JAVIER ELGUEA *

El Cine, la Moral y la Guerra de Vietnam: 1978-1988

A Daniel

La terrible y devastadora experiencia de la guerra de Vietnam ha cambiado tan profundamente a la sociedad norteamericana como al cine de guerra que produce. De la misma forma, el cine producido por los norteamericanos durante la última década ha transformado la visión que ellos y el resto del mundo teníamos de la realidad de la guerra.

Esta larga y penosa guerra, así como la dolorosa derrota que le siguió, fueron suficientes para que ese cine ingenuo, maniqueo y vitorioso que se produjo durante y después de la Segunda Guerra Mundial fuera duramente criticado y virtualmente desapareciera de las pantallas.

A partir de la guerra de Vietnam, en las pantallas cinematográficas muchos gloriosos guerreros se han tornado en anti-héroes, el maniqueísmo épico ha sido abandonado en algunas de las mejores películas para dar lugar al análisis de las complejidades y los dilemas morales de las guerras verdaderas. La descripción y la reflexión acerca de las distintas situaciones humanas que acompañan a una guerra, tanto dentro como fuera del campo de batalla, se han vuelto el foco de atención de guionistas y directores.

Desde hace ya varias décadas el legado divisivo de Vietnam ha invadido las discusiones sobre la política exterior americana tanto dentro como fuera de los Estados Unidos. En estas discusiones el cambio y el desacuerdo han sido mucho más evidentes que la continuidad y el consenso, especialmente al interior de la sociedad norteamericana. Las fuentes de esta división entre los ciudadanos norteamericanos pueden encontrarse en las diferentes interpretaciones que se han hecho de la guerra de Vietnam.

Después de un período de silencio, inmediatamente después de la guerra, toda una nueva serie de libros, ensayos, novelas, discusiones públicas y películas cinematográficas han interpretado y reinterpretado las lecciones de Vietnam. A pesar de su enorme diversidad, la discusión se ha enfocado a un conjunto común de preguntas: ¿Acertaron o se equivocaron los políticos y militares al comprometer tropas americanas en Vietnam? ¿Fue la elegida la mejor estrategia militar? ¿Podría haber tenido éxito una estrategia no-militar

*Centro de Estudios Sociológicos, El Colegio de México.

en obtener lo que se perdió militarmente: un proceso político capaz de permitir que la población sudvietnamita eligiese su propio gobierno? ¿Era el Frente de Liberación Nacional sólo un disfraz del Vietcong? ¿Con cuánto apoyo popular realmente contaba? ¿Se mantuvo la conducción cotidiana de la guerra dentro de las reglas morales internacionalmente aceptadas, o fueron éstas violadas tan fundamentalmente que debería hablarse de crímenes de guerra en ambos bandos? ¿Cuál, si alguna, debería ser la lección más importante para los Estados Unidos de América, en particular, y para todo el mundo, en general?

En un esfuerzo por contribuir a este debate, el nuevo cine de guerra ha atraído las plumas y los lentes de algunos de los realizadores cinematográficos más brillantes de nuestra época quienes, a su vez, han producido algunas de las obras maestras de este género. El cine de guerra es una modalidad casi tan antigua como el cine mismo y en la que los europeos antecedieron a los norteamericanos, inclusive en su utilización como una herramienta de reflexión social y moral. Sin embargo, nunca antes las posibilidades artísticas y técnicas del cine habían sido utilizadas para recrear la crudeza de los combates, la ambivalencia moral de los combatientes, el sufrimiento y la tenacidad de las víctimas, los horrores que la guerra ejerce sobre los familiares y amigos que esperan el regreso de los soldados, la crueldad de la sociedad que recibe de vuelta a sus derrotados veteranos y refugiados. El cine de guerra de la última década ha entrado en la mente del soldado, en la de la víctima, en la angustia de las mujeres que esperan el regreso de sus maridos y de sus hijos, en la conciencia de una sociedad que ha peleado y perdido una guerra de cuya justicia tiene cada vez más dudas.

En términos generales puede decirse que el nuevo cine de guerra ha abordado principalmente dos grandes temáticas: por una parte, el impacto de la guerra de Vietnam sobre los soldados que la pelearon, su entrenamiento, los combates, su comportamiento moral, y el enorme sufrimiento del que fueron objeto; por otra parte, el impacto de esta guerra sobre los civiles que esperaban en casa o sobre los mismos soldados cuando volvieron a la vida civil. El común denominador de las películas que constituyen este nuevo cine de guerra es indudablemente el de la aguda autocrítica y la profunda reflexión moral. En las siguientes páginas ilustraré este punto con los que me parecen ejemplos notables de una década de realización cinematográfica.

1. La guerra y sus soldados

Una de las películas más importantes de este género, *Deer Hunter* dirigida por Michael Cimino (también director de *Gates of Heaven*), cuenta la historia de un grupo de amigos, una historia que se inicia en una boda y concluye en un funeral. Es una historia que describe como la guerra de Vietnam entró en las vidas de miles de personas y cambió o arrancó su significado brutal y radicalmente.

La película se construye alrededor de dos actividades, o "pasatiempos", la cacería de venados y la ruleta rusa. A lo largo de las escenas iniciales compartimos la animación de los personajes por la preparación, la persecución y la cacería de venados, y presentimos que en la ingenuidad que precede a su incorporación a las fuerzas de combate de infantería en Vietnam, este grupo de amigos piensa que la guerra no es más que una gran cacería en la que también se celebran la camaradería, la astucia y la buena puntería.

La segunda parte de la película, está dedicada a relatar las experiencias por las que realmente tuvo que pasar este grupo de amigos en Vietnam. La más terrible de estas experiencias es la de que, una vez hechos prisioneros, son obligados por el enemigo a jugar ruleta rusa entre ellos. A partir de este momento en la película el juego de ruleta rusa se vuelve un símbolo de la guerra. Un símbolo de la brutalidad, de la violencia irracional, de la patología mental y social, que implicó cuando menos esta guerra en concreto.

Esta película nos recuerda que el temor y la historia están siempre latentes en el combate, y que cuando se disparan —y esto ocurre frecuentemente en las guerras— empujan a los soldados a comportamientos criminales que rebasan cualquier posible justificación moral.

Deer Hunter es un exitoso esfuerzo por explorar este aspecto de la guerra y los distintos efectos que tiene sobre los que los sufren, al mismo tiempo, esta película subraya el hecho de que las primeras víctimas de la violencia de las guerras son usualmente los soldados.

En la última parte, ya de vuelta en casa, contemplamos la supervivencia y la fuerza de la amistad cuando uno de ellos intenta inútilmente rescatar al más perturbado del grupo quien ha permanecido en Vietnam como jugador profesional de ruleta rusa. En el paradójico final de la película, mientras transcurre una nueva cacería de venados, compartimos con el personaje central (Robert de Niro) la celebración por la vida en lugar de la buena puntería, cuando éste elige no disparar nunca más contra un ser vivo.

En *Full Metal Jacket* de Stanley Kubric, una extraordinaria y realista película del director de *2001* y de *Clockwork Orange*, exploramos, la formación de la mente de un soldado desde una perspectiva prácticamente introspectiva. *Full Metal Jacket* nos deja casi literalmente "experimentar" la guerra de Vietnam (entre otras cosas por el virtuosismo con el que utiliza la cámara subjetiva) desde los ojos de un grupo de reclutas que se enlistan, entrenan y finalmente luchan en la guerra.

Durante la primera parte de la película acompañamos a los reclutas en su etapa de entrenamiento. Los "moldes" que se utilizan para formar la mentalidad de un soldado van desplegándose ante nosotros: la búsqueda inflexible de la victoria sin condiciones, la obediencia ciega a la autoridad, la doblegación de cualquier forma de rebeldía o indisciplina, la pérdida de la individualidad y la asimilación como parte de un grupo, la lealtad hasta la complicidad, la creación de fetiches y símbolos bélicos y, en los casos más extremos, la pérdida de la salud mental.

La narración que hace un soldado que luchó en esta guerra resalta el realismo de la película:

Yo me enlisté en la armada y, como la mayoría de los demás en mi unidad, quería ir a Vietnam. Mientras más entrenaba, más impaciente me sentía por entrar a combate en la guerra. Las primeras dudas me asaltaron en el largo vuelo de ida. Todo el mundo en el avión gradualmente se tornó meditabundo y silencioso. Al final del vuelo sentía que me encogía sobre el asiento. Cuando aterrizamos mi impaciencia se había evaporado completamente, las puertas del avión se abrieron deslizándose y el intenso calor húmedo lo invadió todo. "Este es el final de la línea muchachos, todo mundo abajo. No más cursos de bayoneta con espantapájaros de paja en pijamas negras. Aquí realmente puedes morir." Descendimos la escalinata y corrimos a los camiones de transporte camuflados de verde olivo. Pantallas reflectoras de granadas cubrían todas las ventanas.¹

La segunda parte de la película nos presenta a los mismos reclutas en el campo de batalla. En esta parte descubrimos la utilidad que en la práctica de la guerra tiene la educación de un soldado, y cómo la guerra termina de "moldear" su mentalidad.

Los niveles de odio son siempre muy altos en las trincheras, la jungla de Vietnam en este caso, donde los soldados no viven mucho tiempo sin sentir la necesidad de culpar a alguien por su sufrimiento. Usualmente la culpabilidad se hace recaer directamente sobre los hombres contra los que se enfrentan como si ellos fueran personalmente responsables de la guerra o personificaciones vivientes del "mal sobre la tierra" como lo dice uno de los personajes de *Full Metal Jacket*. La situación se agrava aún más cuando los soldados acaban convenciéndose —como en el caso de Vietnam— que los viejos, las mujeres y los niños son también sus enemigos.

En la guerra de Vietnam, como en la mayoría de las guerras, la situación moral de los soldados individuales en los bandos enemigos fue más o menos la misma: incapaces de evaluar la justicia de las causas de la guerra que peleaba, la mayor parte de ellos fueron conscriptos que luchaban por lealtad a su país o por obediencia a sus obligaciones legales. Los soldados en ambos bandos tendieron a creer que la guerra que peleaban era justa, pero sus creencias no siguieron necesariamente un proceso de evaluación racional, las más de las veces aceptaron la presión social o la propaganda bélica sin cuestionarlas. A pesar de ello, o tal vez precisamente por ello, los soldados individuales usualmente no son criminales y se enfrentan unos a otros con alguna conciencia de su igualdad moral: "Son sólo unos pobres diablos como nosotros" sostiene otro de los personajes de esta película.

Las últimas escenas de *Full Metal Jacket*, en las que vemos rezar en agonía a una adolescente Vietnamita ante los ojos del pelotón americano al que causó terribles bajas, son un dramático testimonio cinematográfico de las cruentas situaciones en las que los soldados en combate se reconocen en sus enemigos.

¹ Roger Hoffmann citado en "*Men at War*" en *About Men* editado por Rusell Baker, pág. 227, Poseidon Press 1987, New York.

Se ha dicho —sostiene Nelson Bryant veterano de Vietnam— que la guerra transforma muchachos en hombres. Eso puede suceder, sin embargo la guerra puede no dejar ver el interminable valor que se necesita para vivir los años que le restan a un soldado con incorruptible decencia e integridad. Para algunos veteranos de guerra, la búsqueda de seguridad y comodidad es un pálido y flácido sustituto del coraje necesario para entrar sin titubear en el evidente infierno de la guerra. A pesar de ello, muchos otros veteranos —y yo soy uno de ellos— temen y detestan la guerra.²

Una de las obras maestras que ha producido el nuevo cine de guerra es sin lugar a dudas *Apocalypse Now*, del conocido Francis Ford Coppola (*The God Father*, *One from the Heart*, *Rumble Fish*, etc.). Esta película, una adaptación de la novela de Joseph Conrad *Heart of Darkness*, es una de las reflexiones morales más profundas e iluminadoras que se hayan hecho en el cine sobre la realidad de la guerra en general, y de la de Vietnam en particular.

En la narración, el personaje principal es enviado a liquidar a un brillante militar norteamericano que parece haber perdido la razón. Para ello, debe adentrarse en la jungla vietnamita a lo largo de un río que lo lleva del orden relativo de los puestos de comando en la costa, al desorden del corazón de la guerra. A medida que el personaje se aleja de la costa ayudado por los transportes militares, las situaciones y los hombres parecen ir perdiendo la noción de los límites, la conciencia de lo correcto y lo incorrecto, y finalmente el significado de las cosas. Son famosas las escenas en las que un desquiciado Teniente Coronel dirige el bombardeo de una aldea "acompañado" por *La cabalgata de las Walkirias* de Wagner (esta escena cinematográfica parafrasea la frase verdadera en la que un oficial hizo referencia al pueblo de Ben-tre en Vietnam: "para poder salvar este pueblo, tendremos que destruirlo"); igualmente conocida es la escena en la que una pequeña mascota escondida en una canasta provoca una macabra matanza de campesinos inocentes.

En el último puesto militar que el personaje visita antes de adentrarse en la tierra de nadie, los vigías no reconocen amigo de enemigo y disparan, en la oscuridad, a cualquier cosa que haga ruido.

Coppola dijo de esta película: "Este no es un film *sobre* Vietnam. Este film *es* Vietnam". El trasfondo de la película descansa sobre la idea clausewitziana de que la guerra es, por su misma naturaleza, un acto de fuerza que una vez iniciado puede no tener límites. El ejercicio de la guerra, y el objetivo de ganarla, empuja irremediamente a sus actores al escalamiento en el uso de la fuerza, al rebasamiento sistemático de los límites de cualquier tipo: morales, tecnológicos, físicos, etc. Este escalamiento, nos dice Coppola en *Apocalypse Now*, marcha inexorablemente hacia la insanidad y la locura.

Finalmente, al llegar a su objetivo, el personaje central se encuentra con un mundo de pesadilla en el que se mezclan la vida primitiva de las tribus selváticas con la organización moderna de los ejércitos, la religión con la

² Nelson Bryant, *ibid*, pág. 221.

tecnología, el dogmatismo con el nihilismo, y la sabiduría con la locura. Eso, concluye Coppola, es la guerra.

Gardens of Stone, de nuevo de Francis Ford Coppola, y *Platoon*, de Oliver Stone, son dos películas que se dedican al análisis del impacto que la guerra tuvo dentro del mismo ejército americano.

La película de Coppola describe la vida y las tribulaciones de un grupo de soldados destacados del ejército americano cuya labor consiste en organizar y presidir, en Arlington, las ceremonias fúnebres de sus compañeros muertos en acción. Esta labor, considerada un honor dentro del ejército, es dirigida por dos veteranos, héroes de guerra, quienes disienten profunda e inútilmente con sus superiores sobre la estrategia militar adoptada en Vietnam. Ambos personajes, incapaces de modificar los errores de sus superiores, se dedican a enterrarlos.

Platoon, por su parte, describe la lucha al interior de las fuerzas de combate del ejército americano. Es interesante mencionar el hecho de que Oliver Stone, también director de *Midnight Express* y *Salvador*, es probablemente el único cineasta que experimentó la guerra de Vietnam como soldado de combate. Primero como maestro de inglés de la armada americana en Vietnam y más adelante como soldado de infantería, Oliver Stone fue condecorado por el ejército americano dos veces con las medallas "Purple Heart" y "Bronze Star". En varias ocasiones Stone ha mencionado que los eventos relatados en *Platoon* son descripciones de sus experiencias en Vietnam.

En la práctica cotidiana de la guerra de Vietnam, y en contra de lo que regularmente se piensa, los militares norteamericanos disintieron entre sí ferozmente sobre los principios estratégicos y morales que deberían dirigir la guerra; la película de Oliver Stone nos transmite la crudeza con la que se vivieron estas diferencias en los frentes de combate. Básicamente, *Platoon* narra la historia de los enfrentamientos entre dos pelotones de infantería y sus respectivos comandantes. Las diferencias de opinión sobre las causas de la guerra, sobre las razones para pelearla, y sobre las formas legítimas de pelearla, terminan por convertir a estos dos pelotones del mismo ejército en verdaderos enemigos de guerra entre sí.

Una de las escenas más convincentes de esta película, es aquella en la que Stone construye un exitoso paralelo cinematográfico con la conocida matanza de My Lai. En la película se nos describe la entrada de un conjunto de pelotones americanos a una aldea vietnamita en la que, después de interrogar a algunos de los aldeanos, uno de los pelotones inicia una arbitraria masacre de civiles, mujeres y niños que es detenida brusca y violentamente por el comandante de otro de los pelotones que ocupan la aldea.

Durante la matanza en My Lai el asesinato de civiles no se detuvo hasta que los muertos excedieron los cuatrocientos. Sin embargo, se ha insistido muy poco sobre la resistencia que ofrecieron algunos de los soldados americanos a la masacre que presenciaban: varios se negaron a disparar, algunos huyeron de la aldea durante la masacre, uno de estos soldados se disparó a sí mismo en la pierna para evitar ser obligado a hacerlo en contra de civiles, finalmente uno de los oficiales llegó al extremo de interponerse entre los aldeanos vietnamitas y el pelotón de fusilamiento.

La realidad moral de una guerra puede ser analizada desde dos puntos de vista diferentes: primero, con respecto a las razones que tiene un país para luchar contra o intervenir en otro, y, segundo, con respecto a las formas concretas en que decide pelear la guerra. En el primer caso se dice de una guerra que es justa o injusta, en el segundo, se dice que la guerra se pelea de manera justa o injusta.

Tanto *Gardens of Stone* como *Platoon* tienen el mérito de presentar la compleja heterogeneidad de individuos, opiniones y valores morales que constituyen al ejército americano en la realidad. De la misma forma, ambas películas exploran con realismo las distintas formas en que la guerra de Vietnam trató de justificarse ante los ojos de los soldados que la pelearon, así como las formas en que ellos mismos justificaron o desaprobaron las acciones bélicas del ejército del cual formaban parte.

Edward Tick, otro veterano de guerra de Vietnam nos dice sobre esto:

En preparatoria, a mediados de los sesenta, comencé a pensar en enlistarme, no porque yo creyera en la guerra, sino porque muchos de mis vecinos y compañeros de clase estaban peleándola... y porque parte de nuestra tradición insiste en que, si hay una guerra, se espera que los hombres jóvenes la luchen... De hecho, ahora estoy todavía más convencido de que la guerra fue un error. Pienso que nos lastimó a todos en formas que han perdurado hasta nuestra vida adulta. Los guerreros, hombres honorables que pelearon en Vietnam, sufren, al contrario que los veteranos de otras guerras, porque la justicia de lo que nuestra nación hizo en esa guerra será siempre puesta en duda.³

El joven realizador Sam Norton insiste en *84 Charlie Mopic*, su más reciente película, en el viejo *leitmotiv* de que "la guerra en el infierno". Y rara vez el infierno ha sido más vivamente representado que en esta original película. Narrada enteramente desde el punto de vista de un camarógrafo del ejército norteamericano que se encuentra filmando un documental (y al que casi nunca vemos) *84 Charlie Mopic* es la historia de una docena de soldados americanos en una misión de reconocimiento en Vietnam. Acompañándolos a través de la jungla, nos encontramos dentro de una pesadilla llena de uniformes en descomposición, aguas pestilentes, y un creciente terror al peligro invisible y desconocido que acecha a cada paso. Hacia el final de la película, ocurre un sangriento combate —rápido y únicamente escuchado, ya que el camarógrafo huye a esconderse— y después enfrentamos el horror de presenciar el sufrimiento de los heridos y, en ocasiones, su inevitable muerte. Simple y directa, sin grandes moralejas ni mensajes, *84 Charlie Mopic* logra hacernos sentir testigos en el infierno.

³ Edward Tick, *ibid.*, pág. 225

2. Los civiles y la guerra

Uno de los elementos centrales en el análisis moral de las guerras desde el siglo V es el de la distinción entre combatientes y no-combatientes. Esto es, si los ejércitos belicosos aspiran a alguna forma de justificación moral de los actos violentos que realizan, éstos tendrán entre otras cosas que ser capaces de distinguir entre soldados enemigos y civiles indefensos, en el entendido de que cualquier ejército que ataque intencionalmente a la población civil no-combatiente no estará realizando un acto legítimo de guerra sino un crimen inhumano.

En el mundo de la guerra contemporánea, el mundo de "la guerra masiva" en contra de poblaciones enteras y el de las armas que no permiten ninguna forma de discriminación entre soldados enemigos y población civil (armas nucleares, napalm, armas bacteriológicas, etc.), este principio de "discriminación" ha sido frecuentemente ignorado y violado. Varias de las películas que hemos tratado en la sección anterior abordan este tema, sobresalen de entre ellas *Platoon*, *Full Metal Jacket* y *Apocalypse Now*. Pero hay algunas otras que se han dedicado casi exclusivamente a analizar el tema de la vida de los civiles en los períodos de guerra.

La película que inicia esta década de nuevo cine de guerra es indudablemente *Coming Home* de Hal Ashby. En esta película, el director de *Harold and Maude* y *Shampoo*, nos cuenta la guerra vista desde los ojos de una mujer que convive y comparte la experiencia en el campo de batalla, y el otro que ha vuelto lisiado permanentemente de la guerra.

A lo largo de más o menos un año en la vida de la heroína de esta película (Jane Fonda), la vemos transformarse de una esposa ingenua, sensibilera, abnegada y patrioter, en una mujer confundida y valerosa, más consciente de sí misma y del mundo que la rodea, pero sobre todo más consciente de los efectos que las guerras tienen sobre los hombres que las luchan.

En la historia bélica de occidente las mujeres, como los niños y los ancianos, han sido preponderantemente víctimas pasivas de las guerras y casi nunca sus actores. La aprobación o desaprobación femenina activa de las guerras que los hombres pelean casi exclusivamente entre ellos, y su participación en el campo de batalla, fueron novedades de la guerra de Vietnam y de la década de los sesenta. En este sentido *Coming Home* tal vez debería llamarse *Waiting at Home* entre otras cosas porque tiene el gran mérito de relatarnos la guerra privada y pública que libraron algunas mujeres norteamericanas que esperaban la vuelta de sus hijos y esposos. Una guerra personal que las transformó profundamente a pesar de no haber presenciado ni una sola batalla.

El fenómeno de los movimientos migratorios de guerra y posguerra —los refugiados de guerra— ha tenido durante las últimas dos décadas una virulencia insospechada. Este fenómeno de grandes proporciones ha afectado profundamente tanto a las sociedades emisoras como a las receptoras de refugiados. *Alamo Bay* del realizador francés Louis Malle —enteramente escrita, producida y dirigida en los Estados Unidos— narra la historia de la

llegada de un grupo de refugiados subvietnamitas a un puerto pesquero al sur de Texas. Estos nuevos inmigrantes encuentran a su llegada un panorama parecido al de los veteranos americanos: una sociedad que los recibe con una compleja y ambivalente mezcla de rechazo y comprensión, a la que se agregan la xenofobia y en ocasiones el racismo.

Alamo Bay no es sólo un análisis de las secuelas que la guerra tiene sobre los que se ven forzados a refugiarse de ellas, es además una visión comprensiva de los dilemas y ambivalencias con los que se enfrenta frecuentemente la democracia americana y una descripción de la heterogeneidad de las opiniones que la componen. Es también un esfuerzo por dar cuenta de las formas en que la sociedad americana ha intentado resolver esos dilemas y ambivalencias.

Al final de la intervención militar americana en el sudeste asiático, muchos americanos y muchos más aliados suyos permanecieron voluntaria e involuntariamente en los territorios controlados por los nuevos gobiernos comunistas. La vida de estas personas, y los esfuerzos de familiares y amigos por rescatarlos, ha sido el tema de un buen número de películas que podríamos agrupar en un subgénero del nuevo cine de guerra que denominaré el "cine de venganza". Este subgénero (*Uncommon Valor*, *Missing in Action*, *First Blood*, *Rambo*, *Rambo III*, etc.), no ha hecho más que reproducir el maniqueísmo del cine de la posguerra, en ocasiones con peores actores y técnicos.

Se distingue de entre las películas que abordan esta temática *The Killing Fields*, de Roland Joffe. *The Killing Fields* es una película original en más de un sentido. Por un lado, no ocurre en Vietnam sino en Cambodia, no es una historia de soldados sino de periodistas civiles que cubren las noticias de guerra, y no es definitivamente un drama épico. *The Killing Fields* narra la historia verdadera de Dith Pran y Sydney Schanberg, corresponsales de guerra del *New York Times* durante la invasión de Cambodia.

La película se inicia en los días en los que el *Khmer Rouge* comienza su férreo control del país. La xenofobia del ambiente que sucede al triunfo del movimiento nacionalista es el contexto en el que Pran, nativo cambodiano, y Schanberg, ciudadano americano, realizan su trabajo periodístico arriesgando continuamente sus vidas. La violencia creciente y la intolerancia del partido en el poder en contra de las personas o instituciones que simbolizaran la presencia colonial francesa o americana (y eventualmente occidental), culminó con la expulsión del país de todos los periodistas occidentales. A pesar de los desesperados esfuerzos que realizan, Pran se ve forzado a permanecer en Cambodia donde le espera una muerte probable.

La segunda parte de la película está enteramente dedicada a la experiencia por la que atraviesa Pran durante los cuatro años en los que tiene que hacerse pasar por un campesino ignorante en tanto espera una oportunidad para escapar del país. A lo largo de esta segunda parte, contemplamos la desolación de la violencia que sucede a las guerras. La película es especialmente exitosa al hacernos entender que las guerras rara vez terminan cuando el ejército derrotado se retira, y que el poder de los militares y el uso crónico de la fuerza bruta son realidades que tardan mucho tiempo en erradicarse.

Durante estos cuatro años, Schanberg hizo todo lo que un periodista puede hacer por rescatar a su colega y amigo. En lugar de organizar un comando de rabiosos veteranos, Schanberg escribió cientos de cartas y decenas de artículos tratando de presionar y obtener información sobre Pran. Sin embargo, su ardua labor resultó ser tan inútil como la de los contados comandos verdaderos que han incursionado en el sudeste asiático para rescatar prisioneros. Finalmente es el ingenio, la resistencia y la paciencia de Pran la que le permite sobrevivir y eventualmente escapar por la frontera hacia un campamento de la Cruz Roja.

El retiro de las tropas americanas del sudeste asiático, y la subsiguiente reducción de la influencia militar de los Estados Unidos en todo el mundo menos en el Medio Oriente, no fue la "victoria de la libertad" que muchos esperaban. Por el contrario, produjo un vacío de poder del cual emergieron gobiernos terriblemente perturbadores para cualquier persona con valores y esperanzas democráticas para la humanidad. El poder militar soviético y un gobierno militar fuertemente influenciado por los soviéticos fue la realidad emergente no sólo en Vietnam, sino también para 1980 en Laos, Cambodia, Afganistán, Yemen del sur, Etiopía y Angola. Es evidente que la disminución del rol de los Estados Unidos en la política internacional, la política del *détente* en sustitución del *deterrence* y la reducción del gasto militar americano, no persuadieron a la Unión Soviética de aumentar su influencia e intervención militar en el Tercer Mundo, de incrementar su gasto militar, y de recurrir en ocasiones a la agresión. Una política que, dicho sea de paso, los soviéticos están revirtiendo en la siguiente década.

En este contexto, *The Killing Fields* y *Alamo Bay*, antítesis del cine de venganza, tienen el mérito de relatar dos de las muchas historias de sobrevivencia que cotidianamente tienen que luchar hombres y mujeres civiles que se ven atrapados en conflictos armados en los que no se respeta su inmunidad de no-combatientes, y en los que, sin grandes heroísmos y mucha sensatez, a veces consiguen ganar.

Nota final

La derrota —dice Jorge Luis Borges— posee una dignidad que la ruidosa victoria no merece. Esto es tal vez cierto de la sociedad norteamericana y de su derrota en Vietnam. Visto históricamente tal parece que los norteamericanos aprendieron más de esta guerra que de todas aquellas en las que han salido airoso. Este doloroso proceso nacional es relatado por Norman Jewison en su última película *In Country* a través del drama personal de un veterano que tiene que aprender a perdonar al país, el suyo propio, que lo envió a pelear una guerra que no comprende.

Existe aparentemente un consenso con respecto a la experiencia en Vietnam, cuando menos en la conclusión de "nunca más", sin embargo el desacuerdo sobre las razones del *porqué* nunca más es tan amplio como lo

fue durante la guerra. Algunos sostienen que el error fue el lento escalamien- to de la guerra que falló en persuadir al gobierno de Hanoi de llegar pronto a un acuerdo negociado sobre el proceso político que debía seguir Vietnam del Sur, como lo sugiere *Gardens of Stone* de Coppola. Otros, como Kubrick en *Full Metal Jacket*, opinan que la lección más importante es que los Estados Unidos nunca más deberían tratar de rescatar dictaduras cuya sobrevivencia se encuentra amenazada por insurgencias populares. Algunos más, como Joffe en *Killing Fields*, sostienen que el período que siguió a la derrota americana de Vietnam fue todavía peor que la guerra misma. Durante la guerra —arguyen— nadie prefirió correr el riesgo de morir en los mares del sur de China al riesgo de sobrevivir en tierra, desde 1975 más de medio millón de indochinos se han aventurado en esos mares (la mitad de ellos ha muerto) para evitar los nuevos gobiernos de la región. Finalmente, la mayoría sostiene que nunca más debe recurrirse a soluciones militares antes de agotar las vías y soluciones políticas.

Después de Vietnam las actitudes morales del pueblo norteamericano hacia la guerra se han transformado y madurado, la autocrítica que han ejercido sobre su involucramiento en esta guerra en concreto los ha ennoblecido y engrandecido si no militar sí espiritualmente.

La reflexión moral sobre la guerra de Vietnam ha sido un fenómeno global de la sociedad norteamericana en el que han estado involucrados políticos, militares, sacerdotes, académicos, artistas y escritores de todas las corrientes de opinión. Destaca de entre ellos, si no por otra cosa sólo por su enorme difusión, el trabajo de los que han reflexionado desde las pantallas cinematográficas y han colaborado en madurar no sólo la conciencia moral de los norteamericanos sino la del mundo entero.

Filmografía

Coming Home (1978) Hal Ashby; *Deer Hunter* (1979) Michael Cimino; *Apocalypse Now* (1979) Francis Ford Coppola; *The Killing Fields* (1984) Roland Joffe; *Alamo Bay* (1985) Louise Malle; *Gardens of Stone* (1987) Francis Ford Coppola; *Platoon* (1987) Oliver Stone; *Full Metal Jacket* (1987) Stanley Kubrick; *84 Charlie Mopic* (1988) Sam Norton; *In Country* (1989) Norman Jewison.