

Vietnam en el cine: cuatro visiones de un mismo infierno

FERNANDO TRULLOLS

Vietnam bajo la perspectiva de cuatro directores muy personales: Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Oliver Stone y Stanley Kubrick. Alguno de ellos, presente en el conflicto; los demás, no, pero de opinión igualmente valiosa. Aquella guerra ganada de antemano influyó seriamente en toda una generación norteamericana y fue llevada a las pantallas en varias ocasiones, en diferentes épocas, y por verdaderas personalidades del mundo cinematográfico, como John Wayne, Elia Kazan, Martin Scorsese o Brian de Palma, por ejemplo¹. En ellas se ha hecho referencia a las secuelas en los veteranos y su lucha por la reintegración a la vida cotidiana o se trataba de films que explicaban la acción bélica². Las cuatro películas elegidas (*The Deer Hunter*, *Apocalypse Now*, *Platoon* y *Full Metal Jacket*) se corresponderían en mayor grado al segundo tipo citado, si bien también beben del primero.

He intentado reseñar brevemente el momento en que se hizo cada película y quien ocupaba en ese tiempo la Casa Blanca, porque tiene relevancia en la perspectiva ideológica que los films presentan. A pesar de su carácter distinto, abordan varias constantes formales y de fondo. Encontraremos la enajenación mental de muchos protagonistas, crueldad, sadismo, violencia, referencias al sexo bruto y la profunda amargura del pueblo.

Asimismo se observa una esmerada puesta en escena, con gran voluntad autoral, y un equipo que suele incluir estrellas de primer orden. Aunque, por otro lado, se han producido muchas posturas respecto al conflicto: a favor, en contra o moviéndose por la ambigüedad, y, sobre todo, una pasión que no ha podido retratar mejor las mentalidades de una sociedad³.

«EL CAZADOR» (*The Deer Hunter*, 1978)

«La destrucción de la infancia fue la verdadera violencia que se vivió allí».
(Michael CIMINO)

No sería del todo correcto catalogar a *El cazador* como película de Vietnam, pues es un tema que a lo largo del film se trata de modo ínfimo. Michael Cimino (*La puerta del cielo*, *Manhattan Sur*) centra la cinta en las vivencias de un grupo de amigos, entre los cuales sobresalen Steve (John Savage), Nick (Christopher Walken) y, sobre todo, Mike (Robert de Niro). Les une una pasión común, la caza, y son provenientes de una comunidad eslava de Pensilvania dedicada a la metalurgia.

En una primera parte de la película (que se estructura en un “antes, durante y después” de la guerra de Vietnam, en el paradigma de las películas- río) realiza un retrato de la sociedad americana: esos trabajadores, inmigrantes de origen eslavo que cazan ciervos, ayudándose también de la ceremonia de boda de Steve, interrumpido todo por el fantasma de Vietnam, al que todos parecían tener olvidado hasta que sólo faltaban dos días para irse. Este primer capítulo, narrado con especial monotonía y lentitud (como en otras partes del film; luego ampliaré este punto), obvia por completo el abrumador conflicto vietnamita. Únicamente Nick menciona, preocupado, el tema. En este sentido son bastante expresivas sus palabras en el momento en que alcanza a Mike, que, desnudo y borracho, corría por la calle: “No me dejes allí. Promételo”. Sólo la extraña aparición de un ex-combatiente en la fiesta de la boda nos muestra que algo va a ocurrir. Un diálogo absurdo impide al espectador averiguar a través del boina verde que es Vietnam, que pasó y porque van. (Cada vez que el sargento es interpelado, su respuesta se reduce a “mierda” mientras eleva su copa). Para ellos es un deber que impera sobre cualquier cosa (trabajo, familia... Cimino lo radicaliza más con el elemento de la boda; Steve, recién casado, debe ir a la guerra).

El enemigo, sin escrúpulos, lucha más por placer que por defender su tierra. Son, pues, dos universos dispares enfrentados.

Michael Cimino alarga, quizá en exceso, cada situación, encontrando en la minuciosidad el elemento para que el espectador comprenda, al final de la película, cuan terribles son las consecuencias del conflicto. Iniciando el film con las imágenes del lugar de trabajo de los protagonistas, aborda con sencillez el acercamiento a los personajes, dando detalles de todos los miembros del grupo de amigos, porque, aunque no acudan a la guerra, también ellos evolucionarán. La secuencia de la cacería nos muestra a un certero Mike, en contraposición al que volverá de Vietnam. Una joven Meryl Streep interpreta el papel capital de Linda, de la que están enamorados Mike y Nick, aunque ella se confiese explícitamente novia de éste último (pero el director aporta un plano-contraplano en la iglesia de Linda y Mike que es suficientemente expresivo, como si nos quisiera hacer cómplices de ese sentimiento para todos desconocido).

Se podría afirmar sobre esta primera parte, aunque con reticencias, que el protagonismo deviene coral (algo necesario si Cimino pretendía realizar un completo retrato de la comunidad que más tarde se verá rota). La personificación continua de los planos por parte de los otros amigos constata este hecho (el caso extremo es el *zoom* que pasa de mostrar todo el coro de la iglesia al semblante de John, interpretado por George Dzundza). Todo acaba con una borrachera final; el júbilo decae ante una súbita melodía con tintes dramáticos que John toca en el piano y que recuerda a todos que allí su estilo de vida ya ha acabado y que para ellos sólo existe ahora una palabra, Vietnam. Así lo reflejan todos sus rostros cariacontecidos, un más allá lejano capaz de quebrantar la tranquila vida, antes presagiado fácilmente con las gotas de vino que caen en el vestido de la novia mientras los recién casados beben de una extraña y tradicional copa, augurio de mala suerte.

El segundo bloque se abre con el sonido de un helicóptero, verdadero símbolo que cualquier film sobre Vietnam recoge. Los protagonistas ya se encuentran en el lugar del conflicto, y Cimino agiliza un poco más el ritmo, fluyendo más violentamente las imágenes. Para esa violencia y, especialmente, el modo de mostrarnos la guerra, sin tapujos y desagradable, patéticamente (con planos detalle de cabezas chorreando sangre). Se beneficia de los silencios que elevan el realismo de la acción, eliminando los escasos coros que aparecían en la primera parte del metraje (boda y cacería), y volviendo a templar el *tempo*, esta vez en los momentos más tensos (como el ataque histérico de Steven, en fuerte contraste a la felicidad de la boda, cuando ya han sido capturados, tras unas primeras imágenes donde un Mike pletórico mata enemigos en medio de un poblado en destrucción). La caracterización de Mike se asemeja mucho a los futuros héroes de las películas de Vietnam -léase *Rambo* o *Desaparecido en combate*- superhombres considerados siempre los mejores tras su entrenamiento previo a la entrada en combate.

Michael Cimino se centra en el cautiverio, en el que los jefes vietnamitas obligan a los prisioneros a jugar a la ruleta rusa, hecho de vital relevancia pues influirá en la futura psicología de Nick. Mientras Steve no se atreve y es encerrado en una jaula acuática plagada de ratas (un plano desde su interior acrecenta la claustrofóbica atmósfera), Nick y Mike aprovechan las pistolas cargadas para escapar, en un rápido tiroteo. A continuación se lanzan al río, y en ese instante es cuando Cimino aporta un plano en cámara subjetiva del personaje de Robert de Niro, con el que nos identificamos, quien sabe si porque hasta ese momento se ha mostrado como el hombre dominante, el líder o porque será el que salga mejor parado. Entonces son recogidos por los helicópteros americanos, con la mala fortuna de que, ya a una cierta altura, Steve cae al agua y la alejada cámara recoge a Mike tirándose a salvarle, pero de poco servirá a su amigo, que se ha golpeado con unas rocas y no podrá volver a caminar. El director agrava la sensación del espectador incluyendo un plano detalle de la pierna del chico, de la cual sale su hueso, y sus piernas inmóviles ya para siempre, cuando Mike lo arrastra.

El film se muestra tendencioso en su perspectiva ideológica, con un discurso imperialista, de canto triunfal a los Estados Unidos. Es antibelicista, derechista, haciendo palpable la inoportunidad de la presencia americana, pero no profundiza en las causas ni en los errores cometidos. Aunque se podría mencionar un ambiguo antibelicismo enfocado desde la óptica de los jóvenes que se dejaron la piel en aquel infierno, con una postura que define la guerra como privativa de los vietnamitas o que muestra a los americanos como víctimas, con un desencanto que esconde su trasfondo reaccionario, la decepción de toda una generación norteamericana, con la derrota individual. Fue por ello calificada como racista, pues parece que los vietcongs fueran los responsables de la pérdida de identidad de esa generación (Cimino lo

consigue al reducir el metraje dedicado a Vietnam a los momentos del cautiverio, en los que se muestran a unos crueles jefes del Vietcong obligando a los prisioneros a divertirlos con el juego de la ruleta rusa) y asimismo de fascista por la izquierda, en una época en la que, caído Nixon y a punto de pasar Carter, quizá ya nadie podía creer que los vietcongs fuesen esa clase de monstruos⁴.

En el tercer bloque, Nick y Mike, por este orden, asumen el protagonismo. Físicamente, el personaje interpretado por Christopher Walken, no tiene secuelas, aunque no se puede asegurar lo mismo sobre su psicología, que le ha convertido en otra persona, sin capacidad para articular palabra (escena del lloriqueo cuando en el hospital le interrogan sobre sus padres) y abandonado hacia la muerte a causa de su decisión de permanecer en el lugar convertido en jugador profesional de la ruleta rusa. En este proceso aparece otro de los temas clave de la guerra de Vietnam como subgénero filmico: las referencias sexuales, salpicadas de nuevo por el descarnado y ácido punto de vista del realizador, con una prostituta que tiene en la habitación a un bebe. Creo que el hecho culminante para que Nick tome esa postura es la imposibilidad de ponerse en contacto con Linda, y sobre todo el recuerdo del cautiverio, lo único que permanecerá en su memoria cuando pierda por completo su identidad. El dramatismo se acentúa por ese escaso margen de espacio que le separa de Mike cuando se sube al coche del promotor del temible juego clandestino, unos metros que suponen el cambio de la salvación por la muerte, mientras Mike corre llamándole.

Nick representa una de las mayores preocupaciones que el cine ha tratado sobre Vietnam, las secuelas mentales de quienes estuvieron en primera línea de fuego⁵. Es entonces cuando Cimino toma de nuevo el personaje de Mike y sigue con él su periplo de vuelta a casa. Al principio no puede ni acudir a su fiesta de bienvenida, y luego va a visitar a Linda, bajo las primeras notas del bello tema de John Williams. Aturdido, extraño en casa, la cámara poco a poco los incluye en un mismo plano, aunque le cuesta, se resiste. A continuación, un plano del lugar de trabajo similar al inicial nos pretende devolver a la misma realidad pre-Vietnam, pero la ilusión se diluye. La posterior escena en la que los amigos (excepto Steve y Nick, a quienes Mike da por muertos) se encuentran en la bolera respira cotidianeidad, pero su alma esta muy lejos de allí. El momento de mayor relevancia corresponde a la cacería, la primera que realiza tras su regreso, donde es incapaz de matar a un bello venado. Un “¿de acuerdo?” inquisidor al animal tras un disparo al aire es la clara huella de una guerra en tan, antaño, gran cazador. Incluyo aquí la escena en que dos amigos se pelean, uno de ellos llevando un revolver, y él actúa movido por el recuerdo de la ruleta rusa.

Pero Michael Cimino no se olvida del joven Steve. Mike se entera de que está vivo y va a ver a su mujer; ésta ya ni habla, postrada en la cama y con un bebe fruto del amor de la pareja, que constituye otro elemento desolador, y prácticamente gratuito (la pareja sólo tuvo dos días para concebir al hijo antes de que Steve partiera). Steve se encuentra en un hospital para veteranos, paralítico de ambas piernas y con un brazo amputado, con la voluntad de sustituir el verdadero hogar por esa institución. El director no expone la crudeza de la recuperación física de los veteranos⁶, como hacia Stone en *Nacido el 4 de julio*, sino su nueva actitud ante una vida que les han devuelto cambiada, y además Steve rechaza la ayuda de todos. La cámara recorre sin pudor a esos lisiados que intentan, sin éxito, valerse por sí mismos.

Alguien, desde Saigón, está mandando dinero a Steve. Mike, sin dudar, adivina que se trata de Nick, que debe estar ganando una fortuna arriesgando periódicamente una vida ya de **por sí** perdida para él. Su vano intento de traerlo de nuevo a casa termina con la muerte de Nick, un Nick irreconocible, mudo, corrompido, que no reacciona al ver a su amigo. Curiosamente, demasiado diría yo, muere justo cuando se enfrenta en la ruleta rusa al propio Mike, después de haber salido victorioso siempre hasta ese día.

El entierro de Nick se convierte en un patético símbolo del heroísmo, y el reflejo de Mike en su **ataúd es ese** algo que se va con su amigo a la tumba. Todos han salido perdiendo en el impopular conflicto. Sólo les falta brindar por última vez (“por Nick”), por aquellos amigos inseparables separados por la guerra.

“APOCALYPSE NOW “ (1979)

«Lo que el caso de América tiene de curioso y

doloroso es que, tanto para nosotros como para los extranjeros, se trata de un país que hace al mundo un daño considerable y, al mismo tiempo, lo amamos porque de algún modo somos sus productos».
(Francis Ford COPPOLA)

Basada en la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, que no se desarrolla en Vietnam sino a principios de siglo, Francis Ford Coppola, tras el prestigio alcanzado mercedamente con las dos partes de *El Padrino*, pretendía crear una experiencia cinematográfica donde se conjugaran el horror, la locura y todas las pesadillas ocultas bajo la guerra de Vietnam, en un proyecto plagado de dificultades que se estrenó casi cuatro años después de iniciarse su rodaje en 1975⁷. En 1969, el guionista John Milius ya configuró la primera adaptación de la novela, impresionado por la idea del hombre convertido en leyenda y dios para un grupo de gente de cultura primitiva para quienes la sociedad moderna supone un profundo desconocimiento. *Apocalypse Now*, en cuya tendencia ambigua se inscribe en el mismo periodo, bajo mandato de Carter, *El cazador*, plantea de manera única la ejecución de un oficial norteamericano por parte del alto mando. La muerte de oficiales norteamericanos, en el resto de films de semejante temática, es causada siempre por venganzas personales (*Platoon*) o defensa de los poblados ante la ineptitud de sus soldados. Asimismo, es sin duda la película por excelencia de Vietnam y la más compleja y profunda de todas.

“Cuando estaba aquí quería estar allí, cuando estaba allí quería volver a la jungla”. La película se inicia de forma extraña, presentándonos al protagonista, el capitán Willard (Martin Sheen), de la inteligencia norteamericana, en una habitación de Saigon, dejado a la bebida, fumando, pistola entre las sábanas, soñando con la destrucción y el fuego de Vietnam (que Coppola muestra de manera sobre impresionada al rostro del actor). El encuadre que sobre él hace el director, mostrándolo boca abajo, es un signo claro de que el personaje tiene algún problema, alguna secuela, impidiendo su identificación con el espectador. La bondad y los sentimientos nobles apenas asomarán en la psicología de unos hombres víctimas de una guerra que les supera. Por tanto, seremos uno más en su viaje, acompañándolo dolido por la visión de los estragos de Vietnam. Todo queda refrendado por esos movimientos convulsos por la habitación, desquiciado (“Charly se agazapa, se hace más fuerte. Las paredes se estrechan.”), con la mano ensangrentada tras haber roto un cristal, en situación agobiante esperando una nueva misión, pero cada vez más débil conforme pasa el tiempo.

La voz en *off* en este sentido es muy importante. Willard, en la guerra, sólo confía y se sincera ante el espectador, haciéndole participe de sus sensaciones, y si con su imagen ya habíamos comprendido la fatalidad de la guerra, cuando recibe la misión parece que la desea, pero no es así: “Yo quería una misión y por mis pecados me la dieron”. El propio Willard le confiere relevancia refiriéndose a ella como una misión para elegidos, como si se tratara de su última misión, con el objetivo de matar al coronel Kurtz (Marlon Brando), del que escuchamos una grabación. Se trata de un destacadísimo oficial que ha rebasado su límite y alcanzado la locura; está acusado de asesinato y tiene a su disposición un ejército en la frontera de Camboya, ajeno a la autoridad militar. Escuchamos el sonido de un helicóptero, que nos traslada al origen de la locura del coronel y remite a la onírica escena inicial.

A partir de ahí se inicia el viaje de Willard para encontrarse con Kurtz. La breve pero intensa presentación que Coppola fragua sobre Willard nos permitirá ver con claridad el profundo cambio experimentado por el protagonista, a raíz del progresivo conocimiento que tendrá de Kurtz, en una especie de insólita identificación con él. Debe remontar el río a bordo de una pequeña embarcación, y su tripulación, cinco hombres, jóvenes la mayoría, permite al director proceder a la configuración de un espejo costumbrista sobre los norteamericanos en Vietnam. Mientras, Willard inicia impresionado la lectura de la historia del coronel Kurtz, a través de los informes que le irán llegando; los demás desconocen totalmente el motivo de la misión. En esta parte se hace especial hincapié en el consumo y abuso constante de las drogas; el porro es compañero inseparable de los muchachos y condiciona sus comportamientos (uno practica el esquí acuático, otro escucha alelado música de los Rolling Stones...).

Planteadas así la película, se puede hablar de dos tramas paralelas que se entrecruzan e influyen mutuamente durante las casi tres horas de metraje: la evolución personal de Willard acercándose hacia Kurtz y la visión de diversas situaciones causadas por una guerra que vivimos a lo largo de un río, como el episodio del noveno de caballería comandado por el teniente coronel Kilgore (Robert Duvall), quien

debe escoltarles en un tramo del camino especialmente peligroso. Después de ser filmado por los corresponsales de guerra, Willard observa como Kilgore pone naipes sobre los vietnamitas fallecidos, prueba fehaciente para que el enemigo sepa quien ha sido el causante. Kilgore charla con el *surfer* de la tripulación de Willard, un tono amistoso en franco contraste con la desgracia que se palpa en segundo termino, aprovechando la profundidad de campo (los muertos, los helicópteros recogiendo animales).

La enfermiza debilidad que Kilgore tiene por el *surf* le lleva a escoger la ruta que tiene las mejores olas, a pesar del mayor riesgo que implica; una muestra de anormalidad frente a esa sensación de seguridad que desprende el personaje interpretado por Robert Duvall. Y lo sigue mostrando mientras, sonando la Cabalgata de las Valkirias de Wagner de fondo, se maravilla debatiendo sobre tablas de *surf* como si la destrucción del poblado que sus hombres están realizando careciera de importancia o, lo que puede ser peor, que la costumbre hubiera templado sus principios. Y, ya en tierra, es el único que se mantiene en pie, sin agacharse como todos los demás, dispuesto a danzar sobre las olas bajo un manto de metralla aérea, eso sí, después de que su locura le haya llevado a mandar a algunos de sus hombres para que practicasen *surf* mientras sus compañeros se defendían enérgicamente de la amenaza enemiga. A su insólito goce se le suma el olor del napalm, “el olor de la victoria”.

Es una postal más sobre cómo está Vietnam, aderezado con la opinión de Willard sobre sus compañeros de viaje, valiosa si tenemos en cuenta que son las palabras de alguien que volvió de Vietnam y ahora regresa: “Su última aspiración era encontrar la manera de volver a su patria. El problema era que yo había vuelto y sabía que no existía”. Aunque parece que sí lo tienen asumido, si no que regresarán a un lugar desconocido, sí que la muerte (física o psíquica) está prácticamente asegurada. Algo aislado como el hecho de cruzarse con un tigre mientras van a buscar unos frutos, en una noche que Vittorio Storaro fotografía en irreal azul, posibilita un ataque de nervios de uno de los componentes de la tripulación, quien asegura entre sus gritos que “jamás saldremos de este barco”, al mismo tiempo que Willard se fascina y nosotros conocemos un poco más sobre el valor del Coronel Kurtz. La voz de uno de los chicos se suma a la ya conocida de Willard para relatar en una carta los sentimientos de toda la tripulación, en una suma de puntos de vista muy positiva.

Coppola, con la inclusión, en este momento del film, del número de las chicas de Playboy animando a las tropas rindió homenaje a una publicación que tanto hizo por la retirada del ejército norteamericano de ese lugar. Cabe recordar que, en dicha revista, sobre todo en el periodo comprendido entre los años 68 y 73, se encuentran infinidad de artículos y editoriales condenando la guerra y espacios libres ocupados por las opiniones de autoridades de gran prestigio dentro de las letras nacionales que manifestaban su repulsa y exigían el desalojo de las tropas⁸. Los soldados suben al escenario donde las chicas deben ser protegidas. Es la desesperación, la locura colectiva, ante la impasible mirada de Willard. Esa sensación se traspa al barco, en la parte en que se cruzan con otra embarcación, pero antes se produce algo que se me antoja harto importante, pues cuando Willard lee una antigua carta de Kurtz a su hijo parece hablar como si de él mismo se tratara, como si el retorno y la visión del conflicto le hubieran hecho comprender a Kurtz. En el citado cruce se produce la matanza de todos los navegantes, de forma histérica, y Willard remata a la única herida, atónitos los ojos de sus subalternos, cuya voluntad era intentar salvarla. Ahora ya parece preparado para llegar a Kurtz, tras un fundido en negro que da paso a una multitud de soldados que se lanzan al agua suplicando irse de allí. El patetismo crece cuando Willard se adentra en la jungla en busca de un soldado y se encuentra con un grupo totalmente desorganizado, ingenuo (la imagen del joven con el cachorro es suficientemente clara). Coppola muestra los hechos más crudos a partir de este momento, por ejemplo la carta que le llega a Willard informándole que le precedió otro en su intento y que se cree que en lugar de matar a Kurtz se le unió. La claustrofóbica presión psicológica, ante el conocimiento de que cuando llegue a su destino todos sabrán cuál es su objetivo, es muy grande pese a que Willard parezca inmune. Aunque creo que es peor, pues es más inmediata y sobre todo física, la muerte de un tripulante muy joven mientras se oye en *off* la cinta que le había mandado su madre, con toda la buscada carga emocional que ello conlleva. El capitán de la embarcación, que no había comulgado desde el principio con Willard, también muere, atravesado por una lanza, no sin antes intentar asesinar a Willard con la punta de la misma lanza que a él le estaba consumiendo, en el centro de una batalla de palillos y flechas.



Matthew Modine, in *Full Metal Jacket*. Above: Film Still from *The Deer Hunter*

Los que quedan son informados sobre el objetivo de la misión. El camino ya ha sido completado y la documentación es lanzada a las aguas del río. Más que miedo, el deseo de enfrentarse a Kurtz se apodera de Willard. Una fila de canoas dispuestas horizontalmente bloqueando el río. Son cientos. Barbarie. Muertos colgados de los árboles adornan el lugar. Unos cráneos presiden la parte superior de largos palos clavados en tierra y allí, entre ellos, el áurea de un brillante coronel al que domina la locura.

La aparición de un reportero gráfico (Dennis Hopper) rompe momentáneamente esta atmósfera, pero de inmediato se revela como un enamorado más del coronel, del que habla con auténtica devoción. Y, entre tanta gente, aquel enviado que desobedeció su cometido para integrarse en el modo de vida de esa comunidad nos recuerda la temible amenaza de Kurtz, despertándonos de la fascinación de un lugar que ni siquiera podríamos haber imaginado de esa manera. Willard es revolcado brutalmente por el barro y llevado a la presencia de Kurtz, entre un impresionante juego de luces y sombras (Kurtz atrapado por la oscuridad) con una gestualidad insólita, casi fantasmal, tétrica (con el agua entre sus manos, resbalando por su calva), interrogándole. Willard acaba en una pequeña jaula compuesta de cañas y por la noche, atado a un árbol, sentado, recibe la visita del coronel, toda su cara impregnada de pintura de camuflaje, y éste le coloca sobre las piernas una cabeza cortada, en uno de los momentos más impactantes del film, es la total degeneración.

Poco a poco, sin embargo, Willard disfruta de libertad de movimientos; Kurtz sabe que no se irá. Para Coppola, ambos son víctimas de la guerra⁹. Kurtz es un hombre destrozado, ha roto consigo mismo tras romper con su familia y con todo, no se rige por el alto mando y su comportamiento es tan digno como el de sus verdugos, con la única salvedad de que a ellos les ampara una supuesta legalidad que él no reconoce. Da la razón de porque los americanos no ganaron la guerra. Los vietnamitas soportaban más y mejor el dolor y no le daban tanta importancia a la muerte. Eran más fuertes.

El asesinato de Kurtz viene precedido por un discurso final, del que Willard se hace cómplice, un monólogo desolador. Willard se dirige con una especie de espada hacia Kurtz, mientras una niña, estando los demás inmersos en una celebración, es la única que se percata de la situación. Y Kurtz no opone resistencia alguna a su muerte. El símil con el animal que están descuartizando al mismo tiempo en la comunidad resulta más duro que haber visto como moría en realidad, como un pedazo de carne, sin piedad. Y, tímidamente, perdiéndose en el aire, suenan sus palabras: el horror, el horror...

“PLATOON “ (1986)

«Regresé a casa muy confundido y alienado, pero, curiosamente, menos radical de lo que era». (Oliver STONE)

Algún lugar cerca de la frontera de Camboya, septiembre de 1967. Chris Taylor (Charlie Sheen, hijo del Martin Sheen de *Apocalypse Now*) y otros novatos descienden del avión, entre la melodía que adornará los momentos más tristes del film. La imagen está demasiado iluminada, no sabemos donde estamos, nacemos. Lo primero que ven sus ojos son las bolsas de plástico que transportan a los caídos que van a ser repatriados; a continuación su mirada se posa en un grupo de veteranos, con los que se cruzan, en total oposición. Uno de los veteranos mira a Chris y éste no retira la vista: miedo, angustia, locura, la conocida “mirada de la jungla”, la que ve más allá de lo que los ojos tienen permitido. El doloroso relato que el protagonista realizará refleja la tensión, la bisoñez de los novatos frente a la endurecida experiencia de los veteranos.

Así inicia Oliver Stone la primera película de su trilogía dedicada a Vietnam, completada con *Nacido el 4 de julio* y *El cielo y la tierra*, en la que mostraba la guerra desde el otro lado, desde el punto de vista de los propios vietnamitas que sufrieron tanto o más que los propios norteamericanos¹⁰. Stone parece obsesionado por el tema, y por su voluntad de realizar un fresco sobre la historia americana, sobre todo la de la década de los setenta (*JFK* o la reciente *Nixon* así lo refrendan). No en vano fue un joven combatiente de la guerra de Vietnam, ése que se fue siendo de derechas y volvió siendo de izquierdas. *Platoon* enfoca su visión terrible, pesimista y desesperanzada sobre la guerra más en las relaciones de los soldados del pelotón y de las circunstancias que les mueven a actuar de una determinada forma, que en las grandes batallas que marcaron las diferencias entre un contingente y otro en Vietnam.

Tras la llegada a la zona, Stone nos sitúa en el seno de un grupo que se encuentra en la jungla, con la visión de la serpiente amenazadora y la sensación de que estamos en un mundo desconocido. Aparecen entonces los otros dos personajes importantes, además de Chris (proyección idealizada de Oliver Stone, que aporta entre un 50 y un 70% de experiencia propia), Barnes -Tom Berenger- y Elías -Willem Dafoe-, el Mal y el Bien personificados, y así los presenta Stone (Barnes increpando al soldado y Elías tan sosegado como siempre). Seguimos explorando con Chris ese mundo nuevo y horrible, con la imagen del muerto (y el consiguiente vómito del novato) o la infinidad de insectos que le asolan por el

cuello. Aquí Elías le presta ayuda, le lleva parte del equipaje, mientras que Barnes se había mostrado muy profesional, pero poco comprensivo ante una situación fruto de la falta de costumbre de los novatos, personificados en Taylor, en esa doble jungla que deben superar: la que atraviesan y la suya propia.

El campamento será el escenario de las primeras palabras de las cuatro hermosas epístolas que Chris manda a su abuela desde Vietnam, en las que irá contando el desarrollo de la guerra al mismo tiempo que su evolución personal a lo largo del conflicto, todo ello usando la voz en *off*: “Alguien escribió una vez: “el infierno es la imposibilidad de la razón”. Así es este lugar, un infierno, yo ya lo odio,... (...) Es espantoso, nadie me dice como debo hacer las cosas, soy novato, y aquí no importan los novatos, ni siquiera preguntan cómo te llamas”. Es uno de esos jóvenes que fueron voluntarios, convencidos de que iban a ganar la guerra. Stone debió ser testigo de la muerte de algunos jóvenes. El preludeo de la película es bastante significativo: “*Regocijaos, jóvenes, en vuestra juventud*” (*Eclesiastés*). La edad es muy importante en el cine de Vietnam, no es más que el reflejo de una realidad que costó la vida a 54.000 jóvenes americanos (muchos de ellos, menores de veinte años). Oliver Stone describe a unos hombres con las inclinaciones propias de los jóvenes de esa edad. Son de clase social baja, casi todos de paupérrima formación académica, verán caer a sus compañeros como moscas, víctimas de trampas y emboscadas, incapaces incluso de reconocer al enemigo. Esos chicos rebeldes que se enfadan con sus padres y tienen una chica esperándoles al otro lado del océano¹¹.

En ese mismo pelotón, en el papel de Junior, encontramos la voz del negro que se queja sobre el racismo imperante. Efectivamente, en 1967, cuatro de cada seis americanos en Vietnam eran negros, víctimas del llamado “Proyecto 100.000” (evidente tentativa de retirar de las calles norteamericanas a las clases más desfavorecidas y enviarles a luchar a la parte más lejana del mundo)¹². Aunque no sólo los negros fueron víctimas del “Proyecto 100.000”, pues el resultado deseado era el de evitar la proliferación de la vagancia y la delincuencia en las calles estadounidenses, cayendo la cruz sobre las clases más desfavorecidas, a las que Chris se refiere de este modo, en la segunda de sus cartas a su abuela: “(...) Es increíble, ¿verdad? Son pobres diablos y lo saben. Por eso se llaman a sí mismos carne de cañón, porque un soldado vulgar lo aguanta todo. Son las mejores personas que conozco, abuela; son el corazón y el alma de América”, Stone muestra un gran número de soldados de color, o grupos clasificados por el color de la piel, cruda pero respetuosamente.

El bautismo de fuego de Chris es bastante impactante. Cuando acaba su vigilancia, le da el turno al siguiente, pero éste se duerme. Taylor despierta cuando los vietnamitas ya están al acecho y del tiroteo resulta herido. Tras ello, parece que Vietnam se ha acostumbrado a nuestra presencia, ya no nos encontramos tan perdidos. Es poco después cuando Oliver Stone identifica a su Taylor con el espectador (si no lo había conseguido antes ya), al incluir un plano en cámara subjetiva, con Elías dirigiéndose directamente a la cámara, mientras están fumando droga, otra de las constantes de los films de Vietnam. Entre ellos. «*Platoon* se muestra como la cinta de combate por excelencia, un documento antibelicista que produce escalofríos en el espectador (...) Se descubren aspectos inesperados de la conducta humana y la bajeza moral de los contendientes»¹³. Perfectamente concebido en imágenes, está presidido por el horror, sobre todo en las escenas con las que prosigue la película, como la muerte del soldado negro durante la exploración o la brutal escena en el poblado, en My Lay, acaecida realmente el 16 de marzo de 1968. Stone no vivió personalmente el hecho, pero describe perfectamente la dinámica de la violencia en la secuencia en la que el pelotón entra en la aldea y matan y violan con impunidad¹⁴. Todo empieza casi sin darnos cuenta. El propio Chris hará bailar a un cojo con los disparos de su arma mientras éste le mira aterrorizado (aunque no es exactamente la palabra; insólito rostro el de este vietnamita, casi inexpresivo) y la madre llora suplicando clemencia. Será su compañero el que mate al chico, golpeando brutalmente la cabeza con la culata de su arma, mientras Barnes dispara sin pestañear a una mujer que protesta por el trato recibido; violencia irrefrenable con un teniente que da evidentes signos de flaqueza, incapaz de imponerse, y sólo la aparición de un milagroso Elías puede parar la masacre y riego de sangre.

Para Oliver Stone este final es su verdadero sueño. Elías es el ojo de la realidad, la razón, la verdad y la justicia. Barnes es la sinrazón. El sentimiento de justicia que trata de expresar Stone es falso, intentando extraer moralejas (en este sentido su antagonista es *La colina de su hamburguesa*, 1987, dir. John Irvin). Stone justifica el comportamiento de Elías mediante proezas, mostrándolo comprensivo y heroico, matando a cuantos vietnamitas se le ponen delante. Barnes es la realidad y Elías el deseo, aunque Chris también se muestra humano (extraño es que algo así deba ser ensalzado, pero estamos en una guerra) en la escena en la que impide la violación de la joven vietnamita, entre los improperios de sus compañeros.

El momento culminante de la película, en la que muestra a los soldados desmotivados metidos en una guerra ininteligible para todos, la desorganización, el enfrentamiento entre los mandos, en una palabra, la degradación moral, es la de la muerte de Elías, herido primero por Barnes y rematado en la jungla por los vietnamitas, con los helicópteros norteamericanos ya en el cielo. La imagen de William Dafoe elevando los brazos permanece imborrable como símbolo gráfico de la película. A pesar de su muerte, Stone no permite que su teoría se venga abajo y por ello Barnes morirá a manos de Chris, pues un crimen de tal magnitud debe ser purgado (cabe recordar, asimismo, que Barnes había intentado matar a Chris). El mensaje se explicita innecesariamente al final, en voz de Chris, montado en el helicóptero con su hogar ya en el horizonte: "(...) Pero sea como sea, nosotros, los que sobrevivimos, tenemos un deber a cumplir, enseñar a los que vengan detrás lo que sabemos e intentar el resto de nuestra vida encontrar la virtud y perfeccionarnos".

No podía acabar de otra manera este film-denuncia, de visión dura sobre la guerra, apadrinada por Oliver Stone, que se ha convertido en una especie de conciencia de América. Stone se alinea con un grupo de creadores liberales que, desde el seno de la América de Reagan y Bush, miraban la realidad y la historia de manera crítica. Aprovecha la historia para dar un toque de atención al momento oportunista del cine patriótico de la era Reagan. No es de extrañar, pues, que se le haya definido como "anti-Rambo" (en referencia al personaje de la saga iniciada en 1982 por *Acorralado*, dir. Ted Kotcheff). Es más que resolutiva una de las frases que Stone pone en boca de Elías: "La guerra estaba perdida antes de empezarla".

También cabe someter a *Platoon* a comparación con dos films más: respecto a *Apocalypse Now*, la obra maestra absoluta del cine de Vietnam, se presenta menos rico en sugerencias que aquella complicada metáfora iniciática, pero es más directo, visceral, franco y elemental. Se muestra más ligera y asequible que aquélla "derivación hacia una enigmática alegoría trágica, oscurecida por las ambiciones universales e incluso metafísicas de su autor", según apuntaba el crítico de *El País* Ángel Fernández Santos. Y en referencia a *El Cazador*, una estructura onírica, es un exorcismo sobre la lucha que el protagonista mantiene consigo mismo, pues para Chris "el enemigo estaba dentro de nosotros".

"LA CHAQUETA METÁLICA" (*Full Metal Jacket*, 1987)

«Soy un hombre de oficio, pero me gusta sacudir al espectador».
(Stanley KUBRICK)

Cae el pelo, cae la inocencia. Violencia inicial para este crudo manifiesto contra la misma esencia del espíritu militar. Los muchachos rapados se preparan para iniciar su proceso de aprendizaje a fin de entrar posteriormente en combate. Un testimonio centrado en la preocupación por la destrucción del hombre, frío y parcial en su antibelicismo, en la línea disidente de los films de combate de la era reaganiana¹⁵ al igual que *Platoon*, a tenor de sus iluminación gélida y recorrido alargado de la cámara. Y, lejos queda Stone, la visión de alguien de fuera, el genial y controvertido Stanley Kubrick (*El resplandor*, *La naranja mecánica*), ajeno a la guerra, suponiéndola una enfermedad simbólica.

Su discurso, más sutil en su aspecto visual que *Apocalypse Now* y más controlada que *Platoon*, se divide en dos partes simétricas, con casi la misma duración, con un estilo que las hace parecer diferentes, rodada por dos directores, por dos cámaras, el desorden de una guerra simbolizado en una manera de filmar, menos sanguinolenta, más emotiva e intelectivamente más terrible; sin duda, la que precisa de mayor reflexión.

La película, superficialmente, es muy directa. A ello contribuye decisivamente el lenguaje soez que impera a lo largo de todo el film, intentando crear una atmósfera dura e impactante que efectivamente se consigue, especialmente en la primera parte. Ésta narra la conversión de los muchachos en máquinas de matar, con la inclusión de un verdadero instructor militar "interpretándose" que confiere evidente realismo a este primer capítulo. El escenario es la isla de Parris, situada en Carolina del Sur; la presentación del sargento se realiza desde el primer momento con mucha agresividad, dejando claras cuáles serán las pautas que regirán la formación de los futuros marines: "Si alguno de vosotros, nenaz, sale de esta isla, si sobrevivís al entrenamiento, seréis como armas, ministros de la muerte. Siempre en busca de la guerra, pero hasta ese día sois una cagada, lo más bajo y despreciable de la tierra. Ni siquiera

algo que se parezca a un ser humano.” Entre todos, únicamente uno de los reclutas (Matthew Modine) le da réplica, de manera sarcástica, lo que hace enfurecer al sargento. Éste, que se dedica a rebautizar a sus muchachos con extraños nombres, lo denominará Bufón; sabe que no estará de acuerdo con él (como en la escena en la que discuten sobre la existencia de la Virgen María), pero también sabe quién tiene más valor como militar. Kubrick aprovecha ese momento para mostrarnos con quién iremos durante la película, con un plano subjetivo que muestra al sargento gritando a la cámara, haciéndonos también destinatarios del castigo y la impresión que va consigo.

A continuación, la cámara de Kubrick, que realiza un abuso de *travellings* tanto sobre vías como en *steadycam*, consiguiendo un aspecto de control y orden, se fija ahora en otro recluta, Patoso (Vincent D'Onofrio con treinta kilos de más). Es muy importante este dato pues los demás soldados permanecerán prácticamente en el anonimato, impersonales, son ellos pero podrían haber sido cualquier otro puñado de jóvenes norteamericanos. Bufón y Patoso son la excepción (y quizá también el recluta Cowboy, relevante porque el personaje será retornado en la segunda parte). El primero porque le seguimos hacia Vietnam, vamos con él toda la película, y el segundo porque se erige en la total personificación de los resultados de la dureza del método instructor. El recluta Patoso comete constantes equivocaciones, no es capaz de seguir tan fuerte ritmo y es puesto en ridículo ante sus compañeros (la cámara muestra al pelotón uniforme y luego al recluta Patoso, más atrás, con los pantalones bajados y el dedo en la boca).

La voz en *off* que, descriptivamente, narra las vivencias de los reclutas pertenece a Bufón, aunque está lejos del subjetivismo de los protagonistas de *Platoon* y *Apocalypse Now*. La trama avanza con la nominación de Bufón como jefe de pelotón. Entre sus funciones, el cometido de hacerse cargo de Patoso (le enseña a subir el obstáculo, a hacer la cama, a presentar el arma,...), pero cualquier conato es vano. En una rutinaria revisión de taquillas, a Patoso le pillan con la suya abierta y además con algo de comida dentro. A partir de ese momento, cada fallo suyo conllevará un castigo, pero para los demás, cosa que culminará (tras alguna escena en la que Kubrick muestra al grupo haciendo flexiones mientras Patoso come sentado) en una agresión nocturna multitudinaria, para darle una lección, que más que hacerle reaccionar empeora la situación. Bufón tiene incluso que vestirle mientras su compañero le implora ayuda. Demasiado tarde. Patoso parece ido, dialoga con su arma, pero se muestra como un gran tirador, “se ha convertido en un tío”, dice el sargento. La fachada reacciona, el interior se destroza.

La última noche, concedidos ya los correspondientes destinos, la primera parte acaba con el asesinato del sargento y el suicidio de un desquiciado Patoso ante la mirada forzosamente pasiva de su único amigo, Bufón, en los lavabos.

Un fundido en negro y la metamorfosis sufrida por los jóvenes dan lugar a la segunda parte de la historia, desarrollada en Vietnam, principalmente en el transcurso de la batalla de Hue. Kubrick muestra cómo aquellos prototipos perfectos creados por la instrucción pierden su eficacia, orden, disciplina y racionalidad en la confusión del combate. Se inicia con un plano largo muy rico en elementos (para situarnos de la mejor manera en un escenario completamente nuevo) y se acerca progresivamente a la esquina de una calle, donde vemos a Bufón, convertido en voluntario redactor del periódico del Ejército, estando en su forma de pensar el deseo de paz, aunque finalmente, y a su pesar, deberá entrar en combate. A su lado está el fotógrafo Rompetechos (Adam Baldwin).

A través de ellos tenemos ocasión de comprobar la censura militar que tenía la información, que supera la inclusión o no de ciertos acontecimientos, pues también se corrigen términos, vocablos que pudieran ser ofensivos, etc. Ambos deben partir a una determinada zona para llevar a cabo una información. En el viaje, mientras Rompetechos se debate contra las fuertes náuseas (sutil muestra de que ese no es su lugar), Bufón interpela a un soldado que, con una gran ametralladora, dispara desde un helicóptero a cualquier civil de ojos rasgados que se encuentre en su campo de tiro. No se trata más que del paradigma de descerebrado que presume de su currículum de muertos fichados y que afirma sin pudor que entre ellos había mujeres y niños, a los que consiguió alcanzar “apuntando un poco mejor”.

La visión de una fosa común de civiles vietnamitas asesinados por los mismos vietcongs⁶, precede a la escena en la que Bufón debe explicar ante un superior que la frase *Born to Kill* (nacido para matar) que aparece en su casco y su insignia que simboliza la paz sirven para sugerir la dualidad del hombre. Cabe recordar que las frases más o menos ocurrentes en los cascos de los soldados fueron también una constante en Vietnam. Los *graffitis* que mencionaban la guerra no sólo aparecían en los

vagones y paradas de metro de las grandes metrópolis estadounidenses. Letrinas, barracones, carros blindados, aviones, fusiles y cascos como soporte del inconformismo de los jóvenes americanos contra la guerra, plasmado en frases o dibujos¹⁷.

La entrada de los soldados en Hue rompe el orden del estilo de la primera parte, sustituido por la cámara en mano que proporciona a la secuencia un aspecto de reportaje periodístico, el orden y la normativa dan paso a la locura y la irracionalidad. Stanley Kubrick reúne de nuevo a Bufón y a Cowboy, perteneciente al llamado “Pelotón de los salidos”, donde también encontramos a un soldado apodado Pedazo Animal. En el plano-contraplano entre él y Bufón cuando parece que su discusión acabará en pugna nos muestra al soldado con una construcción oriental en segundo término. La composición juega con ello y coloca el tejado justo sobre la cabeza del militar, en alusión simbólica al tremendo peso que sobre él ha ejercido la guerra de Vietnam. El genial director no se muestra excesivamente complaciente hacia el público. Al abundante vocabulario burdo añade una desagradable escena en la que los soldados se dirigen a la cámara, mirando unos cadáveres, acrecentando el desánimo. A ello se suman las varias entrevistas a unas personas que se han equivocado de lugar.

Bufón y su compañero permanecen en el grupo hasta el final de la película, tras la escena en la que un chulo ofrece los servicios de una de sus prostitutas (Kubrick vuelve a insistir en esta temática, como hizo al iniciarnos en Vietnam cuando la segunda parte daba sus primeros pasos) y el absurdo ataque final, que acabará con la muerte de varios soldados, entre ellos Cowboy, cuando se enfrentan a una francotiradora que los acorrala como si se tratara de un ejército, en aquellos edificios en ruina. Aquí se muestra la falta de concordancia que Bufón manifiesta cuando, sediento de venganza por la muerte de Cowboy, empuña el arma con odio hacia la francotiradora, que yace en el suelo herida. Cuando descubre la juventud de la vietnamita la sensación de odio parece remitir, pero él es el único que se atreve a acabar con la vida de la muchacha, mientras el resto utiliza evasivas poco creíbles. La incoherente actitud de Bufón es lo que hace aún más absurdos los avatares de esta pequeña compañía, donde lo que de verdad impera es la supervivencia. La subjetividad impregna por primera vez la voz en *off*, en la desgarradora conclusión de Bufón, alejándose el grupo del lugar: “(...) Este mundo es una puta mierda, sí. Pero estoy vivo y no tengo miedo”.

Título original: *The Deer Hunter*. Producción: Emi Films, para Universal (USA, 1978). Productores: Barry Spikings, Michael Cimino, John Peverall y Michael Deeley. Director: Michael Cimino. Argumento: Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle y Quinn K. Redeker. Guión: Derek Washburn. Fotografía: Vilmos Zsigmond. Música: Stanley Myers. Decorados: Ron Hobbs y Kim Swados. Montaje: Peter Zinner. Efectos especiales: Fred Cramer. Intérpretes: Robert de Niro (Mike), John Savage (Steve), Christopher Walken (Nick), John Cazale (Stan), Meryl Streep (Linda), George Dzundza (John), Chuck Aspegren (Axel), Shirley Stoler (La madre de Steven), Rutanya Alda (Angela), Pierre Segui (Julien), Richard Kuss (Padre de Linda), Mady Kaplan (Chica de Axel), Mary Ann Haenel (Chica de Stan), Helen Tomko (Helen). Color -182 min.

Título original: *Apocalypse Now*. Producción: Omni Zoetrope, para United Artists (USA, 1979). Productores: Francis Ford Coppola, Fred Ross, Gray Frederikson y Tom Sternberg. Director: Francis Ford Coppola. Guión: John Milius y Francis F. Coppola, inspirados en la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, y en *El hombre hueco*, de T. S. Eliot. Fotografía: Vittorio Storaro & Stephen H. Burum (2ª unidad). Música: Carmine y Francis Coppola. Decorados: Dean Tavoularis, Angelo Graham y George R. Nelson. Montaje: Richard Marks, Walter Murch, Gerald B. Greenber y Lisa Fruchtman. Intérpretes: Marlon Brando (Coronel Kurtz), Martin Sheen (Capitán Willard), Robert Duvall (Teniente Coronel Kilgore), Frederic Forrest (Chef), Albert Hall (Chief), Sam Bottoms (Lance), Larry Fishburne (Clean), Dennis Hopper (Fotógrafo), G. D. Spradlin (General), Harrison Ford (Coronel), Jerry Ziesner (Civil), Scott Glenn (Colby), Bo Byers (Primer sargento), James Kean (Fusil ametrallador de Kilgore), Kerry Rossall (Mike de San Diego), Glenn Walken (Teniente Carlsen). Color -147 min.

Título original: *Platoon*. Producción: Hemdale Film Corporation, para Orion (USA, 1986). Productor: Arnold Kopelson. Director: Oliver Stone. Guión: Oliver Stone. Fotografía: Robert Richardson. Música: Samuel Barber y Georges Delerue. Decorados: Rodell Cruz y Doris Sherman Williams. Montaje: Claire Simpson. Efectos especiales: Yves De Bono. Intérpretes: Tom Berenger (Sargento Barnes), Charlie Sheen (Chris Taylor), William Dafoe (Sargento Elias), Kevin Dillon (Bunny), Mark Moses (Teniente Wolfe),

Forest Whitaker (Big Harold), Johnny Depp (Lemer), Francesco Quinn (Rhah), John C. McGinley (Sargento O'Neill), Richard Edson (Sal), Reggie Johnson (Junior), David Neidorf (Tex), Chris Redersen (Crawford), Lorkey Ford (Manny), Carey Glover (Francis). Color -120 min.

Título original: *Full Metal Jacket*. Producción: Stanley Kubrick, para Warner Bros. (USA, 1987). Productor: Stanley Kubrick. Director: Stanley Kubrick. Argumento: basado en la novela homónima de Gustav Hasford. Guión: Stanley Kubrick, Michael Her y Gustav Hasford. Fotografía: Douglas Milsone. Música: Abigail Mead. Decorados: Rod Stratford, Les Tomkins y Keith Pain. Diseño de producción: Anton Furst. Maquillaje: Jennifer Boost y Christine Allsop. Intérpretes: Matthew Modine (Recluta Bufón), Adam Baldwin (Pedazo de Animal), Vincent D'Onofrio (Recluta Patoso), Lee Ermey (Sargento Hartman), Dorian Harewood (Ebano), Arlis Howard (Recluta Cowboy), Kevin Major Howard (Rompetechos), Ed O'Ross (Teniente Pelotazo), John Terry (Teniente Lockhart), Kirk Taylor (Respondón), John Stafford (Dr .Jay), Kieron Jecchinis (Crazy Earl), Ngoc Le (Francotiradora vietnamita). Color- 116 min.

NOT AS Y REFERENCIAS:

- (1) Vid. DITTMAR, L.; MICHAUD, G. (eds.) *From Hanoi to Vietnam. The Vietnam War in American Film*. Londres: Rutgers University Press, 1990; HELLMANN, J. *American Myth and the Legacy of Vietnam*. Nueva York: Columbia University Press, 1986; ADAIR, G. *Vietnam on Film: From 'The Green Berets' to 'Apocalypse Now'*. Nueva York: Proteus Publishing Co., 1981; SMITH, J. *Looking Away: Hollywood and Vietnam*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1975.
- (2) Cfr. WHILLOCK, D. E. «Defending the American Vietnam War Films: In Search of a Genre», *Literature/Film Quarterly*, Vol. 16, No.1 (1988): 244-250. Véase también RICHMAN, L. G. *Themes and Ideology in Vietnam Films, 1975-1983*. Dallas: University of Texas, 1984.
- (3) En estos términos se extiende el ensayo de CAPARRÓS LERA, J. M. «La Guerra de Vietnam, en la pantalla», *Persona y sociedad en el cine de los noventa, I*. Pamplona: EUNSA, 1994, pp. 35-46.
- (4) HARMETZ, A. «The Deer Hunter': Playing Russian Roulette With History?», *International Herald Tribune* (3-V-1979): 5. Vid. asimismo QUART, L.; AUSTER, A. *How the War Was Remembered: Hollywood and Vietnam*. New York: Praeger, 1988; y LEVEY, G. *American in Vietnam*. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- (5) DiFRANCESCO, A. R. *Vietnam Journey: Psychohistorical Contexts of Post Traumatic Stress as Reflected by Myth in Film*. Berkeley: California School of Professional Psychology, 1985.
- (6) GRUNER, E. *Prisoners of Culture: Representing the Vietnam PoW*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1993.
- (7) ARESTÉ, J. M. *Francis Ford Coppola*. Barcelona: Royal, 1994. Para una génesis y valoración de este film, vid. también CAPARRÓS LERA, J. M. « Los restos del Vietnam. 'Apocalypse now', de Ford Coppola», *Travelling por el cine contemporáneo*. Madrid: Rialp, 1981, pp.128-132.
- (8) Cfr. la tesis doctoral de ITURRATE, L. F. *Vietnam en el cine (1975-1993)*. Tenerife: Universidad de La Laguna, 1994, t. I
- (9) TORRES, J.-F. «Viaje al corazón de las tinieblas. Francis Ford Coppola: Quise que América viera el rostro del horror», *Tele-eXprés* (5-X-1979). Cfr. asimismo las declaraciones del director, en LARA, F. «Apocalypse Now: La película del año», *La calle*, No. 13 (19-XI-1979): 44-48; y el artículo de MARMIN, M. «Le grand film du malheur américaine», *Le Figaro Littéraire* (22-IX-1979).
- (10) CESAR, S. R. «'Heaven and Earth', de Oliver Stone: La solución esta en el corazón», *Film-Historia*, Vol. IV, No.3 (1994): 261- 264; Véase también la novela autobiográfica HAYSLIP, L. L. *El cielo y la tierra*. Barcelona: Eds. B, 1994.
- (11) LICHTY, L.; CARROLL, R. «Fragments of War: 'Platoon' (1986)», O'CONNOR, J. E.; JACKSON, M. A. (eds.) *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*. Nueva York: Frederick Ungar, 1988, pp. 273-287.
- (12) ITURRATE, L. F. *Op. cit.*, cap. 9: «Platoon», pp. 217-231.

- (13) CAPARROS LERA, J. M. «La Guerra de Vietnam en la pantalla», *Op. cit.*, p. 40. Cfr. asimismo su clarificador Cuadro 3 -donde el autor incluye los años y periodos presidenciales, con los films pro-Vietnam, ambiguos y anti-Vietnam, y establece una filmografía básica, pp. 43 y 45, respectivamente.
- (14) Véase, en este sentido, el discutido y antecedente film de Elia Kazan, *Los visitantes* (1972), junto a su celebre Introducción: *The Visitor* (Nueva York, 1972).
- (15) WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- (16) Cfr. JOHNSON, P. *Tiempos Modernos*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1988, cap. 18: i «El intento de suicidio de Estados Unidos», especialmente pp. 632-660.
- (17) Vid. CASTRO, A. *Rebelde sin causa/La chaqueta metálica*. Barcelona: Dirigido por, 1994, pp. 75-141.

FERNANDO TRULLOLS es crítico de cine de la revista *Tele Zapping* (Barcelona) y cursa, Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra. Ha escrito y realizado sus primeros cortos en formato substandard.