

El cine de los Estados Unidos ha desarrollado desde su inicio junto a los géneros ficcionados, una vertiente realista o más propiamente conocida como cine social americano y que comprenden a todos aquellos films que versan sobre problemáticas de la sociedad americana tales como la segregación racial, la corrupción política, la inhumanidad en las cárceles, el consumismo, las mafias sindicales, la miseria de las grandes ciudades, el tráfico de drogas, la delincuencia, la intolerancia, las guerras, etc.

De todas ellas, las guerras han sido uno de los filones más recurridos, en tanto género. Las razones, además de la carga de acción, destrucción, heroísmo y violencia que conlleva, radicaban en el hecho de que en el siglo 20 los Estados Unidos han participado en 2 guerras mundiales y en las guerras de Corea y Vietman. Estos hechos han generado discusiones y polémicas, de las que el cine comercial, como uno de los medios de comunicación de mayor alcance, no ha podido ignorarlos.

Los tratamientos de dichos fenómenos no han sido siempre similares, pues la visión correspondía al contorno social e histórico en que se desenvolvía la sociedad y al grado de sus contradicciones internas. Así, desde el panfleto belicista en los tiempos de guerra, que eran burdamente maniqueístas y de un chauvinismo exarcebado hasta las mordaces visiones de "Mash" y "Trampa 22", en la que nos muestran la guerra como una cosa de lunáticos y donde el más cuerdo es el más cobarde, en clara metáfora pacifista; hay las distancias que separan a dos concepciones extremas en el cine americano (que es el "extremismo" de

Hacia una relectura de "el francotirador"

**Christian
Wiener**

una industria comercial e industrial multimillonaria) y que podrían ser representadas por un John Wayne y un Donald Sutherland.

Entre estos puntos hay una serie de variantes: "los Héroes Prisioneros", "las intrigas de los altos mandos", etc. De ellas, una vertiente muy importante y de grandes éxitos a lo largo de toda la historia del cine americano ha sido: "el melodrama sobre los efectos de la guerra"; que eran películas de aliento pacifista, de la mea culpa que siempre resultaba el saldar algunas cuentas oscuras, a través del conflicto de algunos individuos que eran felices hasta que llegó la guerra y el paraíso se perdió (nunca es la guerra como fenómeno total, sino individual). De entre ellas podemos hacer notar: "Sin novedad en el Frente" de Lewis Milestone, "Lo que el Viento se Llevó" de Víctor Fleming y "Los Mejores años de nuestra vida" de William Wilder. Todas ellas grandes éxitos tanto en concurrencia como en taquilla y premiadas con el Oscar de la Academia.

En esta misma línea y bajo los mismos esquemas se va a ubicar la historia de "El francotirador", aunque varíe su referente a la guerra de Vietnam, y por esa razón no es de extrañar su gran éxito y sus respectivos Oscars.

Indudablemente el conflicto más importante que ha afrontado los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo veinte, y el que ha generado mayores discusiones y posiciones contradictorias ha sido la guerra de Vietnam.

Toneladas de bombas y napalm arrojadas sobre infinidad de

poblaciones son testimonios más que suficientes de la violencia de un enfrentamiento que colocaba de un lado a uno de los imperios más poderosos de la historia contra la lucha por la liberación nacional que encabezaban los guerrilleros del Vietcong. En 1954 fueron enviados a Vietnam los primeros asesores militares norteamericanos, para consolidar la formación de las fuerzas armadas del régimen sudista de Ngo Dinh Diem. Ese fue el punto de partida de una intervención que progresivamente habría de conducir a Estados Unidos a empeñar en el conflicto vietnamita más de medio millón de soldados. Sin embargo, pese a la magnitud gigantesca de estas fuerzas y al gran despliegue bélico (los famosos fusiles M-16), los norteamericanos no lograron poner fin a las acciones de las unidades guerrilleras. El precio que tuvieron que pagar por su intervención armada fue extremadamente sangriento: en 1972 habían sucumbido en combate más de 45,000 jóvenes norteamericanos, convirtiéndose la guerra de Vietnam en uno de los conflictos más onerosos, en vidas humanas y gastos de armamentos, sostenido por los EE.UU.

Los hechos antes descritos polarizaron en forma extrema la opinión pública yanqui con respecto a la participación americana en la guerra de Vietnam. De un extremo los sectores conservadores, de industriales de arsenales militares, políticos de viejo cuño y sectores tradicionales de la pequeña burguesía; que apoyaban la intervención norteamericana, (en tanto forma de) detener a la "tiranía roja" y hacer valer la presencia del "baluarte de la democracia" y del otro, un mayor sector, aunque más heterogéneo compuesto por

los jóvenes (las generaciones beat, hippie y contestataria) y los grupos marginados como los negros, los chicanos, los latinos, etc. que a través de marchas y manifestaciones, simbólicamente representadas por la quema de las tarjetas militares de enrolamiento, expresaban su condena a una intervención que sacrificaba norteamericanos en una guerra que no les incumbía.

Estas posiciones frente al conflicto vietnamita, se expresaron también a través del cine como uno de los medios de comunicación más importante y de mayor alcance social (tan sólo superable por la televisión). Los primeros sectores, ligados directamente con las principales industrias cinematográficas, se vieron reflejados en una película como "Las Boinas Verdes" de John Wayne, que era una mitificación de los comandos antiguerrilleros norteamericanos, vía la puesta en escena de un esquema maniqueísta y manipulatorio que nos llevaba a la conclusión de que los norteamericanos eran los muchachos buenos que salvaban la democracia. Los otros sectores tuvieron expresiones menos orgánicas y manifiestas; la razón radicaba en su heterogeneidad y control de la industria cinematográfica por los otros sectores, sin embargo llegaron a acceder y fue porque no podían olvidarse los productores, que casi las 3/4 partes de los asistentes al cine en USA son jóvenes. De estos films es posible destacar el de Francine Parker - "FTA: Abajo la Guerra" que en el tratamiento de un festival de grupos de agitación pacifista, nos van mostrando con punzantes sátiras el absurdo de la guerra y la labor contra ella que realizan los grupos contestatarios americanos.

Terminado el conflicto (enero de 1973) con el contundente fracaso de la intervención yanqui, el cine americano va a procesar un período de olvido premeditado, en la medida que las heridas no están cicatrizadas, quedando Vietnam como un tabú del que ningún film quiere referirse, sino por anotaciones marginales (el delincuente o el taxista que es un ex-combatiente trastornado). Es evidente que el "olvido" es político y responde a que las grandes industrias cinematográficas son Aparatos Ideológicos de Estado (en la clasificación althusseriana) y que por tanto operan reforzando la ideología dominante a través, por ejemplo, de preconstruidos que están institucionalizados y normados por el sistema como es el de que el cine se ha hecho para entretener y, por ende, la polémica política debe estar al margen (ya que el cine como medio de comunicación es ocupación ideológica del tiempo libre de las masas).

Recién casi cinco años después, la industria cinematográfica retorna sus ojos sobre Vietnam (ya han pasado Nixon, Kissinger, Watergate) y en especial sobre sus consecuencias (nadie habla de sus causas). El primero es Ford-Coppola y su monumental proyecto "Apocalipsis Ahora" que luego de casi tres años de filmación ha sido terminado, ganando muchos elogios y premios de la crítica internacional. Posteriormente ha aparecido Hal Ashby con "Regreso sin Gloria", "Amargo Cargamento" de Karel Reisz y "El Francotirador" de Michael Cimino.

"Regreso sin Gloria" nos narra dos historias en torno a una mujer; la de los que parten a la guerra (y su posterior trastorno) y la de los que

regresaron mutilados (a su vida anterior). Si bien denuncia los efectos de la guerra, la película está cargada de un cierto tono meloso y melodramático y a su vez, de un cierto esquematismo en la definición de los actores que deja una sensación de indefinición, pese al discurso "explicativo" que pronuncia al final Voight. "Amargo Cargamento" es un thriller de corte policial que a partir de la anécdota de un cargamento de heroína que se lleva desde Vietnam a Estados Unidos por un soldado, nos muestra un cuadro de corrupción y degeneración de todo norteamérica. Así el film tiene un cierto sentido alegórico y la presencia de Vietnam, si bien no tan manifiesta como en las otras películas, tiene el carácter de atmósfera que circunda la película, es decir del elemento a partir del cual cobran sentido los acontecimientos y los personajes.

"El Francotirador" (The deer hunter.- el cazador de Venados /1978/) de Michael Cimino se presenta como la epopeya melodramática de largo aliento americano sobre la guerra de Vietnam.

Ya anteriormente me he referido a las claves de origen de este género, que en tanto melodrama realiza un proceso de proyección e identificación del receptor con los personajes frente a la exasperación de su conflicto individual y su posterior búsqueda del triunfo. En "El Francotirador" la historia nos narra la amistad y las relaciones de un grupo de emigrantes descendientes de rusos o eslavos que viven en un pueblo norteamericano donde tres de sus miembros son llamados a la guerra.

Tomando como punto este esquema, se desarrolla la película en tres tiempos o tres partes, claramente diferenciadas y que se van gestando como una sinfonía de tres movimientos (el prelude, la guerra y la paz).

En el Preludio (alrededor de la primera hora) nos muestran un mundo de pueblo americano chico y proletario y las interrelaciones entre los miembros de la ciudad. En él se articulan tres secuencias básicas, todas con el carácter común de algo que se está despidiendo: la salida del trabajo, la boda y la caza (¿de venados?). Al interior de ellos vamos conociendo su trabajo, sus relaciones íntimas y sus diversiones o sea que vamos conociendo e identificándonos con su cotidianidad vía una puesta en escena de un tono bastante justo y contenido en la delimitación y la caracterización de los personajes.

Luego, cuando viene la guerra, el film se contrapone, apelando a una violencia exacerbada y haciendo abstracción de la guerra con un efectivismo manipulatorio. En toda esta parte, el film se complace retorciendo el conflicto bélico hasta presentarlo como un juego de azar (ver la insistente y obsesiva repetición de la ruleta rusa) y en donde al ubicarse en un maniqueísmo casi racista cae en el acartonamiento de los personajes oponiendo de una manera tosca a los "pobres e inocentes americanos" frente a los "sanguinarios y salvajes vietnamitas".

En la última parte (la paz) nos hablan del regreso al pueblo de origen, con un aliento pacifista en el dolor de la guerra, en la amistad que ya no será igual, en la destruc-

ción física y moral del grupo. Aquí regresamos a las claves comunes de la tradición cinematográfica americana, a través de un tratamiento lento y casi inerte que opuesto a la violencia anterior (que se vuelve a presentar con el retorno de Michael a Vietnam en busca de Nicky) nos va a dejar la certidumbre final de que la paz es la tierra americana, que a pesar de las guerras que ofrece, permanece y resguarda una bandera. Aunque sepamos que en verdad la tierra norteamericana no es la paz de las montañas, ni el milagro de la tierra prometida. Queda entonces "El Francotirador" como la historia de la pérdida de la inocencia americana frente a fuerzas extranjeras, extrañas y violentas contra las cuales hay que cerrar filas detrás de la patria, la "buena América" de la canción final.

Toda esta visión ideológica está en correspondencia al lugar social que ocupa el emisor, que en última instancia no es Cimino, sino la empresa cinematográfica (Artistas Unidos) que está íntimamente ligada con la industria del armamento (ver: Armand Mattelart.- "Agresión desde el Espacio") y a través de ello el medio se puede mitificar en tanto permite presentar un seudo autor (el director o el guionista) como el creador determinante, ocultando la identidad de los decisivos manipuladores (los grandes productores y distribuidores) como la funcionalidad de las ideas que se expanden para el sistema social patrocinado por la clase dominante. Estamos entonces ante la praxis de la ideología como una construcción gramática del pensamiento y en la que tenemos que ubicar al emisor, no como al supuesto sujeto investido de demoniacos poderes desde los cuales

produce mensajes alienantes, sino al elemento perteneciente a una determinada clase en una formación social específica y que opera al interior de un Aparato Ideológico del Estado cuya función es la reproducción de las relaciones imaginarias de los individuos con sus condiciones materiales de existencia y, en esta dinámica, poder extraer plusvalía ideológica al dominado.

A partir de estos considerandos anteriores es que podemos determinar el sentido de la organización del lenguaje cinematográfico en "El Francotirador" y la valoración de sus espacios y planos. No podemos olvidar que el nivel significante implica un determinado significado o semióticamente, que un plano de la expresión supone un plano del contenido, con lo que quiero decir que analizando expresiones manifiestas del lenguaje cinematográfico vamos a encontrar su correspondiente semántico que está determinada por las condiciones de producción, ya que el lenguaje existe tan sólo en la realidad, pero a la vez la realidad existe en tanto tal a través del lenguaje.

Para entrar al análisis, tenemos que admitir ciertas dificultades inmanentes al cine. De un lado la instantaneidad de la proyección, de la cierta "inmaterialidad" de que está rodeada y que no nos permite, como en la literatura, estar en contacto permanente con el texto para poder remitirnos a él (salvo en una moviola). Por otro lado, pocos medios, como el cinematográfico, tienen tanta aproximación a la realidad, ya que está constituido de una materia audiovisual en movimiento lo que va a dar una particularidad al cine, en

tanto vivencia, experiencia en el espectador; que, inerte, se incorpora estando aquí-viviente en la diégesis cinematográfica, hasta que finalizada la proyección, acabe el hechizo y vuelva a la realidad de su fría butaca. El cine se presenta así como experiencia en el espectador y sobre esa base debe partir su decodificación; como anotaba Godard: "La vida llena la pantalla como un caño, una tina que se fuera vaciando al mismo tiempo".

Desde el mismo momento que el cine conlleva movimiento y en esa forma un determinado espacio temporal, estamos ante un relato. El relato es el discurrir de tiempo entre un comienzo y un fin y al interior de un espacio específico. Esto, como cita Christian Metz "lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo real" y es entonces que bajo estas características todo relato es desde ya una ficción, aunque trabaje sobre materiales reales. Por otro lado, desde sus inicios el cine tuvo la necesidad de articular estos relatos en determinadas construcciones narrativas, dentro de los cuales se han desarrollado los géneros y formas, ya que salvo algunas obras experimentales o "underground", toda película tiene un manejo narrativo.

Ahora bien, estos relatos no se dan en una continuidad o un espacio autónomo. Desde el momento que estamos ante un relato, ya trabajamos sobre materias fragmentables o sobre núcleos, que define Greimas como semas (unidades mínimas de sentido). En el caso del cine aparece como la unidad mínima de significación el encuadre, que corresponde al tiempo que transcurre entre corte y corte

(al que se denomina también toma) y que actúa como entidad espacio-temporal que delimita lo que se quiere mostrar en un determinado momento, luego de que hemos seleccionado y combinado los elementos que se han de hacer presentes en el encuadre. Así, toda película no ha de ser otra cosa que una sucesión de encuadres que organizan un relato. De otra parte el encuadre es un código (significante) que conlleva significaciones propias en la medida que se articulan sus componentes (planos, ángulos, mov. de cámara, espacio, etc.) y por su presencia en relación con los otros encuadres.

Para el análisis de "El Francotirador" el nivel de pertinencia que me interesa anotar es el de la composición del encuadre y en especial el de los planos y los espacios para poder determinar el valor de significación que tiene la construcción, tanto externa como internamente, de la atmósfera y el campo de acción de la película. En "El Francotirador" he seleccionado 4 espacios básicos adscritos a determinadas escenas: El baile, luego de la boda. La caza de Venados. La ruleta rusa en la cabaña de Vietcongs. La cena final, luego del entierro.

En "El Francotirador" cada plano está en función de la manipulación del conjunto narrativo. Los planos se articulan hacia el manejo de las emociones de los espectadores a través de la utilización de recurrencias instintivas y primarias; dejando de lado la posibilidad de intelección o de "distanciamiento" por parte de los receptores. A partir de esa premisa es que se va a organizar el mensaje ideológico de "El Francotirador", en tanto lo ideológico aparece co-

mo evidencia, como verdad o como sentido común que está normado por los códigos del sistema y que se cubre en el cine con la capa de manejo narrativo o de ciertas constantes del lenguaje cinematográfico que son fácilmente decodificables por el grueso del público.

En la primera parte de la película, que busca ubicarnos en la historia, se utilizan planos fundamentalmente narrativos (conjuntos, enteros y americanos) a través de los cuales el director nos va mostrando el desenvolvimiento de los personajes en breves apariciones, que intercaladas, nos los contextualizan.

En la escena de la fiesta luego de la boda, el plano predominante va a ser el de conjunto, que nos va a permitir la espectación abierta de los hechos (es el plano del teatro) y el discurrir de los actores. Esta apertura del plano y del espacio de toda escena, ligada a una continua movilidad circular/ envolvente de la cámara permite una mirada "objetiva" de los hechos; pero que vista en todo el conjunto se logra identificar algunas claves de clara significación ideológica como son los personajes: joven-apuesto-valiente-caballero (Christopher Walken) en oposición al grotesco-violento-cobarde-machista (John Cazale) o a otro nivel la típica escenografía de una despedida a la americana (la bandera y las fotos) y que hacen recordar a films de la época de la segunda guerra mundial, o el plano detalle (remarcado por un zoom-in) cuando el vestido de la novia es manchado por gotas de vino, en una remarcación fatalista y de presagio sobrenatural (el destino de nuestras vidas ya marcadas) sobre el futuro.

En la secuencia de la caza de venados van a destacar los planos generales, en los cuales la imagen se va extasiar en la contemplación de la hermosura del paisaje que va a tener el carácter alegórico sobre la pequeñez del hombre ante la grandeza de la naturaleza (con elementos de sentido espiritual-místico), presentándose entonces, los planos generales no tanto como descriptivos, sino como metafóricos.

Por el contrario, la segunda parte esta trabajada fundamentalmente sobre planos de acercamiento (medio, primer plano) que teniendo un carácter más connotante, permiten la potencialización de circunstancias. En tal medida, el manejo de la cámara se torna preciso para que la fuerza expresiva y dramática de los personajes venga a estar dada por los encuadres sobre el rostro que hacen significativa el más leve gesto (por ejemplo en la escena de la ruleta rusa). Aquí, opera lúcidamente la manipulación del espectador llevándolo a situaciones de hiper realismo, complaciéndose en jugar con las reacciones del espectador (similar al cine de terror) y de generar catarsis colectivas que provocando que muchos asistentes "suden frío" durante los momentos previos al disparo en la ruleta rusa y luego aplaudan cuando asesinan a los guerrilleros en un proceso de identificación absoluta (que se fue incubando en la primera parte) y que se refuerza a través de planos chocantes, de una morbosidad repulsiva (la pierna rota, el desangramiento, las ratas, etc.) que son pretexto de realismo en ver lo brutal que ha sido la guerra; apelando a elementales criterios de sobredimensionar el sadismo y obtener la

inmediata respuesta negativa de los espectadores, no sólo sobre la guerra de Vietnam sino, sobre todo, respecto a los Vietnamitas y en esa tónica el realizador no descuida mostrarnos a Ho Chi Minh entre los "sádicos" vietcongs y la bandera americana flameando en el pulcro hospital de Saigón.

Pasada la guerra y regresando los que pudieron, volvemos a la paz americana, pero en la medida que el que resistió y quiere reconstruir lo perdido es un individuo (Michael, - Robert de Niro); la película se individualiza y se interioriza concentrándose los planos y los espacios escénicos. De esta parte es de destacar la caza de venados que en oposición a la anterior va a tender a ser más oscura y cerrada, porque la inocencia inicial se ha perdido y el retorno a la naturaleza con las manos manchadas ya no es posible. Esta es una interesante metáfora que tiene cierta comparación con la que aplica Kurosawa en "Derzu Uzala" (salvando las diferencias cinematográficas) y que es constante en las novelas de Jack London; es decir la oposición de la humanidad con su naturaleza y sus equivalencias no solo económicas, sociales, sino éticas.

El plano final, a modo de resumen y epílogo concentra a los personajes principales (con excepción de Nicky) en torno a la mesa (el hogar) y también en torno a los valores americanos elementales, - el canto a la patria, a la bandera y por la vida todo se desarrolla en un plano de conjunto quieto que asemeja una última cena que siempre es la primera de un nuevo momento. La película ya no deja más que decir, sabemos finalmente que estos hombres y mujeres han aprendido a resistir en América

que nosotros estamos con ellos a través de la participación afectiva que toda la película nos brindó detrás de los personajes y frente a la cual no teníamos como defendernos, y, en muchos casos de haberlo tenido no la hubiéramos querido, pues significaba no entrar a la experiencia del cine.

En su estudio sobre "Escenas de la Vida Conyugal", Desiderio Blanco apunta con acierto que: "El efecto estético producido por una película depende del grado de 'reconocimiento' que consigamos de ella". La historia del "El Francotirador" es un drama propio de Norteamérica, sin embargo la cotidianidad, la sinceridad y la modestia casi simplista de sus personajes, a la vez que la percepción como una injusticia de la que los personajes no son culpables respecto a la violencia de la guerra, nos hace ser solidarios en tanto encontramos muchos elementos de acercamiento que adquieren carácter de identidad a partir del conjunto normativo y del mayor o menor acercamiento que nos permite identificar y reconocer a los personajes y sus circunstancias, y si podemos llegar a ello es a través de un referente icónico que nos puede remitir a su significado.

Y no exagero, cuando hago constar que he visto gran cantidad de espectadores reaccionar identificativamente frente a la película y más en los sectores populares, sin que ese hecho me haga pensar que estamos ante la gran "obra popular" o cosa por el estilo, sino hacer notar ciertas cosas que comúnmente la crítica cinematográfica ha dejado de lado.

Porque, tenemos que situar que "El Francotirador" es un dis

curso determinado y en tanto no es otra cosa que un sistema de enlaces semánticos que representan la matriz de sentido de un discurso en un momento histórico y bajo condiciones de producción determinadas, y que de allí es que articula su lenguaje o su código que como dice Verón: "es un sistema de reglas y operaciones para producir sentido".

Con todo esto quiero diferenciarme con cierta crítica "ideológica" que, trabajando sobre las connotaciones políticas manifiestas en la película, le aplican el esquemático rótulo de "reaccionaria", dejando de lado los mecanismos que hacen que el espectador medio, incluso muchas veces sabiendo que los hechos históricos están tergiversados, lo consideren un testimonio sincero y de gran potenciación dramática, porque acaso este particular género americano, al margen de sus connotaciones, no signifique como analizaba Martín Barbero algunas claves de la cultura popular al interior de los medios masivos y que recurren a través de articulaciones melodramáticas y épicas a la mitificación, a la proyección, a la identificación de tantas personas cargadas de frustraciones y envueltas en una sociedad de consumo sin más valores que los meramente mercantiles.

Tan sólo así y redimensionando los mecanismos de construcción tradicionales del género americano (tan codificados por el espectador) es que nos explicamos que esta película, que como ya anotaba deforma una serie de hechos, pudiera tener hoy en día tanto éxito, cuando el poder norteamericano ya no es tan omnipotente e incorruptible como antes, y la razón radica en ciertas constantes de clasicismo, de construcción narrativa que siguen teniendo aceptación en muchos receptores y que quien quiere hacer cine en un país no puede olvidar.

Por ello, lo importante es que vayamos comprendiendo la necesidad de acercarnos a la lectura que hacen las masas de los grandes productos de la era masiva y, que correspondiendo a otro tipo de experiencia y medio social, se hace imperativo para la crítica y la intelectualidad pequeño-burguesa, la necesidad de superar el sectarismo como institución crítica, para poder acceder a una intelección menos elitista (aunque no por ello menos analítica) y más popular de la experiencia cinematográfica (y no sólo de la visión de una película).

Revisar la lectura de un film como "El Francotirador" en esa perspectiva es un paso importante.