

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Reglas de compromiso

Autor/es:
Tarin, Javier M.

Citar como:
Tarin, JM. (2001). Reglas de compromiso. Banda aparte. (20):72-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42497>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



REGLAS DE COMPROMISO

(Rules of Engagement)

William Friedkin, USA, 2000,

color, 128 min.



FUNDAMENTALISMO NORTEAMERICANO

De nuevo el público global visita las salas de los multicines y asiste impasible a un producto de factura impecable con sello de garantía Hollywood. Pero evidentemente no se trata sólo de entretenimiento, sino que este *thriller* bélico-jurídico transmite una visión ideológica –sin ninguna sutilidad, por cierto– que colabora a la consolidación de los islamistas como amenaza para los EE.UU y, por tanto, justifica su política exterior y las inversiones estatales en armamento ante el peligro del terrorismo internacional, que tiene por objetivo único los intereses estadounidenses. Tras el visionado del filme, uno tiene la impresión de que la industria cinematográfica norteamericana coincide plenamente con la armamentística en lo que se refiere a la necesidad de tener un ejército a la última que no pestañee a la hora de masacrar a todo fanático islámico que se ponga por delante. De hecho, una de las ideas reiteradas es que todo musulmán es fanático, y así lo demuestra la patética intervención en el juicio de un doctor yemení, testigo indirecto de la matanza llevada a cabo por los marines. Este personaje representa por su formación científica la racionalidad que, en teoría al menos, debería alejarle de la asunción de los dogmas de fe propuestos por el integrista. Sin embargo, el efecto de la efectiva propaganda integrista le lleva a mentir con el único objetivo de perjudicar al protagonista y por extensión a los EE.UU.

No deja de ser paradójico que mientras asistimos alucinados a una proyección que sostiene la necesidad de una masacre de civiles, se delate un sis-

tema de propaganda en Yemen cimentado en la difusión de mensajes antinorteamericanos en cintas de audio por el alto grado de analfabetismo del país. Es decir, que frente a la sencillez y maniqueísmo de la propaganda de la Yihad islámica se responde con un aparato propagandístico un poco más sofisticado y sutil –la industria cinematográfica norteamericana– pero con un grado similar de carga ideológica y simplificación, que opera no sólo en la dirección apuntada más arriba sino en otras.

El filme tiene por objetivo más amplio la justificación de todas aquellas intervenciones armadas del ejército americano en suelo extranjero. Desde Vietnam hasta la Guerra del Golfo, pasando por Panamá, Granada, etc. No es una casualidad que el protagonista, acusado de faltar a las reglas de compromiso que suponen el respeto total por las vidas de los civiles, haya participado en todas esas guerras. Él mismo llega a afirmar que si resulta culpable en este caso, también lo sería de todas sus intervenciones bélicas anteriores. Por consiguiente, su exoneración final sirve no sólo como declaración de inocencia del ejército norteamericano, sino de legitimación como gendarme global.

El conflicto que se recupera como referente crucial de la memoria del protagonista, y por extensión de la colectiva, es el de Vietnam, trauma de la sociedad norteamericana cuya brutalidad y crueldad han sido tradicionalmente ocultadas. Se siguen lanzando filmes que refuerzan la necesidad de aquella intervención militar norteamericana, y que, incluso, igualan a ambos bandos en el índice de violencia. No obstante, la bestialidad de la actuación de los marines llegó a grados insospechados. La señora Le Thi Ton, niña vietnamita entonces, superviviente de una masacre perpetrada por los marines norteamericanos en enero de 1967, cuenta en un documental sobre la guerra: *"Éramos diez en una choza cuando llegaron los soldados estadounidenses. Yo salí a saludarlos; ellos se rieron y tiraron una granada dentro. Soy la única superviviente"*¹.

Pero al igual que los medios de comunicación que siguieron la contienda en aquel momento, este filme de ficción no pone en duda la intervención, y reitera la idea de defensa de los valores americanos en aras de la protección de un país víctima de una agresión extranjera. Justificación del todo paranoica, puesto que si los bandos enfrentados eran vietnamitas, la única fuerza extranjera directamente implicada en conflicto era la estadounidense.

El relato se encuentra en todo momento en la lógica norteamericana que considera el derecho de

1. Ramonet, I., "Filmar el conflicto de Vietnam" en *Le Monde Diplomatique*, Madrid, nº 54, abril, 2000, p.32.

autodefensa legítimo para los EE.UU., aunque este derecho se ejerza fuera del país. La protección de una embajada equivale a la defensa del propio país, y de ahí el énfasis sobre elementos simbólicos como la bandera que en términos nacionalistas es una de las señas de identidad máxima. Es derecho, no obstante, que no asiste a los enemigos, que si no aceptan el punto de vista estadounidense, se encuentran en la órbita terrorista y deben ser aniquilados.

Todos los acontecimientos, como es obvio en un texto que pertenece al aparato propagandístico fundamental de EE.UU., son narrados desde el punto de vista norteamericano. El mismo relato lo subraya porque la prueba crucial en el juicio es una desaparecida cinta de vídeo grabada por las cámaras de la embajada norteamericana. Y aunque el jurado no puede visionarla, los espectadores sí, lo que facilita la justificación ante ellos de la acusación de los marines. Las imágenes muestran a algunos islamistas radicales –incluso niños– disparando contra la embajada y utilizando a la población civil como escudo. Pero hasta que llega el momento de la legitimación se intenta sembrar la duda hurtando unos planos desde el punto de vista del protagonista que muestra a los que disparan contra la embajada desde la multitud. El espectador es literalmente llevado al huerto porque este planteamiento narrativo justifica la ideología ya utilizada en Vietnam en lo que se refiere a la población civil: *"Todo vietnamita vivo es sospechoso de ser del vietcong; todo vietnamita muerto es un auténtico vietcong"*².

Lo mismo se debe aplicar, por lo visto, a los islamistas.

Por último, el filme justifica la matanza de civiles en las intervenciones militares de los EE.UU. –incluyendo Vietnam–; y, además, se clausura con un *happy end* en el que aquellos que han faltado a la verdad durante el juicio –consejero nacional de seguridad y embajador– acaban siendo investigados y castigados. Es decir, que una vez más, el sistema funciona a la perfección. La cuestión por despejar es saber cómo una película tan trufada de nacionalismo norteamericano en grado de exaltación máxima puede interesar al público internacional. Quizá cómo me recordaba alguien hace poco, todos deberíamos votar en las presidenciales norteamericanas.

JAVIER M. TARÍN.

2. *Ibidem*.



LEO

José Luis Borau,
España, 2000, color, 86 min.



DEL BOSQUE FRANQUISTA AL POLÍGONO INDUSTRIAL :
¡QUÉ OCASIÓN PERDIDA LA DE BORAU!

Borau vuelve con *Leo* al mundo sórdido y lúmpen de las bajas pasiones que tan buenos resultados cosechó con *Furtivos*, pero no consigue, a pesar de hilvanar una buena e interesante película, la redondez de obra maestra que acapara el mítico filme de 1975. En ambos filmes se utiliza el mismo esquema de intensa pasión amorosa que tiene consecuencias trágicas. En *Furtivos* la atracción amorosa de la colegiala (Alicia Sánchez) y el alimañero (Ovidi Montllor) se ve truncada por el contrincante Cuquí, el chorizo, y sobre todo por la oposición "incestuosa" de la madre (la insustituible y siempre añorada Lola Gaos). En *Leo* la pasión entre Leo y el segurata Salva ("*mi Salvador*") se encuentra condicionada o *tensionada* por el personaje que cumple el doble papel de padrastro y amante en su "relación incestuosa" con Leo, el extranjero Gabo (vestigios de un pasado feroz que todavía golpean el presente de la turbia protagonista al ser detonados por la madre repudiada y ahora agonizante, aún enamorada de Gabo).

En *Furtivos* este esquema tenía una enorme capacidad de simbolización o metaforización más allá del impactante nivel de la pura trama, cuyos significativos desdoblamientos alcanzaban todos los órdenes de la dura vida española de la época: familia, sociedad, política, régimen franquista, represión, delincuencia, sexo, caza, paisaje boscoso, etc. En *Leo* todo se circunscribe a la historia canallesca de amor loco del trío protagonista, todo es más inmediato y ralo, prácticamente ninguna consecuencia moral, social o política se desprende a partir del recurrido esquema trágico. Los datos o ingredientes estaban ahí, a disposición del cineasta –la ambigüedad moral de la protagonista, el trabajo precario, la explotación de las ruma-