

# Revista Latina de Comunicación Social

La Laguna (Tenerife) - mayo de 1999 - número 17

D.L.: TF - 135 - 98 / ISSN: 1138 - 5820

<http://www.ull.es/publicaciones/latina>

---

[Marzo de 1999]

## Las huellas del imperio

### Los villanos del cine hollywoodense y la geopolítica norteamericana

#### El caso de la segunda guerra mundial

II y última parte

**Lic. William Ortiz** ©

Universidad de Costa Rica

[e1249wil@sol.racsa.co.cr](mailto:e1249wil@sol.racsa.co.cr)

#### **B. Microcosmos fílmico**

"Bien lo han sabido los soldados: la guerra son los piojos, el tifus o la disentería, los shrapnells, las ametralladoras, los obuses, los gases, las amputaciones de piernas, el tétanos, estertor de los moribundos, los cadáveres en medio de las alambradas erizadas de púas, la sombra y el hedor." (1).

La guerra como hecho social y expresión humana es un acontecimiento cultural, rompe con los límites de lo establecido y legitima la ilegalidad de los actos de los estados. Desde nuestro punto de vista, queremos destacar cómo el conflicto bélico estimula muy intensamente el aparato psíquico individual, el cual reacciona de manera homogénea en el espacio delimitado por las fronteras y por ende el estímulo se encarna en los individuos que integran una determinada nación. Reiteramos: la guerra es un acto cultural. Por ello no es casualidad que "... una vez declarada la guerra, Roosevelt dio instrucciones

precisas para desarrollar un cine que glorificara la justicia y los valores norteamericanos." (2).

El conflicto bélico permite señalar, sin ninguna ambigüedad, quién es el enemigo. Esta definición tácita empieza a aumentar los niveles de significación, conforme la actividad bélica vaya involucrando, cada vez con mayor intensidad a los miembros de la colectividad. Por consiguiente, las representaciones mentales sobre quién es el bueno y quién es el malo, son categorías definidas desde el mismo origen del conflicto. Desde antes de que se iniciara oficialmente la guerra, en setiembre de 1939, ya los Estados Unidos había definido a Hitler como una amenaza. En abril de 1939 se estrena la película "Confessions of a nazi spy". Película de éxito popular en su época, concebida con una temática claramente antinazi. Esta es la primera película que va a expresar, sin ambigüedades, la posición oficial de Hollywood, estableciéndose el punto de partida entre la industria cinematográfica y los intereses de la política internacional norteamericana. Cuando en esa época, 1940, se realiza una investigación para determinar si existen responsables que estén animando el espíritu bélico, el candidato que se enfrentó a Roosevelt afirma: "No veo necesidad de ninguna investigación. Aquí todos odiamos a los nazis." (3).

Sin embargo, la producción de esta película antinazi -en una época en que el gobierno norteamericano practica una política internacional aislacionista y se resistía a involucrarse en el conflicto europeo- no obedece a una clara posición política. De hecho, la decisión de producirla se fundamenta en una realidad más afectiva: "... Warnes Brothers siguió una política claramente antinazi desde el asesinato de su representante general en Alemania, Forkaufman, por los nazis." (4).

A partir de esta fecha, la posición de la industria hollywoodense es más agresiva, en relación con su posición política; de hecho "...entre 1940 y 1941, un creciente número de películas de Hollywood se ocupó de la necesidad de que Estados Unidos se preparase para una intervención en el conflicto bélico"(5). A pesar de la resistencia del sector gubernamental en ese momento, es realmente sorprendente la rapidez con que el sector político se involucró, representado por el presidente Roosevelt, al gremio cinematográfico. Los japoneses atacaron Pearl Harbor el 7 de diciembre y el 18 el presidente nombra a Lowell Mellett, para asesorar a los productores cinematográficos, con el objetivo de que las películas contribuyeran a la defensa nacional. La participación de Hollywood en la guerra fue directa. El delegado del presidente Roosevelt precisó el ámbito temático. "Los filmes argumentales de Hollywood debían informar acerca de los objetivos de la guerra, la naturaleza del enemigo, los aliados, el frente de la producción, el frente nacional, y por último sobre las tropas"(6).

Como ya lo señalamos, nos hemos propuesto la meta de constatar el vínculo existente entre los intereses de la geopolítica norteamericana y la industria hollywoodense. Esta decisión del presidente Roosevelt marca el inicio de esta relación; puede resultar obvio que un gobierno recurra a cualquier medio para enfrentar un conflicto bélico. Sin embargo, también es obvio que la guerra es

una situación excepcional y por ende, los argumentos, suponemos, son distintos en tiempos de paz.

Vamos a montarnos en la nave del tiempo y observar a la distancia, cómo se han marcado las huellas del imperio. Su rastro es visible y cambia su intensidad de conformidad con la época histórica en que ocurren los acontecimientos. Vamos a ilustrar los elementos fílmicos de esta historia no con películas que fueron producidas durante el acontecimiento bélico, sino que nos vamos a limitar a señalar algunas de las secuencias de cuatro películas diferentes producidas en el transcurso de la década de los sesenta e inicios de los setenta.

No debemos perder de vista que el cine es interpretado por la historia como un documento que nos habla de dos tiempos históricos al mismo tiempo. En primer lugar evoca la historia, la época a la cual se refiere la temática de la película; y en segundo término, la película en sí misma evoca el estado de ánimo, las ideas, los pensamientos los valores dominantes de la época en que es producida la película. Estas dos variables debemos tenerlas siempre presentes porque se entrecruzan en algún momento y al mismo tiempo nos permiten ver y entender un poco mejor a la distancia los acontecimientos que han ocurrido en el pasado.

### **"El gran escape"**

La primera película "The Great Scape" (El gran escape; en España, "La gran escapada"), director: John Sturges, producida en 1963 e interpretada por el actor norteamericano Steve McQuin, inserta su drama en un campo de prisioneros en Alemania, donde los presos están mayoritariamente integrados por ingleses y norteamericanos. Hemos seleccionado una secuencia anodina para ilustrar nuestro objetivo, la cual es protagonizada por el actor al que hemos hecho referencia y que a todas luces representa a "nuestro héroe". A la mejor usanza de la costumbre norteamericana, el protagonista se encuentra con una manilla y una bola -implementos deportivos propios del béisbol, juego muy popular en Estados Unidos- y se acerca, como haciéndose el tonto, a la alambrada para tratar de tomar medidas de cómo hacer para escaparse. En ese momento se establece el siguiente diálogo entre el soldado nazi y el soldado norteamericano:

Nazi: ¡Idiota! Cruzar el alambre es la muerte.

Norteamericano: ¿Qué alambre?

Nazi: Este alambre. El alambre del aviso. Está absolutamente prohibido cruzarlo, y usted lo sabe.

Norteamericano: Sí, pero mi pelota rodó hasta allí. ¿Cómo voy a recogerla?

Nazi: Pida antes permiso.

(El norteamericano le silba al de la torre)

Nazi: Basta de tonterías y atraviése... inmediatamente.

La realidad fílmica de las películas de guerra, especialmente en esta década de los sesenta, dista mucho de reflejar la crueldad de la guerra. Si bien ya hemos hecho referencia al trauma que causó este acontecimiento bélico, la imagen que nos transmite esta película sobre el soldado alemán está poco contaminada de los elementos bélicos. El protagonista norteamericano asume un rol de autosuficiencia de víctima encantadora, donde no existe el dolor y casi llega a expresar que el enfrentamiento con el enemigo -del cual él es prisionero- es casi un placer. El protagonista norteamericano recibe el castigo del soldado nazi con una dulce sonrisa, con una actitud, como si estuviera en un turno de feria, guardando una distancia prosémica, como si la cámara estuviera enfocando la relación de los personajes desde una angulación de arriba hacia abajo.

Reproducimos seguidamente el diálogo entre nuestro protagonista y el alto oficial alemán que nos confirma esta actitud de soberbia que transmite el oficial norteamericano y de una supuesta frialdad por parte del oficial alemán.

Capitán nazi: ¡Quédense ahí! Apártense. ¡Paso! (abre paso entre soldados)  
¿Qué estaba haciendo ahí junto al alambre?

Norteamericano: Pues ya le decía a Fritz que yo quería recoger mi... (llega otro militar de alto rango y le habla al americano).

Coronel nazi: ¿Qué hacía junto al alambre?

Norteamericano: Como decía, quería abrimé paso, porque me quiero ir. (Le entrega una herramienta al coronel)

Coronel nazi: ¿Habla alemán? Cizallas. (Se refiere a la herramienta). He conocido a unos oficiales británicos en esta guerra. Y estoy muy satisfecho de haberme entendido con ellos.

(Uno de los soldados del grupo hace un sonido de burla con su boca, el coronel lo vuelve a ver y el soldado sonrío).

Coronel nazi: Usted es el primer oficial americano que conozco, Hilt. Diecisiete tentativas de fuga.

Norteamericano: Un excavador.

Coronel nazi: Un ingeniero.

Norteamericano: Aviador.

Coronel nazi: Es usted lo que en el ejército llaman un as de la aviación. Por desgracia fue usted batido. Así los dos nos quedaremos en tierra durante la guerra.

Norteamericano: Bueno, no pluralice, coronel.

Coronel: ¿Tiene otros planes?

Norteamericano: No he visto Berlín aún... Ni desde tierra, ni desde el aire. Y pienso verlo antes que acabe la guerra.

Coronel nazi: ¿Son tan groseros todos los oficiales americanos?

Norteamericano: Un 99%

Coronel nazi: Mientras esté con nosotros, le enseñaremos modales. Diez días de aislamiento, Hilts.

(El norteamericano le enseña escudo que lleva en el cuello de la camisa y exigiendo respeto le contesta:)

Norteamericano: Capitán Hilts.

Coronel nazi: Veinte días.

Norteamericano: ¿Estará todavía cuando yo salga?

Coronel nazi: ¡Nunca...!

(Se retira el norteamericano y el coronel se dirige al soldado que se burló durante la conversación con el americano)

Coronel nazi: ¿Nombre?

Soldado: Ives.

Norteamericano: Oficial de vuelo Ives

Coronel nazi: ¡Nunca! 20 días.

Ives: Encantado. ( Se retiran)

El estímulo literario tiene el propósito de evocar la atmósfera de la guerra; con ese propósito introducimos el epígrafe que encabeza esta sección. Sin embargo, por razones de la distancia histórica y el componente de nuestras representaciones mentales, no es tan impactante como la narrativa audiovisual. Por esta razón, apelamos en el lector un ejemplo que ilustra visualmente la crueldad de la guerra; nos referimos particularmente en la época contemporánea a la película de Steven Spielberg "Rescatando al soldado Ryan", en donde sí se muestra con la moderna tecnología, tanto en lo que se

refiere a los elementos visuales como a los auditivos el impacto tan intenso que significa el combate bélico.

En el diálogo que nos antecede, el oficial norteamericano conserva esa actitud autosuficiente y elude el significado del dolor y de la trascendencia; como castigo, que lo encierren por veinte días en una nevera. Expresa más bien una actitud de victoria frente al castigo y la frialdad de los nazis se reduce a una preocupación por los buenos modales y las buenas costumbres en medio de una guerra. O sea, los personajes antagónicos en relación al conflicto dramático, son realmente una caricatura respecto al drama intenso que hizo vibrar a la humanidad con este conflicto. Un simple soldado norteamericano hace una burla al oficial alemán mediante un estruendoso sonido con su boca y enfrenta con esta conducta al oficial alemán. Tal como lo expresa el diálogo, el soldado Ives es también castigado a veinte días de encierro, como respuesta tenemos una sonrisa, un gran entusiasmo y finalmente una frase que dice que está encantando. Uno pudiera suponer a la distancia que esta actitud frente al castigo pudiera obedecer a una conducta sadomasoquista; sin embargo, esto es falso, no cabe justificación alguna de satisfacción y entusiasmo frente al castigo en medio de un conflicto bélico. Para entender a estos personajes tan acartonados y de tan poca riqueza en la construcción dramática, debemos volver nuestros ojos hacia las circunstancias de la sociedad norteamericana en los primeros años de la década de los sesenta y como ya lo vamos a demostrar en nuestro siguiente apartado, el año de 1963, que es el año de la producción de esta película, es el mismo año en que se inicia la guerra de Vietnam.

Esta actitud altiva y arrogante del oficial norteamericano es la misma actitud que representa la geopolítica norteamericana en el contexto internacional. Un gobierno que se ve a sí mismo como el paladín de la cultura occidental y como el representante más calificado de los valores democráticos del "mundo libre". Es una época donde recientemente se ha superado una de las tensiones más dramáticas de las relaciones internacionales. Nos referimos a la grave crisis de los misiles soviéticos en Cuba, en el año 1962.

Queremos subrayar con este primer personaje esta actitud de menosprecio al enemigo en el oficial norteamericano, porque la vamos a contrastar posteriormente conforme avancemos en el desarrollo histórico; en esa época la sociedad norteamericana no ha conocido el profundo dolor de la guerra y su impacto en la sociedad.

Queremos concluir este primer análisis llamando la atención sobre un aspecto temático que diferencia a las películas norteamericanas producidas durante el transcurso de la segunda guerra mundial -de 1939 a 1945- y las películas que la industria hollywoodense produce sobre esta misma temática en el contexto de la guerra fría. En las películas producidas durante la guerra los nazis son definidos como una amenaza y tratados con suma dureza en la pantalla y en ese contexto la ideología norteamericana señala algunas características de cómo ellos perciben la cultura alemana y al régimen nazi. Por ejemplo en las películas de ficción "...el triunfo del nazismo siempre provoca la ruptura de las relaciones familiares y de buena vecindad." (7). Esta característica se contrasta con uno de los pilares de la cultura norteamericana, donde se hace énfasis en

la vida familiar y en este ambiente de guerra la familia juega un papel estratégico en el sentido de que las historias de muchos de los filmes norteamericanos se basan en "... la anécdota de una esposa fiel esperando el regreso de su marido es uno de los temas principales y secundarios más recurrentes en este tipo de films" (8). De tal forma que en este contexto se presenta al nazismo como una fuente de terror que socava las bases de las relaciones familiares y se estimula el miedo a un régimen que amenaza con destruir uno de los pilares de la sociedad norteamericana. Anotamos esta diferencia en relación a la película "El gran escape" en cuanto que la misma es producida en la época de la postguerra donde existe un estado de ánimo de triunfo y por consiguiente, las películas se ubican en el campo del enemigo, o sea en Alemania. No debemos perder de vista que ya en ese momento, Alemania ya no es el enemigo de los Estados Unidos. El enemigo es otro, del cual hablaremos más adelante.

### **"El expreso Von Ryan"**

La película "Von Ryan express" (El expreso Von Ryan), dirigida por Mark Robson, producida en 1965, nos muestra al segundo enemigo de la trilogía, como hemos anotado anteriormente en el aspecto histórico, los italianos representados por Benito Mussolini y el régimen fascista italiano son los íntimos amigos ideológicos de los nazis. Esta película reseña los conflictos internos en un campo de prisioneros en Italia, donde los prisioneros van a intentar escaparse, dirigidos por el héroe de la historia y protagonista de la misma, cuyo personaje es interpretado por Frank Sinatra.

En primera instancia vamos a reiterar el flujo y reflujo que existe entre la obra fílmica, los contenidos temáticos que trata y las características propias de la época en que la misma es producida. Volvemos a recordar que en el año de 1965, ya los Estados Unidos tienen una presencia activa en Vietnam. Este período representa el primer momento histórico en esa guerra y por ende, todavía prevalece en el ánimo de la sociedad norteamericana un espíritu victorioso en relación a la participación militar de su ejército en los dos grandes conflictos bélicos de la primera mitad de este siglo. También en ese momento el ejército norteamericano no tenía absoluta claridad sobre el tipo de enemigo con el cual estaba combatiendo en Vietnam; en este sentido su definición sobre la guerra de Vietnam y sus lineamientos estratégicos para enfrentar a este enemigo estaban conceptualizados dentro del marco tradicional de enfrentar la guerra. Esto lo confirmamos con una publicación de un ex coronel del ejército francés que tuvo una participación activa en la guerra en Indochina y quien afirma al finalizar en la década del 50: "El ejército francés es prácticamente el único que se ha hallado frente a frente con el comunismo en acción en un vasto campo de batalla de un estilo y una extensión sin precedentes, desconocidos hasta entonces. Y esta experiencia puede contribuir grandemente a que se abra el debate sobre la forma de la guerra futura." (9). Desde este punto de vista el ex coronel recomienda a sus colegas del ejército que deben estudiar la experiencia francesa para poder extraer las "enseñanzas" de este tipo de enfrentamiento militar. La experiencia del ejército francés es la que va a asimilar posteriormente el ejército norteamericano para cambiar su estrategia en la guerra de Vietnam.

Anotamos esta argumentación en algo que parece que no tiene que ver, puesto que nos estamos refiriendo a un filme sobre la segunda guerra mundial, sin embargo, esta aparente contradicción forma parte de la dialéctica de la vida. por un lado, la industria hollywoodense recrea una temática en un momento histórico en el cual el país se enfrenta a otro tipo de enemigo y al mismo tiempo la recreación le permite reafirmar los valores, las costumbres, las creencias que sostienen la ideología norteamericana. Es un recuerdo, es un fuerte estímulo a la conciencia nacional y especialmente un estímulo al estado de ánimo nacional, a la vida afectiva, para fortalecer la tradición victoriosa y patriótica del ejército norteamericano. Por otra parte, la sociedad norteamericana está a las puertas de vivir un drama que le causará un intenso dolor y será motivo de fuertes contradicciones entre el gobierno y la opinión pública.

En la sección donde hicimos una referencia a la lógica dramática subrayamos la importancia que tienen los elementos que conforman la estructura de la obra fílmica; de tal forma que existe un íntimo vínculo entre los contenidos temáticos y la estructura dramática de la obra. Esta secuencia que hemos seleccionado de la película "El expreso Von Ryan" utiliza la risa como un mecanismo para descalificar al enemigo y al mismo tiempo, la descalificación del enemigo le permite elevar al personaje del héroe, estimulando los niveles de identificación del espectador puesto que es en el actor donde se canaliza la energía del espectador. El protagonista de esta película es un oficial norteamericano, quien llega con su ropa limpia al campo de prisioneros en Italia, donde existe un gran hacinamiento y condiciones insalubres. Los presos no tienen ropa ni jabón para poder asearse. Se le suma a ello, que el oficial jefe del campo de prisioneros italiano, además de estar representado por un personaje un poquito pasado de libras, también tiene la característica de ser un oficial corrupto, puesto que negocia las ropas de los prisioneros. La secuencia se inicia con una aparente discusión entre un oficial norteamericano, que es el oficial de mayor rango en el campo de prisioneros en ese momento y el nuevo oficial norteamericano que tiene el grado de mayor, interpretado por Frank Sinatra. El héroe del film da una orden que inicia este pequeño drama:

Mayor: Usted se vendió bastante barato. ¿Verdad?

Norteamericano:

Bustick: Polvo, desinfectante, agua caliente. Rompan filas.

Oficial norteamericano: Yo le diré cuándo romper filas, Bustick. Tumbese esa puerta y use lo que necesite.

\*\*

Oficial norteamericano: Oficial ordene a los hombres que se desvistan.  
¿Entiende? Desnudos.

Bustick: (Grita). Soldados... desnúdense.

Oficial norteamericano: Quítense todos esos harapos. Todos.



(Le habla a Bustick). Mayor, la orden es para los oficiales también. Hagan una hoguera atrás y arrojen allá la ropa.

(Todos se quitan la ropa y la queman)

\*\*

(En la oficina del capitán, un soldado italiano le dice:)

Soldado: Capitán, los prisioneros están quemando su ropa.

(El capitán se asoma por la ventana)

Capitán: Cierto, Cabo. Los presos están quemando su ropa. Sí debo detener esto. Llame al mayor Battaglia. Yo esperaré aquí.

\* \*

Como es de suponer, el simple hecho de quitarse la ropa y de quedar todos los prisioneros absolutamente desnudos es una situación que estimula la risa, el jolgorio y de cierta forma la catarsis colectiva. Esta situación por supuesto está muy lejos del drama de la guerra, pero el quemar la ropa es un enfrentamiento con la autoridad del campo de prisioneros y al mismo tiempo el conflicto permite ubicar al enemigo, y a su vez seguir incrementando la consolidación del liderazgo del protagonista, puesto que él es el único de todos los prisioneros que no se va a desnudar, porque tiene su ropa limpia.

Los planos utilizados para la narración de esta secuencia también evidencian las características de la época de 1965, donde existe una fuerte censura en relación con las escenas vinculadas a cualquier tipo de expresión sexual. Se utiliza un plano general a una distancia considerable para que el espectador pueda claramente identificar que los prisioneros se están quitando la ropa y los hombres se encuentran desnudos. La cámara enfoca toda esta colección de traseros en el contexto de la risa. La segunda parte de la secuencia nos va a presentar al capitán italiano, máxima autoridad del campo de prisioneros, entrando con el mayor y un regimiento de soldados para tratar de apagar el incendio, donde se están quemando los harapos de los prisioneros. Todos los elementos de la estructura de la secuencia están ordenados en función de una situación cómica y que da un claro retrato de que el capitán fascista italiano es definido como un soberano tonto, incompetente y poco disciplinado. También la música juega un papel contribuyendo a reforzar el ambiente de comedia que embarga esta secuencia.

Capitán: El mayor dice que apaguen el fuego de inmediato.

Oficial: No tenemos extintor para apagarlo.

(Pitan y aparecen soldados con tanque de agua y manguera en una carreta)

Mayor: (Grita) Rescaten la ropa, rescaten la ropa.

(Mientras los soldados intentan sacar torpemente el agua, los presos se burlan. El mayor corre hacia los soldados y patea a uno de ellos, siguen risas de presos. (El mayor con tono de enojo se dirige hacia el oficial norteamericano y el capitán le traduce)

Capitán: Dice que usted no es un caballero.

Oficial: Si él lo dice. ¿Qué hay de la ropa?

Capitán: Dice que a los hombres se les dará la ropa. Pero me temo que usted deberá seguirme.

Constanzo (soldado norteamericano):(Le habla al oficial) Bien hecho, coronel.

Oficial: (Antes de entrar al cuarto de castigo habla a uno de los presos) Mayor Fincham, puede dispersar a la tropa.

\* \*

Encontramos en esta secuencia, además, una coincidencia con la película "El gran escape", en cuanto que los dos personajes son castigados de la misma manera. A pesar de tener una diferencia de dos años, entre una y otra producción, nos llama la atención que se recurra al mismo tipo de castigo. El héroe es presentado como una víctima de las circunstancias, logra su propósito frente al enemigo y al mismo tiempo recibe el castigo sin mayores contratiempos. Como si la discusión con el enemigo se hubiese dado en el seno familiar, por supuesto que en este caso no se obvia el tono melodramático que tiene el castigo. Los espectadores de la época se identifican con el personaje principal (Frank Sinatra) y en su vínculo afectivo se estimula la compasión al ser castigado el personaje.

Pero al mismo tiempo como el personaje logró su propósito y demostró su inteligencia, liderazgo y sagacidad, el personaje va a estimular en el espectador una fuerte dosis de admiración. Admiración que se endosa inevitablemente y se inserta en la dinámica sociohistórica del ejército norteamericano. Nos parece que la industria hollywoodense, tal como lo hemos señalado en el apartado de la lógica dramática, recurre a actores de conocida trayectoria y aceptación popular para reforzar el mito de los héroes populares y su aceptación en la cultura de masas. ¿Quién no va a entender incluso en estos tiempos el arraigo que tiene Frank Sinatra en la cultura popular norteamericana?, a pesar de las insistentes informaciones periodísticas, donde se vincula a este famoso actor y cantante con la mafia norteamericana (10).

**"¡Tora! ¡tora! ¡tora!"**

Como ya lo hemos mencionado anteriormente, los japoneses son los responsables directos de la participación de los Estados Unidos en la segunda guerra mundial. en esa época el imperio japonés desde el punto de vista de su

política exterior ha invadido China, pretendiendo extender sus dominios hacia ese rico país, y al mismo tiempo tiene un vínculo cada vez más estrecho con la Alemania nazi. Recordemos que en 1937 han firmado una alianza con los nazis para formar un bloque de naciones anticomunistas. En relación con su política interna existe un papel protagónico del ejército en el manejo del control político el cual facilita una posición autoritaria, ya que en esas circunstancias se ha centralizado la decisión en un solo partido.

La película "¡Tora! ¡tora! ¡tora!", dirigida por Richard Fleischer, USA-Japón, producida en 1970, presenta la particularidad poco usual en este tipo de películas bélicas que tiene dos directores responsables -uno que representa la versión norteamericana y otro que dirige las secuencias japonesas-. La película narra los hechos inmediatos al domingo 7 de diciembre de 1941, que es cuando se realiza el ataque a Pearl Harbor, localizado en las islas de Hawaii, donde se encontraba la gran flota naval que estaba en San Diego y había sido trasladada al mencionado puerto. Varios hechos podemos destacar de la estructura de esta película, que pretende de alguna manera guardar un punto de equilibrio particularmente en relación con los japoneses. Lo primero que sobresale de la película es que está planteada como un film espectacular hecho con grandes recursos, al estilo hollywoodense y ello conlleva a darle un carácter espectacular al mencionado acontecimiento histórico. A pesar del fuerte impacto bélico que sufrió Pearl Harbor, la narración fílmica hace énfasis en los elementos de destrucción física, representados por los aviones, barcos y los diferentes elementos de una base naval. Vemos el gran impacto de la destrucción de los aviones, el fuego, el humo y la tensión que provoca el conflicto bélico de un ataque de esta naturaleza, pero no vemos el dolor que causa la guerra. O como lo dice uno de los personajes japoneses, que el entusiasmo de los aviadores japoneses por entrar en combate, se debe fundamentalmente a que no conocen el sabor de la guerra.

Por este motivo, nuestra primera reflexión es contrastar la espectacularidad del combate con la ausencia de la muerte y el dolor humano. Tal como lo hicimos en los filmes anteriores, no podemos perder la perspectiva de que esta película fue producida en el año 1970 y ya en esa época la sociedad norteamericana estaba sufriendo el impacto de la guerra de Vietnam. Por ello no nos resulta casual y mucho menos antojadizo que el dolor humano que produce la guerra esté ausente en un ataque bélico que a su vez se constituye en un acontecimiento histórico de gran relevancia.

La otra característica que nos llama la atención de esta película es el carácter ritualista de la cultura japonesa que se muestra mediante los signos y símbolos que están presentes en el contexto de los personajes. Tal es el caso de la presentación del vicealmirante Isoroku Yamamoto, cuando llega a tomar posesión como nuevo comandante en jefe y es recibido en el portaaviones, en donde podemos admirar una exquisita alfombra roja -más propia de un hotel de cinco estrellas- y observamos además toda la reverencia expresada en la rigidez del cuerpo, propia de la disciplina militar. Se suma también la presencia de la banda, muy bien uniformada con sus resplandecientes guantes blancos, tocando la música idónea para complementar el ritual ceremonial. Cabe destacar que el portaaviones sirve de contexto a la figura humana y su

estructura monumental es subrayada por el encuadre fotográfico que nos permite apreciar la magnificencia de esta obra de la ingeniería naval. La figura humana contrasta en su tamaño con el tamaño monumental de los cañones que sirven de mudos testigos en la ceremonia militar.

La película nos da los hechos históricos básicos que expresan la posición y conflicto interno de los japoneses tal como lo ejemplifica la conversación entre el comandante en jefe Yamamoto y el nuevo ministro de la marina japonesa, vicealmirante Zengo Yoshida:

Yoshida: Esta orden te convierte en comandante en jefe. La flota imperial consiste de...

Yamamoto: Déjalo, Yoshida. Los detalles están ahí.

Yoshida: ¡No has cambiado!

Yamamoto: Con el ejército controlando la política, tu trabajo como ministro de Marina será difícil.

Yoshida: Menos mal que estás aquí. Sabemos que te han amenazado.

Yamamoto: Ha ha ha!. No soy fácil de matar. Los del ejército piden una alianza con Alemania. Sería una tragedia para Japón. Como ministro de Marina, continuaré tu lucha contra el ejército. Eres nuestra única esperanza. La marina debe seguir oponiéndose a la alianza.

El otro aspecto que contrasta con estos elementos de la cultura japonesa es lo relativo a los patrones de conducta del ejército norteamericano. En toda la narración de esta historia, hasta llegar al punto culminante del domingo 7 de diciembre y en lo que cabe a la responsabilidad del ejército norteamericano, llama poderosamente la atención que los autores del film insisten en evidenciar el carácter burocrático de la institución militar. A pesar de que en ningún momento se dice por ningún personaje, ni existe ninguna queja al respecto, los creadores del film lo reiteran en la acción de los personajes y a manera de ejemplo podemos citar el viaje que recorre un telegrama de carácter confidencial, donde se comunica el inminente ataque a Pearl Harbor y el mismo llega a las manos de la máxima autoridad militar de la base naval después de que ha ocurrido el ataque. A manera de ejemplo podemos citar el siguiente diálogo entre los soldados responsables del último adelanto tecnológico en materia de comunicación:

Joe: ¿Dónde está el camión con las provisiones? Apaga eso, John. Ya son más de las 7:00.

John: Joe, ven aquí. ¿Qué opinas de eso? Lo llevo observando varios minutos. Se acerca muy rápido. Nunca vi nada tan grande.

Joe: Hay dos ondas principales.

John: Lo tengo. Está a unos 200 km. Al norte y a 3 grados al este.

Joe: No tiene sentido. No tenemos aviones tan lejos.

John: Debemos contactar al Centro de Comunicaciones.

Joe: Nuestro trabajo terminó a las 7:00.

John: Quizá el Centro sepa qué es.

Joe: Bien, como quieras.

Soldado en el teléfono.

Soldado: Centro de Información. Sí. No lo sé, Mac. Está todo cerrado. ¿De verdad? Espera un momento, teniente

Tyler: Habla el teniente Tyler.

John: Habla el soldado Elliott en el punto Opana. Una gran formación de aviones se acerca del norte.

Tyler: Bueno, no se preocupe. Seguro que interceptaron los B-17.

John: Dijo que no nos preocupáramos.

Joe: Vamos a comer.

Otro hecho que refuerza lo anterior, es que este trabajo señala los villanos y su relación con la geopolítica norteamericana, esta película narra la participación japonesa y acota algunos hechos históricos que tuvieron que ver con el desenlace de este conflicto. El film recrea una secuencia donde participa la cúpula política japonesa representada por el primer ministro de Japón, el príncipe Fumimaro Konoye, el ministro de guerra, general Hidaki Tojo, en esa secuencia se expresa la visión japonesa antes de la invasión a Pearl Harbor.

Fumimaro Konoque: Los Estados Unidos están en contra de nuestra guerra contra China y están enfadados porque negociamos con los alemanes. Nos amenazan con un embargo de materiales que necesitamos. O mejoramos nuestras relaciones con Estados Unidos y nos retiramos de China u obtenemos nuestros materiales de Indochina.

Civil: ¿Por qué preocuparse de las amenazas norteamericanas?. El presidente Roosevelt tiene su atención puesta en Europa... y Alemania está ganándole a las fuerzas aliadas.

Hidaki: Ahora es el momento de atacar. Los británicos, los holandeses y los franceses empezaron a retirarse del sudeste de Asia para ser más fuertes en Europa.

Yoshida: Debemos tener cuidado. Los norteamericanos tienen un ejército en las Filipinas y llevaron su flota del Pacífico de San Diego a Pearl Harbor.

Civil: Sí, esa flota es un cuchillo en la yugular de Japón.

Por otra parte, hay una insistencia visual de recurrir a los primeros planos de los japoneses con rostro de gran satisfacción y entusiasmo por el combate y la victoria. Deja entrever las disputas internas entre los oficiales japoneses, pero también enseña cómo las disputas se eliminan con un golpe de autoridad porque en la estructura militar siempre hay una cabeza que toma la decisión y todos los demás tienen que obedecer. Por supuesto, cuando la estructura narrativa de la obra tiene como énfasis el carácter espectacular del combate, deja como un gran ausente, desde el punto de vista ideológico, las razones políticas que desencadenaron estos hechos históricos y al espectador le queda como enseñanza la sagaz y audaz estrategia militar que desarrollaron los japoneses para realizar con éxito este operativo militar.

De una manera un poco encubierta, pero también explícita unos pocos personajes del alto mando militar muestran su seria preocupación por enfrentar en un conflicto bélico a los Estados Unidos. Hay una especie de lección encubierta que se quiere transmitir a los espectadores en el sentido de que a pesar de esa derrota, a todas luces catastrófica del ejército norteamericano, los Estados Unidos representan una grande y poderosa nación.

Esto lo podemos ejemplificar con tres secuencias diferentes, la primera es cuando se da el inicio en la etapa de la destrucción del ataque del puerto de Pearl Harbor y el primer grupo de aviones japoneses regresa victorioso al portaaviones, hay un segundo grupo que está esperando partir para ir a terminar de aniquilar al enemigo. Sin embargo, a pesar de contar con el elemento sorpresa como un factor estratégico invaluable, el comandante japonés decide no seguir atacando y regresar a Japón para mantener su flota intacta. Particularmente, porque reflexiona que esto es apenas el comienzo de la guerra y en ese momento él la ve como un acontecimiento a largo plazo. La segunda secuencia es la reflexión que hace el comandante en jefe Yamamoto, estando presentes todos los altos oficiales que van a intervenir en el ataque a Pearl Harbor. Este alto militar japonés hace esta reflexión un momento anterior al inicio del ataque y afirma sobre Estados Unidos:

Yamamoto: Y por último caballeros, muchos japoneses mal informados creen que los Estados Unidos es un país dividido y aislacionista y que a los norteamericanos sólo les interesa vivir una vida de lujo y que son espiritual y moralmente corruptos. Pero eso es un gran error. Si la guerra es inevitable, los Estados Unidos puede ser el enemigo más terrible que hayamos tenido.

He vivido en Washington y he estudiado en Harvard y sé que los norteamericanos son orgullosos y justos.

Finalmente, la tercera secuencia corresponde también a una reflexión del comandante Yamamoto, el cual se encuentra caminando lentamente y pensativo, la cámara lo enfoca en un plano general que permite apreciar esa

estructura monumental que es el portaaviones y en ese contexto dice para sí mismo: "Me temo que lo único que hemos hecho es despertar a un gigante y darle una horrible determinación. "Esta es la última idea que queda en la mente del espectador y uno tiene el derecho de preguntarse, ¿por qué concluir la película con una frase como ésta? Me parece que la respuesta no está al interior de los hechos históricos relativos a este conflicto bélico. La respuesta a esta interrogante está en el seno de la sociedad norteamericana en la época en que es producida la película. Ya ha avanzado mucho el conflicto de la guerra de Vietnam, como una guerra que se prolonga de manera excepcional y extraordinaria, no se le ve punto final a corto plazo en ese momento y van en escalada las protestas de la sociedad civil, de la opinión pública, de los medios de comunicación de masas, que enfrentan de manera directa al gobierno norteamericano por su participación en Vietnam.

Resulta a todas luces sospechoso que una película como ésta sea producida en los años setenta para transmitir un doble discurso donde se le dice a la cultura occidental, que a pesar de la derrota en una batalla en donde tomaron por sorpresa y desprevenidos al ejército norteamericano, esto no es suficiente para tener un espíritu pesimista. El ejército superó esta derrota y salió victorioso del conflicto bélico de la segunda guerra mundial.

Sólo nos resta agregar un elemento que en la película aparece como algo secundario, pero su participación representa algo más que un papel de segundo orden. En el film se nos enseña un sofisticado radar que constituye el último adelanto científico para detectar objetos en movimiento a larga distancia, este elemento representa la participación de la ciencia en sus muy diferentes especialidades en el conflicto bélico de la segunda guerra mundial y al respecto debemos señalar, cómo "... en un libro apasionante, el antropólogo C. Kluckhohn, contó cómo se había echado mano de la antropología para construir una estrategia coherente de guerra psicológica contra el Japón imperial." (11).

Profesionales de diferentes disciplinas en la rama de las ciencias sociales se abocaron a aportar sus instrumental teórico-técnico para contribuir en el conflicto bélico. La ciencia también tomó partido y se pretendió con su uso no sólo ser más eficiente y desarrollar tópicos antes no consolidados, como es el caso de la guerra psicológica, sino también si existía alguna pretendida neutralidad, esto quedó en las ruinas. De muy diversas formas, los científicos sociales contribuyeron con el gobierno norteamericano para participar activamente en la ideología de la defensa y la seguridad nacional. Como es de suponer, en un conflicto de esta naturaleza los científicos sociales contaron con los recursos económicos para poder realizar sus aportes y al mismo tiempo consolidar un estado de ánimo en la conciencia nacional y desarrollar diferentes estrategias y técnicas de persuasión para contribuir a derrotar al enemigo. A pesar de que la cultura japonesa la vemos a la distancia, por los diferentes patrones culturales se utilizaron las ciencias sociales como herramienta técnico-científica en el contexto de este conflicto bélico.

La guerra psicológica es una herramienta que se deriva precisamente de la participación de las ciencias sociales en este conflicto bélico y fue utilizada por

los diferentes protagonistas. En el libro "Los medios de comunicación en tiempos de crisis", de Armand y Michele Matterlart, se cita hasta el mismo Hitler en su famoso libro "Mi lucha", quien afirma: "Nuestra estrategia consiste en destruir al enemigo por dentro y en hacer su conquista por él mismo" (12). Nos parece pertinente mencionar este aspecto porque la película "¡Tora! ¡Tora! ¡Tora!" cumple una función psicosocial e ideológica en la época en que es producida y promueve acallar la crítica cada vez más intensa sobre la participación del gobierno norteamericano en Vietnam. Más adelante vamos a considerar con mayor detalle otros aspectos de la dimensión de la guerra psicológica en los acontecimientos históricos y de interés para la geopolítica norteamericana; nos referimos a la siguiente etapa histórica conocida como la guerra fría.

## **"Patton"**

El film "Patton" es una obra producida en 1969, dirigida por Franklin J. Schaffner, USA, tiene un interés especial para nuestros propósitos de ilustrar un puente directo que se establece entre dos momentos históricos diferentes. La película narra la vida del general George Patton y por consiguiente vamos a ver los acontecimientos bélicos de la segunda guerra mundial, desde la perspectiva de la construcción de este personaje, a todas luces polémico. El otro aspecto es el que ya hemos señalado anteriormente, se trata del contexto histórico, y por consiguiente la época en la cual la película es producida.

La magia del cine está conformada de una multiplicidad de variables, la primera se refiere a las condiciones en que se proyecta el filme. Una sala oscura con un haz de luz que atraviesa el espacio, crea una atmósfera de penumbra y comodidad psicológica. A pesar del carácter social de la situación, compartimos con gente desconocida la experiencia; la relación con la pantalla es personalizada.

La experiencia de la proyección cinematográfica adormece la estructura cognoscitiva del espectador, y un mundo de ensueño de imágenes en movimiento estimula intensamente el aparato psíquico, provocando la fascinación psicológica. El "aquí" y el "ahora" del espectador se ven delimitados por la estructura dramática de la obra audiovisual, cuyos elementos serán estímulos constantes para enlazar un sin fin de asociaciones en la mente del espectador.

Dicen en el argot popular "cada cabeza es un mundo"; sin embargo, la conducta individual está condicionada por los lazos afectivos de la colectividad. Hay una especie de estado de ánimo colectivo, que compartimos por los aspectos recurrentes y sobresalientes de la vida cotidiana. En un país como Costa Rica, en donde las calles están llenas de huecos, los "hijueputazos" a los gobernantes forman parte del folklore nacional. Es un tema recurrente en nuestra vida cotidiana. Cualquier alusión a este tema será de inmediata significación en la cultura costarricense.

En la sociedad norteamericana, a finales de la década del sesenta, el tema de la guerra de Vietnam cumple un doble propósito. En primera instancia es un



tema recurrente, ocupa un importante espacio en la agenda periodística de los medios de comunicación norteamericanos. Además, el carácter bélico y su durabilidad en el tiempo le da al hecho una naturaleza sobresaliente. En un ensayo sobre la agresividad en la sociedad industrial avanzada, el célebre filósofo H. Marcuse nos evoca la presencia de los medios de comunicación en aquella época "... su aspecto realmente totalitario se evidencia en los medios de comunicación de masas que alimentan diariamente a la "opinión pública". La brutalización del lenguaje y de la imagen, la presentación del asesinato, el incendio, el envenenamiento y la tortura de quienes son víctimas de las matanzas neocoloniales, se realiza en un estilo natural... La consecuencia es "habitación psicológica a la guerra", administrada a una población que desconoce la experiencia de una guerra... La gente es condicionada para vivir con los azares, las brutalidades y las crecientes bajas de la guerra en Vietnam" (13).

Esta es una faceta del contexto socio-histórico de finales de la década del sesenta, en donde los medios de comunicación juegan un rol estratégico en la formación de un estado de ánimo colectivo. Todo estímulo genera una respuesta. Al entrar la guerra de Vietnam en la conciencia colectiva de la sociedad norteamericana, generó un fuerte rechazo la decisión de la intervención militar de los Estados Unidos en Indochina. Como lo hemos mencionado, las manifestaciones estudiantiles y de diversos sectores de la población se hicieron presentes en diferentes ciudades de los Estados Unidos. La posición en contra de la guerra abrió un espacio en la opinión pública, y la voz en contra de la posición del gobierno fue cada vez más fuerte.

El estado de ánimo de la sociedad norteamericana en esa época es diferente al que existía dos décadas atrás, en los primeros años de la postguerra. Como ya lo hemos acotado, la segunda guerra mundial le brindó a la economía norteamericana la posibilidad de alcanzar un gran nivel de bienestar material y un fuerte sentimiento de grandeza por su poderío militar. El sabor de la victoria estaba en el paladar nacional.

La guerra de Vietnam quebró todos los pronósticos de la estrategia militar. Señalemos brevemente tres aspectos: 1- El ejército más poderoso del planeta pensaba aplastar en un dos por tres al Vietcong. La participación militar de Estados Unidos en Vietnam se inició con una expectativa de corto plazo y se convirtió en el conflicto militar más largo de este siglo. 2- Desde el punto de vista militar la estrategia del Vietcong de la guerra de guerrillas, socavó la estrategia militar de la guerra convencional. 3- Al convertirse en un conflicto bélico de tan larga duración en el tiempo, provocó la vivencia de las secuelas de la guerra en la familia norteamericana. Muertos, heridos, soldados con diferentes discapacidades, además de los traumas psicológicos propios de la crueldad de la guerra.

La crisis toca la puerta de la sociedad norteamericana y el dolor otea el horizonte. Al inicio de la década el pueblo norteamericano es impactado por el asesinato del presidente John F. Kennedy. Años más tarde, su hermano Robert Kennedy es víctima de la misma irracionalidad. El escándalo de la guerra se extiende al ámbito deportivo, cuando el famoso campeón mundial de los pesos

completos Muhammad Alí es despojado de su título mundial, por no querer participar en la guerra. La intolerancia racional sube de tono y la irracionalidad vuelve a ocupar el pedestal del honor al consumarse el asesinato de Martin Luther King, líder de la resistencia pacífica y de las luchas civiles de los negros.

Una década de crisis, en medio de la cual un segmento de la juventud norteamericana se reveló frente a los patrones de autoridad, y abrió un espacio para la construcción de la subcultura hippy. Una fuerte influencia oriental cobijó a este movimiento, que levantó la bandera de la paz y el amor, las drogas, la promiscuidad sexual y el abandono del trabajo.

En este contexto es donde los elementos de la cultura evidencian una crisis importante en la figura de autoridad, en la cual surge la figura del general Patton. De carácter autoritario, y con una posición abiertamente guerrerista, va a combatir a todos aquellos sectores de la sociedad norteamericana que se oponen a la guerra. Su voz - en el filme- es una voz de aliento y un héroe a imitar para que una juventud que no tiene claridad del por qué luchar en Vietnam.

Si usted, amigo lector, tiene alguna duda con relación a lo que estamos afirmando permítame citarle el inicio de la película, donde aparece el general Patton con su impecable uniforme cargado de todas las medallas y condecoraciones propias de las victorias guerreristas, dirigiéndose a los soldados -los cuales no se ven- y teniendo como trasfondo una enorme bandera de los Estados Unidos que cubre toda la pantalla y que evoca por sí misma el espíritu patriótico. Así habla el general Patton:

- ¡Siéntense! Ahora... quiero que recuerden que no hay cabrón que haya ganado una guerra muriendo por su patria. La ganó por hacer que el otro cabrón tonto muriera por su patria. Hombres... todo lo que han escuchado de que los Estados Unidos no quiere pelear, que quiere quedarse afuera de la guerra, son puras mentiras. A los estadounidenses les encanta pelear por tradición. A todos los verdaderos estadounidenses les encanta el ardor del combate. Cuando ustedes eran niños todos admiraron al campeón de las canicas, el corredor más rápido, los peloteros más famosos, los boxeadores más fuertes. A los estadounidenses les encantan los que ganan y no soportan los que pierden. Los estadounidenses siempre juegan para ganar. No me importa en absoluto un hombre que perdió y se rió. Por eso Estados Unidos nunca ha perdido y nunca perderá una guerra, porque el sólo pensar en perder, le es odioso a los Estados Unidos. Ahora... un ejército es un equipo. Vive, come, duerme y lucha como un equipo. Todo esto del individualismo es una tontería. Los cabrones malhumorados que escribieron sobre ese tema para el Sathurday Evening Post no saben más del verdadero combate que saben de la fornicación. Nosotros tenemos la mejor comida, el mejor equipo, el mejor ánimo y los mejores hombres del mundo. Saben... por Dios, esos pobres cabrones del otro lado me dan lástima. Por Dios les hablo en serio. No sólo mataremos a tiros a esos cabrones, sino que les arrancaremos sus entrañas frescas y las usaremos para engrasar las orugas de nuestros tanques. Asesinemos a esos miserables cabrones alemanes a montones.

Ahora... Algunos de ustedes están preguntándose, si se acobardarán con el fuego. No se preocupen. Puedo asegurarle... que todos cumplirán con su deber. Los nazis son el enemigo. Arremetan contra ellos. Derramen su sangre, dispárenles contra el estómago. Al meter la mano... en una sustancia pegajosa que hace poco era la cara de su mejor amigo. Ustedes sabrán qué hacer.

Quiero que recuerden otra cosa. No quiero recibir ningún mensaje que diga que mantenemos nuestra posición. No mantenemos nada. Que los alemanes hagan eso. Nosotros avanzamos constantemente y no nos interesa mantener nada que no sea el enemigo vencido. Vamos a agarrarlo por la nariz y vamos a darle en el culo. Vamos a destrozarlo sin cesar. ¡Y vamos a atravesarlo como mierda pasando por un ganso!

Ahora... hay algo que ustedes podrán decir cuando regresen a casa. Quizá se lo agradezcan a Dios. En 30 años cuando se siente alrededor del hogar, con su nieto en la rodilla y les pregunte qué hicieron en la segunda guerra mundial, no tendrán que decir: "Bueno... sacaba mierda en Louisiana".

Bien, ahora hijos de puta saben cómo pienso yo.

Vamos. Estaré orgulloso de mandarlos a ustedes, muchachos maravillosos, al combate en cualquier momento y en cualquier lugar. Eso es todo.

\* \* \*

Para poder analizar un film es necesario, en primera instancia, tener claridad sobre la estructura dramática que es el fundamento del desarrollo narrativo. Porque esto nos permite delimitar claramente, quiénes son los buenos y quiénes son los malos. Los actores protagonistas de la obra, héroes y estrellas de Hollywood, siempre van a representar a los personajes que nos transmiten la visión de un mundo hollywoodense. Esto significa que en la estructura del guión se ha definido claramente el perfil del personaje y los conflictos que debe enfrentar; conflicto que es un antagonismo de fuerzas que se oponen y que contribuye a intensificar la tensión dramática en la medida en que el personaje principal tiene que alcanzar una serie de necesidades y vencer un número de obstáculos que se oponen a la solución del conflicto.

En el caso de la película "Patton" está por demás decir que los alemanes son los personajes antagónicos y por ende, los villanos de la historia. Sin embargo, esta película tiene la particularidad de que su estructura dramática nos va a narrar y nos va a responder fundamentalmente la pregunta ¿quién es Patton?. A lo largo del film vamos descubriendo diferentes facetas del personaje, presentadas de tal forma que nos inducen a realizar un intenso proceso de identificación con el personaje y que en última instancia nos enfrentamos a una figura de autoridad lo suficientemente sólida para generar en el espectador una fuerte dosis de admiración.

Patton es un personaje radical, no se anda con ambigüedades en relación con su vocación guerrerista y por ello tiene un profundo sentido para la sociedad norteamericana de la época, donde existía el conflicto en la opinión pública en

relación con las fuerzas opuestas que se enfrentaban con motivo de la guerra de Vietnam. Vamos a ir narrando algunas secuencias extraídas de la película, donde el guión nos permite caracterizar a este polémico personaje.

En la primera secuencia en la que hacemos referencia a la primera descripción del personaje Patton, el mismo es comentado por los oficiales alemanes en los siguientes términos:

Alemán: mariscal de campo Rommel, espero que se sienta mejor. Al capitán Steiger le ordenaron que investigara al general Patton.

Mariscal: Muy bien. ¿Qué tienes?

(El capitán saca documentos y lee)

Steiger: El general Patton viene de una familia militar. Su abuelo fue un héroe de la guerra civil estadounidense. Estudió en el Instituto Militar de Virginia y en West Point.

Mariscal: No me dices nada de cómo es él.

Steiger: Escribe poesía y cree en la reencarnación. Es uno de los oficiales más ricos del ejército. Reza arrodillado, pero blasfema como un carretero. Tiene una regla fija: "Siempre esté a la ofensiva... nunca se atrinchere".

En esta primera secuencia, se nos define a un personaje con tradición familiar militar, estudioso, graduado de una de las más famosas academias militares de los Estados Unidos como es la de West Point, tiene una posición económica muy solvente, es un hombre religioso que cree en Dios firmemente y al mismo tiempo cree en la reencarnación. Presenta la particularidad, además de ser un militar de carrera, también le gusta la poesía y su sensibilidad poética, presenta la contradicción de ser un hombre absolutamente irreverente en relación al uso del lenguaje. Tal como lo hemos podido apreciar en su primer discurso.

La segunda secuencia nos narra una de las facetas de la personalidad de este personaje y que enfatiza su posición en relación con los aspectos psicológicos y dudas que puede enfrentar un soldado en el campo de batalla.

Patton: ¿Qué tienes?

Soldado: Supongo que no puedo soportarlo, señor.

Patton: ¿Qué dijiste?

Soldado: Son mis nervios, señor. Yo no puedo soportar el bombardeo. (Llora)

Patton: ¿Tus nervios? Rayos, eres un maldito cobarde. ¡Cállate! (Lo golpea)

No aguanto que un cabrón cobarde lloriquee delante de estos hombres valientes (Continúa llorando el soldado)

¡Cállate! (Lo vuelve a golpear y le habla a los médicos)

¡No admitan a ese cobarde! No le pasa nada. ¡No permitiré que pendejos que temen luchar, apesten este lugar de honor! Regresarás al frente amigo. Quizá te disparen, quizá te maten. Pero regresarás al combate o te enfrentarás a un pelotón de fusilamiento. Debería de matarte yo mismo. (Saca el arma, los médicos corren hacia el soldado para quitárselo a Patton)

¡Maldito pendejo! ¡Sáquenlo de aquí, mándenlo al frente! ¿Me oyen?

¡Maldito cobarde! No quiero cobardes en mi ejército.

Es comprensible el énfasis que hace el guionista y el director sobre estos aspectos dramáticos del film, referidos a la posición radical del personaje en cuanto a lo que él denomina la cobardía. El miedo forma parte del ser humano y pensar que no existe el miedo a la muerte es una mera ilusión, sin embargo, la secuencia tiene un nivel de significación mayor, particularmente dirigida a los jóvenes norteamericanos que no querían alistarse voluntariamente para participar en la guerra de Vietnam. Revestido con el discurso del lenguaje patriótico y de una posición conservadora en relación con el honor de morir en el campo de batalla, Patton representa a ese gran padre que exige la entrega de sus hijos.

La siguiente secuencia define al personaje en cuanto a sus características religiosas y mete el discurso militar en el ámbito de la iglesia, actitud muy antigua en el espíritu guerrerista de los seres humanos, donde en múltiples ocasiones, en diferentes contextos históricos, las cúpulas gobernantes que han participado en conflictos bélicos, siempre han recurrido al poder religioso para que bendiga sus ejércitos, sus armas y sus causas para ir al campo de batalla.

Patton: Oh, Dios. Mi Dios tú eres.

Te busco anheloso. Sedienta está de ti mi alma. Por ti mi carne ansía, como la tierra seca pide el agua. Así en tu santuario te contemplo. Mi alma a ti se adhiere. (Se levanta y comienza a salir del templo)

Mas los que quieren acabar conmigo entrarán en las simas de la Tierra. Perecerán a filo de la espada. Pasto serán de los chacales. El rey empero en Dios pondrá su gozo. Quien jura por él podrá gloriarse. Pues quedará obstruida la boca de los que hablan impiedades.

En la siguiente secuencia se reitera el carácter irreverente de este personaje en relación con el uso del lenguaje y su manera directa de hablar, independientemente de su interlocutor. Recordemos que esta secuencia tiene como contexto histórico -interno de la película- la victoria de las fuerzas aliadas y su presencia militar en Alemania, en 1945. Pero también tiene el significado externo a la película, en cuanto a las condiciones sociohistóricas de la época, caracterizadas por un crechendo en torno a las tensiones de la guerra fría.

Patton como buen militar y representante de la ideología norteamericana, es un perfecto anticomunista, y así lo constata esta secuencia.

Traductor: Disculpe, señor. El general Katkov quiere saber si lo acompañaría en brindar a la capitulación de Alemania.

Patton: Felicito al general. Por favor dígame que no quiero brindar con él... ni con cualquier otro hijo de puta ruso. (Sonríe irónicamente)

Traductor: Señor, no le puedo decir eso al general.

Patton: Dígame eso. Palabra por palabra.

(El traductor le habla al general Katkov en ruso, éste se asombra y le dice algunas cosas al traductor).

Traductor: El general dice que cree que usted es un hijo de puta también. (Patton se ríe)

Patton: Está bien. Brindaré por eso. De un hijo de puta a otro.

(El traductor le indica al ruso lo que dijo Patton, ambos se ríen y comienzan a brindar).

En épocas de crisis las sociedades evidencian una erosión importante en las figuras de autoridad. La sociedad norteamericana de la década del sesenta muestra los síntomas de esa crisis en diferentes facetas de la dinámica social. Desde la óptica de las ciencias sociales podemos señalar varios hechos que identifican esta crisis.

Un segmento de la juventud que disfruta de las comodidades materiales que le brinda el sistema, inicia un proceso de rebelión contra la autoridad paterna, abandonando las normas, costumbres y valores de la cultura dominante. La música, el vestido, la conducta sexual, la socialización, las nuevas drogas, el abandono de la vida laboral y estudiantil, más la simbología propia, caracterizan a la subcultura hippy. Miles y miles de jóvenes norteamericanos transforman sus patrones socioculturales, en medio del humo de la "yerba", la práctica del amor libre y su vida en comuna. Al ritmo de una música que les es propia por su identidad cultural, rechazan las normas y costumbres de la figura paterna.

Al otro lado del Atlántico, en el contexto de la sociedad de la abundancia, los estudiantes universitarios franceses le dan un tremendo socoyón al gobierno del general De Gaulle. Conjuntamente con la fuerza sindical, se realiza la rebelión estudiantil de París, acaecida en mayo de 1968. La "contestation" puso en jaque a la sociedad francesa y las protestas de los jóvenes universitarios recorrieron el planeta. En aquella época una joven francesa le expuso a su psiquiatra: "Ustedes quieren adaptarnos a esta sociedad idiota. Me niego a ser adaptada. Quiero ser rechazada y rechazar el mundo actual" (14).

Los jóvenes cuestionaron la autoridad constituida y la violencia estalló en las calles de la sociedad de la abundancia. En ese tiempo le preguntaron a Marcuse, "¿Cuál es, en su opinión, la razón esencial de esas demostraciones violentas de los estudiantes en tantos países?"

**H. M.-** Respecto a los estudiantes norteamericanos y alemanes, que son los que mejor conozco, es una exigencia no sólo intelectual sino también de instinto. Quieren una forma de existencia totalmente diferente. Rechazan una vida que es sólo una guerra por la existencia, se niegan a entrar en lo que los ingleses llaman el "establishment" porque piensan que ya no es necesario. Sienten que su vida entera será desbordada por las exigencias de la sociedad industrial y por el exclusivo interés de los grandes negocios, de los militares y de los políticos.

Mire a los hippies. Su rebelión se dirige contra la moral puritana, contra una sociedad norteamericana donde la gente se lava diez veces por día y que al mismo tiempo mata e incendia en Vietnam con toda pureza. Entonces protestan metódicamente contra esa hipocresía y se dejan el pelo largo, y la barba, y no se lavan y se niegan a ir a la guerra." (15).

La guerra de Vietnam es un acontecimiento que genera un gran malestar en la sociedad norteamericana. Una multiplicidad de personas alzaron su voz de protesta, y las manifestaciones en las calles obtienen un espacio en la opinión pública. El rechazo a la guerra y a las decisiones de la clase gobernante, aunado a la recepción de una victoria que no se veía llegar y a una justificación ideológica cada vez menos convincente, fueron variables que contribuyeron a aumentar el rechazo por la autoridad constituida.

Es comprensible que un acontecimiento como la guerra de Vietnam es susceptible de ser analizado desde muy diferentes ópticas. Para nuestros objetivos, nos interesa destacar cómo la decisión de mantener la intervención militar de Estados Unidos en Vietnam se fue tornando cada vez más intransigente, y por ende más irracional. En el fondo, los gobernantes norteamericanos de la época, no quisieron escuchar el sentimiento de su pueblo.

Este breve contexto histórico nos permite alcanzar un mayor nivel de significación sobre el personaje de Patton y su inserción en la realidad sociocultural de la década del sesenta. Una figura autoritaria religiosa, sensible y al mismo tiempo irreverente en el uso del lenguaje, reúne las condiciones idóneas para fomentar y legitimar una vocación guerrerista.

"Patton" es un guerrero de vocación; un general victorioso, un modelo a imitar. Sin lugar a dudas un héroe de carne y hueso quien expresa el poder y la gloria y anhelado por todos los mortales; símbolo perfecto de la guerra y la encarnación viva de la cultura de la muerte.

"Patton", filme hollywoodense que calza las botas de una sociedad en crisis y expresa en su autosuficiencia la angustia de la impotencia militar.

En la revuelta estudiantil en la Francia de 1968, los muros de París tomaron la palabra. Como el hombre de las cavernas que nos dejó su historia para siempre, esa generación plasmó sus sueños y anhelos en piedra y pintura. El eco de su grito aún retumba en nuestros días, cuando un estudiante desgarbado escribió con brocha gorda y a toda prisa:

"SAN AGUSTIN: LA GUERRA Y LA INJUSTICIA SON EL RESULTADO DE LA PROPIEDAD"

## **FILMOGRAFIA**

1. "Patton". Director: Franklin J. Schaffner. Estadounidense. 1969
2. "The Great Scape" (El gran escape). Director: John Sturges. Estadounidense. 1963
3. "Von Ryan express" (El expreso Von Ryan). Director: Mark Robson. Estadounidense. 1965
4. "Tora! Tora! Tora!" Director: Richard Fleischer, USA-Japón. 1970.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Adorno, Theodor W. y otros. Industria cultura y sociedad de masas. Monte Avila Editores C.A., Caracas, Venezuela, 1974.

Balázs, Bela. El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, España, 1978.

Berstein, S. Los regímenes políticos del siglo XX. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, España, 1996.

Ehrenburg, Ilia. Fábrica de sueños. Akal Editor, Madrid, España, 1972.

Faulstich, Werner y Korte, Helmut (compiladores). Cien años de Cine. 1925-1944. El cine como fuerza social. Vol 2. Siglo Veintiuno Editores, S.A., Madrid, España, 1995.

Ferro, M. Historia contemporánea y cine. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, España, 1995.

Freud, Sigmund. Obras completas. Tomo II. 3.ª edic. Editorial Biblioteca Nueva,

Barcelona, España, 1973.

Garraty J. y Gay P. La edad contemporánea. Editorial Bruguera, S.A., Barcelona, España, 1981.



Gubern, Román. La caza de brujas en Hollywood. 2.ª Edición. Editorial Anagrama,

Barcelona, España, 1991.

La Nación, 6 de diciembre, 1998, Revista Dominical, pág. 10

Mao Tsé-Tung. Obras escogidas de Mao Tsé-Tung. Tomo II. Editorial del Pueblo, Pekín, China, 1972.

Marcuse, Herbert. La agresividad en la sociedad industrial avanzada. 5.ª Edición, Alianza Editorial, Madrid, pág. 114-115, 1984.

Matterlat, Armand. La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias. Siglo XXI Editores, S.A. Madrid, España, 1996.

Mattelart, Armand y Michele. Los medios de comunicación en tiempos de crisis. 6.ª Edición. Siglo Veintiuno Editores, S.A., México, 1991.

Quesada Monge, Rodrigo. El siglo de los totalitarismos (1871-1991). Ensayo sobre historia contemporánea (de la guerra franco-prusiana a la guerra del golfo Pérsico). Editorial Universidad Estatal a Distancia, San José, Costa Rica, 1997.

Sartre, Jean Paul y otros. La revolución estudiantil. Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), San José, Costa Rica, 1971.

Sadoul, George. Historia del cine (desde los orígenes hasta nuestros días). Siglo Veintiuno Editores, S.A. Madrid, España, 1972.

Sorlin, Pierre. Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990. Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1996.

Villani, P. La edad contemporánea, 1914-1945. Editorial Ariel, Barcelona, España, 1997.

Walker, Alexander. El estrellato. El fenómeno de Hollywood. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1974.

Wolf, Mauro. La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas. Editorial Paidós, Barcelona, España, 1996.

## NOTAS

1. Ehrenburg, Ilya. Fábrica de sueños. Akal Editor, 1972. Pág. 203
2. Ferro, M. Historia contemporánea y cine. 1995, pág. 129
3. Ibídem, pág. 126.

4. Faulstich, W. y Korte, H. (compiladores). Cien años de Cine. 1925-1944 Vol 2. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, pág. 297.
5. Ibídem, pág. 297.
6. Ibídem, pág. 298.
7. Ferro. Op. Cit. Pág. 130.
8. Ibídem, pág. 131.
9. Mattelart, Armand y Michele. Los medios de comunicación en tiempos de crisis. Siglo XXI Editores, S.A. 1981. Pág. 224.
10. En un libro reciente "¿Un crimen de estado?", escrito por Don Wolfe, sobre el supuesto asesinato de la actriz Marilyn Monroe, se afirma "Según una de las crudas conclusiones de Wolfe, el último de los patanes que la rodearon acaba de morir, y toda la prensa le celebró su voz, su elegancia, su genio. Se trata del hombre que envió a un padrino de la mafia a violarla y grabó la violación: Frank Sinatra." (La Nación, 6/12/98. Revista Dominical, pág. 10)
11. Matterlat, Armand. La comunicación-mundo. Historia de la ideas y de las estrategias. Siglo XXI Editores, S.A. Madrid, 1996, pág. 135.
12. Matterlat. Op. Cit. Pág. 216-217.
13. Marcuse, Herbert. La agresividad en la sociedad industrial avanzada. 5ª Edición, Alianza Editorial, Madrid, pág. 114-115, 1984.
14. Sartre, Jean Paul y otros. La revolución estudiantil. Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA). San José, 1971, pág. 11.
15. Ibídem, pág. 240-241

**FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO DE LATINA EN BIBLIOGRAFÍAS:**

**Nombre del autor, 1999; título del texto, en Revista Latina de Comunicación Social, número 17, de mayo de 1999, La Laguna (Tenerife), en la siguiente dirección electrónica (URL):**

**<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999hmy/96william.htm>**