar la democràcia capitalista del món occidental, en virtut de la "teoria del domino", però mutà cap a un auge del moviment pacifista dels anys 60 i 70 (sobretot encapçalat per propis veterans de la Guerra), que recordava a les postures establertes per certs sectors dissidents de la línia hegemònica pro-guerra en els prolegòmens de la Primera Guerra Mundial.²

El petit i llunyà país de Vietnam va tenir probablement una de les històries més dures i inversemblants a la segona meitat del segle XX. Passant de mans franceses a l'anhelada independència amb el referent comunista (i nacionalista) de Ho Chi Minh com a líder, la intervenció estatunidenca prolongaria dos dècades més el conflicte intern, dividint Vietnam en dos a través del paral·lel 17. Així, tant per la duració del conflicte com per la intensitat del mateix, ens situem en una cruïlla de camins en relació al punt i a part que va marcar en la història estatunidenca, trencant així amb les successives empreses bèl·liques triomfals. El cinema nord-americà, mai aliè als conflictes militars del seu país, tractaria de forma desigual la contesa vietnamita, molts cops relatant mitjançant la ficció expressa intervencions tant èpiques com la de les preuades "boines verdes".³ Així, amb films com l'homònim de John Wayne de 1968, podem observar un exacerbació del

¹ J. M. Caparrós Lera, *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine* (Barcelona: Ariel, 1998), 69-70.

² Karine Varley, «"Sin novedad en el frente": El centenario de la Primera Guerra Mundial en Francia y los desafíos al consenso Republicano». *Comillas Journal of International Relations*, n. ° 2 (Abril 2015): 87.

³ Alasdair Spark, "The Soldier at the Heart of the War: The Myth of the Green Beret in the Popular Culture of the Vietnam Era." *Journal of American Studies* 18, no. 1 (1984): 29-48.

patrioterisme, orgullós de les seves forces especials a la recerca i captura dels “malvats comunistes”, i en clara defensa de la postura pro-guerra. Val la pena destacar el moment en què es publicà el film, just el mateix any que morí assassinat Martin Luther King Jr. i que es produí l’Ofensiva del Tet, amb una derrota a nivell militar del VietCong i del Vietnam del Nord, però una victòria dels mateixos contendents en relació a l’efecte que tingué a nivell polític intern estatunidenc. A més, a nivell militar l’Ofensiva del Tet al gener del 1968 demostraria que la Guerra del Vietnam no es podia guanyar mitjançant els termes empleats fins llavors, alhora que desmoralitzava als ciutadans estatunidencs al donar un resultat negatiu de la clàssica fórmula de cost (massa elevat) i benefici (menor).

L’impacte de la Guerra del Vietnam es deixaria sentir als anys 70, modificant a partir de llavors la manera d’interpretar i actuar en política internacional. La caiguda de Saigon el 1975, amb les icòniques imatges de la retirada, seria vista com a penosa per les elits pro-guerra. La política quedaria desacreditada a ambdós costats, tant per republicans com demòcrates. Una crisi política que també es deixaria sentir social i en econòmicament, amb la impossibilitat de continuar amb el sistema sorgit arran de Bretton Woods. Alhora, generà un dèficit exterior comercial en la balança de pagaments, fins que Nixon rebutjà el patró or-dòlar. La invencibilitat d’Estats Units d’Amèrica, doncs, quedaria en entredit al ser derrotats a Vietnam, en una guerra poc convencional per a l’exèrcit nord-americà. Així, EEUU tocava de peus a terra posant en dubte la seva excepcionalitat com a país exportador (i defensor a ultrança) d’una democràcia que es reivindicava com a pròpia. La guerra, un cop acabada, fou valorada com un crim per una part crítica (prop de tres milions de morts) però per altres, en canvi, consideraven que es tractava d’un error en la història estatunidenca, sense arribar a interpretar-lo com un crim. Sens dubte, la societat americana quedà tocada per l’impacte de la guerra vietnamita, però es té menys en compte la divisió social que provocà la intervenció nord-americana al petit país de Vietnam.⁴

La Guerra del Vietnam modificà els conceptes de geopolítica d’Estats Units, situant en una profunda crisi el seu model intervencionista. Durant els conflictes a Àfrica (Angola, Etiòpia, Moçambic...) EEUU es situaria al marge dels mateixos. Vietnam serví com un esperó pel bloc comunista, al no ser derrotat per la gegant potència capitalista. Alhora, desanimà en certa manera l’opinió pública nord-americana, desil·lusionada per una

⁴ Howard Zinn, “La victoria imposible: Vietnam” a *La otra historia de los Estados Unidos: desde 1492 hasta hoy*. (Hondarribia: Argitaletxe HIRU, 1997): 420-451.

guerra de la qual es desconeixien del cert els seus motius, els seus objectius i els seus plans de desenllaç.⁵ Així, xocà de ple amb les ànsies de la població, que se sentia enganyada sense l'obtenció de cap millora en relació a la situació prèvia al conflicte. L'incompliment dels objectius fou total; els comunistes guanyaren a Vietnam, símptoma evident d'un fracàs diplomàtic, militar i polític. Fins llavors, amb la Guerra de Corea i sobretot la Segona Guerra Mundial, el rol d'EEUU com a àrbitre mundial era inqüestionable, doncs en defensa de la "causa noble" s'esgrimien arguments per exportar la "democràcia" i la "llibertat" nord-americanes.

Amb tot, amb aquest treball també intentarem reivindicar el paper del cinema per l'anàlisi històric, sempre tenint en compte el biaix ideològic subjacent als films en qüestió. El passat i la memòria històrica és un dels cavalls de batalla de la política, no només contemporània, sinó també durant tot el decurs de la història. Els símbols i mites nacionals configuren, sens dubte, elements mobilitzables per part de partits polítics d'índole diversa.

Així doncs, com explicar un fracàs? Com un error benintencionat? Com un crim genocida? A través d'una selecció de pel·lícules, intentarem veure el tractament que donaren els seus directors en les mateixes, intentant alhora establir paral·lelismes entre elles per així aconseguir el dibuix de la reivindicada "memòria històrica". La figura del veterà de Guerra i el doble tòpic dels *Prisoners of War* (PoW) i els *Missing in Action* evidencien que les cicatrius estan lluny de desaparèixer, doncs la Guerra del Vietnam encara és un tema espinós, subjecte a debats constants i a multiplicitat de lectures, sobretot fins a la Guerra del Golf i la invasió d'Iraq, on el focus de l'opinió pública es redirigí de l'obsessió pel comunisme a la (no menys obsessiva) atenció sobre el món islàmic i les seves connexions, a partir del 11-S, amb el yihadisme internacional.

La selecció de films que intentarem visitar no pretenen ser més que un mirall de les diferents postures establertes durant i després del conflicte. A saber: *The Green Berets*, de John Wayne (1968); *Taxi Driver*, de Martin Scorsese (1976); *The Deer Hunter*, de Michael Cimino (1978); *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (1979); *First Blood*, de Ted Kotcheff (1982); *Platoon*, d'Oliver Stone (1986) i *Full Metal Jacket*, de Stanley

⁵ Ruud Janssens, "American Empire and the End of the Nation-State." *Atlantisch Perspectief* 27, no. 7/8 (2003): 17.

Kubrick (1987). Quines son les visions hegemòniques que es produïren des de Hollywood? Aquesta serà la pregunta a la que voldrem donar resposta en aquest treball, amb l'anàlisi de cinc grans pel·lícules que abordarem a la segona part.

Una guerra diferent: el rerefons històric dels films

Rius de tinta s'han vessat respecte a la Guerra del Vietnam. Probablement, degut a la seva excepcionalitat com a derrota estatunidenca, però també pel seu profund impacte i arrelament en la societat, que sense lluitar-hi en el seu conjunt més ampli, sí que hi estigué present des de les rereguardes, situades a milers de quilòmetres del front vietnamita. Proclamada la seva independència el 1945, no seria reconeguda, situant així un punt d'inflexió just després de la Segona Guerra Mundial. El destí de Vietnam i el seu carismàtic líder Ho Chi Minh distava de ser predictable: nogensmenys, havien passat de mans franceses (dominats des del 1887 fins el 1954) a mans japoneses en l'interludi del segon conflicte mundial, doncs la Indoxina francesa fou conquerida pel Japó en el context bèl·lic de l'ofensiva del 1941.

Ja el 1946 començà la Primera Guerra d'Indoxina, que enfrontà el Viet Minh de Ho Chi Minh contra la IV República francesa i la Indoxina lleial a França.⁶ En ella, ja és notori el suport dels Estats Units a França. Amb tot, la Guerra del Vietnam que lliuraria a soles Estats Units, tingué un caràcter diferent, molt més passiu, on l'enemic tenia l'avantatge al conèixer el terreny, i tot i patir moltes més baixes físiques, es compensava infligint alhora un atac tant a la moral dels soldats nord-americans com a les rereguardes. La guerra de contra-insurgència agafà per sorpresa uns Estats Units que buscaven incessantment l'enemic, aplicant armes químiques com el famós Agent Taronja o el temut napalm, afectant indistintament a població civil i militar; d'homes a nens, de dones a ancians. El soldat ras estatunidenc començà a plantejar-se els perquè de tot plegat, producte d'una dissonància cognitiva entre el que esperaven i la realitat, doncs es trobaren poblats civils molt pobres alhora que també assistien a atacs terroristes per part dels comunistes. Una lluita desigual que situava en peu d'inferioritat teòrica als nord-vietnamites, doncs el nombre de soldats era desigual a favor dels estatunidencs. Amb tot, i gràcies a la tàctica de guerrilles portada a terme pels comunistes, s'equipara molt més la balança amb un

⁶ Jacques Dalloz, *La guerre d'Indochine, 1945-1954* (París: Du Seuil, 1987).

territori completament desconegut pels nord-americans, gens semblant al referent teòric que podien tenir respecte la Segona Guerra Mundial, que ja havia estat versada a la gran pantalla a través del cinema.

Dins del marc global de la Guerra Freda, la postura internacional d'Estats Units era d'expandir la doctrina liberal arreu del món, a la vegada que es frenava la influència geoestratègica comunista. Als anys 60, primer J. F. Kennedy i després L. B. Johnson, la tendència fou accelerar un paper actiu i agressiu nord-americà en política internacional, alhora que es diversificaven les armes (no només l'atòmica) contra "l'agressió comunista". Més enllà de l'expansió "pacífica" a Amèrica Llatina amb l'AID de Kennedy ("Agency for International Development"), l'escenari asiàtic ofería unes perspectives d'expansió de la influència estatunidenca, camuflant també una política imperialista sota l'excusa d'assegurar l'estabilitat interna dels països intervinguts. Amb Lyndon B. Johnson com a vice-president, fou el propi Kennedy qui brindà suport a les boines verdes, que lluitarien contra les guerrilles del VietCong a Vietnam, com retrata l'esmentada pel·lícula de John Wayne, de profund caire nacionalista.⁷

La política exterior de Kennedy començà amb mal peu amb el fracàs en l'intent d'invasió de Bahía de Cochinos el 1961 i la construcció del mur de Berlín. El 1962 no fou menys tens, produint-se la famosa crisi dels míssils a Cuba, arribant al màxim nivell de situació pre-bèlica durant la Guerra Freda amb la URSS. El 1963 estigué marcat per l'assassinat de Kennedy i el nomenament de Lyndon B. Johnson com a president, qui va intervenir a República Dominicana amb trenta mil soldats. Johnson no comptava amb experiència a nivell de política internacional, i continuà amb l'herència en política exterior de Kennedy, en un intent d'autoafirmació del lideratge d'un president encara llavors no escollit directament a les eleccions.

Així doncs, amb Lyndon B. Johnson augmentà la presència nord-americana al Vietnam, participant *de facto* en una guerra civil mai declarada. La política exterior estatunidenca de finals dels anys 60 i principis dels 70 estaria completament dominada pel conflicte, que en un principi s'havia de restringir a un conflicte més del món no alineat en el context de la Guerra Freda. La "doctrina de la contenció", plantejada per George Kennan en el

⁷ Forrest L. Marion, "The Conflict in Southeast Asia, 1961—1975." a *Brothers in Berets: The Evolution of Air Force Special Tactics, 1953-2003*. (Montgomery: Air University Press, 2018), 61-122.

marc de la II Guerra d'Indoxina, començaria amb el suport econòmic i militar indiscutible d'Estats Units (segon país del món rere Corea del Sud) pel líder de Vietnam del Sud, Ngo Dinh Diem, qui ja el 1956 es negà a celebrar les promeses eleccions de cara a unir el país partit en dos. Ideològicament nacionalista, Diem comptaria amb el suport de la CIA contra les sectes religioses i la màfia, instituint-se com "l'home dels americans" contra el domini del VietMinh comunista al nord del país, en mans del líder carismàtic Ho Chi Minh, qui portava a terme una lluita armada per aconseguir la unificació de Vietnam. El 1959 es creà el Front Nacional d'Alliberament del Vietnam, més conegut amb el nom de VietCong, que s'enfrontaria conjuntament amb Vietnam del Nord contra el seu veí del sud a partir del 1960.⁸

El 1961 el VietCong ja dominava les àrees rurals del país, mentre que la negligència de Diem li feia perdre suports, inclosos els del seu propi exèrcit, que explotarien en rebel·lió interna dos anys després. Així, el 1963 estigué marcat per la crisi del govern del sud respecte el domini del món catòlic i la repressió dels budistes, amb les famoses imatges de les cremes de monjos a la manera "bonzo". A la tardor del mateix any es produí el cop d'Estat contra Diem, en gran mesura per la seva inacció en mesures reformistes. Un grup de generals de l'exèrcit de Vietnam del Sud acabaren amb la vida dels germans Diem, quelcom sorprenent tot i comptar amb el suport de l'administració Kennedy. En conseqüència, s'iniciaren tres anys de governs inestables al sud.

Amb l'assassinat de Kennedy, el nou president Johnson heretà el compromís estatunidenc amb Vietnam del Sud contra els comunistes del nord. Lyndon B. Johnson envià cinc mil assessors militars més entre 1963 i 1964, escalant la tensió fins que es produí l'incident del Golf de Tonkín, on s'enfonsaren destructors estatunidencs en aigües internacionals. Així, es va ratificar l'homònima resolució de la Cambra de Representants i del Senat, que votaren a favor de condemnar l'acte com una agressió comunista i iniciar l'escalada militar del conflicte, legitimant una resposta nord-americana.

Lyndon B. Johnson ha quedat al record de la memòria històrica com el president de la guerra. Fou ell qui impulsà la Resolució del Golf de Tonkín, ratificant el Congrés de

⁸ David T. Fahrenkrug, "South Vietnamese Regime Change." a *Regime Change and the Role of Airpower* (Montgomery: Air University Press, 2006), 37-47.

forma legal i indefinida l'escalada del conflicte, al·legant la pressió militar del VietCong al sud. L'exèrcit d'Estats Units s'establí com el paladí anticomunista, desembarcant el 1965 a Da Nang, a Vietnam del Sud, alhora que el president nord-americà autoritzava els bombardejos al nord del país, que durarien fins 1972 amb una virulència mai abans vista. Precisament aquest any fou reelegit Nixon, que duraria al poder fins la renúncia el 1974 per l'esclat de l'escàndol Watergate, en el context d'una economia molt escalfada, d'alta demanda i baix atur. L'escalada militar i l'actiu paper d'Estats Units a la guerra civil vietnamita es pot veure perfectament reflectit a través del nombre de tropes estatunidenques: si el mes de març de 1965 hi havia 100 mil soldats, ja a finals d'any la xifra pujava a 180 mil, aconseguint multiplicar per dos la xifra per a l'any 1966, quan ja es portaven 4 mil baixes nord-americanes. El 1967 la xifra arribaria al mig milió de tropes presents a Vietnam.⁹

Amb tot, el programa polític de Lyndon B. Johnson es volia centrar en reformes socials en matèria de política interior, que a la vegada li servís d'element retro-alimentador per legitimar l'escalada bèl·lica a l'exterior. Tot i així, l'ús de la força a gran escala a Vietnam i el desastre de la intervenció li faria anar perdent mica en mica l'ampli suport en forma de consens que reuní a les eleccions de 1964, quan va vèncer al candidat republicà Goldwater per un ampli marge. Errors que semblaven enterrats a Corea tornarien a reaparèixer a Vietnam, proporcionant suport logístic i militar a un projecte de govern de Vietnam del Sud marcat per la inestabilitat en el sentit més ampli del terme, negociant amb uns dirigents cada cop més ineficaços a l'hora de gestionar les defenses envers l'ofensiva del VietCong als territoris del sud. Com demostrarien els fets, ni els bombardejos indiscriminats per part d'Estats Units en l'Operació *Rolling Thunder* a les àrees rurals del nord podrien frenar una insurgència que no depenia en excés del suport tàctic, sinó que eren cèl·lules locals i autosuficients, connectades mitjançant xarxes pròpies d'infraestructures. La inoperància del govern del Vietnam del Sud, que no podia enfrontar-se sol a les guerrilles comunistes, tampoc ajudà a la població civil, la gran damnificada en totes les guerres i especialment (i valgui la redundància) en aquelles de marcat caràcter de guerra civil, com és el cas.¹⁰

⁹ Alan Brinkley, "Derechos civiles, Vietnam y la dura prueba del liberalismo" a *Historia de Estados Unidos: un país en formación*. (Madrid: McGraw Hill, 2000), 874-875.

¹⁰ Javier Rodrigo i David Alegre, *Comunidades rotas: una historia global de las guerras civiles, 1917-2017*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019), 378-403.

Així doncs, en un escenari de món occidental de finals dels anys 60 on cada cop estaven més globalitzats els conflictes, l'impacte de Vietnam fou enorme, sobretot a través dels mitjans de comunicació televisius i radiofònics. Una guerra llarga, de proporcions ingents i molt cara, de la qual depenien en bona part els esforços pressupostaris del govern, cada cop més endeutat a mesura que s'implicava més en la guerra. La metàfora del gegant amb peus de fan és idònia per il·lustrar les ànsies de domini mundial estatunidenc en el conflicte de Vietnam.

La derrota a Vietnam significà un punt d'inflexió en la indústria cinematogràfica de Hollywood, canviant el paradigma de la forma d'explicar la història del país a una ciutadania desencantada i crítica amb els polítics i militars. Com explicar la primera derrota evident d'Estats Units? Amb quins arguments justificar l'intervencionisme? A través de la figura del veterà de guerra, es vertebrarien les contradiccions i punts en comú de la societat civil de la rereguarda amb el soldat del front vietnamita. Per sanar el trauma de la guerra, caldria aplicar un revisionisme que practicà diferents aproximacions al conflicte: des de la negació del crim com a simple resposta defensiva, a l'assumpció de part d'error i culpabilitat per part d'Oliver Stone i la seva filmografia.¹¹

La cultura del veterà de la Guerra del Vietnam

La cultura (o sub-cultura) del veterà desmobilitzat s'observa en la selecció de films de diferents maneres. Així, la contracultura del combatent de la guerra moderna depèn d'un context i de les pròpies contradiccions dels joves, en una societat distinta de la sorgida de la Segona Guerra Mundial, que distava molt de lluitar per l'obtenció de pactes o millores socials. Una guerra llarga i cruenta, on perderen la vida prop de seixanta mil estatunidencs durant una dècada de conflicte armat, evolucionant així la primera imatge de la Guerra com quelcom positiu en contra del "comunisme internacional", cap a una visió crítica del conflicte, liderada precisament pels propis "joves" veterans; soldats de lleva que, paradoxalment, mentre molts d'ells no podien votar degut a la seva minoria d'edat (menys de 21 anys), eren forçats a combatre per una pàtria a milers de quilòmetres.

¹¹ Alberto Levy Martínez, "Rebelión en el ejército norteamericano en Vietnam. Una táctica de supervivencia de su base social." *Cuadernos de Marte*, no. 5 (2013): 124.

La figura del veterà de guerra és inherent a tots els conflictes que, al llarg de la història, permeten al soldat militar reincorporar-se a la vida civil. La Guerra del Vietnam no n'és una excepció, doncs ja des de la Guerra Civil americana existia una noció i memòria pròpia del veterà. Amb tot, el caire positiu que tingué a la Segona Guerra Mundial, es perdé a la Guerra del Vietnam, tal com ja havia passat durant la Primera Guerra Mundial, tractant-los de manera vexatòria com evidencia l'episodi del *Bonus Army* (1932) i la repressió militar que aplicà el govern contra milers de veterans de guerra.¹² Pel que fa a Vietnam, el salt qualitatiu partia d'uns conceptes nous; per una banda, la generació que combatia era la del *baby boom*, emmarcat dins d'una època d'explosió de la natalitat. La contracultura americana no neix només com a producte de la Guerra del Vietnam, però si que se serveix del trampolí del conflicte per arribar a les noves generacions, que s'enfrontaran de tu a tu ideològicament amb uns pares més tendents al conservadorisme.

El servei militar obligatori a partir dels 18 anys s'orquestrava mitjançant un classisme selectiu, que progressivament canviaria amb la professionalització de l'exèrcit i l'abolició de la selecció ciutadana, per esdevenir un exèrcit més “mercenari”; és a dir, de soldats que lluiten a canvi de diners, tal com explica amb detall el llibre de Christian G. Appy. Amb tot, fins que això no va ocórrer, el servei militar obligatori era mal vist pel jovent, titllant-lo de “Sistema Social Selectiu”, on eren enviades quantitats molt superiors de fills de classes obreres i afroamericans.¹³ La Guerra del Vietnam va anar adquirint un rerefons de desencant impopular, desmobilitzador, on ingents quantitats desmotivades eren enviades a una guerra que interessava a l'elit dirigent, que no pertanyia a la classe popular ni tan sols a la generació dels soldats. La guerra de guerrilles, de contra-insurgència, era quelcom inexplorat pels soldats, que acumulaven un trauma sever durant l'any que estaven a Vietnam, com també per la major part de les seves famílies a territori estatunidenc. La contracultura no només va florir a Estats Units amb el moviment de reivindicació dels drets socials de les minories racials, sinó que també a les files de l'exèrcit es començà a reflectir un sentiment de greuge, amb mostres d'insubordinació militar. Així, la influència de Vietnam a la contracultura dels anys 60, i viceversa, fou sens dubte rellevant, amb la música com un element catalitzador.¹⁴

¹² John Forell, “The Bonus Crusade.” *The Virginia Quarterly Review* 9, no. 1 (1933): 38–49.

¹³ Christian G. Appy, “El triaje” a *La Guerra de Vietnam* (Barcelona: Crítica, 2008), 209-223.

¹⁴ Maurice Isserman i Michael Kazin, “The Making of a Youth Culture” a *America Divided: The Civil War of the 1960s* (New York: Oxford University Press, 2008), 151-171.

L'absència de polítiques de reinserció del veterà de guerra fou notòria. Els reclutes no eren soldats professionals, i al tornar a casa foren estigmatitzats a la vegada que victimitzats, tant pel propi govern com per la societat civil. Es crearen associacions de veterans, que reivindicaven uns drets que els eren negats, com ara una pensió digna. Aquest període temporal de la contracultura, d'ampli calat juvenil, també coincideix i influeix mútuament a la nova esquerra nord-americana, en auge en aquells moments. Una contracultura d'esquerres, on molts joves obrers eren enviats a lluitar a Vietnam, i en el seu retorn van esdevenir molt importants en les manifestacions anti-guerra.¹⁵

El revisionisme cinematogràfic; poderosa arma política

Durant l'etapa del president Jimmy Carter (1977-1981), i sobretot la de Ronald Reagan (1981-1989) i la seva nova dreta, el revisionisme fou poc a poc normalitzat des de les institucions. Amb tot, Carter va complir via ordre executiva de 20 de gener de 1979 la seva promesa de campanya d'amnistiar als insubmisos i desertors de la guerra del Vietnam; molts d'ells estaven fins llavors refugiats al país veí, Canadà. Ja amb el president George H. W. Bush (1989-1993), es creà la pròpia secretaria de veterans (*United States Secretary of Veterans Affairs*). La monumentalitat cap als caiguts fou institucionalitzada, amb homenatges pòstums que distaven de l'etapa de postguerra mundials, donant exemple d'una política de memòria històrica més tova. La derrota, explicada en el *Vietnam Veterans Memorial* de Washington, D.C., inaugurat el 1982 i amb el nom, gravat en granit negre, de tots els estatunidencs que perderen la vida, és molt diferent d'explicar que la victòria, amb el *World War II Memorial* inaugurat el 2004.

Un paradigma cinematogràfic és la saga de films *Rambo*, amb la primera d'elles com a peça més rellevant: *First Blood*, de Ted Kotcheff (1982). En ella, es mostra de forma diàfana la traïció civil dels liberals juntament amb la societat, estigmatitzada com a hippies, front uns soldats d'elit que podrien haver saldat el conflicte amb una victòria. Aquest també és l'argument de bona part del cinema d'un dels majors artífexs del *blockbuster* contemporani; Michael Bay, doncs reafirma el seu suport a la visió de la "traïció política" als militars amb films com *The Rock* (1996). Pel que fa a Rambo (interpretat per Sylvester Stallone) és força ric com a subjecte d'anàlisi, doncs al tornar

¹⁵ Maurice Isserman i Michael Kazin, "The New Left" a *America Divided: The Civil War of the 1960s* ed. Maurice Isserman i Michael Kazin (New York: Oxford University Press, 2008), 173-195.

és rebut com un perdedor, com quelcom prescindible enmig d'una societat en moviment constant i des preocupada pels veterans del Vietnam. Com a boina verda, Rambo es vincula amb la tradició de la pel·lícula de John Wayne (*The Green Berets*, 1968). Així, com a soldat de les forces especials i ex-presoner de guerra, no comprèn la visió del xerif local, "Will" Teasle (Brian Dennehy). Aplicant les tècniques de guerra de guerrilles al ser perseguit, Rambo només obehirà al final al seu antic coronel a Vietnam, "Sam" Trautman (Richard Crenna), que li farà recordar el trauma i rendir-se als seus braços. El "súper soldat" Rambo demostra així que només obeeix a les autoritats militars, evidenciant que la cacera de l'home per part de les forces policials i civils és ineficaç. La seva jurisdicció és estrictament militar; el seu mètode de vida, també. No sap abandonar el seu deure, el de matar vietnamites comunistes, transportant de tornada a Estats Units la mateixa metodologia, substituint la selva vietnamita pel bosc nord-americà.¹⁶

Emmarcada dins el context revisionista de la presidència de Reagan, la figura de Rambo reflecteix la societat militar: una visió del veterà com impossible de reinserir en la societat, i que per tant s'ha de refugiar de l'animadversió de la mateixa. Una guerra que, recordem, mai va ser declarada formalment, i que per tant mai es podia perdre legalment segons la visió de certs sectors irredemptistes, tant de la societat civil com de l'estament militar més dur. El desequilibri mental de Rambo provoca una resposta agressiva envers els civils de les violentes rereguardes, representades pel xerif. La màquina de matar, al sentir-se "acorralada" (com el propi títol a Espanya), trenca el "pacte d'oblit" i és subjecte del retorn del passat en forma de malson. La societat civil és caricaturitzada com a covards, ineptes pacifistes que ofereixen una visió desdibuixada de l'autèntic esperit patriòtic. Els militars, segons aquesta visió, foren víctimes de la covardia civil i política, que els aturà front una victòria que comportaria més sacrificis. El mite del quintacolumnista, tant antic com la Guerra Civil espanyola, és aquí empleat en un context de restitució de la dignitat i la imatge de la Guerra del Vietnam. També el mite de la punyalada per l'esquena, semblant a la del període d'entreguerres per part dels alemanys, és readaptat per culpar a la cúpula política del desenllaç infructuós a Vietnam, sobretot pel que fa al Partit Demòcrata.¹⁷

¹⁶ Gaylyn Studlar i David Desser, "Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War." *Film Quarterly* 42, no. 1 (1988): 9-16.

¹⁷ Giaime Pala, "El Vietnam hacia dentro". *Mientras tanto* no. 101 (2006): 91-95.

ESTUDI DE CASOS

1. *Taxi Driver* o la impossibilitat del retorn a casa

Taxi Driver ens parla essencialment de la inadaptació del veterà de guerra, tornat de Vietnam amb estrès post-traumàtic i clares tendències homicides. Així, inauguraria un tòpic posteriorment molt emprat per Hollywood. Reverenciada com una de les millors pel·lícules dels anys 70, ja de per si prolífics en quant a destacats títols cinematogràfics, ens trobem davant d'una interpretació sublim de Robert De Niro, que encarna el paper del veterà Travis Bickle, que busca el seu lloc en la "jungla d'asfalt" de Nova York, després de deixar enrere la pròpia jungla de Vietnam. El seu també és un problema d'un model de masculinitat frustrada, assumit per aquest personatge principal, que es revela amb el fracàs envers el personatge de Betsy (Cybill Shepherd), l'ajudant del senador, i la protecció obsessiva que exercirà sobre Iris Steensma (una impressionant Jodie Foster), una jove prostituta amb qui forjarà un vincle especial. Amb tot, la seva manca de tacte, la seva impossibilitat d'interactuar amb persones civils (com evidencia la cita al cinema a veure un film eròtic), el condemnaran a ser incomprès per les dues noies.

El film ajudà a forjar el tòpic del veterà ressentit, mentalment incomunicat i inestable amb la resta de la societat mitjançant un llenguatge que no sigui la violència, i amb clares referències a malalties mentals com l'esquizofrènia. Bickle no sap reincorporar-se a la vida civil; els codis socials li són aliens, i per ganes "escombraria" a l'escòria de la ciutat. El guió de Paul Schrader i la direcció de Martin Scorsese conformen un film plenament immersiu, endinsant-nos en un discurs de radicalitat, de violència frustrada per donar significat a la pròpia vida del protagonista, necessitat d'un motiu. En un principi, planificarà l'assassinat del senador Charles Palantine (Leonard Harris), però finalment acabarà amb la vida del proxeneta Matthew "Sport" Higgins (Harvey Keitel).¹⁸

Per molt dispar que pugui sonar, Rambo i Travis Bickle tenen ressonàncies comunes. Els dos són veterans que no aconsegueixen deixar Vietnam ni la pròpia lògica militar per

¹⁸ Francisco García García i Francisco José Gil Ruiz, "El antihéroe cinematográfico como un modelo ético a través de las virtudes aristotélicas en *Taxi Driver*." *Ética y compromiso solidario en la sociedad digital*, no. 16 (2016): 106-108.

afrontar el retorn a la vida civil; ambdós segueixen combatent en un context “pacifista”, ara amb nous enemics que molts cops són creats pels seus propis traumes i per tant, invisibles pels demés, com ho eren els soldats del VietCong a la selva vietnamita. Com hem comentat amb anterioritat, és precisament aquesta selva la que és transportada i representada pel bosc de *First Blood* i l’asfalt de *Taxi Driver*. Rambo i Bickle responen als problemes de la mateixa forma que ho feien a Vietnam: mitjançant l’autodefensa armada, aplicant la lògica del western de “primer disparar i després preguntar”. El propi Scorsese deia en una entrevista prèvia al rodatge que el personatge principal de De Niro:

“És algú de l’Oest Mitjà que arriba a Nova York i condueix un taxi per la nit perquè no pot dormir. Nova York és surrealista, és com l’infern.”¹⁹

El “veterà trasbalsat” es troba sense interlocutor de l’experiència de la guerra, sense organismes que l’ajudin en la seva reincorporació a una societat que molts cops els criminalitza, amb una ciutat que directament pren vida en el cas de *Taxi Driver*.²⁰ Físicament, el seu cos retorna, però la seva ment es queda ancorada a Vietnam. La diferència del panorama al front i les rereguardes és notòria; obligats a depositar les armes, molts d’ells no poden abandonar la lògica imperant del “body count” dels KIAs (“killed in action”).²¹ La felicitat de tornar a casa quedava esborronada per l’estrès posttraumàtic, degut a la imatge recurrent dels cadàvers vietnamites. Producte de la deshumanització de l’enemic com a factor inherent a les guerres contemporànies, els vietnamites eren considerats éssers infrahumans, amb els que s’havia de tractar deixant a banda els sentiments personals, aplicant així invariablement els mandats de Washington i del secretari Robert McNamara: com més morts del VietCong, millor.

¹⁹ Michel Ciment, “Martin Scorsese” a *Pequeño planeta cinematográfico* (Madrid: Akal, 2007), 369.

²⁰ Giaime Pala, “El Vietnam hacia dentro”. *Mientras tanto* no. 101 (2006): 84-87.

²¹ Jonathan Neale, *La otra historia de la Guerra de Vietnam* (Barcelona: El Viejo Topo, 2003), 97.

2. *Platoon* i la pèrdua d'innocència

L'àrdua labor del soldat nord-americà és reflectida en un film com *Platoon* (Oliver Stone, 1986). En ella, veiem com els soldats dels EEUU són desavantatjats numèricament enfront dels vietnamites, que a sobre compten amb el suport de la població, cansada d'una intervenció desacreditada per la seva pròpia praxis casi genocida. Nogensmenys, la guerra de desgast aplicada pel General W. Westmoreland consistí en la lògica de, a major quantitat de vietnamites morts, més a prop tindrien a tocar la victòria. Així, els bombardejos eren a l'ordre del dia, invariablement caient bombes i napalm sobre poblats indefensos. A Vietnam es tiraren més bombes que en tota la Segona Guerra Mundial.²²

El film és directe en el seu missatge, deixant-lo clar des de l'inici del propi llargmetratge: «la primera víctima de la guerra és la innocència». És a través de la pròpia experiència del director com ens movem en el film; Oliver Stone, qui participà en la guerra del Vietnam del setembre de 1967 a abril de 1968, essent ferit dos cops i obtenint condecoracions com el preuat *Purple Heart*. Enmig de les files del front nord-americà, visitarem les pors del protagonista, Chris Taylor (Charlie Sheen), qui precisament també arriba l'any 1967 a Vietnam i s'estableix com el narrador i *alter ego* del director. Així, veurem elements com els cercles de drogoaddiccions dins les files de l'exèrcit, el napalm, la música rock, el foc amic de la pròpia artilleria o la por a l'enemic invisible, que mata sense ser vist amb trampes com mines ocultes. La desesperació de part de les tropes veurà com a punt de sortida vessar el seu odi i ira cap als soldats del VietCong (invisibles) en les matances cap a civils indefensos (visibles), sobretot dones, ancians i infants, recordant-nos la matança perpetrada a Mi Lay el 1968, destapades pel periodista Seymour Hersh.²³

Dins de la paranoia estatunidenca, el Sergent Barnes (Tom Berenger) es deixarà portar per la ira i l'odi, matant a sang freda la dona del cap local d'un poblat, en una de les escenes més impactant del film. També albirarem un intent de violació múltiple a les noies del poblat, revelant els aspectes més durs i amagats de les guerres totals com la

²² Jonathan Neale, "La otra historia de la Guerra de Vietnam" (Barcelona: El Viejo Topo, 2003): 86.

²³ Jana Toppe, "Catering to the silent majority: The My Lai massacre as a media challenge" (PhD diss., Free University of Berlin, 2011), 1-25.

present. Més endavant, l'espectador també assistirà al cruent assassinat del Sergent Elias (Willem Dafoe) per part de Barnes, en un acte de traïció i assassinat a sang freda, establint la dicotomia del sergent humà i del criminal de guerra.²⁴

L'aposta del film s'allunya així del revisionisme de dretes plantejat pel propi mandat del president Reagan. El cinema de Stone és "ofensiu", de protesta; remet a l'emotivitat, a una retòrica fàcil, vinculada amb la consciència pacifista que aniria desenvolupant el propi director. Els pecats del país s'havien d'expiar a través de la redempció, retent comptes amb l'espectador; al reobrir velles ferides, analitza els propis traumes de la societat, les seves contradiccions, a través d'una dura i subtil crítica. El pensament d'Oliver Stone es situa així a les antípodes de la línia *reaganista*, en l'oposició que protestà pels crims comesos a Vietnam.²⁵

A Platoon s'hi sumaria *Born on the Fourth of July* (1989) i *Heaven & Earth* (1993) per conformar la trilogia de films sobre Vietnam dirigits per Oliver Stone, erigint-se com un nacionalista d'esquerres, qui a través de la seva càmera al peu del canó filma els horrors comesos a Vietnam, mitjançant la demència dels seus personatges negatius. Fugint de l'heroïcitat de Rambo, Chris Taylor és un subjecte molt més humanitzat, tot i que acabarà matant al Sergent Barnes. Un film d'un veterà de Vietnam on els propis veterans s'hi podien sentir identificats, lluny de la màquina de matar de l'estil Rambo, i amb presència de les relacions socials teixides entre els soldats a les files de l'ofensiva nord-americana, cometent assassinats i rebent-los, amb unes melodies sonores que recorden la pròpia identitat de la llar dels soldats, amb la presència de la cançó protesta.²⁶

Tal com el propi film reflecteix, la guerra fou una baixada als inferns, posant de manifest el pitjor de cada individu com a ésser individual: «L'infern és la impossibilitat de la raó». En l'escenari vietnamita es produïren escenes totalment dantesques, deshumanitzadores, de realitat diària de la guerra. Així, Stone s'allunya del dogma de fe de morir per la pàtria, per plantejar la necessitat de considerar el motiu i el mètode de tot plegat, amb certs paral·lelismes al que comentarem tot seguit amb *The Deer Hunter*.

²⁴ Jay M. Winter, "Filming War." *Daedalus* 140, no. 3 (2011): 108.

²⁵ H. Bruce Franklin, "El movimiento antiguerra que se supone debemos olvidar" a *Vietnam y las fantasías norteamericanas* (Buenos Aires: Final Abierto, 2012), 99-142.

²⁶ Juan Andrés García Martín, "Música en el cine de Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam: la canción protesta, ¿un género desaprovechado?" *Etno: Cuadernos de Musicología*, no. 11 (2018): 142-143.

3. *The Deer Hunter*; la deshumanització de la guerra

Si fins ara havíem citat a *Rambo* i *Taxi Driver* pel retorn (infructuós) dels seus personatges, *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) introdueix la lògica del no retorn del soldat, construint així el relat arquetípic del presoner de guerra. Si bé és innegable el seu element crític, doncs els protagonistes són d'extracció obrera (siderúrgica) i immigrants soviètics, també observem en el film com els traumes són molts cops productes de l'enemic, botxins sàdics deshumanitzats; un vietnamita que no parla, sinó crida, tal com veiem en la celebèrrima escena de la ruleta russa.

La tríada d'amics és encapçalada per un repartiment de luxe: Mike (Robert De Niro), Nick (Christopher Walken) i Stan (John Cazale), qui perdran tota la innocència a Vietnam al ser capturats pel VietCong, tornant a trossos. El film es divideix en tres parts ben marcades: la primera part del film recorda un documental de les tradicions dels protagonistes; la segona, és la pròpia incursió al conflicte armat; i la tercera és la dura tornada. Així, veurem el recorregut complet: abans, durant i després de la Guerra del Vietnam, essent el primer film en retratar les tres etapes. La importància de Linda (Meryl Streep) és cabdal en el relat, com a nexa que vehicula la partida i el retorn a casa.²⁷

Emmarcat dins del cinema de reconciliació immediatament posterior a la derrota, el film ofereix una aposta per apaivagar i intercedir entre Estats Units i la tragèdia de Vietnam, sense per això qüestionar el sistema empleat. Les escenes de la retirada de Saigon són molt interessants, doncs veiem com la deserció, la traïció i la mutilació estigueren a l'ordre del dia en els moments de caos, de pau deshonrosa i de derrota inacceptable. La perspectiva humana nord-americana hi és present durant les seves tres hores de metratge, establint una visió a llarg termini que permet situar unes pròpies conclusions a la guerra. La més important d'elles, que la recuperació de l'esperit i l'orgull nacional ferit havien de passar per la reconciliació de la societat amb els veterans de la Guerra del Vietnam.²⁸

²⁷ Keith Beattie, "The Vietnam Veteran as Ventriloquist." a *The Scar That Binds: American Culture and the Vietnam War* (Nova York: NYU Press, 1998), 69-73.

²⁸ Christian Keathley, "Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-Traumatic Cycle (1970-1976)." a *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, i Noel King (Amsterdam: University Press, 2004), 304-306.

4. *Apocalypse Now* i la baixada als inferns humans

Basada lliurement en l'extraordinària novel·la *Heart of Darkness* de Josep Conrad (1899), *Apocalypse Now* és probablement el film més famós i alhora més diferent de tota la filmografia de Vietnam. Incomprès i admirat a parts iguals, l'obra magna de Francis Ford Coppola (juntament amb *The Godfather*) constitueix una autèntica *rara avis*; més que una lliçó d'història és una exploració de la psique de l'ésser humà en el context de guerra. La bogeria, la degradació moral i la pèrdua de valors ètics es conjunten en un escenari atípic, el de la selva vietnamita. L'argument, encapçalat per la travessia del capità Benjamin L. Willard (Martin Sheen), ens fa reflexionar sobre els fantasmes propis, i el que pretén molts cops el film és que fins i tot l'espectador dubti de si el que està veient és real o imaginat pel protagonista, qui poc a poc anirà assemblant-se més a l'home que ha de capturar, el temut coronel Kurtz (Marlon Brando) que s'amaga a la selva de Cambodja com a dèspota, amb una secta de fidels disposats a protegir-lo.

El rodatge de la quarta pel·lícula de Francis Ford Coppola no estigué exempta de polèmica, i el documental realitzat per la seva dona, Eleanor Coppola, en dona bona prova del mateix. *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* mostra el costat més amarg de la creació cinematogràfica, amb moments de tensió extrema en el rodatge del film.²⁹

El film ofereix unes imatges evocadores, amb primers plans de mirades espectaculars a càmera que semblen interrogar al propi espectador. Les escenes del film són molt cops fantasmagòriques, amb una boira que tot ho esborrona sense poder discernir la realitat del somni. Precisament l'efecte de les drogues en els soldats no fa sinó augmentar aquest efecte de confusió generalitzada, on sembla que cada comandant sigui un sàtrapa amb la seva pròpia parcel·la de poder, tal com escenifica Kurtz i el tinent coronel Kilgore (Robert Duvall), amb la mítica escena dels helicòpters sobrevolant la selva a l'atac d'una aldea, al ritme de Richard Wagner i la seva *Die Walküre*, que ens recorda, amb els seus bombardejos i metrallaments a civils, a les pràctiques no tant diferents de la *Lutwaffe* alemanya durant la Segona Guerra Mundial. Precisament els helicòpters foren de cabdal

²⁹ Eleannor Coppola, *Con el corazón en tinieblas: un diario íntimo de Apocalypse Now* (Buenos Aires: Emecé, 2002).

importància en la coneguda com a “doctrina sobre aeromobilitat”, influïda sense dubte per l’orografia del terreny irregular vietnamita.³⁰

Tornant al film, la memorable frase de Kilgore, vestit amb el seu barret, quan diu “M’encanta l’olor de napalm pel matí”, és ja història del cinema, atorgant al film un sentit humorístic horrorós, conscientment carregat d’àcida crítica a les barbaritats comeses a Vietnam. En quant a Kurtz, és una figura semi-divina, que pren el poder despòticament en un context de buit del mateix. El desordre i el perill semblen esperar a cada moment, i és que com el propi Coppola va dir al Festival de Canes (on guanyaria la Palma d’Or):

“No és una pel·lícula sobre la guerra del Vietnam; és el Vietnam”.

No content amb la versió de 1979, el 2001 estrenaria *Apocalypse Now Redux*, amb més de mitja hora de metratge addicional.³¹ El director de la trilogia *The Godfather* mostra en aquest film perquè està considerat un dels més grans de tots els temps, culminant una obra que transcendeix l’art cinematogràfic per formar part com a obra cabdal de la cultura occidental contemporània. Probablement, estem davant de la pel·lícula més representativa de la guerra del Vietnam, amb escenes memorables i actituds considerades per la societat nord-americana del moment com a gens heroiques, doncs ens parla dels desertors de la guerra, apàtrides que intenten sobreviure en un conflicte amb tocs de bogeria i sadisme. El film ens permet reflexionar sobre la mateixa condició humana i el caos amb el que han de conviure els soldats, amb imatges i seqüències antològiques que mostren el terror, la misèria i la baixesa moral a la que pot arribar l’ésser humà. Un film de denúncia subtil de la guerra, gegant en la seva posada en escena de destrucció i barbàrie.³²

³⁰ Herbert P. Lepore, “The Coming of Age: The Role of the Helicopter in the Vietnam War.” *Army History*, n. ° 29 (1994): 29–36.

³¹ Ramón Moreno, *Apocalypse Now Redux: Francis Ford Coppola (1979-2001)* (Barcelona: Nau Llibres/Octaèdros, 2003).

³² José María Caparrós, *100 películas sobre historia contemporánea* (Madrid: Alianza, 1995), 719.

5. *Full Metal Jacket*: “born to kill” en el país de la democràcia

Inspirada en la novel·la *The Short-Timers* (1979), sobre les experiències del marine Gustav Hasford, *Full Metal Jacket* (1987) és un film atípic dirigit per un director que mai va seguir els patrons de la normalitat acadèmica que el precedia. Innovador com pocs, el britànic Stanley Kubrick va vessar aquí la seva crítica mirada sobre el conflicte. Cineasta i creador independent, la seva filmografia destil·la un antibel·licisme eloqüent.³³ Prova del mateix ho són films atemporals com *Paths of Glory* (1957), un clar al·legat a favor del pacifisme, aquest cop emmarcat en la Primera Guerra Mundial, concretament en el teatre d'operacions francès. En ella, veiem com la insubordinació per covardia és castigada per un consell de guerra amb la pena de mort per afusellament.³⁴

Així, com el general Paul Mireau (George Macready) diu a *Paths of Glory*:

“They were ordered to attack. It was their duty to obey that order. We can't leave it up to the men to decide whether an order is possible or not. If it was impossible, the only proof of that would be their dead bodies lying about in the trenches.”³⁵

Un film que lliga trenta anys després amb *Full Metal Jacket*. La pel·lícula és un exemple magnífic de la divisió de la mateixa en dues clares parts: una primera d'entrenament, control mental i preparació a càrrec del Sargent d'Infanteria Hartman (interpretat pel militar Ronald Lee Ermey, qui serví com instructor a Vietnam), veterà de guerra i instructor de marines. Ja a la primera escena del film observem el tallat de cabell dels reclutes, esquilant-los a l'estil de les ovelles; metàfora de la despersonalització de la tropa al servei de l'oficial. Serà el propi instructor qui corromprà internament al maldestre recluta “Gomer Pyle” Lawrence (Vincent D'Onofrio), doncs el càstig pels seus errors els converteix en col·lectius, i la pròpia tropa es venjarà assetjant a “Gomer Pyle”, que desenvoluparà un trastorn psicòtic. A poc a poc, aquest anirà imbuït-se d'un esperit religiós cap al seu propi fusell, arma a la que devotament recita el *Rifleman's Creed*.

³³ Jackson Burgess, “The ‘Anti-Militarism’ of Stanley Kubrick.” *Film Quarterly* 18, no. 1 (1964): 4–11.

³⁴ Vicente Pla Vivas, “Paths of Glory (Senderos de Gloria) de Stanley Kubrick, Un Paisaje Vanguardista.” *Aula-Historia Social*, no. 22 (2008): 87–94.

³⁵ Stanley Kubrick, *Paths of Glory* (1957; Beverly Hills, CA: United Artists), DVD.

Finalment, serà amb la pròpia arma amb la que matarà a Hartman i se suïcidarà, al no poder aguantar més les pressions dels companys i l'instructor.

El personatge principal és "Joker" Davis (Matthew Modine), qui serà assignat a la ciutat de Da Nang al diari *Stars and Stripes*, com a publicació oficial de l'exèrcit. Així, en el film també veiem la importància de la narració dels fets, que poden ser tergiversats per tal que la narració dels mateixos no descoratgi a la tropa. La segona part tracta de la incursió en la Batalla de Hué, dins el context de l'Ofensiva del Tet de 1968; ens mostra una cara nova del conflicte, els combats urbans, casa per casa, a l'estil d'altres guerres civils. A la pròpia ciutat veiem el tracte vexatori que es dona a les dones vietnamites: moltes d'elles han d'exercir la prostitució com a mitjà de subsistència. Enmig d'un acarnissat combat, es revelarà a l'espectador la identitat d'un mortífer franc tirador: una jove noia, a la que haurà de rematar "Joker" després que aquesta sigui ferida, obtenint així la famosa "mirada dels mil metres".³⁶ La cançó *Paint It Black* (1966) de The Rolling Stones tanca el film de forma magistral amb els versos:

"Maybe then, I'll fade away
And not have to face the facts
It's not easy facing up
When your whole world is black"

A *Full Metal Jacket* observem, de nou, la deshumanització del soldat, convertit ell en una pròpia arma per matar. Haurà d'emprendre una enorme distància moral respecte el terrible pes de les seves accions, que consisteixen en un fet tant senzill com, alhora, complicat de realitzar: acabar amb una altra vida humana, posar fi a una existència d'una persona a la qual no coneixen, sigui militar o civil el seu estatus, doncs al demonitzar l'enemic aquest es converteix en un ser inferior, que no té els mateixos atributs. Una distància imprescindible per tal de no col·lapsar. Amb tot, aquesta desconexió es trenca un cop es retorna a casa, apareixent els dimonis interiors que aborden de forma psicòtica a la ment del perpetrador, ja que aquest ha recuperat el contacte amb la societat civil.³⁷

³⁶ Tony Pipolo, "Stanley Kubrick's History Lessons." *Cinéaste* 34, no. 2 (2009): 6–11.

³⁷ Stephanie Traynham, Amanda M. Kelley, Christopher P. Long, i Thomas W. Britt, "Posttraumatic Stress Disorder Symptoms and Criminal Behavior in U.S. Army Populations: The Mediating Role of Psychopathy and Suicidal Ideation." *The American Journal of Psychology* 132, no. 1 (2019): 85–95.

CONCLUSIONS

Lluny de curtmetratges per les tropes com la propagandística *Why Vietnam?* (1965), produïda pel propi Departament de Defensa dels Estats Units d'Amèrica, els cinc films que hem analitzat responen a l'òptica de cinc cineastes independents: Martin Scorsese, Oliver Stone, Michael Cimino, Francis Ford Coppola i Stanley Kubrick.³⁸ A nivell d'anàlisi històric, el que probablement dona més joc és Oliver Stone, qui va escriure a quatre mans amb l'historiador Peter Kuznick el llibre "The Untold History of the United States" (2012). Tot i el seu biaix politico-ideològic d'esquerres (que no amaga), idealitzant a John F. Kennedy, és un personatge ideal per unir el fil del lligam entre història i cinema, amb una trilogia al respecte. En el llibre, Stone es posiciona críticament amb la gestió de Lyndon B. Johnson, qui supervisà l'increment exponencial amb la nord-americanyització del conflicte, com també ataca els "secrets" plans de retirada de Richard Nixon, amb una vietnamització del conflicte evident per arribar a la pau (deshonesta) dels acords de pau de París el 1973. Dins del context de la Guerra Freda, aquesta fou una de les més rellevants derrotes que patí Estats Units front un petit país com Vietnam, escindit en dos meitats i amb una potent guerrilla comunista, que rebia ajuda de les potències comunistes. En resum, Stone parlaria així sobre la seva pròpia experiència a Vietnam:

"I was lost, and that war [Vietnam] was very alienating - not that I was against it or for it, but I was just lost after that war. As were many Americans."

Una guerra clarament perduda, escenificada amb les imatges de la retirada de Saigón que tant bé mostra Cimino en forma de retratat a la fase final *The Deer Hunter*. L'ofensiva de Vietnam del Nord s'inicià a principis del 1975 front un exèrcit del sud desmembrat, que ja no comptava amb la indispensable ajuda d'Estats Units. Lluny d'opinions de tot tipus, el que sembla evident és que la guerra creà un propi "síndrome de Vietnam": la formació d'una mentalitat en la societat civil per tal de no utilitzar la força en la resolució dels conflictes internacionals, doncs suposa l'assumpció d'una gran quantitat de baixes en quant a tropes d'infanteria; així, la pròpia doctrina militar bascularia a la guerra aèria.³⁹ Amb tot, aquest síndrome també el podríem caracteritzar per la rellevància de les

³⁸ Ramon Girona, *El cinema de propaganda als EUA* (Barcelona, UOC, 2010): 118-120.

³⁹ Oliver Stone i Peter Kuznick, *La historia silenciada de Estados Unidos* (Madrid, La Esfera de los Libros, 2015), 632-633.

percepcions socials, escenificades mitjançant el cinema de la Guerra del Vietnam i amb els tòpics que hem visitat, com els “missing in actions” i els “prisoner of war”.⁴⁰

Durant el transcurs de les cinc pel·lícules podem observar certes constants que es repeteixen en el desenvolupament del contingut de les mateixes. En aquelles com *First Blood* o *Taxi Driver*, que tracten del retorn a casa del soldat, a l'hora de la veritat aquest no sap fer la metamorfosi de militar a civil; el seu servei militar obligatori no ha estat un entrenament a un camp de pràctiques a Estats Units, sinó que ha anat a Vietnam per enfrontar-se a una guerrilla molt més experimentada sobre el terreny, tot i la suposada superioritat militar nord-americana. El patiment i la corrupció fan emmalaltir la ment, amb l'embogiment final del protagonista (Rambo i Travis Bickle, respectivament). Amb tot, aquest tret no només es dona en l'enyorada tornada; el Coronel Kurtz a *Apocalypse Now* i Nick a *The Deer Hunter* es corrompen durant el conflicte, quedant-se a Vietnam i establint un mode de vida propi, diferenciat al que portaven a Estats Units. En quant al trencament psicològic anterior al propi conflicte, el cas paradigmàtic seria el personatge de "Gomer Pyle" a *Full Metal Jacket*, arribant a l'extrem de l'assassinat del seu oficial i posterior suïcidi. A *Platoon*, seguint amb la lògica de mètodes armats de contestació a l'autoritat i insubordinació, veiem com el *fragging* apareix en escena, com a complot per assassinar al sergent Barnes.⁴¹

Seguint la metodologia de les guerres civils, hi és present la crueltat en forma de violència i sadisme de les accions (incloses violacions). Hem de tenir present que les tropes estatunidenques son alienes a la societat vietnamita i el seu territori: la imatge d'un gegant amb peus de fang. A més de les presències de certs factors, l'absència d'altres son tant o més importants en els films; l'enemic, despersonalitzat i deshumanitzat, és un estereotip, sense tenir un paper totalment rellevant en cap dels cinc casos, però sense tampoc arribar a ser una mera caricatura. L'enemic és salvatge i despietat, vivint a la selva i creant el caos; és l'amenaça comunista a combatre, que rep suport de part de la Xina comunista de Mao Zedong, i en menor mesura de la URSS.⁴² En quant a la caracterització de les ciutats, es podrien definir amb un terme: caòtiques. Així és com es presenten a *The Deer Hunter*,

⁴⁰ James B. Stockdale, “Experiences as a POW in Vietnam.” *Naval War College Review* 26, no. 4 (1974): 2–6.

⁴¹ Michael J. Davidson, “Friendly fire and the limits of the military justice system.” *Naval War College Review*, vol. 64, no. 1 (2011): 124-132.

⁴² David A. Raymond, “Communist China and the Vietnam War.” *Asian Affairs* 2, no. 2 (1974): 83–99.

on observem la proliferació de la pobresa per tot arreu, amb formes d'explotació com la prostitució. Una constant als films és el trencament amb els ideals preestablerts pels soldats abans de la seva participació a la guerra, que porten a un desengany i crítica cap a la mateixa quan veuen els horrors allà presents: les accions miserables abunden. Amb diàlegs a *Platoon* de sexe brut entre els soldats estatunidencs, enmig d'un clima de drogues i rock, veiem els mètodes que el propi Oliver Stone va presenciar (i experimentar) per tal d'alleugerir la càrrega brutal del dia a dia al front. En la Guerra del Vietnam també fou remarcable la generalització de l'ús de drogues per part dels soldats enviats a combatre.⁴³

La dona vietnamita apareix així com un objecte, amb una excepció rellevant: la franc tiradora a *Full Metal Jacket*. L'enginy de Kubrick fa que no ho sapiguem fins un cop agonitza abans de morir. En el cas de la dona estatunidenca, el paper més rellevant és el de Linda a *The Deer Hunter*, on una jove Meryl Streep dota a un personatge polièdric, de múltiples lectures i vincle afectiu amb Mike (un sublim Robert De Niro). Precisament aquest actor, d'origen italo-estatunidenc, podria ser la cara visible del cinema del retorn de Vietnam, tant en la figura de l'esmentat Mike a *The Deer Hunter* com de l'apoteòsica actuació amb Travis Bickle a *Taxi Driver*. Mentrestant, els representats del cinema irredemptista més característic de l'era Reagan serien Sylvester Stallone a la saga *Rambo* i Chuck Norris a la trilogia *Missing in Action*, tractant tant el tema dels desapareguts en combat com dels presoners de guerra, veritables obsessions durant el mandat republicà de Reagan dels anys 80 (1981-1989).

Un cop analitzades les pel·lícules, podem fer una possible síntesi i distinció d'aquelles amb tendència en contra de la Guerra de Vietnam, i dues particulars ambigüitats: *The Deer Hunter* i *Full Metal Jacket*. La primera, quedant-se a mitges en el seu missatge, ja que si per una banda denuncia l'horror de la guerra, per l'altra critica durament les maldats comunistes, amb la mitificada escena de la ruleta russa: els crims de guerra són en major part per culpa de l'enemic, alhora que aquest ocasiona els posteriors traumes. Pel que fa a *Full Metal Jacket*, aprofundeix en el reclutament dels joves i la imposició d'una nova mentalitat per part dels oficials que els manen, ocasionant també la pèrdua de seny a molts

⁴³ Łukasz Kamiński, "Vietnam: la primera verdadera guerra farmacológica" a *Las drogas en la guerra* (Barcelona: Crítica, 2017), 291-334.

d'ells. Amb tot, el seu final deixa un sabor amarg: el personatge protagonista, "Joker", és corromput per la guerra, evidenciant-ho el fet que assumeix les actituds dels seus companys, obtenint així el tret característic de la mirada. En el seu retorn cap al campament, ja és un més d'ells: irònicament canten a l'uníson la marxa de Mickey Mouse. "Joker" acaba acceptant que, tot i viure en un món terrible, pot estar agraït d'estar viu i content al no tenir por. Així, el personatge que creiem com a individu únic evidencia les seves limitacions, sent integrat per la tropa i adoptant pròpiament la mentalitat militar de la major part dels companys, al cometre un crim de guerra com és rematar un soldat ferit.

Taxi Driver, *Platoon* i *Apocalypse Now* són films de clara denúncia per l'ocorregut. *Taxi Driver* ens relata l'embogiment d'un ex-combatent del Vietnam al no adaptar-se a la societat. *Platoon* ens parla dels reclutes inadaptats i els oficials despòtics, juntament amb les violacions i matances de població civil vietnamita innocent. *Apocalypse Now* narra la inútil persecució d'un coronel sàtrapa, enmig d'un elenc de dirigents arbitraris i potencials assassins de guerra.⁴⁴

Per concloure, val la pena ressenyar la influència que tingué la moral de la rereguarda durant la Guerra del Vietnam, quelcom que no era una novetat en el context militar (recordem l'Alemanya del II Reich i el seu esfondrament posterior a la Primera Guerra Mundial), però que si passava per primer cop en el context nord-americà, al desdibuixar-se la línia front-rereguarda, amb la sorgida d'un moviment antibel·licista estatunidenc molt notable. La importància de la memòria històrica i les seves múltiples lectures i interpretacions seria quelcom recollit per la indústria cinematogràfica de Hollywood, configurant així una pròpia lògica cultural, com un nexa més entre la història i els seus protagonistes socials. Sens dubte, la construcció d'arquetips cinematogràfics com el "veterà trasbalsat" (Travis Bickle a *Taxi Driver* com a paradigma) o el soldat-màquina (Rambo a *First Blood*) encara perviuen en la filmografia d'avui dia.⁴⁵

⁴⁴ Todd C. Helmus i Russell W. Glenn, "A Look Back: A Brief History of Combat Psychiatry." a *Steeling the Mind: Combat Stress Reactions and Their Implications for Urban Warfare* (Santa Monica, RAND Corporation, 2005), 17-20.

⁴⁵ Linda Dittmar i Gene Michaud, *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film* (Nova Jersey: Rutgers University Press, 1990), 273.

BIBLIOGRAFIA

Appy, Christian G. “El triaje” a *La Guerra de Vietnam*. Barcelona: Crítica, 2008.

Beattie, Keith. “The Vietnam Veteran as Ventriloquist.” a *The Scar That Binds: American Culture and the Vietnam War*. Nova York: NYU Press, 1998.

Brinkley, Alan. “Derechos civiles, Vietnam y la dura prueba del liberalismo” a *Historia de Estados Unidos: un país en formación*. Madrid: McGraw Hill, 2000.

Burgess, Jackson. “The ‘Anti-Militarism’ of Stanley Kubrick.” *Film Quarterly* 18, no. 1 (1964): 4–11.

Caparrós Lera, J. M. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel, 1998.

100 películas sobre historia contemporánea. Madrid: Alianza, 1995.

Ciment, Michel. “Martin Scorsese” a *Pequeño planeta cinematográfico*. Madrid: Akal, 2007.

Coppola, Eleannor. *Con el corazón en tinieblas: un diario íntimo de Apocalypse Now*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Dalloz, Jacques. *La guerre d’Indochine, 1945-1954*. París: Du Seuil, 1987.

Davidson, Michael J. “Friendly fire and the limits of the military justice system.” *Naval War College Review*, vol. 64, no. 1 (2011): 122-141.

Dittmar, Linda i Gene Michaud. *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1990.

Fahrenkrug, David T. "South Vietnamese Regime Change." a *Regime Change and the Role of Airpower*. Montgomery: Air University Press, 2006.

Forell, John. "The Bonus Crusade." *The Virginia Quarterly Review* 9, no. 1 (1933): 38–49.

Franklin, H. Bruce. "El movimiento antiguerra que se supone debemos olvidar" a *Vietnam y las fantasías norteamericanas*. Buenos Aires: Final Abierto, 2012.

García, Francisco García i Francisco José Gil Ruiz. "El antihéroe cinematográfico como un modelo ético a través de las virtudes aristotélicas en *Taxi Driver*." *Ética y compromiso solidario en la sociedad digital*, no. 16 (2016): 105-127.

García Martín, Juan Andrés. "Música en el cine de Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam: la canción protesta, ¿un género desaprovechado?" *Etno: Cuadernos de Musicología*, no. 11 (2018): 124-146.

Girona, Ramon. *El cinema de propaganda als EUA*. Barcelona, UOC, 2010.

Helmus, Todd C. i Russell W. Glenn. "A Look Back: A Brief History of Combat Psychiatry." a *Steeling the Mind: Combat Stress Reactions and Their Implications for Urban Warfare*. Santa Monica, RAND Corporation, 2005.

Isserman, Maurice i Michael Kazin. "The Making of a Youth Culture" i "The New Left" a *America Divided: The Civil War of the 1960s*. New York: Oxford University Press, 2008.

Janssens, Ruud. "American Empire and the End of the Nation-State." *Atlantisch Perspectief* 27, no. 7/8 (2003): 15-20.

Kamieński, Łukasz. "Vietnam: la primera verdadera guerra farmacológica" a *Las drogas en la guerra*. Barcelona: Crítica, 2017.

Keathley, Christian. "Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-Traumatic Cycle (1970-1976)." a *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, i Noel King. Amsterdam: University Press, 2004.

Lepore, Herbert P. "The Coming of Age: The Role of the Helicopter in the Vietnam War." *Army History*, n. ° 29 (1994): 29–36.

Levy Martínez, Alberto. "Rebelión en el ejército norteamericano en Vietnam. Una táctica de supervivencia de su base social." *Cuadernos de Marte*, no. 5 (2013): 99-126.

Marion, Forrest L. "The Conflict in Southeast Asia, 1961—1975." a *Brothers in Berets: The Evolution of Air Force Special Tactics, 1953-2003*. Montgomery: Air University Press, 2018.

Pla Vivas, Vicente. "Paths of Glory (Senderos de Gloria) de Stanley Kubrick, Un Paisaje Vanguardista." *Aula-Historia Social*, no. 22 (2008): 87–94.

Ramón Moreno. *Apocalypse Now Redux: Francis Ford Coppola (1979-2001)*. Barcelona: Nau Llibres/Octaédro, 2003.

Neale, Jonathan. *La otra historia de la Guerra de Vietnam*. Barcelona: El Viejo Topo, 2003.

Pala, Giaime. "El Vietnam hacia dentro". *Mientras tanto* no. 101 (2006): 83-98.

Pipolo, Tony. "Stanley Kubrick's History Lessons." *Cinéaste* 34, no. 2 (2009): 6–11.

Raymond, David A. "Communist China and the Vietnam War." *Asian Affairs* 2, no. 2 (1974): 83–99.

Rodrigo, Javier i David Alegre. *Comunidades rotas: una historia global de las guerras civiles, 1917-2017*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.

Spark, Alasdair. "The Soldier at the Heart of the War: The Myth of the Green Beret in the Popular Culture of the Vietnam Era." *Journal of American Studies* 18, no. 1 (1984): 29–48.

Stockdale, James B. "Experiences as a POW in Vietnam." *Naval War College Review* 26, no. 4 (1974): 2–6.

Stone, Oliver i Peter Kuznick, *La historia silenciada de Estados Unidos*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2015.

Studlar, Gaylyn i David Desser. "Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War." *Film Quarterly* 42, no. 1 (1988): 9–16.

Toppe, Jana. "Catering to the silent majority: The My Lai massacre as a media challenge." PhD diss., Free University of Berlin, 2011.

Traynham, Stephanie, Amanda M. Kelley, Christopher P. Long, i Thomas W. Britt. "Posttraumatic Stress Disorder Symptoms and Criminal Behavior in U.S. Army Populations: The Mediating Role of Psychopathy and Suicidal Ideation." *The American Journal of Psychology* 132, no. 1 (2019): 85–95.

Varley, Karine. «"Sin novedad en el frente": El centenario de la Primera Guerra Mundial en Francia y los desafíos al consenso Republicano». *Comillas Journal of International Relations*, n. ° 2 (abril 2015): 86-99.

Winter, Jay M. "Filming War." *Daedalus* 140, no. 3 (2011): 100-111.

Zinn, Howard. "La victoria imposible: Vietnam" a *La otra historia de los Estados Unidos: desde 1492 hasta hoy*. Hondarribia: Argitaletxe HIRU, 1997.

FILMOGRAFIA

Cimino, Michael. *The Deer Hunter* (1978; London, UK: EMI Films), DVD.

Coppola, Eleanor. *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991; San Francisco, CA: Zoetrope Studios), DVD.

Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now* (1979; Beverly Hills, CA: United Artists), DVD.

Kotcheff, Ted. *First Blood* (1982; Los Angeles, CA: Orion Pictures), DVD.

Kubrick, Stanley. *Full Metal Jacket* (1987; Burbank, CA: Warner Bros.), DVD.

Paths of Glory (1957; Beverly Hills, CA: United Artists), DVD.

Levinson, Barry. *Good Morning, Vietnam* (1988; Burbank, CA: Buena Vista Pictures Distribution), DVD.

Scorsese, Martin. *Taxi Driver* (1976; Culver City, CA: Columbia Pictures), DVD.

Stone, Oliver. *Born in the 4th of July* (1989; Universal City, CA: Universal Pictures), DVD.

Heaven & Hearth (1993; Burbank, CA: Warner Bros.), DVD.

Platoon (1986; Los Angeles, CA: Orion Pictures), DVD.

Wayne, John. *The Green Berets* (1968; Burbank, CA: Warner Bros.-Seven Arts), DVD.

Zito, Joseph. *Missing in Action* (1984; Beverly Hills, CA: Metro-Goldwyn-Mayer), DVD.