

**LA REPRESENTACIÓN
CINEMATOGRAFICA DEL
REGRESO:
ENTRE LA IDENTIDAD Y LA HISTORIA**

**EL CASO PRÁCTICO DE *THE BEST
YEARS OF OUR LIVES* Y *THE DEER
HUNTER***

Pamplona, 2007

ÍNDICE

A MODO DE INTRODUCCIÓN	
BIOGRAFÍA DEL PROYECTO	i-x
I. CONSIDERACIONES CONTEXTUALES PREVIAS	1
1.1. El momento histórico y la recepción de la audiencia	7
1.1.1. El caso de <i>The Best Years of Our Lives</i> (1946)	9
1.1.2. El caso de <i>The Deer Hunter</i> (1978)	20
1.2. Acercamiento autorial	29
1.2.1. <i>The Best Years of Our Lives</i> , reflejo de la evolución personal de Robert E. Sherwood	30
1.2.2. William Wyler, principio y final del Hollywood de guerra ..	41
1.2.3. <i>The Deer Hunter</i> como <i>filme</i> de Michael Cimino	51
1.2.4. Otras fuentes de autoría: producción, dirección de fotografía e interpretación	58
II. <i>THE BEST YEARS OF OUR LIVES</i> Y <i>THE DEER HUNTER</i> EN LA HISTORIA. IMPLICACIONES DE DISCURSO	65
2.1. La retórica en cinco actos de <i>The Best Years of Our Lives</i>	68
2.1.1. Influencia del discurso político	74
2.1.2. <i>The Best Years of Our Lives</i> como filme social	79
2.1.3. Espectador implícito, autor implícito y punto de vista en <i>The Best Years of Our Lives</i>	84

ÍNDICE

2.2. <i>The Deer Hunter</i>: en la Historia para trascenderla	93
2.2.1. La manipulación histórica al servicio de la narrativa	96
2.2.2. La ironía como clave interpretativa	101
 III. EL HOMBRE COMO NÚCLEO. ACUERDOS NARRATIVOS ENTRE <i>THE BEST YEARS OF OUR LIVES</i> Y <i>THE DEER HUNTER</i>	 117
3.1. Los personajes irreducibles	122
3.1.1. La forja clásica de <i>The Best Years of Our Lives</i> y los momentos inaprensibles	124
3.1.2. Lo que los personajes no revelan pero desvelan en <i>The Deer Hunter</i>	137
3.2. Los veteranos de <i>The Best Years of Our Lives</i> y <i>The Deer Hunter</i>	142
3.2.1. Descripción de veteranos: traumas de Segunda Guerra Mundial y de Vietnam	145
3.2.2. El líder natural	150
3.2.3. El mejor amigo	161
3.2.4. El joven inválido	169
3.3. El universo reconquistado	173
3.3.1. Dos ideas de América para el regreso	175
3.3.2. La casa como espacio de reconocimiento	181
3.4. La mujer como garante del hogar	187
3.4.1. Penélope a la espera. La mujer entre la casa y el mundo	190
3.4.2. La mujer como enfermera y llamada	198
3.4.3. Fuente de reconocimiento final. Verdadera amiga	203

ÍNDICE

IV. DOS GUERRAS, DOS CASAMIENTOS. EL MATRIMONIO EN <i>THE BEST YEARS OF OUR LIVES</i> Y <i>THE DEER HUNTER</i>	212
4.1. El matrimonio como final feliz o arranque funesto	213
4.2. La unión humana en <i>The Best Years of Our Lives</i> frente a la dimensión ritual en <i>The Deer Hunter</i>	219
V. EL REGRESO DEL SOLDADO Y LA RECONCILIACIÓN CON LA HISTORIA	223
5.1. <i>The Best Years of Our Lives</i> : la reconciliación con la Historia a través de la recuperación social	228
5.1.1. El rechazo de la sociedad terapéutica y los peligros para la democracia	231
5.1.2. Un happy end moderado: entre el idealismo y el realismo final	236
5.2. <i>The Deer Hunter</i> : entre el ritualismo y la ironía histórica	241
5.2.1. La ruleta rusa, manifestación ritual de contradicciones	244
5.2.2. Nick y Michael: actitud inmanente frente a actitud trascendente	247
5.2.3. La <i>katabasis</i> en la última ruleta rusa	257
VI. A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO EN <i>THE BEST YEARS OF OUR LIVES</i> Y <i>THE DEER HUNTER</i>	261

ÍNDICE

6.1. Retornar para progresar: <i>The Best Years of Our Lives</i> y el regreso antropocéntrico	266
6.2. <i>The Deer Hunter</i> y el regreso trascendente. <i>God Bless America</i> como reconciliación final	271
6.3. El regreso, proceso de la comunidad de memoria	276
BIBLIOGRAFÍA	284

A MODO DE INTRODUCCIÓN BIOGRAFÍA DEL PROYECTO

En un relato titulado *Volvía el soldado a casa*, Sławomir Mrożek cuenta la historia de un combatiente que, en su camino al hogar, se tropieza con un viajero embozado. Y como el misterioso viandante sigue la misma senda que él, deciden ir juntos. El compañero, sin embargo, pronto demuestra una hosca rareza: anda deprisa y apenas habla, de modo que el soldado decide preguntarle qué motivo le lleva a su tierra, si amistad o negocios. “Yo busco a un soldado”, dice el caminante. Y añade que lo ha estado buscando en muchas guerras, pero que había demasiada gente y siempre se encontraba con otros jóvenes pero no con quien él quería. Así que se dirige a su casa para ver si lo encuentra allá. La guerra ha acabado y

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

el soldado tendrá que regresar al hogar: “Cada soldado tiene muchas guerras, pero sólo una casa”, dice. Al oír esto, el soldado se frena en seco y da la vuelta, y anda hasta encontrar una guerra y, después, otra. “Sólo que ahora -concluye Mrozek- añora su casa y seguramente regresará a ella algún día”.

Cuando este cuento se reeditó en 2003, la tesis doctoral que realizaba en torno a la representación cinematográfica del regreso de la guerra llevaba pergeñándose casi dos años. Pero pocas lecturas la habían iluminado tanto como este breve e impresionante cuento. En él palpita todo lo que hace del retorno un tema inagotable. Sobre todo, un doloroso replanteamiento de la eterna duda hamletiana, que ya no se pregunta sobre ser o no, sino que plantea el dilema entre el ser y el existir. He ahí la opción.

Al parecer, se trata de un problema tan antiguo como el hombre. Más allá de su carácter aventurero, su avispada inteligencia y su habilidad para el engaño, Ulises es -ante todo- un veterano de la contienda en Troya que también retorna a casa. Y aunque a él no le espere la parca, pende también sobre su cabeza un destino incierto, sin hogar. Tal como se le predice, él es Ulises *polutropos*: el de las muchas vueltas.

La guerra y el hogar parecen hallarse en las antípodas. La casa es el espacio del ser, de lo esencial; la liza, el lugar de la existencia desnuda, donde el hombre no tiene nada salvo su propia vida. Como subrayan Balló y Pérez en su magnífico *Yo ya he estado aquí*.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

*Ficciones de la repetición*¹, la casa está presidida por la flaccidez de la monotonía, el hallazgo de la felicidad en la repetición de la alegría cotidiana. La lid, en cambio, es el trepidante espacio del héroe: la épica.

Siempre acompaña a la casa la certeza del tiempo que corre: la gente que muere en ella, el pasto que come la entrada, los niños que crecen entre las sillas. En la guerra, por el contrario, el tiempo deja su dominio al azar: es repentino, no tiene continuidad, y es imprevisible. En la contienda sólo hay desposesión y la casa es, por el contrario, el lugar de la pertenencia. De una pertenencia, sin embargo, traspasada por una herida². Sólo se tiene plenamente el hogar cuando se es, como señalaba Pessoa, gato o niño. En el momento en que se produce la primera fisura con la realidad que es la consciencia, la casa empieza a alejarse. Y así, la infancia se convierte -como el hogar- en otro espacio para el regreso.

En el inicio de la investigación, se estudió plantear el tema del regreso como el retorno a la infancia y la búsqueda de un yo adámico. El objetivo era profundizar en la representación de la memoria como espacio de retención de información y reconstrucción de experiencias pasadas. Algo que no sucede en el ahora ni es una mera percepción. La memoria, fuente de

¹ Cfr. BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Anagrama, Barcelona, 2005.

² Véase PÉREZ RUBIO, Pablo, *El cine melodramático*, Paidós, Barcelona, 2004 al respecto.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

conocimiento retenido: henchida de emoción, empapada de sueños y encarnada en lo moral. Algo esencial que se configura en el tiempo y da sentido a la continuidad del yo³.

Pero, finalmente, la opción del veterano se impuso sobre la infancia. En la primera se desataban los mismos mecanismos de la memoria pero, además, se daba más fuerza a las dimensiones concretas del regreso: la hostilidad del espacio conocido, la mayor densidad del tiempo pasado, la confrontación con la sociedad y, sobre todo, con la familia. Todo quedaba reforzado por la experiencia del trauma.

El retorno del soldado permitía poner en juego más dimensiones del regreso. Por un lado, el trauma de la guerra actuaba como una herida física y moral que separaba patentemente al soldado del mundo al que regresaba. Además, el hecho de que la contienda hubiera sido un evento histórico de primer orden hacía que, para quienes habían permanecido en casa, ésta también formara parte de sus referentes. El regreso en cine bélico posee una dimensión colectiva que le falta al retorno de a la infancia. De hecho, mucho de lo conflictivo en el retorno del guerrero proviene del modo distinto en que éste y la sociedad han experimentado la lucha. Y, sin embargo, ambas son memoria e identidad colectivas.

El hecho bélico ofrecía, además, un contexto cultural en el que llevar a cabo una comparación. El presente trabajo no quiere ser

³ Cfr. <http://plato.stanford.edu/entries/memory/>.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

un estudio del tema del regreso en una u otra película. Desea, más bien, hacer dialogar a la representación del retorno en dos filmes con el fin de, por medio de una comparación, establecer ciertos rasgos comunes en el modo de representación cinematográfico del regreso. Es decir, estipular qué elementos pertenecen propiamente al tema del retorno y cuáles son fruto de una circunstancia particular del filme o del momento histórico en que se rodó.

Tras este acercamiento inicial, la siguiente cuestión a la que se hubo de contestar concernía a las películas que habían de elegirse. Y, después de barajar varias opciones, se decidió la conveniencia de centrarse en el cine de Hollywood. El motivo se hizo pronto evidente: dado que el objeto de estudio consistía en una comparación, se necesitaban películas que pertenecieran a un corpus genérico dentro del que compartieran una serie de características susceptibles de ser comparadas. Además, el contexto americano ofrecía un útil marco histórico y social en común.

Centrado ya el marco fílmico, restaba sólo elegir las dos películas sobre las que se enfocaría el corazón de la tesis doctoral: el tercer capítulo comparativo. Así pues, la primera tarea fue establecer los criterios para esta elección. El objetivo era claro: puesto que sólo se analizarían dos filmes, éstos habrían de ser sin lugar a dudas representativos.

Qué contiendas comparar brindó el primer dilema. Tal como se entendía, era necesario elegir dos películas que versaran sobre lizas

distintas, con el fin de evidenciar las diferencias y -con ello- despejar las semejanzas. Parecía claro que uno de los filmes debía ser de Segunda Guerra Mundial, la contienda que terminó de forjar un género tan antiguo como la primera película estadounidense, *Tearing Down the Spanish Flag* (J. Stuart Blackton, 1898). Durante la Segunda Guerra Mundial, el cine bélico alcanzó un aspecto completamente formado, con la aparición de los filmes de combate y del melodrama de “frente en casa”⁴. Esto hacía de ella un referente obligado.

La duda concernía a la elección de una película de regreso de la Primera Guerra Mundial -*Heroes for Sale* (*Gloria y hambre*, W. Wellman, 1933), *Three Comrades* (*Tres camaradas*, F. Borzage, 1938), por ejemplo- o bien un filme de Vietnam (*Coming Home* -*El regreso*, H. Ashby, 1978), *The Deer Hunter* (*El cazador*, M. Cimino, 1978)-. Finalmente, se optó por lo segundo debido a dos causas. En primer lugar, porque se creyó conveniente elegir un filme que no sólo respondiera a su momento histórico, sino también a la tradición representativa de la guerra desde que ésta adquirió su forma definitiva, con la Segunda Guerra Mundial. El segundo motivo tenía que ver con una simple cuestión de popularidad. La mayor parte del cine de Gran Guerra es silente y, por tanto, más desconocido para las audiencias actuales. Los filmes de Vietnam, en cambio, han configurado la imagen colectiva que tenemos de esa contienda.

⁴ SCHATZ, Thomas, “World War II and the Hollywood ‘War Film’”, en BROWNE, Nick (ed.), *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, University of California Press, Berkeley, 1998, 89-128.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

El segundo criterio resultó definitivo para la selección de las películas, pues se centraba en la popularidad de las cintas. Como se verá, *The Best Years of Our Lives* (*Los mejores años de nuestra vida*, W. Wyler, 1946) fue la película más vista en el año de la historia de Hollywood en que más personas acudieron al cine: 85 millones de espectadores a la semana que ingresaban 72 millones de dólares a los estudios⁵. Un filme realmente popular. Por su parte, *The Deer Hunter* fue la sorpresa del año: se trata de una película que apenas había dado de qué hablar durante el rodaje y que, sin embargo, terminó conmocionando a los norteamericanos. Levantó apasionadas filias e iracundas fobias, pero esto no mermó sus ganancias en taquilla: ingresó 43 millones de dólares sólo en Estados Unidos, cuando había costado 15 millones⁶. La confirmación de la popularidad de ambas películas tuvo lugar en la ceremonia de los Oscar: entre otros premios, las dos recibieron el galardón a la Mejor Película.

Si el primer criterio de elección consistía en una selección de las lizas y el segundo, en un acercamiento a su popularidad, el tercer criterio pasaba por el contenido. No en vano, el objetivo era cotejar ambas películas: se necesitaban, por tanto, términos comunes de comparación. Éstos se hallaron a través del análisis de varias

5 SKLAR, Robert, *Movie-Made America. A Social History of American Movies*, Random House, New York, 1975.

6 Cfr. COMAS, Ángel, *El cazador/El último refugio*, Libros Dirigido, Barcelona, 2000, 72-73.

películas que, finalmente, subrayó una serie de aspectos narrativos coincidentes. El primero, la centralidad temática del regreso tanto en *The Best Years of Our Lives* como en *The Deer Hunter*. En segundo lugar, la presencia de un triángulo de amigos, formado por un líder natural, un compañero de armas con quien tiene un problema, y un joven que ha quedado inválido en la guerra. En las dos películas, además, las mujeres cumplían un papel fundamental. Y por último, había una cuestión que, por su protagonismo, parecía estar lejos de la mera coincidencia: la representación en los dos filmes de una boda.

A partir de estas premisas se empezó a construir la investigación. Ésta resultó tan ardua como hermosa. Dado que se quería estudiar *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* como configuradoras de memoria histórica, se hizo necesario estudiar en un primer capítulo la relación entre Historia y el cine bélico. Además, el sentido común aconsejaba no centrarse sólo en los aspectos históricos del género. Al fin y al cabo, el cine bélico constituía, ante todo, una poética audiovisual. De ahí que se dedicara un segundo capítulo al estudio del género y, en concreto, al análisis de lo que se dio en llamar “ciclo de películas de regreso”.

Por motivos de espacio, al trabajo que aquí se adjunta le faltan muchas de estas consideraciones esenciales. Sin la Historia, el estudio parece mutilado; y sin la poética, resulta algo confuso. Pero también es cierto que el corazón de estos años de investigación se encuentra resumido -casi destilado- en estas doscientas páginas que siguen. A través de la comparación de dos películas bélicas, este

A MODO DE INTRODUCCIÓN

trabajo termina hablando de las narrativas de la memoria. Qué es la Historia a la luz de la historia vivida. Qué es, en definitiva, regresar a casa.

Para terminar, debo expresar mi agradecimiento a -me temo- un ejército de personas. En primer lugar, quisiera dar las gracias al Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual de la Universidad de Navarra por su apoyo a lo largo de estos años.

Muy especialmente, me debo a mi director de tesis, el Dr. D. Pablo Echart Orús, quien me ha enseñado con mucha paciencia, acierto y mimo que hay guerras que no se ganan en un solo día. Para él he sido una extensión de esas heroínas parlanchinas y desorbitadas que habitan su mundo de *screwball comedy*. Verme con esos ojos de vez en cuando me ha ayudado a soportar las metralletas, minas y potros fílmicos de tortura que eran mi pan de cada día.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

Al Dr. D. Julio Montero Díaz, de la Universidad Complutense, le debo una generosa y desinteresada ayuda, y los más certeros consejos que he recibido. Él me reclutó para el grupo de investigación sobre *Representación audiovisual de la guerra. 1898-2003*, que cuenta con la ayuda del Ministerio de Cultura y en cuyo marco defenderé dentro de unos meses esta tesis doctoral.

Al Dr. D. Santiago Aurell le debo las primeras charlas sobre filosofía de la Historia y narrativas de la memoria. Gracias a él, además, pude encontrar un lugar en el Departamento de Historia de la Universidad de California. Los Ángeles (UCLA), junto al Dr. D. Teófilo Ruiz, que tan amablemente me acogió durante tres meses.

Al Dr. D. Mike Chopra-Gant le agradezco su interés por aceptarme en el Departamento de Ciencias Sociales Aplicadas de la London Metropolitan University como *visiting researcher*. Gracias a él, puedo dar los retoques finales de mi tesis cerca del British Film Institute, y trabajar por la Mención Europea de Doctorado.

Al Gobierno de Navarra, le agradezco la beca que, durante cuatro años, permitió esta investigación. Y a la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra, su ayuda para la asistencia a conferencias.

De quien más he aprendido sin duda estos años ha sido de mis alumnos. Primero como ayudante de Guión II y Análisis Audiovisual de Historias en la Universidad de Navarra, y después como profesora titular de Guión, Escritura Creativa y Literatura

A MODO DE INTRODUCCIÓN

clásica en la Universidad de Montevideo, ellos me han dado los mejores momentos. Sin ellos, sin todo lo que me han hecho reír, sin todo lo que me han hecho ilusionarme, sin todo lo que me han dado aquí y a ocho mil kilómetros, esto no hubiera tenido sentido.

A los compañeros de trabajo, a mis amigos de aquí y de Montevideo, a la “cuadrillica”, el reconocimiento de los esfuerzos y la fidelidad impagable.

A mis padres y a mis suegros, que siempre me ayudaran a aterrizar, tras el ruido ensordecedor de metralletas. A mis cuñados, el fin del oligopolio femenino. Y a mis hermanas, a mis hermanas de sangre, todo en esta pequeña guerra.

A Josu, las sesiones de pop que nos esperan, al fin, en casa.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

I

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES PREVIAS

El objetivo de este estudio no es analizar *The Best Years of Our Lives* (*Los mejores años de nuestra vida*, W. Wyler, 1946) y *The Deer Hunter* (*El cazador*, M. Cimino, 1978) en sí mismas, sino observarlas como conjunto. Es decir, hacer dialogar estas dos películas en tanto que filmes de regreso de soldado y, por tanto, a caballo entre el género bélico, la Historia y -no es menos importante- la reflexión histórica y genérica.

Por eso, la función de este primer capítulo -es decir, situar en un contexto histórico y artístico las dos películas- no es, por decirlo de algún modo, “colorista”. No se trata de contextualizar las películas por el mero hecho de hacerlo. Su utilidad va mucho más allá. La materia prima del cine bélico es la Historia¹, y su *modus operandi*, el propio de la ficción². Esto obliga a conocer los eventos históricos acaecidos y, por encima de todo, el momento histórico y “genérico” de la película concreta. Resulta conveniente pararse en este punto.

¹ “El cine bélico es un género cuyo devenir está en relación con las experiencias de guerra que existen en la sociedad. De ordinario, es un género que se puede ubicar en el más amplio del cine histórico, aunque, en ocasiones, la guerra es un trasfondo para relatos melodramáticos, de aventuras, bibliográficos, políticos, propagandísticos...; en cualquier caso, dado que es un género que trata el tema de la vida y la muerte, la supervivencia, necesariamente se sitúa dentro del drama”, SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, 172.

² Cfr. ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Buenos Aires, 2000, 17; CAWELTI, John, *The Six Gun Mystique*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1971; SOLOMON, Stanley, *Beyond Formula: American Film Genres*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976; KAMINSKY, *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dell Publishing, New York, 1974; SHULL, Michael S. y WILT, David Edward, *Hollywood War films, 1937-1945. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relationg to World War II*, McFarland & Company, Jefferson, 1996.; SCHATZ, Thomas, “World War II and the Hollywood ‘War Film’”, en BROWNE, Nick (ed.), *op. cit.*, 89-128; y, sobre todo, BASINGER, Jeanine, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1986.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

El cine de guerra es especialmente susceptible a las relecturas históricas, lo que ya de por sí complica la cuestión. Actualmente, existe un acuerdo general sobre el hecho de que la Historia misma es una *representación* de los eventos acaecidos³. En términos prácticos, esto quiere decir que las películas de guerra constituyen una representación artística de la representación que es la Historia. Una suerte de armario de doble fondo.

Un doble fondo en el que, además, habría que añadir un tercer nivel, ya que el cine bélico no posee como único referente las narrativas científicas escritas a las que se les suele denominar Historia⁴. Los filmes de guerra se alimentan más todavía de la narrativa oral y, sobre todo, de anteriores representaciones cinematográficas. Esto significa que, para calibrar en su justa medida las películas de guerra, se requiere conocer el género bélico y, así, apreciar el diálogo que estos filmes establecen con su propia tradición representativa. Un caso especialmente claro en el cine de Hollywood.

³ WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992 [1973], 7; y ROSENSTONE, Robert A., “La historia en la pantalla”, en PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, 26.

⁴ Cfr. MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta; SOLÀ ARGIMBAU, Marta, *La representación cinematográfica de la historia*, Ediciones Akal, Tres Cantos, 2001, 38.

El cine de guerra ha acompañado a la cinematografía de Estados Unidos casi desde la fundación del cinematógrafo. De hecho, el primer filme propiamente norteamericano es un breve metraje propagandístico, *Tearing Down the Spanish Flag* (J. Stuart Blackton, 1898): un filme en el que se celebraba la intervención estadounidense en la guerra de Cuba. Como reza su título, la enseña de las barras y las estrellas elevándose al estilo de Iwo Jima quedó fijada tempranamente en la memoria colectiva de Estados Unidos. Así, alcanzó el estatuto de verdad -al menos, de verdad representada- pese a su carácter ficticio.

Esto abre un debate que aquí no corresponde traer a colación, pero que resulta imposible de evitar del todo. Baste con decir que el cine bélico sitúa siempre en un primer plano la cuestión de la verosimilitud y la verdad en la representación. A lo largo del estudio del género, han sido muchos los académicos empeñados en valorar las películas de guerra con el rasero de lo acaecido⁵. Una tarea que los estudios recientes demuestran vana. Para empezar, esto supone comparar una representación con otra -la Historia-, otorgándole a esta última un lugar privilegiado sobre la primera,

⁵ Véase CAPARRÓS LERA, J.M., “El cine como documento histórico”, en PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.), *op. cit.*, para hacerse cargo de las diferentes corrientes y escuelas históricas que han centrado su estudio en el cine.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

como si fuera “más verdad”⁶. Además, ignora por completo la teoría y -sobre todo- praxis del arte, que fundamenta la autonomía de toda obra artística. Así pues, toda representación contiene -en un sentido concreto- la verdad.

El presente epígrafe no planteará a fondo estas cuestiones, por considerar que -dado que la verdad se juega en la propia concreción de la película- conviene estudiar los filmes por y en ellos mismos. Así, las cuestiones concernientes a la representación histórica y al carácter artístico de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* surgirán conforme lo pida su análisis. Por ello, por ejemplo, se hará referencia al contexto general histórico en el caso de *The Best Years of Our Lives* y, en cambio, el análisis de *The Deer Hunter* se centrará más en el momento histórico de recepción de la cinta, no en los eventos acaecidos durante Vietnam o en sus postrimerías. Lo cual no significa que esto sea olvidado respecto a *The Best Years of Our Lives*.

⁶ “La narración de los acontecimientos del pasado -que en nuestra cultura, de los griegos en adelante, ha estado sujeta a la sanción de la ciencia histórica ligada al estándar subyacente de ‘lo real’ y justificada por los principios de exposición ‘racional’- ¿difiere en realidad en algún rasgo específico, con alguna característica indudablemente distintiva, de la narración imaginaria, como la encontramos en la épica, la novela y el drama?”, BARTHES, Roland, “The Discourse of History”, en SCHAFFER, E.S. (ed.), *Comparative Criticism. A Year Book*, vol. III, Years Work English Studies, Cambridge, 1980, 53.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

En concreto, en un primer punto de este capítulo, se abordará el momento histórico y el modo en que la audiencia recibió ambos filmes. Así, se dará relieve en exclusiva a ciertos datos de especial importancia para ellos y otros filmes de veteranos. El regreso de la guerra: un tiempo crítico y, generalmente, poco estudiado que merece reseñarse aquí.

El segundo punto del capítulo se centrará en las cuestiones artísticas, que incluyen aspectos genéricos y, sobre todo, información sobre los autores de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*. El presente estudio no es un monográfico autorial -si es que de autores se puede hablar en cine-, de modo que los datos expuestos sobre los directores, productores, guionistas, fotógrafos y actores de estas dos películas tienen un único foco: su influencia en el resultado final de los filmes.

Retomamos la idea de que éste no es un capítulo “colorista” para terminar apuntando un objetivo central de los epígrafes. Un análisis en profundidad muestra que *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* son, ante todo, una *reflexión* sobre la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam respectivamente. Más aún: lo que subyace en ambos filmes es la forja de Estados Unidos como nación a través de estas guerras. Ambas películas reflexionan sobre la identidad de su país: en qué consiste su naturaleza, y si la contiene

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

la ha variado o la ha reforzado⁷. Sin creer necesario un estudio en profundidad de este aspecto, el capítulo tratará de perfilar sus contornos con el fin de que, al menos, pueda apreciarse su centralidad y complejidad.

1.1. EL MOMENTO HISTÓRICO Y LA RECEPCIÓN DE LA AUDIENCIA

The Best Years of Our Lives y *The Deer Hunter* poseen una fuerte raigambre en la Historia bélica de su tiempo. Pero mientras que del primero hay que subrayar su activa conciencia de ser un filme inmerso en un momento histórico crítico pero ilusionante, una lectura contextual de *The Deer Hunter* no puede pasar por alto su tono de nostálgica elegía y su carácter de epopeya sobre un mundo herido pero aún no perdido.

⁷ El más antiguo de los tratados de guerra conocidos, el de Sun Tzu, se abre así: “La guerra es un asunto de importancia vital para el Estado, es la provincia de la vida y de la muerte, el camino que lleva a la supervivencia o a la aniquilación”. Esta supervivencia y aniquilación van más allá de lo físico; la guerra también pone en juego la identidad del Estado. SUN TZU, *El arte de la guerra*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2003, 31.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

De ambas conviene destacar antes de entrar en el análisis singular que poseen una serie de cosas en común. La primera, su condición de retrospectiva: *The Best Years of Our Lives* fue rodada y estrenada en 1946, un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial; *The Deer Hunter*, en 1978, un lustro después de la salida estadounidense de la guerra de Vietnam, y tres años después del fin absoluto de la contienda.

La segunda característica en común es su condición de narrativas de veteranos. Pese a que *The Deer Hunter* muestra el mundo de pre-guerra y el ínterin bélico de sus tres protagonistas masculinos, cabe aventurar que el sentido final del filme emerge en el tercer bloque de la película: cuando Michael, Nick y Steven son veteranos. *The Best Years of Our Lives*, por su parte, arranca con sus tres protagonistas, Homer, Fred y Al, llegando a Estados Unidos y convirtiéndose así en ex combatientes. Por tanto, la pregunta central de ambas películas concierne a qué es ser un veterano -y todo lo que esto presupone: qué es la guerra, qué es la identidad, qué es el dolor, el carácter y quiénes son los demás para uno-. Qué es el hogar para ese ex combatiente, si es que existe un hogar al que regresar. En definitiva, si se puede retornar.

La tercera característica en común es la presencia de mujeres en la narrativa. El cine bélico se caracteriza por la casi total ausencia de mujeres en la trama principal, a no ser que ésta concierna al frente en casa. En *The Best Years of Our Lives* y en *The Deer Hunter*, sin embargo, la mujer no queda relegada pero no ocupa tampoco un

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

lugar predominante. Pese a que los protagonistas sean hombres -los veteranos-, las mujeres aparecen muy cerca de ellos: como contrapunto y mejor apoyo.

La cuarta gran característica en común es la buena recepción que recibieron en su día, prueba de la identificación y el interés que supieron despertar en su audiencia. Al fin y al cabo, ambos filmes eran una retrospectiva que reflejaba la situación de Norteamérica. Su inmensa pero bien dosificada carga emocional hizo que *The Best Years of Our Lives* se convirtiera en la favorita de su generación. *The Deer Hunter*, en cambio, conmocionó a sus coetáneos, dividiéndolos entre fervorosos seguidores y radicales opositores. Ambas películas, sin embargo, vuelven a coincidir en el hecho de ser las triunfadoras de sus respectivas galas de los Oscar y las grandes ganadoras en la taquilla de su año.

Con estas similitudes en mente, a continuación se afrontará mejor el momento histórico de estos filmes y la recepción que obtuvieron por parte de la audiencia. Ellas dibujarán en no pocas ocasiones un cuadro de contradicciones entre ambas películas.

1.1.1. El caso de *The Best Years of Our Lives* (1946)

La gestación de *The Best Years of Our Lives* fue fruto de la necesidad, pues ésta era la última película que el director William

Wyler debía por contrato al productor Samuel Goldwyn⁸. Estrenado en 1946, el filme puso fin a una relación fílmica tan prolífica como tempestuosa.

Cuando retornó del frente, a Wyler le ofrecieron tres proyectos, pero sólo la novela en verso blanco de MacKinlay Kantor, *Glory for me*, le llamó la atención. Tras el rodaje del documental *Thunderbolt* (1947), Wyler regresaba de la guerra sordo de un oído y con la gradación de teniente-coronel. La historia de unos veteranos que tratan de acoplarse a su vida cotidiana en Estados Unidos le tocaba, así, muy de cerca.

En su decisión, por tanto, hubo mucho de motivación personal, pero también de compromiso con el momento histórico que afrontaba Norteamérica. Así lo reconoció en un artículo que escribió poco después de terminar el rodaje:

La película fue el resultado de las fuerzas sociales que se pusieron en marcha cuando la guerra terminó. En cierto sentido, fue escrita

⁸ William Wyler poseía un contrato con cláusula de suspensión y de extensión. Esto le permitía rechazar los proyectos que no le gustaran pero, a su vez, le obligaba a sumar a su contrato el tiempo que hubiera invertido en el proyecto rechazado, lo cual retrasó en varias ocasiones la fecha de expiación de éste. Cfr. ARESTÉ, José María, *Pero... ¿dónde está Willy? En busca de William Wyler*, Rialp, Madrid, 1998, 47.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

por los hechos, y nos impuso la responsabilidad de ser fieles a esos hechos y evitar distorsionarlos para nuestros propios fines⁹.

Para entender mejor las palabras de Wyler, conviene destacar algunos aspectos clave de 1946, un año bisagra entre la guerra y la paz; o -más exactamente- la guerra y la paz armada que fue la Guerra Fría.

En 1946, la URSS todavía era un país aliado. Tan sólo las elites políticas estadounidenses intuían la fractura que se produciría un año después con el imperio soviético¹⁰. Ajena a esto, la sociedad trataba de regresar a la normalidad de antes de la contienda. Los índices económicos globales ya apuntaban la bonanza que estaba por llegar, pero la sensación imperante en una generación marcada por la Depresión postbélica era de cautela.

Hoy resulta difícil hacerse a la idea del miedo que provocaba el retorno del veterano. Pero, como bien refleja *The Best Years of Our Lives* cuando Fred visita a su antiguo jefe en los almacenes

⁹ WYLER, William, "No Magic Wand", en *The Screen Writer*, February, 1947, citado en MADSEN, Axel, *William Wyler. The Authorized Biography*, W. H. Allen, New York, 1974, 258.

¹⁰ Véase HOWARD, Michael, "La guerra y el Estado-Nación", en V.V.A.A., *Las causas de la guerra y otros ensayos*, Servicio de Publicaciones del EME, Madrid, 1987, 56-57.

Midway, el temor era grande¹¹. En 1932, el Ejército del Bono (*Bonus Army*) formado por veteranos de la Gran Guerra había demostrado el poder que, como fuerza social, podían llegar a tener los ex combatientes¹². Sus manifestaciones por faltarles la paga del Estado y la brutal represión a la que les sometió paradójicamente el ejército llevaron a la palestra pública un eterno debate: qué hacer con los veteranos que están de vuelta. El hecho de que ellos hubieran arriesgado vida e integridad física por su país supuso una herida moral que, a la altura de 1946, Estados Unidos aún no había sabido cicatrizar¹³.

¹¹ Cuando Fred pasa vestido de oficial del Aire, una dependienta lo mira embelesada. Su compañero de trabajo, Mr. Merkel, observa a Fred de forma huraña. Dependienta: “¿No trabajaba aquí?”. Mr. Merkel: “Sí. Apuesto a que ha vuelto a por trabajo”. Dependienta: “Y lo tendrá, con todas esas medallas en el pecho”. Mr. Merkel: “El trabajo de nadie está a salvo con todos estos veteranos rondando”.

¹² En 1924, el Congreso había aprobado una compensación a los veteranos de la Gran Guerra de 500 dólares en bonos del Estado. Con la llegada de la Depresión, los ex combatientes fueron privados de este dinero, de forma que ellos y sus paupérrimas familias partieron en una marcha hacia Washington. Cfr. MANCHESTER, William, *The Glory and the Dream. A Narrative History of America, 1932-1972*, Little, Brown and Company, Boston, 1974, I, 1-22; y SHERRY, Michael S., *In the Shadow of War. The United States Since 1930s*, Yale University Press, New Haven, 1995, 14-20.

¹³ Cfr. GERBER, David A., “Heroes and Misfits: The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in *The Best Years of Our Lives*”, *American Quarterly*, vol. 46, nº 4, 547.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

De ahí que, desde 1944, se estuviera preparando este retorno, al menos legislativamente. El primer programa sistemático de asistencia al veterano quedó legislado en la *Readjustment Act* (1944), más conocida como Ley G.I.¹⁴. Por medio de Al, gestor de préstamos a veteranos en un banco, y de Homer, inválido que disfruta de una generosa ayuda gracias a esta ley, *The Best Years of Our Lives* muestra su total apoyo a la norma.

Otra de las implicaciones de la Ley G.I. que el filme dirigido por Wyler aborda es la muy relacionada *Housing Act* o ley de vivienda para veteranos. En parte por el éxito de la película, la visión que hoy se tiene de 1946 es casi idílica: el corazón de *los mejores años de nuestra vida*. Pero la realidad no era tan inobjetable en su día. El “mientras tanto” con el que las autoridades bautizaron la guerra -*the duration*- había impuesto una serie de restricciones que, de forma casi prodigiosa, los estadounidenses aceptaron con responsabilidad y

¹⁴ La Ley G.I. se aprobó en 1944 por iniciativa del presidente Truman. Se trataba de un macro-préstamo dirigido a 10 millones de soldados que se licenciaran sin deshonor. El crédito consistía en una serie de beneficios educativos, de vivienda, ayudas a los negocios y las granjas, y servicios de colocación laboral. Todavía en 1950, la Ley G.I. suponía el 23 por ciento del gasto federal, pero aun así fue un gran éxito: los soldados devolvieron cuatro veces multiplicados los 4.000 millones que el Estado había invertido en ellos. Cfr. VIVES AZANCOT, Pedro A., “Estados Unidos, 1945-1963: de la ansiedad a la abundancia”, en *Siglo XX. Historia Universal. La era Kennedy*, Historia 16, Madrid, 1998, vol. 25, 7-52.

empuje¹⁵. Sin embargo, el fin de la liza y, con ella, de ese “mientras tanto” acabó con el comedimiento de los norteamericanos, que comenzaron a pedir asistencia a su gobierno. El país pareció hervir en huelgas¹⁶. De ellas, las más alarmantes para sus coetáneos fueron las de los veteranos.

El capítulo de revueltas protagonizadas por soldados empezó sólo un mes después de terminar la contienda, en septiembre de 1945, cuando el general MacArthur anunció que la mitad de los efectivos instalados en Japón -es decir, unos 200.000 hombres- regresarían a Estados Unidos en menos de seis meses. El nuevo y también polémico vicesecretario de Estado, Dean Acheson, replicó a esto que los soldados retornarían cuando lo decidieran los políticos. Y ese fue el inicio de las movilizaciones.

De forma espontánea, los soldados se levantaron en huelgas. En Hawai, Londres, Viena, Le Havre, París, Tokio, Guam, China, Calcuta y Francfort los soldados se manifestaron al grito de “*Wanna Go Home*”: “Quiero ir a casa”. Uniéndose a ellos, las madres, esposas

¹⁵ Por supuesto, hubo quien supo sacar provecho del racionamiento general, como bien refleja *The Best Years of Our Lives* en varias ocasiones. En un momento del filme, Marie sugiere a Fred que mande hacerse un traje nuevo, pues el que tiene es horrible. Fred replica: “Lo sé, es terrible. Pero me han dicho que no se puede comprar nada nuevo por el momento”. Marie: “Sé dónde puedes conseguir buenos trajes a medida”. Fred: “¿Quieres decir que hay un mercado negro?”. Marie: “Si conoces a la gente adecuada y no te preocupa cuánto gastar”.

¹⁶ Cfr. SHERRY, Michael S., *op. cit.*, 121.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

y novias de Norteamérica asediaron el Congreso con quejas. Los constantes motines arreciaron en 1946¹⁷.

Los ex combatientes se manifestaron en el extranjero y dentro de las fronteras estadounidenses. Además del recelo civil por los puestos de trabajo, los antiguos soldados se toparon con otro grave problema para el reajuste: la falta de casas donde vivir. Cuatro años de experiencia bélica habían azuzado la nostalgia por un hogar donde formar una familia. Sin embargo, no pocos G.I.s se vieron enviados de los barracones de guerra a otros barracones que, en las bases de entrenamiento, se acondicionaron ligeramente con el fin de acoger a los suyos. Así, se llegaron a agrupar cientos de familias en un solo campamento¹⁸.

Las protestas a favor de una ley para la vivienda se convirtieron en fuente de constante debate político. Por eso Samuel Goldwyn frenó los deseos de Robert E. Sherwood, guionista de *The Best Years of Our Lives*, quien quería incluir una escena de veteranos

¹⁷ Cfr. MANCHESTER, William, *op. cit.*, I, 473-474, 486, 496-502.

¹⁸ Todos los meses llegaban un millón de G.I.s y 250.000 marineros a Estados Unidos. Por tanto, hacía falta cinco millones de hogares más, pero sólo se les concedió terreno para levantar 35.000 casas. El presidente Truman pidió poderes al Congreso para que el Estado bajara los precios de construcción hasta 10.000 dólares. Pero el poderoso gremio de la construcción paralizó su iniciativa, y sólo se le dio luz verde para traspasar a los veteranos a 75.000 dormitorios que el gobierno poseía para los G.I.s que estaban de tránsito. Unas 14.000 familias quedaron así hacinadas en barracones. Cfr. *Ibíd.*, I, 526.

manifestándose por una casa digna. Goldwyn exigía una película llena de glamur, no un filme socialmente -incluso peligrosamente- comprometido¹⁹.

La aspiración por una *Housing Act* obtuvo, sin embargo, un hueco en *The Best Years of Our Lives*, aunque de forma indirecta. La solución que se halló en Estados Unidos al problema de los hogares vino dada por la invención de las casas prefabricadas, mucho más fáciles de levantar que la tradicional estructura de ladrillo, además de más baratas²⁰. Teniendo en cuenta la repercusión social -y moral, incluso, pues otorgó sensación de futuro a miles de familias- de esta novedad, resulta muy simbólico que Fred cambie su trabajo de bombardero por el de constructor de casas prefabricadas.

Pero el compromiso histórico de *The Best Years of Our Lives* no refleja sólo los debates políticos de 1946. Uno de sus temas principales, el reconocimiento del amor verdadero por parte de tres veteranos, dice mucho sobre el verdadero interés del filme: el palpito de la vida privada -el hogar- en la sociedad estadounidense. De las

¹⁹ Cfr. BEIDLER, Philip D., "Remembering *The Best Years of Our Lives*", *The Virginia Quarterly Review*, Autumn 1996, 595.

²⁰ La prefabricación de casas, sin embargo, se vio sólo como solución temporal hasta 1949, cuando Henry J. Kaiser abrió una pequeña oficina de casas prefabricadas en Long Island. El éxito de la iniciativa llevó a la creación de barrios enteros prefabricados, y a la extensión de la idea al resto del país. Cfr. MANCHESTER, William, *op. cit.*, I, 528-529.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

tres historias íntimas, la que refleja una mayor inquietud social es el matrimonio fracasado de Fred y Marie.

Una de las consecuencias más importantes de la contienda fue el nuevo aspecto que, por ella, adquirieron las familias estadounidenses. Protagonistas destacados de la guerra fueron “los niños del adiós”, que iniciaron el *boom* demográfico que luego continuaron, en 1945, los bebés del reencuentro. Pero no sólo hubo alumbramientos en las familias. Además del incremento de bebés, la liza provocó el *boom* del divorcio.

Durante la guerra se pusieron de moda los matrimonios *express*. Como sus intérpretes favoritos de Hollywood²¹, cientos de miles de jóvenes estadounidenses acudían a las capillas recién construidas en las bases de entrenamiento y se casaban antes de partir hacia el frente. Unían así sus destinos a absolutos desconocidos. El regreso de los veteranos evidenciaba la carencia de una base real y duradera para ese amor, de forma que se multiplicaron los divorcios. Fred y Marie reflejan esta preocupación en *The Best Years of Our Lives*.

²¹ Entre los famosos que se casaron en una de estas ceremonias fugaces se encontraban Ava Gardner y Artie Shaw; Oona O’Neil y Charles Chaplin; y Judy Garland y Vicente Minelli. Tras veinticuatro *westerns* sin darse un solo beso, Roy Rogers y Dale Evans se fundieron al fin tras un rápido “sí, quiero”. Cfr. *Ibíd.*, I, 522.

Otra de las inquietudes históricas que queda recogida en la cinta es la auténtica obsesión cultural que se creó en torno a la bomba atómica, y la falla generacional que ésta reveló. El escepticismo de Al frente a las preguntas que su hijo Rob le hace en torno a la bomba dan relieve a la fascinación mezclada con miedo de Rob, muy propia del mundo civil. Y sobre todo, habla de una total carencia de interés por la tradicional épica bélica. Al niño de 1946 ya no le interesan una espada, una bandera manchada con sangre japonesa, ni los escritos de buena suerte que manda la familia enemiga. Rob sabe, *entiende* la organización social japonesa, pero es incapaz de asombrarse emocionalmente frente al poder del enemigo; su dignidad y su condición de vencido.

The Best Years of Our Lives tuvo una repercusión enorme. Se convirtió en la película más taquillera de Hollywood el año con mayor taquilla de su historia, 1946²²; consiguió siete Oscar y uno honorífico, un éxito sin precedentes²³; y obtuvo la aquiescencia de la

²² 80 millones de personas acudían al cine semanalmente, y dejaban ganancias de 72 millones de dólares. Cfr. CHOPRA-GANT, Mike, *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, I.B. Tauris Publishers, London, 2006, 20.

²³ Recaudó 8 millones de dólares en su primera exhibición, y atesoró siete Oscar: Mejor Película (Samuel Goldwyn), Mejor Director (William Wyler), Mejor Guión Adaptado (Robert E. Sherwood), Mejor Montaje (Daniel Mandell), Mejor Banda Sonora (Hugo Friedhofer), Mejor Actor Principal (Fredrich March) y Mejor Actor de Reparto (Harold Russell). Éste último recibió, además, un Oscar

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

crítica, con la única excepción del crítico de *The Nation*, James Agee²⁴. No obstante, lo más asombroso del fenómeno fue la total conexión de *The Best Years of Our Lives* con el público.

El filme dura dos horas y cuarenta minutos, dos veces más que una película habitual de Hollywood y un lujo que sólo *Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, V. Fleming, 1939) se había permitido. Pero lo realmente inédito fue el cariño con el que los norteamericanos hicieron suyo el filme. De algún modo, *The Best Years of Our Lives* clausuró emocionalmente la Segunda Guerra Mundial. Poseía al mismo tiempo cercanía humana y compromiso: aún se hallaba rodada en el blanco y negro de las restricciones de guerra; sus actores -entre los más apreciados del momento: Myrna Loy, Dana Andrews y Fredric March- vestían ropas desgastadas, exactamente igual que millones de ciudadanos estadounidenses; los problemas que relataba eran conocidos por todos, compartidos por todos.

Hasta tal punto el público hizo suya la película que fue él quien, por medio del estudio encargado al American Research Institute, votó -en primer lugar- estrenarla en 1946 y no en 1947, como estaba previsto; y en segundo lugar, llamarla como sentía su

honorífico por su animante ejemplo para el resto de veteranos de la Segunda Guerra Mundial. Cfr. BEIDLER, Philip D., *op. cit.*, 590.

²⁴ Véase AGE, James, *Escritos sobre cine*, Quintana, Ángel (ed.), Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, 38.

momento histórico: *Los mejores años de nuestra vida*; *The Best Years of Our Lives*²⁵.

1.1.2. El caso de *The Deer Hunter* (1978)

Como se verá en el siguiente epígrafe, *The Deer Hunter* no posee una relación tan explícita con su momento histórico como *The Best Years of Our Lives*. Por mucho que Vietnam fuera la guerra elegida para contar esta historia de tres veteranos y de que, incluso, se incluyeran en el filme imágenes captadas por las televisiones norteamericanas durante la caída de Saigón, la intención de la película tiene poco que ver con la Historia acaecida, como se verá en el siguiente epígrafe²⁶.

Y sin embargo, los hechos históricos –“lo sucedido”- supusieron la principal crítica a la película dirigida por Michael Cimino. Cuando *The Deer Hunter* se estrenó en noviembre de 1978 de forma sorprendente -pues apenas se le había prestado atención al rodaje del segundo filme de un desconocido realizador-, las

²⁵ Cfr. BEIDLES, Philip D., *op. cit.*, 603.

²⁶ Véase p. 86.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

reacciones llegaron de forma inmediata, contundente y dividida²⁷. Las opiniones favorables destacaron la riqueza, emotividad y complejidad intertextual de la cinta²⁸. Las negativas tildaron el filme de xenófobo, peligroso, machista y “derechoide”²⁹.

Concretamente, las quejas se levantaron por -en primer lugar- la falta de adecuación histórica de las escenas de la ruleta rusa, pues ni el Vietcong ni el Ejército de Liberación Nacional llevaron a cabo nunca este juego de apuestas. En segundo lugar y vinculado a la

²⁷ Entre las críticas negativas más influyentes se hallaron: AUSTER, Al y QUART, Leonard, “Hollywood and Vietnam: The Triumph of the Will”, *Cineaste* 9, n° 3 (Spring 1979), 4-9; HATCH, Robert, reseña de *The Deer Hunter*, *The Nation*, 24 de febrero, 1979, 220; KAEL, Pauline, “The God-Bless America Symphony”, *The New Yorker*, 18 de diciembre de 1978, 66, 71-75; KAUFFMANN, Stanley, “Structures, Within and Without”, *The New Republic*, 23 y 30 de diciembre, 1978, 22-23; y SARRIS, Andrew, “Is the Metaphor the Message?”, *The Village Voice*, 18 de diciembre, 1978, 67-68. Entre las críticas positivas al filme, destacaron en su día: DENBY, David, “Nightmare into Epic”, *New Yorker*, 18 de diciembre, 1978, 98-100; KROLL, Jack, “Life-or-Death Gambles”, *Newsweek*, 11 de diciembre, 1978, 113-115; PYM, John, “A Bullet in the Head: Vietnam Remembered”, *Sight and Sound*, 48, n° 2 (Spring 1979), 82-84, 115.

²⁸ Véase WOOD, Denis, “All The Words We Cannot Say. A Critical Commentary on *The Deer Hunter*”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 7, n° 4, 1980, 366-382.

²⁹ Cfr. DEMPSEY, Michael; KINDER, Marsha; AXEEN, David; y CALLENBACH, Ernest, “Four Shots at *The Deer Hunter*”, *Film Quarterly*, 32, n° 4, 1979, 10-22.

ruleta, se criticó la imagen que el filme daba de los vietnamitas. Y en tercer lugar, hubo quien se escandalizó por el uso de la canción *God Bless America* para cerrar la película. Se dijo que, de algún modo, la entonación de este “himno bastardo”³⁰ suponía “bendecir la intervención norteamericana en Indochina”³¹.

Pero la película también obtuvo apoyo popular y reconocimiento oficial: pese a las quejas de los exhibidores por su largura -183 minutos-, el filme ganó 43 millones de dólares con un presupuesto de 15 millones, obtuvo el Premio de la Crítica de Nueva York, y consiguió cinco Oscar: película (Barry Spikings, Michael Deeley, Michael Cimino y John Peverall), director (Michael Cimino), sonido (Richard Portman, William L. McCaughey, Aaron Rochin y C. Darin Knight), actor de reparto (Christopher Walken) y montaje (Peter Zinner). También fue nominada para actor principal (Robert De Niro), actriz secundaria (Meryl Streep), guión (Deric Washburn) y fotografía (Vilmos Zsigmond)³².

³⁰ FOX, Terry Curtis, “Stalking *The Deer Hunter*”, *Film Comment*, vol. 15, 1979, 24.

³¹ HILLSTROM, Kevin y HILLSTROM, Laurie Collier, *op. cit.*, 86.

³² La presencia de *The Deer Hunter* hizo que la gala de los Oscar fuera la más polémica y confrontada de su historia. A las puertas del pabellón, grupos anti-Vietnam desplegaron pancartas donde se leía “Oscars no para el racismo” y “*The Deer Hunter* es una sucia mentira”. El grupo Veteranos de Vietnam Contra la Guerra (*Vietnam Veterans Against the War*) publicó una serie de declaraciones contra la película antes de la ceremonia y Jane Fonda, principal competidora de

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

El éxito de público revela una sintonía con su tiempo. De hecho, 1978 fue el año en que la gran pantalla hollywoodiense abordó Vietnam, con la coincidencia de *Coming Home* (*El regreso*, H. Ashby, 1978), *The Boys in Company C* (*Los chicos de la compañía C*, S. J. Furie, 1978), *Go Tell the Spartans* (*La patrulla*, T. Post, 1978) y *The Deer Hunter*. Hasta entonces, los estudios de Hollywood consideraban que Vietnam era un “veneno para la taquilla”. De las cuatro, *The Deer Hunter* fue con mucho la más rentable³³.

La implicación emocional que despertó *The Deer Hunter* tuvo una consecuencia de carácter histórico: la elevación del primer monumento conmemorativo dedicado a los caídos en Vietnam y, por tanto, el primer recordatorio oficial de una guerra dolorosa para la memoria de la nación. En marzo de 1979, Jan Scruggs, antiguo combatiente en la 199ª Brigada de Infantería Ligera, vio *The Deer Hunter* y la conmoción que experimentó le sirvió como impulso definitivo para iniciar la formación del Fondo para el Monumento de Veteranos de Vietnam, que se materializó en el diseño de Maya

Cimino con su filme *Coming Home* y famosa activista, dedicó su campaña de marketing contra *The Deer Hunter*. En otra gala oficial celebrada poco antes, la del 29º Festival de Berlín, la delegación de la URSS se retiró porque *The Deer Hunter* fue exhibida. Le siguieron las representaciones de Bulgaria, Hungría, Checoslovaquia, Alemania del Este y Cuba, los miembros del jurado de estos países y los directores Vera Chytilova y Pál Gábor. Cfr. COMAS, Ángel, *El cazador/El último refugio*, 72-73.

³³ Cfr. *Ibíd.*, 16.

Ying Lin levantado en Washington³⁴. *The Deer Hunter* -junto a *Who'll Stop the Rain?* (*Nieve que quema*, K. Reisz, 1978) y *Apocalypse Now* (*Apocalipsis Now*, F. F. Coppola, 1979)- fue también el primer recordatorio fílmico de las consecuencias que Vietnam tuvo para Estados Unidos³⁵. El inicio del revisionismo histórico en cine.

Pero no toda la implicación de *The Deer Hunter* con su momento histórico quedó subordinada al subtexto del filme y a su interpretación. Como retrato de veteranos que era, la película reflejó dos de los grandes desvelos de la Norteamérica de posguerra: el reconocimiento del mal del veterano como síndrome psiquiátrico, por un lado; y por otro, el tema de los prisioneros de guerra (*Prisoners of War*, POW) y de los desaparecidos en combate (*Missing in Action*, MIA).

Respecto al primero, se sabe desde que existe que la guerra provoca miedo. Pero hasta la Primera Guerra Mundial no se le dio

³⁴ Cfr. McADAMS, Frank, *The American War Film. History and Hollywood*, Praeger, London, 2002, 231-233.

³⁵ “(...) No son películas [*The Deer Hunter*, *Who'll Stop the Rain* y *Apocalypse Now*] abiertamente implicadas con las condiciones específicas políticas o históricas concernientes a la guerra de Vietnam. (...) Estudiaron las consecuencias sociales de la guerra de Vietnam estrictamente desde el punto de vista estadounidense. Son retrospectivas no sólo cronológicamente, sino también en su tono elegíaco, el sentimiento de pérdida y envejecimiento que permea las tres narrativas”, KINNEY, Judy Lee, “The Mythical Method: Fictionalizing the Vietnam War”, *Wide Angle*, vol. 7, n° 4, 1985, 35.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

un nombre *-shell shock-* a los síntomas asociados al miedo de combate y al dolor de su recuerdo: sordera selectiva, congoja en el estómago, dolores de cabeza, corazón acelerado, falta de respiración, dureza en el cuello, pérdida de control nervioso, transpiración exagerada, etc.

En la Segunda Guerra Mundial se asumió la existencia de una enfermedad con esos síntomas, a la que se llamó “cansancio de batalla”. Con la popularización de las teorías de Sigmund Freud, su diagnóstico de “neurosis de guerra” se extendió también. Así, los síntomas que padecía el soldado dejaron de considerarse algo orgánico y pasaron a verse como un desorden emocional que, como tal, debía tratarse con psicoterapia -hablando de los traumas-, en lugar del electro-shock aplicado hasta entonces. La sintomatología reconocida se amplió así a las alteraciones emocionales: irritabilidad, irrupciones del sueño, sensibilidad exacerbada, culpa, horror y duelo por los compañeros muertos, depresión, confusión y, en definitiva, una total desorganización emocional.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, sin embargo, una serie de psiquiatras -Robert Lifton y Chaim Shatan como pioneros- observaron que la neurosis de guerra había “caducado” con la nueva modalidad de guerra que supuso Vietnam. Pese a que los veteranos todavía sufrían ansiedad, depresiones y fobias, ahora los síntomas eran más serios y variados. Muchos lidiaban con problemas de personalidad, alcoholismo, adicción a drogas y dificultades con la ley. Su impulso autodestructivo era tan estremecedor como la cifra de veteranos muertos de forma violenta -

en suicidios, accidentes de coche, sobredosis y tiroteos con la policía - tras regresar a Norteamérica: 49.000 a la altura de 1971³⁶.

La seriedad del caso requería un nuevo diagnóstico, que llegó en 1980, cuando la Asociación Psiquiátrica de América reconoció un nuevo síndrome: estrés postraumático (*Posttraumatic Stress Disorder*, PTSD)³⁷. El comportamiento tras la guerra de Mike, Nick y Steve, protagonistas de *The Deer Hunter*, adelanta certeramente lo que pronto se conocería como PTSD. En 1978, por tanto, se intuían ya los contornos de la enfermedad.

El segundo tema candente en el momento de estrenarse el filme podría tildarse de verdadera fiebre social: la existencia o no de prisioneros de guerra (POW) en Vietnam; y la cuestión de los

³⁶ Cfr. BRENDE, Joel Osler, y PARSON, Erwin Randolph, *Vietnam Veterans. The Road to Recovery*, Plenum Press, New York, 1985, 75.

³⁷ Los principales síntomas catalogados del PTSD son: 1. Pérdida de autoridad sobre la función mental -particularmente la memoria y capacidades perceptivas-; 2. Movilización persistente del cuerpo y la mente por peligro letal, con potencial para derivar en una explosión de violencia; 3. Persistencia de las habilidades de supervivencia en combate, pese a hallarse en un entorno civil; 4. Problemas crónicos de salud, derivados de la movilización permanente del cuerpo; 5. Alarma constante para no ser traicionado: destrucción de la capacidad para confiar en los demás; 6. Preocupación constante por el enemigo y por la autoridad burocratizada; 7. Abuso de drogas y alcohol; 8. Tendencia al suicidio, a la desesperación, aislamiento y falta de sentido. Véase <http://www.trauma-pages.com/>.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

desaparecidos (MIA): la pregunta constante de si éstos podrían encontrarse entre los POW. En el imaginario popular, quien debía contestar a estas cuestiones era el gobierno, pues se creía que éste conspiraba -incluso con el apoyo del enemigo- para que la incómoda verdad de los POW, el ser testimonio vivo y de la derrota nacional, se olvidara. En definitiva,

el mito del guerrero desaparecido significó la creencia fervientemente mantenida por el grueso de la población de que un gran número de prisioneros de guerra americanos nunca serían repatriados después del fin de las hostilidades. Por eso, mucho tiempo después de que las contiendas hubieran terminado, esos hombres y una serie de mujeres continuaron en cautiverio contra su voluntad³⁸.

El problema del guerrero perdido era tan antiguo como las lizas en Estados Unidos. De hecho, en términos absolutos así como relativos, la contienda de Indochina fue la que menos POW, MIA y demás -KIA: asesinado en acción; PD: presuntamente muerto; PFOD: probablemente encontrado muerto y BNR: cuerpo sin recuperar- arrojó³⁹. No obstante, el conocimiento ciudadano sobre la existencia de desaparecidos superaba con mucho la inquietud de anteriores guerras, incluida la de Corea, en la que hubo 8.117 MIA

³⁸ DOYLE, Robert C., "Unresolved Mysteries: The Myth of the Missing Warrior and the Government Deceit Them in the Popular Captivity Culture of the Vietnam War", *Journal of American Culture*, vol. 15, n° 2, 1992, 1.

³⁹ Cfr. *Ibíd.*, 4.

en tres años de contienda frente a los 2.453 en los diez años de Vietnam⁴⁰.

El viraje tras Indochina se debió, probablemente, a cuatro causas: primero, el buen funcionamiento de las organizaciones de veteranos; segundo, la atención prestada por Hollywood al tema; tercero, una serie de acciones paramilitares que se llevaron a cabo -o, al menos, se anunció que se llevarían a cabo- patrocinadas por empresarios para salvar a “los muchachos”; y cuarto, la sospecha generalizada hacia un gobierno mal parado tras los escándalos políticos de los años setenta⁴¹.

También ayudó el que los POW constituyeran uno de los compromisos adquiridos por Nixon con Norteamérica⁴² y que, en un contexto global, los POW de Vietnam no fueran sino la versión moderna de la literatura fundacional estadounidense: la narrativa de cautiverio. La fortuna de Nick en *The Deer Hunter* es buena muestra de esta inquietud.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Cfr. *Ibid.*, 5.

⁴² “Bajo ninguna circunstancia abandonaremos a nuestros POW y MIA”, NIXON, Richard en DAVIS, Vernon E., *The Long Road Home. U.S. Prisoner of War Policy Planning in Southeast Asia*, Historical Office, Office of the Secretary of Defense, Washington, 2000 para conocer los detalles de este plan de retorno y de la campaña pública del gobierno que lo acompañó, *The Go Public Campaign*.

1.2. ACERCAMIENTO AUTORIAL

Como cualquier obra artística, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* remiten al proceso creador que les dio a luz, a los problemas que afrontaron sus autores y a las decisiones netamente personales que tomaron⁴³. El presente epígrafe pretende acercarse a los unos y las otras.

Para ello y dado que el foco de esta investigación es el relato cinematográfico⁴⁴ y el guión de las películas en concreto, se prestará mayor atención a los autores cuya influencia destaca en estas áreas:

⁴³ Se parte de la premisa de que el cine, al contrario que otras artes -como la pintura, escultura, novela, poesía, escritura teatral o música-, es el fruto de un proceso creativo solidario. En él intervienen distintos creadores que, en mayor o menor medida, se pueden identificar como autores del filme. Cfr. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, 17.

⁴⁴ Con Sánchez Noriega, se entiende por relato la narración audiovisual de sucesos reales o ficticios encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ése u otro tiempo, etc. Conviene subrayar con García-Noblejas que el relato, como la historia, “incluye un flotamiento de significación”. Cfr. *Ibíd.*, 716; y GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1982, 64.

Robert E. Sherwood -guionista- y William Wyler -director- de *The Best Years of Our Lives*, y Michael Cimino, director de *The Deer Hunter*⁴⁵. Sin embargo, no se olvidará mentar la aportación de otros creadores de estas dos películas, a quienes se les dedicará un punto del presente epígrafe: productores, directores de fotografía e intérpretes.

1.2.1. *The Best Years of Our Lives*, reflejo de la evolución personal de Robert E. Sherwood

Robert E. Sherwood (1896-1955) fue uno de los dramaturgos más relevantes en la Norteamérica de su tiempo, y de los más olvidados en la actual. Ganador de cuatro premios Pulitzer -drama y biografía-, se le recuerda especialmente por el guión de *Rebecca* (*Rebeca*, A. Hitchcock, 1940) y por algunas de sus obras teatrales, entre las que destacan *The Petrified Forest* (1935), *Idiot's Delight* (1936), y *Abe Lincoln in Illinois* (1938), todas ellas convertidas en películas de Hollywood.

Robert E. Sherwood fue también el guionista de *The Best Years of Our Lives* porque William Wyler lo quiso así⁴⁶. Entre los variados motivos que propiciaron esta decisión, probablemente

⁴⁵ De por qué Cimino, siendo director, será tratado como autor del filme se tratará en el epígrafe correspondiente.

⁴⁶ Cfr. BEIDLER, Philip D., *op. cit.*, 594.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

destacaron dos: el pasado como veterano que Sherwood y Wyler compartían, y el carácter liberal de Sherwood, que coincidía con el de Wyler incluso en el comedimiento. A continuación, se analizarán estas dos facetas.

Con 21 años, en 1917, Sherwood partió a la Gran Guerra alistado en el 42º Batallón de Vigilancia de la Fuerza Expedicionaria Canadiense. Su altura descomunal, a la que añadía una constitución extremadamente delgada, fue la principal causa de que el ejército estadounidense le rechazara⁴⁷. Pero Sherwood, llevado por un idealismo que rayaba la inocencia y que siempre le caracterizó, se alistó en el vecino país de Canadá y participó en la lid en Francia a lo largo de 1918. Allí conoció los horrores de la guerra y llegó incluso a ser “gaseado”. El negarse a subir al camión de heridos para dar paso a los más débiles le costó una dolencia cardíaca que arrastró el resto de su vida, hasta su muerte en 1955 por ataque de corazón⁴⁸.

Esta condición de veterano marcó profundamente su obra literaria. La pieza -y después película- *Waterloo Bridge* nació de esta experiencia, al igual que su única novela, *The Virtuous Knight*. Otras dos de sus obras, *Idiot's Delight* y *The Road to Rome*, se convirtieron en claro vehículo para la reflexión sobre la guerra; y *Abe Lincoln in*

⁴⁷ Cfr. BROWN, John Mason, *The Worlds of Robert E. Sherwood. Mirror to His Times (1896-1939)*, Harper & Row, New York, 1965, 98-99.

⁴⁸ Cfr. MESERVE, Walter J., *Robert E. Sherwood. Reluctant Moralist*, Pegasus, New York, 1970, 22.

Illinois y *There Shall Be No Night* hablaron indirectamente de la realidad bélica que estaba por venir en los últimos años treinta.

Tras su experiencia como veterano de la Gran Guerra, Sherwood defendió la causa pacifista con pasión. Al menos, hasta la llegada al poder de los dictadores en Alemania e Italia. *Idiot's Delight*, estrenada en 1936, reveló el viraje de pensamiento del autor y le valió, además, un primer Pulitzer. Para él, la amenaza que el ascenso del totalitarismo suponía para las libertades del hombre, con las que Sherwood comprometió su vida y trabajo, exigía una lucha defensiva. De forma progresiva, sus obras -*Abe Lincoln in Illinois* (1939), *There Shall Be No Night* (1941)-, abogaron por la acción política y el compromiso en la lucha contra el Eje. Pese al abandono del pacifismo político, sin embargo, Sherwood nunca dejó de ser un pacifista moral. No apoyó acciones ofensivas ni se regodeó en la emoción de la liza⁴⁹, y compartió con sus íntegros personajes el dolor al adentrarse en la guerra. Pero no sólo su condición de veterano y pacifista moral atravesó la ficción de Sherwood, quien aunaba su conocimiento de la guerra y sus reflexiones sobre la naturaleza de ésta con un temple liberal⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. SHUMAN, R. Baird, *Robert E. Sherwood*, Twayne Publishers, New York, 1964, 77.

⁵⁰ "Sherwood no fue un genio, pero sí expresó de forma más clara que la mayoría [de dramaturgos] las fuerzas en conflicto dentro de la sociedad estadounidense, y el dilema de los liberales que pasaron de la desilusión amarga de los años veinte al compromiso renovado de los años treinta", BIGSBY, C.W.E., *A Critical*

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

El escritor no era amigo de filias y fobias férreas, sino un hombre tímido que prefería escuchar a hablar, pero que clausuraba como nadie las batallas de ingenio⁵¹. Como caballero tranquilo que era, las opiniones que expresaba y la moral que profesaba poseían un carácter conservador. Salvo en política, ámbito en el que se consideraba demócrata liberal: una parodia de Hoover le costó en 1928 el trabajo como editor en la revista *Life*.

Esta faceta liberal de Sherwood quedó aparcada a lo largo de la década de los treinta. El dramaturgo en ciernes tomó la expulsión de *Life* como el empujón necesario para lanzarse profesionalmente al mundo teatral y del cine, cuyo oficio conocía bien por haber sido uno de los pioneros de la crítica cinematográfica en Estados

Introduction to Twentieth-Century American Drama, vol. 7, 1900-1940, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 146.

⁵¹ Sherwood pertenecía al famoso Grupo Algonquin que tanto influyó en el teatro de los años veinte en Estados Unidos, y entre cuyos miembros se encontraban Wollcott, Heywood Broun, Benchley, Marc Connelly, George S. Kaufman, Frank Sullivan, Donald Ogden Stewart, Howard Dietz, Laurence Stallings, David Wallace, Alice Duer Miller, Edna Ferber, y otros muchos. Por la Tabla Redonda del Algonquin pasaban autoridades literarias como Ernest Hemingway, Eugene O'Neill, Edna St. Vincent, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Thomas Wolfe, F. Scott Fitzgerald y otros muchos. Este grupo se reunía en el hotel Algonquin sin otro interés que el de disfrutar de una conversación ácida basada en el ingenio de las intervenciones, muchas veces con origen en temas literarios o de actualidad. Sherwood agudizó en el Algonquin la ironía que, después, tanto usó en sus obras. Cfr. BROWN, John Mason, *op. cit.*, 153-163.

Unidos⁵². De este modo, consagró una década a su trabajo como dramaturgo de éxito y a su creciente labor como “escenarista” y dialoguista en Hollywood⁵³.

El fin de esta etapa tranquila llegó de forma definitiva con el día de Navidad de 1939, gracias al boletín radiofónico en el que William L. White narraba la caída de Finlandia en manos nazis. Alarmado por el “miedo abyecto” de Estados Unidos⁵⁴, Sherwood inició la escritura de una obra diferente, más comprometida con la lucha de los seres humanos que con los requerimientos del teatro. *There Shall Be No Night* fue la culminación política del profundo cambio que *Idiot's Delight* supuso para su pacifismo⁵⁵.

⁵² Véase HAGEMANN, E.R., “An Extraordinary Picture: The Film Criticism of Robert E. Sherwood”, *The Journal of Popular Film*, vol. 1, nº 2, 1972, 81-104, y SCHULTHEISS, John, “Robert E. Sherwood”, *Film Comment*, vol. 8, nº 3, 1972, 70-71.

⁵³ Entre sus películas, destacan: *Tovarich* (*Tovarich*, A. Litvak, 1936), *The Ghost Goes West* (*El fantasma va al Oeste*, R. Clair, 1936), *The Adventures of Marco Polo* (*Las aventuras de Marco Polo*, A. Mayo, 1938). Como se ha indicado, también vio adaptadas al cine varias de sus obras -*Reunion in Vienna* (*Reunión en Viena*, S. Franklin, 1933), *Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, A. Mayo, 1936), *Idiot's Delight* (C. Brown, 1939) y *Abe Lincoln in Illinois* (*Abe Lincoln en Illinois*, J. Cromwell, 1939).

⁵⁴ Cfr. MESERVE, Walter J., *op. cit.*, 149.

⁵⁵ Cfr. *Ibíd.*, 151.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

En su diario de 1936, el dramaturgo escribió que creía sólo en la verdadera democracia y el verdadero cristianismo. Su fe seguía en pie en 1940, pero ahora se veía compelida a pasar a la acción. Lo hizo en mayo de ese año, cuando se unió al Comité para la Defensa de América por medio de la Ayuda a los Aliados -*Committee to Defend America by Aiding the Allies*-. Su primer encargo dentro de la organización fue escribir el texto de un anuncio que, a toda página, se publicó el 10 de junio en todos los periódicos de Nueva York: “Parad a Hitler ahora”⁵⁶.

Roosevelt reparó en este y otros artículos que Sherwood escribió. El dramaturgo, por su parte, apoyó las medidas del presidente, de forma especial la Ley de Préstamos y Arriendo⁵⁷. Así fue como, hacia agosto de 1940, Sherwood se convirtió en uno de los

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, 156-157.

⁵⁷ El 9 de diciembre de 1940, Churchill envió una misiva secreta a Roosevelt en la que se le anunciaba la quiebra económica de la Corona Inglesa, lo que se ha interpretado como el epitafio del Imperio Británico y el paso de testigo de la hegemonía mundial a Norteamérica. El presidente estadounidense reaccionó promoviendo una norma -la Ley de Préstamos y Arriendos, *Lend-Lease Law*- por la que Estados Unidos se comprometía a proveer de todo lo necesario -armas, municiones, alimentos, etc.- a Gran Bretaña, a condición de que ésta le pagara después “en especie”. La ley, sin embargo, no estipulaba qué era ese “en especie”, lo que en la práctica significó que, con la *Lend-Lease Law*, Norteamérica proveyó crédito a los Aliados de forma disfrazada. En marzo de 1941, con el apoyo mayoritario de la población, las Cámaras aprobaron esta norma que anulaba en la práctica la Ley de Neutralidad. Cfr. MANCHESTER, William, *op. cit.*, vol. I, 278.

tres escritores de discursos de Roosevelt⁵⁸, un encargo que asumió sin remuneración a lo largo de los cuatro años siguientes:

(...) puso sus energías donde vio la mayor fortaleza del bien -con Roosevelt y el *New Deal*- convirtiéndose en un liberal militante que no sólo ponía palabras en la boca de Roosevelt sino que hablaba por sí mismo con la convicción de un idealista y el fervor de un evangelista⁵⁹.

Su compromiso le llevó a tomar trabajos propiamente políticos, como ir a Gran Bretaña durante tres semanas para realizar un informe de la situación allí y, de forma destacada, ser el jefe de la Rama de Ultramar de la Oficina de Información para la Guerra (OWI) bajo las órdenes de Elmer Davis⁶⁰. Sin embargo, su labor al

⁵⁸ Los otros miembros del grupo eran Harry Hopkins, consejero íntimo del presidente y jefe de la Administración de Progreso Laboral (*Work Progress Administration*, WPA), y el segundo de Roosevelt, Samuel I. Rosenman.

⁵⁹ MESERVE, Walter J., *op. cit.*, 165.

⁶⁰ La OWI era el brazo del gobierno en la gestión de información durante la guerra. Sobre el cine de Hollywood, actuaba a través de su Negociado de Películas (Bureau of Motion Pictures, BMP), que emanaba las normativas cinematográficas y sugerencias respecto del contenido. En este sentido, actuaba casi como un segundo código de producción. Hay que destacar, sin embargo, que Hollywood se prestó voluntariamente a plegar sus contenidos a la obligación patriótica, de modo que el BMP terminaba interviniendo sólo en cuestiones de detalle -verosimilitud, acentuación de rasgos, sugerencias de mensaje, etc-. El BMP tenía dos ramas, una en Estados Unidos y otra en Ultramar. Aunque la oficina nacional se hallaba encargada de censurar los contenidos, la oficina de Ultramar tenía el poder real,

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

frente de esta institución no fue buena. Sherwood era lento, impuntual y poseía un carácter cambiante, no tenía dotes para el trabajo en equipo y le aburrían las tareas administrativas. En un año, los resultados obtenidos por la Rama de Ultramar quedaban en entredicho⁶¹.

Su carrera como gestor de la OWI dio fin cuando el dramaturgo decidió trabajar en la campaña electoral de Roosevelt en 1944. Pocos meses después del triunfo, el presidente murió y, con él, la tarea política de Sherwood. Al menos, la labor oficial. El dramaturgo era consciente de que su misión no se había completado. Entre 1945 y su muerte acaecida en 1955, Sherwood regresó a su trabajo como escritor, donde se propuso un nuevo objetivo propagandístico: abogar por una paz responsable.

pues pese a que no censuraba, sí tenía la potestad de no comercializar los filmes en los territorios recién conquistados por los Aliados. Esto podía resultar ruinoso para los estudios, y era lo que realmente les doblegaba. Véase KOPPES, Clayton R. y BLACK, Gregory, *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, University of California Press, Berkeley, 1987.

⁶¹ A lo largo de 1943, Elmer Davis tuvo que responder ante un comité del Congreso sobre el uso presupuestario de la OWI. En junio de ese año, el articulista del *New York Times* Arthur Krock protestó en las páginas del periódico por el poco escrutinio que se prestaba al área de Sherwood. El dramaturgo, sin embargo, pudo mostrar unas cuentas claras. Su principal problema radicaba en la administración y, sobre todo, en la gestión de un capital humano capacitado pero mal aprovechado. Cfr. MESERVE, Walter J., *op. cit.*, 178.

No quería que la gente se olvidara de la guerra o de las razones por las que se luchó. (...) En 1945, (...) Sherwood era todavía el propagandista del *American way of life*. Su mensaje para los liberales seguía siendo el mismo: ¡Actúa!⁶².

Así, con convicciones profundas, se involucró con Wyler en *The Best Years of Our Lives*. Tras recibir el Oscar al mejor guión, la carrera de Sherwood declinó abruptamente. Ninguna obra suya volvió a conseguir el éxito; las películas se hicieron menos abundantes y menos personales; apenas le quedó espacio para introducirse en televisión. Tan sólo se le reservaron algunas mieles en su lucha contra el olvido: en 1946, Sherwood inició la redacción de una biografía política sobre Roosevelt, que se convirtió en el libro *Roosevelt y Hopkins* (1948). Con él, Sherwood obtuvo su último Pulitzer.

Para terminar, merece la pena hacer mención a algunos aspectos de la escritura de Sherwood que, más allá de su pacifismo moral pero realista y de su carácter liberal, conformaron *The Best Years of Our Lives*.

Con su habitual tono irónico, Sherwood solía decir que sus obras comenzaban con un gran mensaje y acababan, por desgracia, convertidas en simple entretenimiento⁶³. Así, más allá de su mensaje

⁶² *Ibíd.*, 184.

⁶³ Cfr. *Ibíd.*, 14.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

conscientemente político, *The Best Years of Our Lives* es un filme escrito para entretener: una dramaturgia con mensaje. Como era habitual en sus obras -*The Road to Rome*, *Idiot's Delight*, *Abe Lincoln in Illinois*, *There Shall Be No Night*, etc.-, la Historia se utilizaba con fines dramáticos. Y en especial, la guerra. En el caso de *The Best Years of Our Lives*, sus postrimerías.

El uso que Sherwood hacía de la Historia se debía en gran parte a su gran obsesión y pregunta: “la condición humana”, ¿en qué consiste? Para descubrirlo, actualizaba hechos como la conquista de Roma por parte de Aníbal -*The Road to Rome*- y, en sentido inverso, llevaba a un plano alegórico otros hechos tomados de la actualidad, como la invasión de Etiopía por parte de la Italia fascista -*Idiot's Delight*-. En general, a Sherwood le interesaba todo aquello que afectara a Estados Unidos, pero buscaba ampliar las implicaciones sociales y culturales del país. De ahí su fijación con los eventos internacionales en medio del aislacionismo político de los años treinta. El resultado era una mezcla de temporalidad y atemporalidad en sus obras, y la presentación ante el espectador de un microcosmos habitado por prototipos sociales⁶⁴.

La simplificación idealista de su mensaje era su principal fortaleza y debilidad. Sherwood escribía con el romanticismo disimulado tras el sarcasmo que el personaje de Al usa en su discurso frente a banqueros en *The Best Years of Our Lives*. Paradójicamente,

⁶⁴ Cfr. SHUMAN, Baird R., *op. cit.*, 52-63.

la trama amorosa quedaba encargada de manifestar el mensaje político en ésta y sus demás obras. Las mujeres protagonistas de estas tramas se convertían en el centro de la obra. Eran fuertes, inteligentes, decididas, sin pelos en la lengua. No en vano, el diálogo y el *hokum* -palabra *slang* que se refiere a la estimulación deliberada de la emoción por medios artificiales- eran los dos pilares de su escritura⁶⁵.

Sobre ellos, Sherwood desplegaba las constantes de sus obras y filmes: un patriotismo determinado; un deber con lo que -entendía- eran las necesidades del hombre; una ética simple que bebía del democratismo norteamericano y de un cristianismo poco dogmático; un romanticismo sin fisuras que trataba de disimularse a sí mismo con sarcasmo e ingenio; y, para terminar, unos finales agridulces⁶⁶. *The Best Years of Our Lives* aúna todas estas constantes con maestría.

⁶⁵ “*Hokum* -como se aplica el término por sus críticos- es la sangre misma del teatro, su fuerza animante, la causa y la razón de su existencia. El teatro es siempre y siempre ha sido una niñera de las artes, un terreno donde se despliegan las emociones más infantiles del hombre”, SHERWOOD, Robert E., *The Queen's Husband*, New York, Charles Scribner's Sons, 1928, xvi.

⁶⁶ Véase MESERVE, Walter J., *op. cit.*; y SHUMAN, R. Baird, *op. cit.*

1.2.2. William Wyler, principio y final del Hollywood de guerra

De William Wyler (1902-1981) se ha admirado y criticado por igual el “estilo sin estilo” con el que rodaba sus películas⁶⁷. Esta etiqueta hace mención al ya afamado eclecticismo del director⁶⁸. Al contrario que sus coetáneos Ford o Hawks, este realizador no hizo de las películas que rodó vehículos de sus obsesiones genéricas, iconográficas y temáticas. Wyler entendía la dirección como un mero oficio, y como tal la trabajaba. Era metódico, silencioso, perfeccionista -hasta el sadismo, aseguraban sus actores⁶⁹- y, sobre todo, abordaba los filmes que o bien estaba obligado a dirigir por contrato o -cuando obtuvo cierto renombre- aquellos que le apetecía rodar: historias que le implicaban de forma personal⁷⁰.

Mientras la Segunda Guerra Mundial llevaba luchándose año y medio, Wyler ya era un realizador renombrado de cuarenta años. Había afrontado prácticamente todos los géneros: *westerns* silentes

⁶⁷ Véase BAZIN, André, “William Wyler ou le janséniste de la mise en scène”, *La revue du Cinéma*, vol. 2, n° 10 y 11, 1948.

⁶⁸ Cfr. SWINDELL, Larry, “William Wyler. A Life in Film”, *American Film*, vol. 1, n° 6, 1976, 8.

⁶⁹ Cfr. *Ibid.*, 7.

⁷⁰ Cfr. WYLER, William, en “William Wyler. Guardian Lecture”, *Films and Filming*, n° 325, 1981, 12.

(*The Border Cavalier* [El caballero alerta, 1927], *Shooting Straight* [1927], *Desert Dust* [1927], *Thunder Riders* [1927]) y sonoros (*Hell's Heroes* [1930], *The Westerner* [El forastero, 1940]), dramas románticos (*Glamour* [Fascinación, 1934], *The Gay Deception* [La alegre mentira, 1935], *Jezebel* [Jezabel, 1938]), adaptaciones literarias de clásicos (*Wuthering Heights* [Cumbres borrascosas, 1939]), comedias (*Her First Mate* [1933] *The Good Fairy* [Una chica angelical, 1935]), etc. Conocía el lenguaje del *thriller* psicológico y *noir* (*The Letter* [La carta, 1940]), la materia del drama social y criminal (*These Three* [Esos tres, 1936], *Dead End* [Callejón sin salida, 1937]) y los ritmos del melodrama (*Dodsworth* [Desengaño, 1936], *The Little Foxes* [La loba, 1941]). No obstante, Wyler aún no había dirigido ninguna película bélica.

Teniendo en cuenta su origen europeo -nació en Mulhouse, una localidad de la Alsacia tradicionalmente germana-, su condición de judío y -sobre todo- su talante liberal⁷¹, resulta llamativo que un director tan interesado por los conflictos sociales⁷² no hubiera firmado ninguna de las más de ochenta películas estadounidenses que trataban de la guerra, y entre las que ya figuraban *Confessions of a Nazi Spy* (A. Litvak 1939), *The Great Dictator* (El gran dictador, C.

⁷¹ Cfr. ARESTÉ, José María, *op. cit.*, 35 y 126.

⁷² Y preocupado, según decía, por el aislacionismo en Estados Unidos. Cfr. HERMAN, Jan, *A Talent For Trouble*, G. P. Putnam's Son, New York, 1995, 234.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

Chaplin, 1940) y *Sergeant York* (*El sargento York*, H. Hawks, 1941)⁷³.

Sin embargo, Wyler acometió esta tarea con el rigor del que hacía gala, sin aspavientos ni prisas. Sólo cuando el Gran Debate⁷⁴ entró en su etapa final, Wyler aceptó el encargo de *Mrs. Miniver*⁷⁵. Y lo hizo de forma entusiasta. El rodaje comenzó en noviembre de 1941, y Pearl Harbor tuvo lugar el 7 de diciembre: acababa cualquier posibilidad de neutralidad para Estados Unidos.

Mrs. Miniver se convirtió en la primera película A sobre la guerra proyectada en las pantallas norteamericanas después del ataque japonés. Y de hecho, fue el mayor éxito comercial de 1942. Después del rodaje, Wyler no dudó en alistarse en la 8ª Fuerza Aérea norteamericana, con la intención de rodar documentales de propaganda. Esta palabra no poseía connotaciones negativas para él:

⁷³ Cfr. HOPPENSTAND, Gary; BARROWS, Floyd; LUNDE, Erik, "Bringing the War Home: William Wyler and World War II", *Film & History*, vol. 27, nº 1-4, 1997, 109.

⁷⁴ Se conoce como Gran Debate al periodo de tiempo que se extiende entre el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Europa y la entrada definitiva de Estados Unidos en la liza, en diciembre de 1941. Durante este tiempo, se produjo un enconado debate en el país en torno a la introducción o no en contienda.

⁷⁵ No la habría podido rodar si Goldwyn no lo hubiera cedido a la Metro, la productora más prestigiosa y distinguida de su momento.

La mayor satisfacción que recibo de una película es que contribuya al modo de pensar de la gente, tanto desde un punto de vista social como estrictamente político. En este sentido, toda película es propaganda. Pero, por supuesto, la propaganda no debe parecer propaganda⁷⁶.

En las Fuerzas Aéreas, Wyler obtuvo el rango de teniente-coronel y rodó dos largometrajes documentales, *Memphis Belle* (1944) y *Thunderbolt* (1947). *Memphis Belle* fue estrenada en salas comerciales y obtuvo un gran éxito: contó a los estadounidenses los sacrificios de sus chicos en la lucha aérea contra Alemania. *Thunderbolt*, por su parte, fue un documental menos espectacular, pues narraba una misión táctica, no estratégica, como era el bombardeo de las líneas de aprovisionamiento enemigas al norte de Italia por parte de *Fighters* 57. Sin embargo, éste fue el documental que más le costó rodar. De hecho, perdió el oído derecho a causa del ruido ensordecedor de los motores.

Así pues, un filme de Wyler -*Mrs. Miniver*- actuó como banderín de salida para un Hollywood completamente convencido de la necesidad de apoyar la guerra, al fin. Otro -*Memphis Belle*- se convirtió en el ejemplo más querido y épico de la eficacia estadounidense en la contienda. Y un último se encargó -gracias a su apabullante éxito- de ponerle oficialmente fin:

⁷⁶ MADSEN, Axel, *op. cit.*, 214.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

Pocas películas han sido tan queridas por sus coetáneos como *The Best Years of Our Lives*. El filme más famoso de Wyler nació de su propio tiempo, con el fin de dar voz a lo que los americanos se habían estado preguntando por separado, sin saber si otros compartían sus dudas, rechazos y esperanzas. Era el drama del fin de la guerra, de la colisión de tres hombres con el mundo de posguerra, y reflejaba la tensión, la ansiedad y las expectativas de los hombres y las mujeres que tratan de encontrarse otra vez⁷⁷.

A continuación, conviene poner de relieve algunos aspectos de la manera en que Wyler abordó el rodaje de *The Best Years of Our Lives*. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la película fue el resultado de la última obligación contractual existente entre Goldwyn y Wyler⁷⁸.

Cuando se incorporó a la Metro, Wyler declinó dirigir tanto *The Bishop's Wife* (*La mujer del obispo*, H. Koster, 1947) como un *biopic* sobre Eisenhower que escribía en ese momento Robert E. Sherwood. Casi casualmente, Wyler leyó la novela en verso blanco que, tiempo atrás, Goldwyn había encargado al periodista y escritor de novela histórica MacKinlay Kantor. El resultado, *Glory For Me*, no había satisfecho a Goldwyn⁷⁹ y, por eso, había quedado aparcado

⁷⁷ *Ibíd.*, 257.

⁷⁸ Cfr. Seminario "Dialogue on Film", *American Film*, vol. 1, n° 6, 1976, 40.

⁷⁹ El actor Dana Andrews fue de los primeros en leer la novela de Kantor y en formular su sorpresa por el formato en verso blanco. Tiempo después, Andrews

hasta que Wyler lo retomó⁸⁰. El director se acordó de Sherwood para el guión, y Golwyn, por su parte, se encargó de convencer al dramaturgo.

Un segundo aspecto fundamental fue la facilidad con la que dirigió el filme⁸¹. Su experiencia en el frente suponía una implicación total con la historia. De hecho, el propio Wyler se había enfrentado al “reajuste” que tanto teme el personaje de Al en la película. Tras quedar sordo del oído derecho, Wyler hubo de pasar varias semanas en un hospital militar antes de poder salir sólo parcialmente recuperado⁸². Cientos de detalles delatan la veteranía tanto del director como del guionista: los civiles se equivocan en el

narró qué razones le dio Kantor para su decisión: “No me puedo permitir el lujo de escribir nada en verso blanco. Pero cuando Sam me dijo que escribiera esta historia, no mencionó que no la escribiera en verso blanco”. Cfr. EASTON, Carol, *The Search for Sam Goldwyn. A Biography*, William Morrow, New York, 1975, 234.

⁸⁰ “[Samuel Goldwyn] no creía que la audiencia quería recordar la guerra, y por eso deseaba hacer comedias y musicales. Pero tenía ese guión sobre veteranos que regresan y, al final, conseguimos que se hiciera”, WYLER, William, en “William Wyler. Guardian Lecture”, *op. cit.*, 12.

⁸¹ “Mi experiencia en *The Best Years* prueba que muchas veces no pasamos gran tiempo investigando sobre una película que vamos a hacer, porque -creo- una de las razones principales por las que el filme fue aclamado era que yo era veterano también, y que conocía a los personajes profundamente”, WYLER, William, en PHILLIPS, Gene, “William Wyler Interview”, *Focus on Film*, nº 24, 1976, 8.

⁸² Cfr. MADSEN, Axel, *op. cit.*, 255.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

rango de los reclutas; los soldados poseen una jerga especial; la mujer de Fred parece una *pin-up girl*; e incluso es probable que las fotos que Fred enseña a Marie hayan sido tomadas desde el *Memphis Belle*.

Esta condición de veterano no sólo afectó a los contenidos, sino a un tercer aspecto fundamental del filme: su narrativa visual. El paso por la guerra dejó mella en el estilo de Wyler, que se acercó de manera drástica al documental. En primer lugar, el rodaje en combate depuró dicho estilo; en segundo lugar, le enseñó a rodar en malas condiciones; y en tercer lugar, incrementó en cierto sentido la paciencia del director. A la espera de que las cosas sucedieran dentro del encuadre -y no poder provocarlas-, Wyler aprendió a alargar más los planos y a explotar el potencial dramático de aquello que, simplemente, *pasa*. Todo, en definitiva, contribuyó a una búsqueda concienzuda de la simplicidad visual: dejar que lo acaecido se contara a sí mismo.

Un aspecto concreto de esto, el uso de la profundidad de campo, tuvo tal impacto en la crítica especializada que merece la pena resaltarlo como una cuarta característica fundamental de *The Best Years of Our Lives*. El 13 de abril de 1948, uno de los representantes de la renovada crítica francesa⁸³, Roger Leenhardt, escribió en el influyente semanario *L'Écran français* un grito acogido

⁸³ Cfr. ANDREW, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1993, 217-222.

unánimemente por los demás críticos: “¡Abajo Ford, viva Wyler!”⁸⁴. Este entusiasmo se debía al uso que Wyler hizo de la profundidad de campo en *The Best Years of Our Lives*. Uso que pronto le valió el hoy famoso apelativo de “jansenista de la puesta en escena” por parte del crítico André Bazin⁸⁵.

Esta aclamada puesta en escena fue el fruto de la pareja creativa Wyler-Toland, en la que resultó su última colaboración⁸⁶. En *The Best Years of Our Lives*, Gregg Toland operó con la cámara de modo muy distinto a como la trabajó en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, O. Welles), porque la mayor ambición del Wyler de *The Best Years of Our Lives* radicaba en hacer pensar al espectador. Es decir, hacerle participar en el filme. Wyler deseaba rodar una película honesta, sin artificios de montaje, y pausada.

La voluntad de una visión neta -de pie y frontal, propia del teatro y del cine pionero-, da libertad al espectador de *The Best Years of Our Lives* para seguir la acción del personaje que desee, y llevar a

⁸⁴ Cfr. CIMENT, Michel, “Fortunes (et infortunes) critiques de William Wyler”, *Positif*, nº 484, 2001, 70.

⁸⁵ De hecho, es el título de dos influyentes artículos publicados en *La Revue du Cinéma*, ya citados en p. 35.

⁸⁶ Desde el exitoso rodaje de *These Three* (*Esos tres*, 1936), Wyler y Toland hicieron juntos ocho películas en la Metro Goldwyn Mayer. Ambos eran muy perfeccionistas y, por eso, existía entre ellos muy buena comunicación. Cfr. EASTON, Carol, *op. cit.*, 132.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

cabo de este modo un *découpage* personal⁸⁷. Wyler quería hacer un filme democrático incluso en su estética; que el todo emanara transparencia y claridad⁸⁸.

Tal fue el empeño que Wyler puso en ello que, en cierto modo, fue él quien “escribió” el filme. Éste es el quinto rasgo que diferencia a *The Best Years of Our Lives* de otras películas dirigidas por Wyler. En numerosas ocasiones, el realizador declaró que él no se consideraba ni autor ni escritor de sus películas⁸⁹. Pero, en *The Best Years of Our Lives*, Wyler se lanzó a añadir escenas que no se encontraban en el guión de rodaje, como el momento en que Fred rememora los sonidos de guerra subido en un bombardero del cementerio de aviones⁹⁰.

⁸⁷ Cfr. VIVIANI, Christian, “Un classique américain. *Les Plus Belles Années de notre vie*”, *Positif*, n° 484, 2001, 87.

⁸⁸ Cfr. MADSEN, Axel, *op. cit.*, 268.

⁸⁹ Wyler siempre mostró un profundo respeto por los guionistas con quienes trabajó -Sherwood y Lillian Hellman, entre otros muchos dramaturgos- y, de hecho, le gustaba que estuvieran en el rodaje por si acaso se requería variar algún diálogo. Declaraba abiertamente que Hollywood subestimaba a los guionistas y buscaba buenas historias como arranque de sus filmes, pues sabía que la dirección no podía convertir una mala historia en una buena película. Cfr. ARESTÉ, José María, *op. cit.*, 156-158.

⁹⁰ En el guión, Sherwood describió cómo Fred Derry subía al B-17 abandonado, pero no fue más allá: “Aquí, Mr. Wyler tendrá que inventar algo cinematográfico”, citado en MADSEN, Axel, *op. cit.*, 267.

La sexta característica que reseña la peculiaridad de *The Best Years of Our Lives* es un resumen de todas las señaladas hasta ahora. El filme es, en buena medida, el resultado del compromiso personal de Wyler con su sociedad, su momento histórico y, sobre todo, los veteranos de guerra. Tanto es así que una de las escenas clave de la película, aquella en que Fred golpea al anciano del periódico con quien pelea Homer, refleja un encontronazo que el propio Wyler protagonizó durante un permiso en Estados Unidos⁹¹.

Wyler conocía la dureza del reajuste y la dificultad del olvido. Por eso, aunque asumió el final feliz del matrimonio que Goldwyn propició, mostró su disgusto con esta elección. Su deseo era clausurar la película de forma realista, con la escena el aeropuerto militar y la comunión silenciosa entre Fred y un bombardero que ya sólo es chatarra⁹².

⁹¹ Tras una discusión con un cliente, un botones del hotel en que Wyler se hospedaba se volvió a éste y llamó “maldito judío” al cliente que se acababa de marchar. Como Homer, Wyler advirtió al botones que se estaba equivocando de persona, pero el botones no lo tomó como una amenaza. El resultado fue que Wyler acabó pegando al botones y quedó sometido a un tribunal militar, lo que le valió perder una Medalla al Servicio Distinguido. Cfr. *Ibíd.*, 241-242.

⁹² Cfr. SWINDELL, Larry, *op. cit.*, 21.

1.2.3. *The Deer Hunter* como filme de Michael Cimino

La carrera de Michael Cimino es, probablemente, una de las más fulgurantes y polémicas de Hollywood. Como se ha visto, triunfó en una gala de los Oscar muy controvertida, levantó ampollas entre conservadores y liberales, surgió prácticamente de improviso y se hundió en medio de una fanfarrea mediática con *Heaven's Gate*. Arrastró en su caída a la productora United Artists y -por contagio del miedo- al llamado Nuevo Hollywood, según interpretaron quienes se dedicaban al cine en el Hollywood de 1980⁹³.

Es importante destacar, sin embargo, que lo fundamental de esta presuposición -que Cimino acabó con el Nuevo Hollywood- es la presuposición misma. Es decir, la idea general de que un tipo de cine estadounidense supuestamente más artístico, más arriesgado en sus temas y en su estilo, dominado por el director y no por los

⁹³ Cfr. No existe una definición unívoca del fenómeno que recibió el nombre de Nuevo Hollywood. Pero sí se puede afirmar que, al menos en un principio, éste se entendió como una ruptura con el sistema tradicional de producción de películas de Hollywood. Asediados por el bajón de taquilla, los productores dieron un poder inédito a los directores. Éstos, a su vez, trataron de reformar el estilo fílmico, haciéndolo más personal, y el contenido, que se torno más adulto. El Nuevo Hollywood fue un fenómeno que afectó al estilo fílmico, a la producción, a las audiencias y a la comercialización de los filmes. KING, Geoff, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino, 2004, 3.

productores, tocó a su fin con el batacazo de taquilla de *Heaven's Gate*. Y, por ende, a causa de los caprichos y obsesiones de un director-autor llamado Michael Cimino, por mucho que algunos reconozcan que éste no hizo nada que antes no hubieran hecho directores como Coppola o Scorsese, y el resto de blasones del Nuevo Hollywood⁹⁴.

Resulta difícil entender *The Deer Hunter* sin notar que, del mismo modo en que Cimino encarnó el fracaso de *Heaven's Gate*, personalizó también el éxito y la polémica de *The Deer Hunter*⁹⁵. Esto no hubiera sido posible sin la aceptación casi unánime que tuvo la crítica *auterista* en el Estados Unidos de los años setenta,

⁹⁴ “En lo tocante a ambición y presupuesto, Cimino no hizo nada que ya no hubieran hecho Friedkin, Coppola, Spielberg y Beatty. *Las puertas del cielo* era un producto de los setenta, [...] el resultado, por un lado, del poder de los directores - mejor dicho, el endiosamiento de los directores- y, por otro, de la consiguiente y congruente demonización del productor”, BISKIND, Peter *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Anagrama, 2004, 258.

⁹⁵ La polémica en torno a su persona continúa hasta el día de hoy. A Cimino se le ha llamado megalómano, autodestructivo, caprichoso, intolerante, y ha levantado rumores sobre un supuesto tumor o un cambio de sexo incluso cuando ya no estaba trabajando en público, a finales de los noventa. Cfr. “Conversazione con Steven Bach”, reproducida en BENVEGNÙ, Massimo y LASAGNA, Roberto, *America perduta. I film di Michael Cimino*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1998, 135-156, y 204-208.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

popularizada por el teórico de cine Andrew Sarris⁹⁶. Esto ayudó en buena medida a que *The Deer Hunter* fuera considerado un “filme de” Michael Cimino.

Cimino, por su parte, contribuyó a la etiqueta con sus declaraciones. Pese a que el crédito del guión corresponde a Deric Washburn -quien escribió con Cimino *Silent Running* (*Naves misteriosas*, D. Trumbull, 1972), y sin él *The Border* (*La frontera*, T. Richardson, 1982) y *Extreme Prejudice* (*Traición sin límite*, W. Hill, 1987)-, Cimino dijo públicamente que él había escrito el guión de *The Deer Hunter*⁹⁷. Sin embargo, su nombre aparece solamente con el crédito de dirección y el de argumento original, éste último junto

⁹⁶ Pese a que el *auterismo* era un método crítico más que una teoría cinematográfica -pese a su nombre, Teoría del *Auteur*-, los *auteristas* desarrollaron una forma elaborada de estudiar una película, con el fin de detectar rasgos de la personalidad cinematográfica y humana de un autor en detalles del filme. Cfr. ANDREW, Dudley, *op. cit.*, 29.

⁹⁷ “Pregunta: ¿Cuál ha sido la contribución de Deric Washburn al guión? Respuesta de Michael Cimino: Ha trabajado cerca de seis semanas en el estadio preliminar, como Louis Garfinkle y Quinn Redeker. Pero yo he escrito lo esencial de aquello que, finalmente, se ha rodado. Comenzamos a trabajar en el proyecto en noviembre de 1976 y, a partir de enero, empecé a trabajar solo. Antes de iniciarse el rodaje hubo seis versiones distintas del guión. Y no terminé de modificarlo mientras preparábamos la película. Ha sido un proceso muy difícil”, entrevista de Robert Benayoun, Michel Ciment y Michael Henry para *Positif*, abril de 1979; transcrita en UGHI, Francesco (ed.), *Michael Cimino*, Dino Audino Editore, Roma, 1996, 17-18.

a los de Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker y el propio Deric Washburn.

Más allá de la autoría registrada de *The Deer Hunter*, cabe señalar que el filme posee una continuidad destacable con otras dos películas que Cimino dirigió y que se enmarcan en lo que se entiende por Nuevo Hollywood: *Thunderbolt and Lightfoot* (Un botín de 500.000 dólares, 1974) y *Heaven's Gate* (Las puertas del cielo, 1980). Una continuidad no sólo estilística sino, sobre todo, temática, dramática e icónica parece sugerir que Michael Cimino sí fue en gran parte el responsable creativo de sus películas, entre ellas *The Deer Hunter*. De hecho, los guiones de *Thunderbolt and Lightfoot* y *Heaven's Gate* fueron escritos por él.

Una serie de convenciones traspasan el cine de Cimino, incluso más allá de sus filmes de Nuevo Hollywood, en películas como *Year of the Dragon* (El año del dragón, 1985), *The Sicilian* (El siciliano, 1987), *Desperate Hours* (Horas desesperadas, 1990) y *The Sunsearcher* (1996). La religión o la trascendencia del hombre, el aislamiento de las personas en la sociedad y la amistad entre los hombres destacan entre ellas⁹⁸.

Hay, sin embargo, muchas más reiteraciones. Las películas de Cimino muestran constantemente a gente bailando; están rodadas en

⁹⁸ Cfr. BLISS, Michael, *Martin Scorsese and Michael Cimino*, The Scarecrow Press, New Jersey, 1985, 2.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

un Panavisión y con un estilo comparable a los *westerns* de Ford; se centran en pequeñas comunidades -eslavas generalmente, similares a aquellas entre las que Cimino creció en Nueva York-. Son filmes que tienden a la dialéctica: inocencia y caos, libertad y justicia, devenir y muerte, sentimientos y fantasmas, luces y tinieblas⁹⁹.

La formación académica de Cimino influyó en estas obsesiones artísticas. Estudió en las universidades de Michigan y Yale, donde realizó un máster de pintura que -muy probablemente- se refleja en no pocos aspectos de la fotografía de sus filmes. Regresó a Nueva York con el fin de ampliar sus estudios artísticos con nociones de ballet, lo cual se hace patente en su fijación casi ritual por el baile. Ingresó en la Unidad de Dirección del Actor's Studio, que influyó sobremanera en su elección posterior de actores¹⁰⁰.

Por último, cabe destacar que Cimino tuvo una breve experiencia en el ejército en 1962 -aunque a él le gustaba decir que fue en 1968, un año crítico para pertenecer a la reserva-. Cimino pasó seis meses en activo en Fort Dix, New Jersey, desde donde fue trasladado un mes a la unidad de entrenamiento médico de San Houston, Texas. Junto a su formación académica, esta experiencia conformó el bagaje personal con el que afrontó *The Deer Hunter*.

⁹⁹ Cfr. BENVIGNÙ, Massimo y LASAGNA, Roberto, *op. cit.*, 4.

¹⁰⁰ Cfr. BRITTON, Andrew (ed.), *op. cit.*, 245.

Hay un último aspecto que merece ser reseñado al explicar por qué *The Deer Hunter* es, en cierto modo, un “filme de” Michael Cimino: la apuesta personal del director por Robert De Niro, ligada a un método de producción que Cimino absorbió desde 1971, año en que se trasladó a Hollywood para desarrollar una carrera cinematográfica.

Desde sus primeros días en la meca del cine, Cimino aprendió a trabajar con un actor fuerte como Clint Eastwood. En 1973, escribió el guión de *Magnum Force* (*Harry el Fuerte*, T. Post) junto a John Millius, un filme pensado a la medida de Eastwood. Su trabajo hizo que el actor confiara en el talento de Cimino para que éste escribiera y dirigiera una película que Eastwood estaba dispuesto a producir y protagonizar: *Thunderbolt and Lightfoot*. Fue un acierto: la película recibió las alabanzas de la crítica y del público.

Cuando Cimino abordó una obra tan ambiciosa como *The Deer Hunter*, buscó de nuevo trabajar a la sombra de uno de los grandes del cine: Robert De Niro, protagonista a esas alturas de películas como *The Godfather* (*El padrino*, F.F. Coppola, 1972) y *Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976). Cuando recibió el borrador del guión de *The Deer Hunter*, De Niro había decidido no trabajar durante un tiempo para preparar su complejo personaje en *Raging*

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

Bull (Toro salvaje, M. Scorsese, 1980). Pero *The Deer Hunter* le hizo cambiar de idea¹⁰¹.

Aferrándose a la baza de De Niro, Cimino consiguió un trato con EMI, la discográfica inglesa que, ante el avance del vídeo, había creado una división de cine. EMI buscaba nuevos talentos y tanteó a Cimino, pero éste rechazó el proyecto que le ofrecía la productora y lo substituyó por su apuesta personal: *The Deer Hunter*. La baza de De Niro fue clave para conseguir que los ejecutivos de la firma superaran su miedo a hacer una película sobre Vietnam¹⁰². De la mano de Robert De Niro, Cimino levantó uno de los proyectos más difíciles de realizar en el cine de su época.

¹⁰¹ “Me di cuenta desde el día en que le conocí [a Cimino] que era un hombre que creía en su proyecto. Pude ver enseguida que estaba completamente preparado para llevarlo a cabo. Nos abrimos mutuamente y siempre estábamos dispuestos a reunirnos para encontrarnos en cualquier lugar y en cualquier momento para trabajar juntos hasta el final”, DE NIRO, Robert, citado en COMAS, Ángel, *El cazador/El último refugio*, 36-37.

¹⁰² “Temíamos casi todo de este filme: la escena de guerra, el matrimonio, la tortura, la caza, la conclusión, la violencia interna. No había ni una escena que no nos produjera un reparo atroz. Nos peleamos con aspereza, utilizando todo tipo de subterfugios. Cortábamos lo que no queríamos y, de noche, lo volvían a meter. Fue una guerra todavía más violenta que la del Vietnam”, citado en BENVIGNÒ, Massimo y LASAGNA, Roberto, *op. cit.*, 17.

1.2.4. Otras fuentes de autoría: producción, dirección de fotografía e interpretación

Para valorar el presente visionado de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, resulta pertinente realizar a continuación un breve repaso a otras fuentes de autoría de estos filmes. En primer lugar, la producción de *The Best Years of Our Lives*; en segundo lugar, la dirección de fotografía tanto de *The Best Years of Our Lives* como de *The Deer Hunter*; y por último, las interpretaciones de ambas películas.

El hecho de que se hable del “toque Goldwyn” para referirse a las películas que William Wyler rodó desde 1935 hasta 1946 dice mucho de la importancia que el productor Samuel Goldwyn tuvo en esos filmes. Probablemente, esta percepción se debe en parte a la alta consideración que Goldwyn tenía de sí mismo y de su trabajo como productor, ya que se juzgaba como autor absoluto de las películas. Este carácter y esta pasión por el cine hicieron que su relación con Wyler fuera, a la vez, una de las peor avenidas y de las más productivas del Hollywood de su momento.

A Goldwyn, como a Wyler, le gustaban las películas de mucha calidad, y no escatimaba en dinero para conseguirlas. De igual modo que el director, daba la mayor de las consideraciones a los guionistas de sus filmes, y por eso fichó a escritores de la altura de Lillian Hellman, Bernard Shaw, Anatole France, Ben Hecht y Robert E. Sherwood. Aunque de limitada cultura -nació en el *ghetto*

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

judío de Varsovia y fue un joven inmigrante en Estados Unidos, Goldwyn admiraba con devoción a los clásicos literarios que, sin embargo, a él le aburría leer. Por eso, en parte, hacía de sus obras cine: Sinclair Lewis, Emile Zola, Sidney Howard, Elmer Rice, Maxwell Anderson, John Howard Lawson, las hermanas Brönte, etc.

Goldwyn tenía siempre la última palabra sobre las películas de Wyler pero, a menudo, confiaba más en el criterio artístico de éste que en el suyo. El productor hizo que Wyler fuera el director mejor pagado de Hollywood durante muchos años, y le reservó el derecho de poder elegir sus filmes. El abanico de elección, no obstante, lo proponía Goldwyn y su avisado olfato para prever el gusto del público¹⁰³.

De hecho, la historia de *The Best Years of Our Lives* tiene su origen en este sexto sentido de Goldwyn para vaticinar el éxito de los filmes. En agosto de 1944, su esposa leyó en la revista *Time* un artículo de Henry Luce sobre veteranos que regresaban a Estados Unidos. La emoción de la señora Goldwyn fue suficiente para que su marido apostara por un filme de retorno de veteranos¹⁰⁴.

¹⁰³ Cfr. COMAS, Ángel, *William Wyler. Su vida. Su época*, T&B Editores, Madrid, 2004, 79-82.

¹⁰⁴ Cfr. BEIDLER, Philip, *op. cit.*, 590.

Su desilusión tras la lectura de la obra en verso de MacKinlay Kantor hizo que aparcara momentáneamente el proyecto. Pero le faltó poco para recuperar el ánimo cuando Wyler se mostró interesado en ella. Fue Goldwyn quien, personalmente, persuadió a Sherwood para que participara en un proyecto arriesgado. Y fue él quien apostó por un filme lleno de romance y *glamour*, lo cual le costó no pocas peleas con Wyler. No obstante, cuando sus amigos le advertían del riesgo que corría la producción, Goldwyn se limitaba a contestar: “¡No me importa que no haga ni un centavo en taquilla! Quiero que la vean todos los hombres, mujeres y niños de América”¹⁰⁵.

También fue relevante la aportación que los directores de fotografía hicieron a *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*: Gregg Toland y Vilmos Zsigmond, respectivamente.

Gregg Toland gastó su primera juventud en la Fox como chico de los recados y, después, como ayudante de cámara. En 1929, cuando sólo contaba con 25 años, firmó un contrato como cámara con Goldwyn. Era trabajador, metódico, silencioso, y le gustaba experimentar con los objetivos. Al contrario que otros cámaras, pensaba el encuadre a partir del contenido de la secuencia. Su maestría con la puesta de escena se convirtió pronto en la mayor apuesta del “toque Goldwyn”. Así pues, el productor retuvo a

¹⁰⁵ Cfr. COMAS, Ángel, *William Wyler*, 174.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

Toland durante más de veinte años a cambio de lo que éste más quería: libertad para la experimentación óptica¹⁰⁶.

Toland trabajó con Wyler en seis películas. Desde la primera, *These Three* (*Esos tres*, 1936), el director comprendió que Toland requería la iniciativa en fotografía¹⁰⁷. En *The Best Years of Our Lives*, Toland aplicó el *panfocus*¹⁰⁸ con maestría, de forma que las acciones y reacciones de los protagonistas quedaban recogidas en un mismo plano. Esto permitía al espectador participar por completo en la historia, y le acercaba como nunca al drama de los personajes. Toland eliminó los artificios del plano-contraplano, prolongó la imagen al tiempo real, e hizo de la puesta en escena una brillante forma de democracia espectral. Como se ha visto, la aportación de Toland a *The Best Years of Our Lives* revolucionó todo un modo de rodar, ver y entender el cine.

Vilmos Zsigmond fue también colaborador habitual de Michael Cimino. Aunque mucho menos estudiada, su fotografía merece ser destacada, sobre todo en el resultado final de *The Deer Hunter*. Al hablar sobre sus filmes, Cimino declaró que la estética de

¹⁰⁶ Cfr. EASTON, Carol, *op. cit.*, 125-127.

¹⁰⁷ “No hacía falta decirle qué clase de objetivo utilizar, sino sólo describirle lo que pretendías hacer. Entonces, él podía incluso ayudarte a ti, sugiriéndote cuál era el mejor ángulo para rodar tu escena (...). Era un artista”, WYLER, William en HERMAN, Jan, *op. cit.*, 143.

¹⁰⁸ Véase p. 42.

sus películas nacía de los más pequeños detalles. Comenzaba, por ejemplo, a trabajar en el guardarropa, y la investigación de las texturas y los colores del vestuario impregnaban el resto del filme. Zsigmond fue precisamente el protagonista de la experimentación con texturas y colores: asistió a numerosas pruebas de maquillaje, rodó varias secuencias nocturnas, y otras tantas en interiores existentes, aplicó técnicas documentales, etc. Suyo fue en gran parte el mérito de conseguir que pareciera invierno en pantalla, cuando el rodaje de *The Deer Hunter* se llevó a cabo en uno de los veranos más calurosos recordados en Estados Unidos¹⁰⁹.

La importancia de la fotografía en *The Deer Hunter* era radical, pues la película se contaba a sí misma sin apenas diálogos. La fotografía del filme rezuma clasicismo y solemnidad, y un estudio detallado de maestros como Ford, Kurosawa y Visconti. Pero a esto aúna un agudo afán estético, especialmente notorio en la belleza que adquiere el horror de Vietnam y las muertes violentas en la pantalla. Obsesionados por lograrlo, Zsigmond y Cimino experimentaron con formas de solarización y de exposición inusitadas. Finalmente, ordenaron desaturar las imágenes de Vietnam en laboratorio, con el fin de conseguir la belleza plástica que alcanza la película¹¹⁰.

Tanto *The Best Years of Our Lives* como *The Deer Hunter* reunieron a muchos de los mejores actores del Estados Unidos de su

¹⁰⁹ Cfr. BRITTON, Andrew (ed.), *op. cit.*, 260.

¹¹⁰ Cfr. UGHI, Francesco (ed.), *op. cit.*, 19.

CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

época. Como pionero del *star system*, Goldwyn insistió en sembrar de estrellas su filme. Gracias a su intuición, incluso, “rescató” a algunas -Dana Andrews (Fred Derry) era alcohólico y Fredrich March (Al Stephenson) comenzaba el declive de su carrera- y dio nuevo lustre a otras -nadie creía que la *sex-symbol* Virginia Mayo (Marie) pudiera actuar en una película dramática o que Myrna Loy (Milly) aceptara aparecer como madre de Teresa Wright (Peggy)-. Además -y con la ayuda de Wyler-, descubrió en esta película a Cathy O'Donnell (Wilma) y a Harold Russell (Homer).

Como novedad, Goldwyn obligó al siempre férreo director a celebrar reuniones semanales con sus intérpretes, de forma que todos conocieran el plan general del filme. El resultado fue positivo: no hubo apenas incidentes de rodaje salvo los que protagonizaron el propio Goldwyn y el director. Wyler dirigió con la brillantez acostumbrada a sus actores, haciéndoles repetir las tomas hasta que consiguieran lo que él deseaba ver en pantalla. Tan meritorio fue el trabajo final, que -de nuevo- dos de sus intérpretes consiguieron Oscar ese año: Fredrich March como principal y Harold Russell, un veterano en la vida real y un actor *amateur*, como secundario¹¹¹.

El método de Wyler era opuesto al de Cimino. Para empezar, éste no recurrió a actores de Hollywood sino a aquellos formados en las nuevas técnicas del Actor's Studio de Nueva York. Algunos, como Robert De Niro (Michael) y John Cazale (Stan), eran ya

¹¹¹ Cfr. COMAS, Ángel, *William Wyler*, 178-185.

conocidos. Pero de otros, como John Savage (Steven), Christopher Walken (Nick) y Meryl Streep (Linda) apenas se tenía noticia. En *The Deer Hunter* obtuvieron espacio muchos actores no profesionales, entre los que destaca George Dzundza, que interpretó al entrañable John, el dueño del bar donde se reúnen los muchachos de la fábrica.

Mientras que Wyler decía a los actores de *The Best Years of Our Lives*: “Si lo haces otra vez, algo especial ocurrirá”¹¹², Cimino dejaba actuar sin trabas a los intérpretes de *The Deer Hunter*, de forma que la magia de la naturalidad acaeciera ante la cámara. Así, permitió que en la boda ficticia los extras y actores principales se emborracharan de verdad; no impidió que Robert De Niro saltara desde el helicóptero que rescata a los personajes en Vietnam -aun a riesgo de su vida-; y obligó a que fuera George Dzundza quien tocara el estudio de Chopin en la película. En cierto modo, Cimino permitió que los actores fueran una instancia creativa más a la hora de escribir el guión *The Deer Hunter*.

¹¹² Citado en *ibíd.*, 178.

II. *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* Y *THE DEER HUNTER* EN LA HISTORIA: IMPLICACIONES DE DISCURSO

El primer capítulo ha constatado el vínculo estrecho que *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* poseen con su momento histórico. Pero, en la introducción de este capítulo, también se ha subrayado que el análisis de los filmes no se puede limitar a una comparación entre los hechos acaecidos y los eventos reflejados en ellos. Entre otras cosas, porque son cine de ficción y, por tanto, deben responder a una finalidad poética.

Para explicar este punto, merece la pena traer a colación la esclarecedora tipología de mundos posibles que hace T. Albadalejo. El *modelo de mundo tipo I* queda constituido por las reglas o instrucciones del mundo real y efectivo. Es decir, su contenido puede ser verificado empíricamente. Pertenecen a este modelo los textos con carácter histórico, científico y periodístico. En cambio, el *modelo de mundo tipo II* o ficcional verosímil queda regido por las reglas similares a las de la realidad efectiva sin, por ello, ser la realidad efectiva. Se parece, así, al mundo objetivo. El cine bélico pertenece al modelo de mundo tipo II, pero su cercanía con el modelo de mundo tipo I le hace especialmente susceptible a las confusiones¹¹³. Pero en él la Historia -siempre manifestada a través de un discurso- queda sometida en las películas de guerra a los requerimientos de la ficción.

En algunos casos, estos requerimientos se manifestarán de forma abierta. En otras ocasiones, no. También cabe la posibilidad de que, por parte del público, lo *no manifestado* quede homologado con la verdad histórica -lo que se entiende habitualmente por “lo que sucedió”- o, al contrario, que lo *manifesto* sea tachado de falsedad histórica. *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* responden respectivamente a este último esquema, como se tratará de demostrar en este epígrafe. Mientras que la primera satisfizo la concepción que la audiencia estadounidense tenía de la Segunda

¹¹³ Cfr. GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993, 31.

Guerra Mundial y del mundo de posguerra, *The Deer Hunter* fue una película contestada: furiosamente atacada y firmemente defendida.

La aquiescencia general que obtuvo *The Best Years of Our Lives* y la controversia que provocó *The Deer Hunter* parecen ocultar, sin embargo, algo que va más allá de su falta -o no- de veracidad histórica. Como películas de guerra que son, su discurso presupone necesariamente una concepción de la Historia. Y es ésta -y no el acople de los filmes a los hechos acaecidos- la principal fuente de sus respectivos mensajes¹¹⁴.

¹¹⁴ Con Martínez Bonati, se entiende por mensaje el “signo enviado intencionalmente por un sujeto a otro, en el que se transmite, conforme a un código común, una concepción de un determinado aspecto de la situación común de ambos sujetos, manifestándose a la vez, mediante el mismo signo, la actitud del emisor ante ese aspecto de la circunstancia y el proyecto de la reacción que desea provocar en el destinatario; todo hecho con el fin de promover tal reacción”. Aplicado al guión, esta concepción de mensaje se corresponde con la “idea controladora” de McKee, quien no la define pero sí describe: “La idea controladora puede ser expresada en una sola frase que describe cómo la vida experimenta un cambio desde una condición de existencia inicial a otra al final”. Este último acento recuerda que el mensaje provoca un cambio de visión y de sensibilidad; no un cambio puntual ni una conversión radical -secular o religiosa- sino una transformación de los códigos constitutivos de la experiencia. El mensaje -y su efecto, por tanto- nunca es enteramente consciente e intencional. Hasta cierto punto, su finalidad es secreta -en parte ignorada tanto por el emisor como por el receptor-; y su “tema” real -indirecto e implícito- no se adscribe a circunstancias particulares, sino a totalidades de la experiencia. Cfr. MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, 150-151; y McKEE, Robert, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Methuen, London, 1998, 115.

De este modo, mientras que *The Best Years of Our Lives* parece asentarse sobre el consenso general, un análisis detenido del discurso muestra que el filme trabaja con el fin retórico de persuadir. Busca -como reconoció el propio Wyler- tener un impacto en el devenir histórico de Estados Unidos. Por su parte, *The Deer Hunter* - aparentemente más involucrada en el debate social en torno a Vietnam- despliega una narración alejada de la intención retórica, y más cercana a la reflexión sobre el héroe y la propia ficción.

2.1. LA RETÓRICA EN CINCO ACTOS DE *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*

Antes de abordar la relación de *The Best Years of Our Lives* con la Historia -como *realidad factual*, no como momento histórico-, es necesario tener en cuenta dos aspectos del filme. En primer lugar, que *The Best Years of Our Lives* posee un marcado carácter teatral, manifestado de forma especial en su estructura en cinco actos. Y en segundo lugar, que la película contiene una obvia intención retórica, en parte parapetada tras su naturaleza dramática.

A continuación, se analizarán estos dos aspectos para abordar después la influencia del discurso político en *The Best Years of Our Lives*, su carácter de filme social, y el punto de vista de la película.

Pasos necesarios para enfrentarse al concepto de Historia que se desprende del filme.

Robert Sherwood dividió el guión de la película en cinco actos, como si se tratara de una obra de teatro¹¹⁵. Además de por su pericia como dramaturgo, la decisión de Sherwood parece acertada por la largura del guión¹¹⁶: 160 minutos que, sin embargo, no se hacen pesados gracias a la correspondencia entre tramas y personajes, y a la buena disposición de éstas. Como se subrayará más adelante¹¹⁷, el espectador “elige” casi sin darse cuenta a Fred con el fin de seguirle a él en sus avatares. No obstante, no se tiene la sensación de que Fred sea más protagonista que Al o Homer. Se eleva, más bien, como un *conductor* a lo largo de los cinco actos.

¹¹⁵ La partición de una obra en cinco actos es tan antigua como la *Ars Poética* de Horacio y la aplicación de sus preceptivas en las tragedias de Séneca. Pero la clave para su contemporaneidad radicó en la aceptación de esta norma por parte de las poéticas renacentistas, y en su reflejo en las tragedias francesas, desde donde el uso se extendió a Inglaterra y Alemania. La tendencia continuó vigorosa a lo largo de los siglos y, de hecho, durante casi todo el siglo XIX se consideró que la disposición en cinco actos era lo propio de la verdadera acción dramática: exposición, intensificación, culminación con peripecia, declinación y desenlace. Cfr. KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1985 [1954], 225.

¹¹⁶ Cfr. VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona, 1996, 96.

¹¹⁷ Véase p. 45.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

Fred actúa como vértice relacional en *The Best Years of Our Lives*. Mientras que Al y Homer se cruzan -Al no cambia la vida de Homer ni viceversa-, Fred provoca un giro en la vida de Homer -le anima a casarse con Wilma y le pide ser su testigo de honor (*best man*)- y encuentra en Al a su mayor antagonista -cuando se enamora de Peggy, la hija de Al-. Fred se convierte, por tanto, en el hilo conductor del filme.

El resto de la acción se configura de forma episódica. Las tramas de Homer -su profunda incapacidad para aceptarse, que se traduce en la imposibilidad de aceptar a Wilma- y de Al -el cambio de identidad, que se refleja en un incipiente alcoholismo y una actitud general burlesca y descorazonada que le alejan de Milly, su mujer- son nudos que no entorpecen el despliegue silencioso del hilo principal, Fred. De hecho, el tercer acto acoge ya el clímax de la historia personal de Al -su discurso satírico ante los banqueros- y, de igual modo, en el cuarto acto se halla el clímax de Homer -cuando éste permite que Wilma le quite los brazos artificiales, signo de que acepta final y radicalmente su amor-.

El interés, sin embargo, no decae porque queda por resolverse la trama de Fred, con sus dos vertientes: laboral -similar a Al- y amorosa -como Homer-. La densidad de acción es tan elevada que al espectador le cuesta ver la compleja estructura retórica que se pone en juego, en gran parte porque ésta ha quedado encajada en la

acción dramática, y organizada con ejemplaridad en los cinco actos¹¹⁸.

Un segundo aspecto que cabe destacar del guión es su naturaleza retórica. Como se ha hecho notar en el anterior epígrafe, *The Best Years of Our Lives* posee gran implicación con su momento histórico. No obstante, el reflejo de esta realidad histórica en el filme no parece forzado, ya que cualquier reflexión política -en el sentido amplio de la palabra- se halla supeditada a la acción dramática. Y, sin embargo, la película resulta ser un fresco vivo, *realista*, de las situaciones que afrontaron los veteranos estadounidenses y sus familias cuando ellos regresaron. De algún modo, *The Best Years of Our Lives* es una “obra cívica”¹¹⁹ tanto como artística:

A través de la historia de un romance (...) se encarga de exponer con toda la ejemplaridad y la sutileza necesarias los problemas sociales más dolorosos de la posguerra norteamericana. En cierto modo, *The Best Years of Our Lives* se parece todavía a esas

¹¹⁸ Véase ENDERS, Jody, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Cornell University Press, Ithaca, 1992 para remontarse a uno de los momentos fundacionales del drama actual, pues resulta más que revelador el hecho de que éste provenga en gran parte de la fusión entre retórica clásica y ritual forense - esencialmente dialógico, persuasivo y vinculado a presentaciones factuales- en el drama de la Edad Media.

¹¹⁹ BAZIN, André, *op. cit.*, nº 10, 42.

producciones didácticas, a la pedagogía de los servicios del ejército norteamericano de donde Wyler acababa de salir¹²⁰.

The Best Years of Our Lives es una película de propaganda cívica: hábil, honesta, emotiva y útil¹²¹, pero un filme que cumple el objetivo primero de cualquier discurso retórico: la persuasión. Magistralmente, el discurso de la película combina las tres categorías retóricas: *docere*, *delectare* y *movere*¹²².

Educa *-docere-* al espectador contándole lo que pocos reconocen. Que la guerra moderna no es épica por mucho que Al se empeñe en mostrársela de este modo a su hijo; que el ejército es una institución avanzada y capaz de suplir las más básicas funciones educativas -Homer entrenado por la marina; que la liza envejece a los jóvenes, no los endurece -Al a su hijo-; que los veteranos sufren de pesadillas -Fred-, alcoholismo -Al- y cambian físicamente en el frente -Al frente al espejo-; que existe el mercado negro -Marie-; que la liza la lucharon igualmente simples constructores de aeropuertos en pequeñas islas del Pacífico -Mr. Novak-; que desligar el triunfo final del sufrimiento en la guerra es un terrible error -Al en el discurso frente a banqueros-, etc.

¹²⁰ *Ibíd.*, 42-43.

¹²¹ Cfr. *Ibíd.*, 43.

¹²² Cfr. SPANG, Kurt, *Fundamentos de retórica*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1984 [1979], 59.

La película busca también la diversión, el deleite *-delectare-* de su público, como muestra la mofa de Al en el discurso que se acaba de mencionar: “Como Mr. Milton ha expresado con tanta perfección, nuestro país se encuentra hoy... donde se encuentra hoy. (Y donde quiera que sea eso)”. Esta intervención es más propia de un desencantado ex combatiente en 1919 que de un héroe de la Segunda Guerra Mundial. La sátira deleitante no sólo no logra ocultar el mensaje -todo lo conseguido mediante la guerra está rodeado de tanto dolor que resulta, en último término, banal-, sino que le da relieve.

El discurso de *The Best Years of Our Lives*, por tanto, muestra datos objetivos y persuade a través del divertimento. Pero, sobre todo, se dirige a los afectos del público *-movere-* a través de apelaciones a veces incluso apasionadas¹²³: “No tendremos dinero, ni un lugar decente donde vivir. Tendremos que trabajar duro, y luchar”, dice Fred antes de abrazar a Peggy y darle el beso final de la película. Se crea así una distancia irónica y muy emotiva entre sus ácidas palabras y la percepción que el espectador tiene de estar asistiendo a una clausura feliz¹²⁴.

¹²³ Cabe recordar la devoción que Sherwood tenía al *hokum* como recurso literario.

¹²⁴ *The Best Years of Our Lives* se halla perlada de estas escenas, algunas de las cuales se analizarán en el siguiente epígrafe.

2.1.1. Influencias del discurso político

Hasta aquí se ha visto que el objetivo de *The Best Years of Our Lives* era persuasivo. A continuación se analizará el objeto de ese acto de persuasión y el modo en que se lleva a cabo en el filme.

Al hablar de persuasión, viene a la memoria inmediatamente la palabra propaganda, y se hace prioritario intentar contestar a la cuestión de si *The Best Years of Our Lives* es o no un texto propagandístico. Como se ha visto, tanto Sherwood como Wyler habían llevado a cabo una exitosa labor como propagandistas durante la Segunda Guerra Mundial, y ni a uno ni al otro les avergonzaba llamar a su tarea “propaganda”¹²⁵. Esto significa que, en primera instancia, ambos admitían ofrecer un “mensaje” a su público. En segunda instancia, significa que deseaban -además- influir en el comportamiento de quienes acudían al cine -y en el caso de Sherwood, también al teatro-.

Pero Samuel Goldwyn -responsable último de la producción del filme- no permitió que *The Best Years of Our Lives* mostrara claramente aquellas opiniones políticas que, a primera vista, no compartieran la gran mayoría de los estadounidenses. De ahí la prohibición, por ejemplo, de mentar las huelgas. O la introducción de un *happy ending* con el que Wyler no estaba de acuerdo, pese a la

¹²⁵ Véase p. 33.

clara conciencia que el director tenía de estar rodando -más allá de ciertas cuñas políticas- un filme del que sólo se esperaba entretenimiento y candor.

Por tanto, en alusión a *The Best Years of Our Lives* no resulta tan apropiado hablar de propaganda como de persuasión¹²⁶. A lo sumo, se la podría describir como “propaganda de conversión”¹²⁷. En el modo de ficción son los personajes quienes “persuaden”, haciendo así poco evidente el acto mismo de persuasión¹²⁸. Los autores -minoría que defiende el cambio buscado- quedan ocultos de

¹²⁶ Actúan como auténticas *figuras pragmáticas* -también conocidas como *de pensamiento* en la Retórica-: aquellas que, por hallarse vinculadas a un marco enunciativo de carácter simulado o fingido -la ficción fílmica, en este caso- son las más idóneas para aumentar la emoción, pues se “finge” con ellas que uno se enoja, se alegra, teme, se admira, siente, se indigna, desea, etc. Cfr. MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Editorial Síntesis, Madrid, 1994, 275-277.

¹²⁷ “ (...) aquella que pretende un cambio social y político mediante un consenso, declarado o no, de los sujetos que participan en la sociedad. Tal acuerdo se logra por el reconocimiento del prestigio que tiene la minoría que defiende el cambio buscado, lo cual hace que lo acepte la mayoría restante”, REYZÁBAL, María Victoria, *Didáctica de los discursos persuasivos: la publicidad y la propaganda*, Editorial La Muralla, Madrid, 2002, 87.

¹²⁸ Actúan como auténticas *figuras pragmáticas* -también conocidas como *de pensamiento* en la Retórica-: aquellas que, por hallarse vinculadas a un marco enunciativo de carácter simulado o fingido -la ficción fílmica, en este caso- son las más idóneas para aumentar la emoción, pues se “finge” con ellas que uno se enoja, se alegra, teme, se admira, siente, se indigna, desea, etc. Cfr. MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Editorial Síntesis, Madrid, 1994, 275-277.

este modo tras los personajes de tres veteranos que, al narrar su historia de superación y generosidad con la sociedad civil, se ganan el apoyo de la mayoría restante.

Los personajes que se oponen las políticas que mejorarían la vida de los veteranos o que se muestran insensibles a sus problemas - Mr. Milton, Mr. Merkel, el padre de Wilma- quedan dibujados bajo una luz negativa. A la vez, su presencia es indicio claro de que el veterano tiene razón. De este modo, *The Best Years of Our Lives* promociona varios mensajes políticos, como se ha visto en el epígrafe dedicado al momento histórico: el apoyo a la Ley G.I.; la aquiescencia con la política de guerra llevada a cabo en Estados Unidos; y la promoción de las restricciones comerciales. Estos mensajes políticos ya han sido mentados, de modo que, probablemente, convenga ahora analizar una escena apenas mencionada pero que da una idea clara sobre cómo *The Best Years of Our Lives* persuade políticamente con medios dramáticos.

En el primer tercio del cuarto acto, y justo después de que Fred haya roto por teléfono con Peggy en la famosa escena de la lección de piano, Homer visita a Fred en los almacenes Midway con la intención de preguntarle qué sucedió entre él y Al. (Han pasado algunos días desde el enfrentamiento entre Fred y Al, como se aprecia en el hecho de que Fred haya regresado a su antiguo trabajo como vendedor de helado (*soda jerk*), lo que -hasta hace poco- veía como la cima más profunda en sus perspectivas de futuro). Mientras Fred prepara su helado a Homer, un señor mayor que lee el

periódico repara en los garfios de éste, quien -habituado a las preguntas- decide tomarse con humor la curiosidad. Al menos, hasta que el señor le compadece lamentándose porque haya perdido los brazos: “¿Y para qué?”, le pregunta¹²⁹.

El modo en que concluye da la vuelta de forma ingeniosa a la naturaleza retórica de la propia escena. “¿Qué está vendiendo?”, dice Homer al señor en clara referencia a la propaganda, y dando a entender -por tanto- que él, Homer Parrish, no hace propaganda de ningún tipo. “No vendo nada”, se defiende el señor: “Sólo un poco de simple americanismo pasado de moda”. Éste es el mensaje central de la escena: demostrar que el americanismo -representado en Homer- es un compromiso, y que hay que defender los valores asociados a los veteranos no porque coincidan con los del Nuevo Trato, sino porque coinciden con la misma América. Para ello, Homer pregunta irónicamente si todos los que han muerto o han sido heridos en la guerra, como él -*movere*-, lo han hecho en vano; si, por tanto, hubiera sido más justo luchar con los nazis y los japoneses. En ese punto, el anciano concluye su *peroratio*¹³⁰: “Te lo

¹²⁹ Merece la pena señalar que, en lo que sigue de escena hasta que Fred le pega finalmente un puñetazo, el señor del periódico lleva a cabo una elocución retórica, cosa que -salvo Al y Fred, y en sus respectivos clímax- ni los veteranos ni las mujeres que les apoyan hacen. El poder de convencer que poseen los veteranos descansa en sus acciones o en su retórica dialógica -*sermocinación*- y apelativa. Cfr. *Ibíd.*, 284 y 295.

¹³⁰ Las subdivisión tradicional del discurso es la siguiente: comenzar por un *exordium* o introducción -el anciano le pregunta a Homer si le puede hacer una

repito de nuevo: mira los hechos”. Homer contraataca dejando patente lo irreconciliable de sus visiones. Lo que, en el fondo, apela al sentido de autoridad del espectador. A quién de los dos creer, cuando Homer dice: “He visto los hechos. He visto un barco hundirse, y a cuatrocientos compañeros hundirse con él”. Y concluye: “¿Eran esos tipos idiotas?”.

El efecto emocional de la intervención de Homer se redobla por el hecho de que ésta es, además, la primera noticia que el espectador obtiene sobre qué le ocurrió en realidad: el *docere* amplifica así el *movere*. Pero el anciano no se inmuta: “Es la desagradable verdad”. El agravio a los muertos evidencia más todavía la imposibilidad de argumentar: “Si sólo tuviera mis manos”, masculla Homer. Entonces, Fred aparece y lleva a cabo la tarea que Homer no puede. Lo tumba de un puñetazo, para satisfacción del público.

Cuando Mr. Merkel y el jefe de Fred acuden a socorrer al señor, el ex bombardero zanja finalmente el debate con un argumento de autoridad: “No lo diga, amigo. El cliente siempre tiene la razón, así que estoy despedido. Pero este cliente no la tenía”.

pregunta personal-; sigue por una *narratio* o explicación breve de la cuestión -el anciano accede ante la valentía de los veteranos como Homer pero se lamenta de su vano sacrificio-; se continúa por la *argumentatio* o la demostración argumentativa -el anciano se remite a los hechos supuestamente objetivos que narran los periódicos, en su caso de extrema derecha-; y termina con la *peroratio* que ahora se analiza.

De nuevo, la alusión en referencia *sólo* al anciano. De este modo, cualquier pista sobre la capacidad persuasiva de los personajes veteranos queda borrada. Ellos no “venden”; ellos actúan.

Éste es el mensaje con que se clausura la escena. En cuanto Fred va a cambiarse de ropa tras ser despedido, Homer ve que algo brilla en el suelo; algo que él, en su enajenación, había arrancado con sus garfios de la solapa del señor: una chapa con la bandera de Estados Unidos. Con sus manos metálicas, Homer se agacha y la recoge. Pero, en vez de lucirla en su solapa, se la guarda con un gesto de complicidad en el bolsillo, como si el país no pudiera estar a mejor recaudo en ninguna otra parte.

La intención discursiva queda así patente: el americanismo se halla encarnado en los veteranos. Ellos son, por tanto, los mejores garantes de Estados Unidos en la paz, de igual manera que lo fueron durante la contienda.

2.1.2. *The Best Year of Our Lives* como filme social

Hasta aquí, se hace patente que *The Best Years of Our Lives* es una película con influencias políticas: apoya con firmeza la Ley G.I.; las pagas por invalidez y los préstamos asociados a ésta; y -de forma más sutil- la agilización del viaje de retorno del veterano y la

creación de ayudas para construir casas a los ex combatientes y sus familias.

Sin embargo, no ha de pasarse por alto que estas políticas poseen en común su marcado carácter social. Más allá de que la Ley G.I. y sus “aledaños” fueran medidas identificadas usualmente con los demócratas, lo que *The Best Years of Our Lives* defiende en ellas es su contenido social más que su color partidista.

La narrativa de *The Best Years of Our Lives* se corresponde con las tres principales características del género hollywoodiense conocido como *social problem film* -películas de problema social-. De hecho, este filme de Wyler supone un excelente broche para este ciclo de películas, que adquirieron protagonismo en la Depresión y lo perdieron entre la muerte de Roosevelt y el arribo del macarthismo, debido en buena medida a las prósperas perspectivas sociales de los años cincuenta¹³¹. Estas características, según Roffman y Purdy, son en primer lugar, el poner las películas al servicio de las declaraciones que se hacen en ellas; vinculado a esto, en segundo lugar, ser un género autoconsciente en su planteo temático; y en tercer lugar, llamar la atención sobre las condiciones sociales de su

¹³¹ Cfr. ROFFMAN, Peter y PURDY, Jim, *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington, 1981, ix.

tiempo, con el fin de enseñar una lección moral de significado social¹³².

A lo largo de estos epígrafes se ha ido desgranando el significado social de *The Best Years of Our Lives*, enraizado como pocos en su tiempo. Con el propósito de no reiterar lo descrito antes, en el presente punto se pondrá de relieve no ya lo que este filme posee de su momento histórico sino de sus puntos en común con las películas de problema social. Es decir, cómo a través de una serie de convenciones narrativas, *The Best Years of Our Lives* resulta ser un canto a una idea de América que se adelantó en las películas de problema social y que también se intentará abordar aquí.

The Best Years of Our Lives se ajusta a la fórmula hollywoodiense en todos sus aspectos narrativos y de producción: por la película pasa un elenco de estrellas; posee una narrativa lineal; el conflicto -la dificultad de los veteranos para regresar en el sentido pleno de la palabra- se plantea en torno a polos opuestos -mujer angelical (Peggy) frente a *femme fatale* (Marie), por ejemplo-; su objetivo es llevar la emoción del público a su punto álgido y, por eso, las historias sentimentales de los veteranos constituyen el corazón de la película. El filme se cuenta con un lenguaje directo, vehículo de la emoción (“Sucedte que me cae bien Peggy”: Al, hablando de su hija); acaba en un final feliz -claro, conciso, cerrado- en el que la virtud supera al desaliento y se celebra el retorno de la

¹³² Cfr. *Ibíd.*, viii.

estabilidad; y se ajusta al *studio look*: no hay casi ninguna localización exterior y ha sido rodada dentro de un ambiente controlado por completo¹³³.

El relato canónico de Hollywood comparte, además, una constante propia del teatro estadounidense de los años treinta: la mezcla entre análisis social y un conñado moralismo¹³⁴, derivadas de su vinculación con los movimientos populistas que resurgieron en el Estados Unidos de 1929¹³⁵ e identificables por la defensa férrea de los ideales jeffersonianos, un sentimiento nostálgico y la búsqueda del progreso en las raíces fundacionales de la nación¹³⁶.

Este último aspecto es, probablemente, el que más importa para analizar *The Best Years of Our Lives*. Tanto es así que, de hecho, se retomará al final del trabajo. Sin embargo, hay adelantar y subrayar desde aquí que la película comparte este ideario al afrontar los problemas sociales de Estados Unidos. El veterano queda identificado con el hombre común, es el héroe populista que actualiza los viejos valores en su persona. Bajo esta luz, la defensa que Al hace de los préstamos concedidos por la Ley G.I. adquiere una dimensión completa:

¹³³ Cfr. *Ibíd.*, 2-6, y BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, 157-160.

¹³⁴ Cfr. BIGSBY, C.W.E., *op.cit.*, 125.

¹³⁵ Cfr. ROFFMAN, Peter y PURDY, Jim, *op. cit.*, 46.

¹³⁶ Cfr. *Ibíd.*, 47.

AL (CONT.)

Así que sólo diré esto: quiero a la *Cornbelt Loan and Trust Company* [Banco Fiduciario Agrícola].

(pausa)

Algunos dicen que el viejo banco está sufriendo porque se le endurecieron las arterias y el corazón. Pero yo me niego a escuchar semejante discurso radical. Os digo que el banco es todavía generoso y humano. Y vamos a tener una fila tan larga de clientes que buscan *y consiguen* pequeños préstamos, que todos creerán que estamos apostando con el dinero de los depositantes.

(pausa)

Y lo estaremos haciendo. Estaremos apostando con el futuro de este país.

(pausa)

Gracias.

La referencia de Al al discurso de los radicales busca desautorizar a quienes puedan pensar que su intervención es una defensa del Nuevo Trato: Mr. Milton y los socios del banco presentes en la cena y, por extensión, los espectadores que compartan su visión. Con esta acusación soterrada, Al pretende resaltar -como Homer en la escena del señor del periódico- el carácter progresista del americanismo, por mucho que éste consista en recuperar valores del pasado. Porque, desde que fue fundado, Estados Unidos es progresista.

Según *The Best Years of Our Lives*, el “viejo americanismo” que menta con tanta pompa el señor del periódico es, en realidad, tan revolucionario como la arenga de Al: “estamos apostando con el dinero”, “estamos apostando con el futuro de este país”. En esto último consiste la principal lección moral de significado social que ofrece *The Best Years of Our Lives*.

2.1.3. Espectador implícito, autor implícito y punto de vista en *The Best Years of Our Lives*

El didactismo político, la influencia tanto visual como narrativa del documental, y la mirada social de *The Best Years of Our Lives* traslucen un filme que juega constantemente con la realidad de su tiempo histórico. Sin embargo, en pocos momentos el espectador percibe que asiste a un discurso de fines más prácticos que el puro entretenimiento.

The Best Years of Our Lives consigue que la mirada del espectador no se separe del universo diegético, gracias en gran parte al diseño clásico de su narrativa. Éste se halla forjado por un tiempo lineal donde las acciones se despliegan en una cadena causal; un conflicto externo que unos personajes activos combaten con fuerza; y un protagonista múltiple que, sin embargo, posee una única naturaleza -ser veterano de guerra-. Todo esto, enmarcado en

un argumento que se proyecta hacia un final cerrado¹³⁷. La variedad de personajes de *The Best Years of Our Lives* imprime agilidad al discurso, que -al mutar tanto de espacio y foco- da la sensación de contarse a sí mismo.

Pero *The Best Years of Our Lives* es un discurso que se transforma en historia: es decir, una instancia narrativa que hace como si dicha instancia no existiera¹³⁸. Por ello, en ocasiones se tiene la impresión de que *alguien*, como diría Christian Metz, *está hablando* a través de la historia. Dicha sensación no se halla ligada a una presencia empírica, definida, conocida o reconocible, sino a la percepción espontánea que el espectador tiene de la naturaleza “lingüística” del filme¹³⁹.

Un buen ejemplo de esto se halla en la escena de bienvenida de Homer a su casa. El abrazo de la familia de Homer cuando éste sale del taxi se ve a través de la mirada dolida de Al y de Fred. Y cuando el coche se aleja, al fin, Homer extiende el brazo para decir adiós. Ahí, por primera vez, su familia repara en los garfios que sustituyen sus manos. La madre no logra ahogar un sollozo. Dentro

¹³⁷ Cfr. McKEE, Robert, *op. cit.*, 45.

¹³⁸ Cfr. AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; y VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1983, 120.

¹³⁹ Cfr. METZ, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, New York, 1974, 20-21.

del taxi, mientras, Al y Fred callan. Sus rostros son más propios de un funeral que de alguien que, tras años de penurias y guerra, retorna a su hogar. Fred rompe el silencio finalmente:

FRED

El mérito es de la marina. Realmente han enseñado a ese chico a usar los garfios.

AL

Pero no le han enseñado a abrazar a esa chica, a acariciar su cabello.

Este diálogo es representativo del fenómeno descrito arriba: la existencia -y la certeza sobre su existencia- de un autor implícito¹⁴⁰. En este caso, Robert E. Sherwood, guionista de la película¹⁴¹, ofreciendo un homenaje a la marina de los Estados

¹⁴⁰ Véase BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1974 para situar el complejo término “autor implícito” acuñado por él. Garrido Domínguez lo resume con gran acierto: “Según su definidor [Booth], el autor implícito es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Se trata, pues, de una realidad intratextual -aunque no siempre explícitamente representada- elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contradicción con el narrador. [...] Lo importante es que el autor implícito sienta las bases, las normas -según Booth, de carácter moral- que rigen el funcionamiento del relato y, consiguientemente, su interpretación”, GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op.cit.*, 116.

¹⁴¹ Robert E. Sherwood guionista -y no la persona Robert E. Sherwood- es el autor implícito del filme. Por muchos datos autobiográficos que apunten, el espectador no tiene forma de saber si la voz referencial de *The Best Years of Our Lives* es la del

Unidos. Un reconocimiento que, en su subtexto -pone la frase en boca de un bombardero de la 8ª Fuerza Aérea-, implica una llamada de atención para el espectador. A él se le recuerda que las diferentes ramas del ejército a las que se supone en competencia son eficaces por igual, y que no sólo se ocupan de sus hombres en la guerra sino, también, en la paz y en la superación del trauma. El espectador entiende que *alguien que habla* -autor implícito- sostiene esto.

Pero la reacción de Al mitiga de inmediato este efecto. El guión está construido a base de ideas y contra-ideas. Es decir, progresa gracias al movimiento dinámico que se produce entre las cargas positivas y negativas de los valores que se presentan en la historia¹⁴². Lo cual es doblemente cierto para el agudo Al, el personaje que siempre tiene en su boca la palabra adecuada: una contestación irónica y mordaz que, sin embargo, encierra las verdades irreconocibles.

Siempre que se manifiesta el autor implícito en *The Best Years of Our Lives* se apodera de él una suerte de urgencia por borrar sus propias huellas, llevando a primer término el drama de los personajes. Así, Al no permite que el discurso de Fred se enrede en

dramaturgo. A lo sumo, se puede afirmar que la imagen autorial con la que Sherwood se invistió para escribir el guión del filme, es decir, su autoría implícita, tomó una destacada postura ética respecto a sus propios personajes y a aquello que les acaecía o al modo en que actuaban. Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *op. cit.*, 89.

¹⁴² Cfr. McKEE, Robert, *op. cit.*, 119.

el mensaje político, sino que hace retornar la mirada al conflicto existencial: sin sus manos, Homer no puede abrazar ni acariciar el cabello de su amada. Se le ha desposeído de la más básica instancia de pertenencia: el tacto.

Salvo contadas ocasiones como ésta, el autor implícito de *The Best Years of Our Lives* se diluye en el verdadero foco de atención: la emotiva historia de tres veteranos que regresan a su hogar. De ahí que el punto de vista con el que se narra el filme sea propio de la llamada focalización cero¹⁴³. Todo aquello que *importa que acontezca* acontece delante de la mirada del espectador. La estructura de la película es un juego malabar que permite asistir siempre a tiempo, y alternativamente, a las escenas más importantes de las vidas de Al, Fred y Homer.

Los veteranos se reúnen sólo en tres secuencias de la película. Primero, en el arranque del filme, momento en que se conocen y viajan juntos. En segundo lugar cuando, incómodos por el recibimiento en casa o -como Fred- sin ni siquiera tenerlo, se encuentran en el bar de Butch; y por último, en la boda de Homer¹⁴⁴. Pese al escaso tiempo compartido en pantalla, el espectador puede reproducir la historia de una relación a tres bandas,

¹⁴³ Cfr. GAUDREAULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995, 151.

¹⁴⁴ No cuenta, como se puede ver, la escena de la ruptura entre Peggy y Fred, pues Homer no es consciente de la presencia de Fred hasta que éste se va del bar.

incluso cuando ésta se escapa a su mirada. Así se comprueba en la escena en que Homer va al banco para cobrar su pensión y se topa con Al.

Gracias a este encuentro casual -que se produce tras una elipsis narrativa de semanas o, quizá, meses-, el espectador sabe que Homer y Fred han tenido relación entre ellos. También que, sin embargo, no han vuelto a ver a Al desde el primer encuentro en el Butch's¹⁴⁵. Algunos de los comentarios de Homer así lo sugieren: “Me presentó a su mujer. Un bombón”.

Pero el espectador no sólo conoce aquello que ha acontecido más allá de su mirada, sino que también asiste al enunciado de información valiosa que le permitirá adelantar algunos eventos. Así, poco antes y en esa misma escena, Homer dice casi de pasada a Al: “¿Sabías que Fred Derry tiene trabajo en los almacenes Midway?”. Cuando, en la siguiente secuencia, Peggy entra en este comercio, el espectador tiene constancia -al contrario que el sorprendido Fred- de dónde provino la noticia de su paradero.

En *The Best Years of Our Lives* da la sensación de que el espectador siempre dispone de la información necesaria -superior en

¹⁴⁵ En el primer encuentro en Butch's, de hecho, Fred ya comentó algo en este sentido. Cuando Homer le pregunta dónde dejó a Al con el taxi, Fred responde: “La casa de Al es el apartamento más elegante de la ciudad. No lo volveremos a ver”.

la mayoría de las ocasiones a la de los personajes- para interpretar lo que va a suceder en cada escena. Así, por ejemplo, después de la salida nocturna de las parejas formadas por Fred y Marie, y Peggy y Woody, la narración no sigue a Fred y Marie hasta casa, sino que acompaña a Peggy, quien confiesa a sus padres su intención de romper el matrimonio de Fred. Por ello, el espectador posee la capacidad de adelantar qué sucederá en la secuencia siguiente, cuando Al y Fred se citan en el bar de Butch sin que Fred sepa con qué fin.

Ya se ha visto con anterioridad las virtudes de la puesta en escena de *The Best Years of Our Lives*¹⁴⁶, así que no se insistirá más sobre este punto. Pero merece la pena resaltar aquí la delicadeza con la que esta escena aúna mimesis y diégesis¹⁴⁷. Es decir, la focalización cero en tanto que representación y, al mismo tiempo, en tanto que narración.

En primer plano, Homer y Butch tocan frente a Al la animada melodía de *Chopsticks*. Pero la mirada de Al y, por tanto, la del propio espectador se pierden en la acción conflictiva: la llamada telefónica de Fred. Sin embargo, la lección de música que se desarrolla en el primer plano no es, ni mucho menos, baladí: la tragedia emerge por contraste. El juego, la felicidad, la inocencia

¹⁴⁶ Véase p. 42.

¹⁴⁷ Cfr. BORDWELL, David, *op. cit.*, 3-26.

ramplona de la música se subvierte hasta rayar el patetismo¹⁴⁸: un hombre cuyas manos son unos ganchos toca el piano para otro que asiste al fin del amor de su hija.

Si bien es cierto que, como señala Bazin, el uso de la profundidad de campo consigue elevar el plano hasta la democracia espectral, pues da libertad al receptor para seguir la acción dramática como le plazca¹⁴⁹, tal vez sea más atinado señalar que esa misma profundidad de campo “democrática” logra ocultar como pocas técnicas cinematográficas su intención.

La puesta en escena se halla guiada por el mismo autor implícito que pone en boca de Fred la alabanza a una rama del ejército. Al aunar música, drama amoroso y antagonismo en un mismo plano, la mirada del espectador no queda gobernada pero sí encajada en unas coordenadas que, justamente por la libertad de asociación obtenida, parece olvidar. Este esquema es especialmente notorio en el plano de boda de Homer y Wilma. La mitad derecha del cuadro queda reservada a Homer, Wilma, Al y Milly, mientras que -en la mitad izquierda- Fred y Peggy se miran en la distancia.

¹⁴⁸ Cfr. PÉREZ RUBIO, Pablo, *El cine melodramático*, Paidós, Barcelona, 2004, 249.

¹⁴⁹ “¡La profundidad de campo de William Wyler está libre y es democrática como la conciencia del espectador americano y los héroes del filme!”, BAZIN, André, *op. cit.*, nº 10, 47.

Lo patente del deseo frustrado y, a la vez, la sensación de que Fred y Peggy se están desposando junto con Homer y Wilma -al menos espiritualmente- vienen dados por la duración del rito del matrimonio, que ha sido decidida por el autor implícito, convirtiendo de este modo la escena en una auténtica declaración de qué significa casarse con alguien. Que los ojos del espectador vuelvan a Homer y Wilma espontáneamente -en apariencia, al menos- cuando Homer va a poner el anillo es una clara muestra del control narrativo que el autor implícito ejerce en el filme¹⁵⁰.

La fuerza y emotividad de *The Best Years of Our Lives*, por tanto, nacen en gran medida de una instancia narradora implícita con una voz vigorosa que, sin embargo, sabe borrar sus huellas con maestría. Lo logra al centrarse en el drama de los personajes y al permitir que el espectador vea desarrollarse la historia desde un punto de vista privilegiado.

¹⁵⁰ De hecho, hay quienes llaman a este tipo de focalización *omnisciencia editorial*, ya que intercala comentarios y hace presente valoraciones. Cfr. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000, 93.

2.2. *THE DEER HUNTER*: EN LA HISTORIA PARA TRASCENDERLA

Si el ejercicio interpretativo que se debe llevar a cabo con *The Best Years of Our Lives* consiste en desentrañar sus implicaciones históricas y políticas, el que ha de hacerse con *The Deer Hunter* es el contrario. Desde su estreno hasta la actualidad, el filme de Cimino ha sido expuesto a la comparación con la Historia como criterio casi único de juicio. De ahí su marcado carácter polémico, y la falta de consenso en su interpretación¹⁵¹.

En tanto que esta película sólo pueda ser enjuiciada a través de los hechos acaecidos en Vietnam, nunca se dirá de ella que sea un filme respetuoso con la verdad y, por tanto, digno de confianza. Como se verá a continuación, las fallas de veracidad histórica son muchas en esta película. Pero lo más importante es que una de las escenas centrales, la del juego de la ruleta rusa, es por completo ficticia. Y en ella se centran las más arduas críticas.

El objetivo de este epígrafe es buscar desde el filme un sentido a esta controversia. Preguntarse por qué, para explicar el

¹⁵¹ Véase al respecto el clarividente resumen de la cuestión que hace BOURDETTE, Robert E., "Rereading *The Deer Hunter*: Michael Cimino's Deliberate American Epic", en GILMAN, Owen W. y SMITH, Lorrie (eds.), *America Rediscovered. Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War*, Garland Publishing, New York, 1990, 165-167.

horror de una liza concreta como Vietnam, *The Deer Hunter* acudió a un hecho que nunca tuvo lugar en esa contienda. La respuesta a esta cuestión es compleja y poco evidente, puesto que halla más cerca del guión y de la filosofía de la Historia que del razonamiento histórico entendido como crónica de los hechos acaecidos. De ahí que apenas existan estudios que analicen *The Deer Hunter* en su dimensión narrativa.

El modelo hegeliano es de gran ayuda para situar en coordenadas correctas a *The Deer Hunter* de modo que, en este complejo punto, se seguirá la interpretación que, de él, hace Hayden White. Según Hegel, existen tres tipos de conciencia histórica: la original, la reflexiva y la filosófica. La primera de ellas, la original, se reduce a la *mera conciencia histórica*: la conciencia histórica en sí misma o el acopio de datos y narración histórica mecánica. El segundo tipo, la conciencia histórica reflexiva, es una conciencia *para sí misma*. Es decir, además de ordenar y narrar los hechos, esta conciencia se sabe histórica y conoce sus intereses y limitaciones. La tercera conciencia, la histórica filosófica, es un salto en esta línea: ya no sólo es una conciencia *para sí misma*, sino que lo es *en sí misma*.

La conciencia histórica filosófica se reconoce como conciencia histórica y, además, reflexiona sobre sus condicionamientos. Toma distancia con su objeto -el pasado- y piensa qué relación tiene con él. Y, además, trata de discernir las condiciones generales del proceso histórico en el que ella misma está

inmersa. Dada esta definición, cabe entender la conciencia que rige *The Deer Hunter* como una de carácter filosófico¹⁵².

Cuando, como en el caso de Vietnam, el drama histórico se torna en un fresco sobre la irracionalidad esencial del mal, es muy posible que surja la amargura moral -o indignación del buen espíritu, según Hegel¹⁵³-. Una pregunta, resume White, nace involuntariamente en las conciencias con razón crítica: “¿A qué principio, a qué fin último ha sido ofrecido este enorme sacrificio?¹⁵⁴”. El verdadero objeto de *The Deer Hunter* es éste, la moralidad en la Historia -más concretamente, en Vietnam-, y no los eventos sucedidos en la guerra¹⁵⁵.

El hecho de que el paso posterior a *The Deer Hunter* que Cimino dio en terreno fílmico fuera *Heaven's Gate*, un *western* atípico que releía los códigos del género como nunca se había hecho, subraya la obsesión del director-guionista con esta pregunta. De algún modo, con ambos filmes trataba resituar la Historia de Estados

¹⁵² Cfr. WHITE, Hayden, *Metahistoria*, 100.

¹⁵³ Cfr. *Ibíd.*, 110.

¹⁵⁴ Cfr. *Id.*

¹⁵⁵ “[*The Deer Hunter*] plantea la pregunta: ¿Cómo se puede continuar con la vida normal después de esta experiencia? Y muestra una alternativa: o el suicidio o el regreso a la vida normal con una dosis de esperanza. Es una pregunta que no nos hemos hecho realmente en Estados Unidos y, porque se ignora, yo la propongo”, CIMINO, Michael en BENVENIGNI, Massimo y LASAGNA, Roberto, *op. cit.*, 64.

Unidos no desde los hechos, sino desde la narrativa. Porque no hay reflexión histórica más profunda que aquella que se remonta a los orígenes, la mitología, para reconsiderarlos.

The Deer Hunter rebosa patrones míticos, como se verá en este epígrafe. Y, desde ellos, debe ser juzgada la película. El filme no cumple muchos de los más básicos criterios históricos, pero está escrito con la tinta de la mitología, tal vez en un afán de volver a empezar la Historia.

2.2.1. La manipulación histórica al servicio de la narrativa

Si se acepta que en arte el criterio de verdad no es estético sino moral, debe aceptarse doblemente en el cine bélico. La convulsión social que supone una guerra implica también una gran impregnación política, lo que hace más atractivas a los ojos de los historiadores las películas de combate. En el cine bélico, la conexión entre hecho fílmico y realidad contextual es más obvia que en cualquier otro cine histórico¹⁵⁶. Por eso, la pregunta sobre la moralidad de la representación se plantea también en un primer plano.

¹⁵⁶ Cfr. MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta; SOLÀ ARGUIMBAU, Marta, *op. cit.*, 83, 62.

Los problemas del cine histórico se agudizan en su vertiente bélica. Para empezar, los filmes de guerra poseen un carácter de doble representación, ya que son *relecturas* fílmicas de la *interpretación narrativa* que es la Historia. Además, las películas de guerra se enfrentan a una tercera dimensión interpretativa: el ser una instancia discursiva. Esto no deja de ser una vuelta más del problema de la hipotética verdad histórica de las películas de guerra. Por tanto, *The Deer Hunter*, como cualquier otro filme bélico, se halla sujeto a las exigencias de un doble verosímil: el verosímil fílmico y el verosímil histórico¹⁵⁷.

La cercanía del filme con la guerra de Vietnam y, sobre todo, el alto grado de politización de la misma llevó a que las sospechas sobre la verosimilitud histórica de *The Deer Hunter* salpicaran también a su verosimilitud fílmica. Pero sin grandes motivos. No en vano y como señala Monterde, esta desconfianza no es justa si no viene dada por las pretensiones del filme; el grado de engaño que “estipula”; y si demuestra o no que toma la Historia como pretexto¹⁵⁸.

Concluir estos tres puntos bien podría ser el objetivo de otra investigación, de forma que aquí se tratará de apuntar simplemente algunas respuestas que ayuden a separar la verosimilitud histórica de

¹⁵⁷ Cfr. *Ibíd.*, 65, 84.

¹⁵⁸ Cfr. *Ibíd.*, 81.

la fílmica. Se acudirá para ello al guión del filme y a las declaraciones que formuló el director al respecto.

Se ha tachado a *The Deer Hunter* de racismo y manipulación de la Historia. Muchas críticas se dirigieron hacia la imagen que el filme da de los vietnamitas: una masa anónima a la que no se le entiende -sólo una prostituta survietnamita habla inglés, y el resto no está subtulado-, que se halla devotamente dedicada al sadismo - lanzan granadas a mujeres y niños ocultos en agujeros, y disfrutan con la ruleta rusa tanto en el Norte como en el Sur-, o que, por el contrario, son víctimas sin voz de la guerra -refugiados que, no se sabe bien por qué, entran a y salen de Saigón-.

Respecto a la manipulación histórica se ha dicho mucho. Y se ha criticado -por ejemplo- el tiempo interno del filme, ya que las vivencias de los personajes son menores que el tiempo histórico en que transcurre la película: la ofensiva del Tet y la caída de Saigón en 1975. Pero, sobre todo, a *The Deer Hunter* se le ha reprochado el uso de la ruleta rusa con fines dramáticos. Una práctica que, como ya se ha dicho, no existió en Vietnam.

El modo en que Cimino se defendió de esta última acusación coincide con la explicación académica que Sorlin le encontró al dilema: la ficción histórica es su propio acontecimiento, y poco o nada tiene que ver con la existencia de un referente profílmico¹⁵⁹. El

¹⁵⁹ Véase SORLIN, Pierre, *The Film in History*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.

director dijo en una entrevista de 1983 con Nigel Andrews, del *Financial Times*: “Es importante recordar que hacemos películas. No estamos escribiendo Historia: no intentamos dar lecciones a la gente”¹⁶⁰.

Aun teniendo claro esto, Cimino aseguró que, para hacer *The Deer Hunter*, se había llevado a cabo una exhaustiva investigación: recopilaron centenares de cintas y concertaron entrevistas con muchos veteranos -algunos de ellos parapléjicos- tras la contienda. Se editaron ocho horas de vídeo con las noticias de la NBC, ABC y CBS que, antes del rodaje, el equipo hubo de ver. Y, por último, hallaron a personas que certificaban tener noticias sobre actividades de ruleta rusa en Vietnam¹⁶¹.

Pese a esta defensa “histórica”, Cimino insistía en que la ruleta rusa era un simple mecanismo dramático: “(...) ¿De qué otro modo se puede representar la tensión del combate?”¹⁶². Su aspiración, por tanto, consistía en dramatizar la emoción de la guerra: el horror de la espera, la erupción de la acción y, de nuevo, la espera. Cimino declaraba que no importaba que hubiera pasado o

¹⁶⁰ CIMINO, Michael en BRITTON, Andrew (ed.), *op. cit.*, 255.

¹⁶¹ Entre ellos, Julien Grinda, quien interpretaba a Pierre, el corredor de apuestas francés. Actor no profesional -como muchos de los que reclutaba Cimino- y ex combatiente del ejército francés, contaba que había perdido así a un amigo durante Dien Bien Phu. Cfr. *Ibid.*, 256.

¹⁶² *Id.*

no. Y que, incluso si hubiera sucedido, no importaría, en su opinión¹⁶³.

Pese a la subordinación de la Historia a la narrativa, no se puede -sin embargo- negar el juego con la realidad que establece *The Deer Hunter*. Por un lado, las escenas que se desarrollan en Clairton y, sobre todo, aquellas que tienen lugar en la montaña parecen suceder en una dimensión paralela. Y, no obstante, las escenas de Vietnam -las más susceptibles desde el punto de vista histórico- están impregnadas de una premura temporal: no hay tiempo para escapar de la jaula norvietnamita, los ataúdes se preparan, las calles atestadas se mueven vertiginosamente, los refugiados llegan y se van. Al contrario que en Clairton, los planos se cierran sobre el rostro de los personajes. La percepción del tiempo -materia prima de la Historia- es superior: éste no fluye, como en el baile; en Vietnam pasa segundo a segundo.

Una noticia televisiva marca el clímax del filme y el final de la lid. En este metraje, se incluyeron imágenes reales y se reprodujeron los hechos acaecidos en abril de 1975 en la embajada de Estados Unidos en Saigón. Con Michael cruzando la azotea para -de nuevo en una cuenta atrás- rescatar a su amigo Nick, los hechos conocidos por todos adquieren una nueva dimensión épica. De hecho, éste era uno de los principales objetivos de Cimino al rodar *The Deer Hunter*. Evadir la monotonía del presente, darse cuenta de

¹⁶³ Cfr. *Id.*

que Vietnam fue una guerra, y todo lo que eso implica: “No hay que olvidar que, para los americanos, Vietnam había caído en una especie de anonimato, a causa de las filmaciones de actualidad que llegaban todos los días del frente”¹⁶⁴.

Así pues, de modo paradójico, si existe una “intención histórica” en *The Deer Hunter*, ésta resulta de librar los hechos acaecidos de la tiranía del presente. El objetivo del filme consiste en dotar a esos hechos de sentido, gracias a su inserción en un esquema narrativo preocupado por la coherencia de un mundo posible. No del real.

2.2.2. La ironía como clave interpretativa

Gran parte del impacto que produce *The Deer Hunter* tiene que ver con su facilidad para deslizarse desde la realidad histórica a la ficción; y desde la acción dramática al mensaje del filme. El espectador percibe esto como una ambigüedad de raíz que traspasa toda la película, y que generó las repuestas críticas que ha cosechado.

Cimino conocía el potencial político de *The Deer Hunter* y, por eso, nunca negó que debatir el filme políticamente resultara inapropiado, aunque tampoco lo fomentó. Mostraba, por así decirlo,

¹⁶⁴ CIMINO, Michael en UGHI, Francesco (ed.), *op. cit.*, 14.

una cierta y casi ajena curiosidad por lo que su película provocaba en el público y círculos de crítica cinematográfica¹⁶⁵. Lo que, en el fondo, habla de la conciencia que Cimino tenía de la ambigüedad de este filme. Respecto a una de las más polémicas escenas de *The Deer Hunter*, aquella en que los personajes entonan el *God Bless America*, Cimino hizo una significativa afirmación:

No sé si he dicho que yo no era consciente de las implicaciones [políticas]. Lo que intentaba decir -y a lo mejor no lo hago bien- es que no pretendía hacer un tipo de *declaración política*¹⁶⁶.

Con esta aserción, Cimino desvela en cierto modo la clave de lectura apropiada para *The Deer Hunter*. Según dice, del filme no se puede extraer un mensaje único e unívoco. Antes bien, éste obliga a aceptar la necesaria convivencia con la ambigüedad, sobre todo en

¹⁶⁵ De hecho, en respuesta a si creía que *The Deer Hunter* y *Heaven's Gate* poseían una unidad política o si, por el contrario, el mensaje de ambas películas transcendía lo político, Cimino dijo: "Creo que esto lo discutirían mejor las personas que no hacen películas. Encuentro fascinante que la gente pueda hacer tantas interpretaciones diferentes de una película, o que extraigan tantos significados subyacentes. No considero que fuera mi intención particular hacer declaraciones políticas. De hecho, opino que cualquier película que trate sobre la guerra se convierte automáticamente en una declaración contra la guerra si es una buena película. No creo que haya modo de hacer una buena película de guerra que sea *algo más* que eso. Y dejo sacar conclusiones políticas en manos de la gente que escribe sobre películas. No encuentro adecuado que sea yo quien discuta sobre estas cuestiones", en BRITTON, Andrew (ed.), *op. cit.*, 259.

¹⁶⁶ *Id.*

un tema tan complejo como el debate en torno a qué es Estados Unidos. *The Deer Hunter* no es, como se ha interpretado políticamente, una película sobre Vietnam, sino un filme sobre Estados Unidos tras la guerra de Vietnam.

La mayoría de los críticos que intuyeron esto identificaron la complejidad de la película como irónica. De hecho, “ironía” parece ser el concepto al que se refieren constantemente los mejores ensayos sobre el filme. Cabe preguntarse, sin embargo, por qué *The Deer Hunter* es una película irónica, y qué significa esta cualidad.

De la manera en que se entiende al hablar de *The Deer Hunter*, la ironía no es una simple característica sino la verdadera estructuradora de la historia. No en vano, el principal rasgo de la ironía -la confrontación de perspectivas en un único discurso- es el aspecto más llamativo de la obra. Como se verá en este punto, cada afirmación que se lleva a cabo en la película queda de inmediato contestada, reevaluada en otro lugar del filme¹⁶⁷. En definitiva, el *modus operandi* de la narrativa en *The Deer Hunter* es lo que el

¹⁶⁷ Robert T. Eberwein lo resumió brillantemente en su estudio sobre la trama y estructura de *The Deer Hunter*: “Trabajando a fondo y a través de las divisiones y variedad de los rituales [...] hay escenas de réplica y antítesis, imágenes puestas frente a un espejo invertido que sitúan los momentos cómicos y trágicos uno frente a otro”. Unas líneas después, Eberwein lanza la palabra clave que describe esta forma de estructurar: ironía. Cfr. EBERWEIN, Robert T., “Ceremonies of Survival: The Structure of *The Deer Hunter*”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 7, no. 4, 1980, 352.

crítico literario Northrop Frye designó “modo irónico”¹⁶⁸. Mas la complejidad de este concepto aconseja contextualizarlo antes de abordar su significado en *The Deer Hunter*.

Para la retórica griega y romana, la ironía no era más que un divertimento literario que consistía en una pelea entre dos personajes, *alazon* y *eiron*. Ésta poseía un carácter cómico, ya que *eiron*, el personaje débil, lograba batir al aparentemente seguro y arrollador *alazon* con la única fuerza de sus argumentos¹⁶⁹. Pero el aspecto de la ironía más importante para *The Deer Hunter* es que, desde Friedrich Schlegel en adelante, este juego lingüístico de la Antigüedad clásica se convirtió en un modo de entender la realidad como un todo. A partir del siglo XIX, la ironía se situó en un primer plano filosófico y literario, hasta el punto de que a nuestro tiempo se le ha bautizado “Edad de la Ironía”¹⁷⁰.

Tres son las principales características de la ironía. En primer lugar, su origen. La ironía nace de una cierta incomodidad, una suerte de desacuerdo vital con el estado de cosas. Es, por tanto, una sensación de crisis que tiene mucho que ver con la pérdida de una Arcadia, de la inocencia. Como consecuencia de esta fractura entre la

¹⁶⁸ FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, Princeton, 1990 [1957], 40-49.

¹⁶⁹ Véase BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

¹⁷⁰ Cfr. WORCESTER, David, *The Art of Satire*, Russell & Russell, New York, 1960, 75.

realidad y la subjetividad, la segunda característica de la ironía es la aceptación del mundo como un teatro *-teatrum mundi-*. De este modo, comienza a existir una distancia espectral entre el sujeto y lo que sucede a su alrededor. Y en tercer lugar, en la ironía predomina todavía el carácter dialógico de sus inicios. El mecanismo de funcionamiento de la ironía se basa en afirmaciones que se contradicen y sopesan, evitando de este modo la preponderancia del dogma¹⁷¹.

La ironía consiste en reevaluar: es una intelectualmente trabajosa y constante reconsideración de los hechos. La ironía niega en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literal. Y consigue hacerlo por medio de su mecanismo estilístico

¹⁷¹ Conviene aclarar que estas tres características básicas pueden completarse -o incluso variarse- debido a que la principal característica de la ironía es la dificultad para encasillarla y definirla. No en vano, se trata de un fenómeno en extremo elusivo. Estas tres características extraídas responden, simplemente, al uso de la ironía en *The Deer Hunter*. Se basan en las obras de Søren Kierkegaard y Northrop Frye, quienes sostenían que el humor no es cualidad indispensable de la ironía, lo que evita confundirlo con la sátira. Con Douglas C. Muecke, se ha distinguido ironía de paradoja en el hecho de que esta última es cualidad del objeto y no del sujeto, al contrario que la ironía. Es decir, mientras que algo puede ser paradójico, no se puede ser un “paradojista” pero sí un ironista. Cfr. KIERKEGAARD, Søren, *The Concept of Irony, with a Constant Reference to Socrates*, Collins, London, 1966 [1818]; FRYE, Northrop, *op. cit.*; BOOTH, Wayne, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986 [1974]; GLICKSBERG, Charles I., *The Ironic Vision in Modern Literature*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1969; y MUECKE, Douglas C., *Irony*, Methuen & Co., London, 1970.

favorito, la aporía: una duda real o fingida sobre la verdad de las afirmaciones que expone un determinado texto¹⁷².

El “modo irónico” domina la narración de *The Deer Hunter*. En ella, la ironía actúa en dos niveles diferentes y de dos formas distintas. El primer nivel es el de focalización; el segundo, el de personajes. Pero en ambos la ironía procede de muy diversa forma.

Un análisis atento de la focalización en *The Deer Hunter* demuestra que la ironía se halla en las bases de la propia historia, ya que hay una distancia irónica que separa a la audiencia de los personajes. Desde el inicio del filme se respira un ambiente de tragedia, no tanto por los sucesos en sí mismos -que también- como por la certeza de que los personajes viven en un estado de libertad menor que el nuestro¹⁷³. No en vano, el espectador conoce los condicionantes de los personajes mejor que ellos mismos. El espectador posee una certeza irónica dada por la focalización espectral del filme¹⁷⁴. Aparentemente, sabe todo acerca del destino irónico que juega con los personajes: percibe algunas dimensiones de los personajes que ellos mismos son incapaces de ver.

¹⁷² Cfr. WHITE, Hayden, *Metahistoria*, 45.

¹⁷³ Cfr. FRYE, Northrop, *op. cit.*, 34.

¹⁷⁴ Cfr. GAUDREAU, André, and JOST, François, *op. cit.*, 47-69, 137-153.

En *The Deer Hunter* se tiene la sensación de que una “ironía cósmica” domina los pasos de los personajes¹⁷⁵. Esto es: un destino que funciona independientemente de la voluntad humana se muestra ante los ojos de la audiencia, que se convierte así en testigo del sufrimiento de los personajes antes incluso de que éste comience. El mundo se desdobra en dicotomías, pero los personajes parecen no percibirlo ni preverlo, para mayor sufrimiento del espectador.

Así, en el banquete de bodas, es la audiencia quien ve la gota de sangre caer en el vestido de novia. Ésta representa que Angela (Rutanya Alda) no es la virgen que desea aparentar, pero no sólo eso. Como explica el cantante, si una gota de vino se vierte, la pareja caerá en desgracia. Cuando ésta bebe de la copa de dos puntas, sólo la audiencia logra ver en un plano detalle la mancha de vino sobre el vestido de la novia. La alegría estalla en el hall, y se ve a los recién casados besándose. Tras ellos, Nick y Linda se besan también apasionadamente, pues acaban de prometerse en matrimonio para cuando Nick regrese de Vietnam. Pero el espectador no puede alegrarse con ellos porque sabe que Nick y Linda acaban de quedar sujetos al mismo destino que Steven y Angela: la mala fortuna.

¹⁷⁵ De ahí el carácter trágico del filme: “La historia trágica crea una fuerte y erosionante ironía: medimos cada decisión individual, esperanza y acción con nuestro conocimiento del resultado final”. JOHNSTON, Ian, *The Ironies of War. An Introduction to Homer's Illiad*, University Press of America, Lanham, 1988, 95.

Únicamente la audiencia puede notar la distancia abierta entre la alegría reinante y la realidad trágica¹⁷⁶.

Existen numerosos ejemplos del uso de esta duplicidad irónica a lo largo del filme, desde la reiteración de la melodía *Can't Take My Eyes Off You* hasta la repetición obsesiva del “No me hagas esto” por parte de Michael¹⁷⁷. Sin embargo, hay tres elementos que

¹⁷⁶ Algo parecido sucede en la escena de *The Best Years of Our Lives* en que Homer enseña a Al cómo toca el piano, mientras Fred abandona a Peggy por teléfono. Sin embargo, en *The Best Years of Our Lives* sólo hay constancia de la ironía presente, propiciada por unos hechos que acaban de acaecer. La ironía de *The Deer Hunter*, sin embargo, tiene como telón de fondo un futuro aún no acaecido.

¹⁷⁷ La película está llena de toques irónicos que sólo el espectador puede leer. La mayoría de ellos son variaciones invertidas de situaciones previas. Algunas de ellas pueden hallarse en pequeños detalles. Por ejemplo, el uso de la canción *Can't Take My Eyes Off You*, que puede escucharse dos veces en la película. En primer lugar, se oye en el bar de John, cuando la pandilla celebra su último brindis antes de la boda de Steven. Todos están borrachos, riendo, y sobreactúan la letra: “*I wanna hold you so much... I need you, baby*” -“Quiero aferrarte tanto. (...) Te necesito, baby”-. Sin embargo, la segunda vez que suena la canción, ésta resulta bien diferente. Sucede durante la boda: Nick, el novio de Linda, insiste en que su mejor amigo, Mike, baile con ella. Mike trata de rehusar, excusándose en que baila muy mal. Pero el espectador conoce la verdadera razón. Y ésta es que Mike siente, precisamente, lo que la melodía advierte: no puede apartar sus ojos de Linda. Él también está enamorado de ella. La audiencia percibe entonces la distancia irónica que separa las dos actitudes: un hombre que se ríe con esa canción, y el mismo hombre que se identifica con ella. En *The Deer Hunter* parece, por tanto, que una afirmación puede ser hecha y, al mismo tiempo, su opuesto puede ser mantenido. Hay incontables ejemplos, algunos de los cuales se señalan ahora. La pancarta “Servir a Dios y al país con orgullo” que está sobre la cabeza de Steven anuncia de

constituyen de forma representativa la focalización y, por tanto, la ironía cósmica del filme: la aparición del boina verde en la boda, la personificación del maligno y, por último, las coincidencias mortales.

La repentina aparición del boina verde en la boda es la primera gran representación de la estructura irónica de *The Deer Hunter*. El momento en que esta figura casi fantasmal irrumpe coincide con un punto de gran intensidad genérica en el filme: el drama en la conversación que Linda y Mike sostienen sobre Nick; la comedia en Axel “raptando” a la dama de honor; lo grotesco de Stan golpeándole a su novia y, como consecuencia, la pelea entre él y Nick. Aquí, en medio de esta escena llena de vida, la tragedia aparece bajo la forma de un boina verde: recordatorio de guerra; alegoría de la muerte como ironista supremo.

algún modo que al muchacho le pasará algo malo en la guerra. Y, si se observa con cautela, se puede ver cómo Steven guarda en su cajón del hospital los elefantes de marfil que todos los meses se le envían desde Saigón. El espectador supone, entonces, que es Nick quien manda el elefante: el símbolo de una memoria que, irónicamente, ha perdido. La audiencia también es testigo de cómo Nick corre tras Mike a lo largo de Clairton, mientras que en Saigón sucede lo contrario: Mike corre tras el coche en el que Nick se aleja con el francés. En un momento del filme, se oye a Mike decir “No me hagas esto” a Nick, con el fin de que éste juegue a la ruleta rusa y tener así una oportunidad para escapar de prisión. Después, sucede la escena contraria: Mike suplica con las mismas palabras -“No me hagas esto”- que Nick no se exponga al juego de la ruleta rusa. Irónicamente, es Nick quien desea jugar esta vez.

El boina verde se sienta en la barra, ignorando las preguntas y bromas de los amigos borrachos. Tras su convivencia con la muerte, la única respuesta que el veterano puede dar a cómo es Vietnam se resume en “Mierda”. Una misteriosa afirmación que, acompañada del brindis a la nada que hace, queda convertida en un homenaje a la futilidad de la vida. Un homenaje que sólo el espectador es capaz de entender como reconocimiento. Mike, en cambio, quiere ajustar las cuentas con el soldado. Aún no sabe que, pronto, Steven, Nick y él verán el mundo, la alegría reinante y las preguntas sobre la guerra como el propio boina verde.

La segunda fuente de ironía se resume en la personificación del maligno: arquetipo de las fuerzas que amenazan los valores supremos. En *The Deer Hunter* la muerte no se produce de forma natural, sino en la guerra. En sí, la muerte posee siempre una dimensión irónica, porque cuestiona el significado de la vida. Pero morir de una forma horrible y en una guerra sin sentido como Vietnam arruina cualquier intento de hallar significado al mundo. Cuando el bien desaparece por completo, sólo se tienen dos opciones: luchar contra el mal, o asumirlo como el estado de cosas. El mal no suena tan mal cuando habla la lógica del maligno. Y esto es lo que sucede en la película cuando el francés (Julien Grinda) llama a Nick con tono mefistofélico.

El francés es una suerte de agente para jugadores profesionales de ruleta rusa en Saigón. Acostumbrado a la muerte, ha asumido otro concepto de normalidad. Sus palabras traicionan

una visión de la vida que está más allá del horror: “No digas no -dice a Nick, ofreciéndole un vaso-. Cuando alguien dice no al champagne, dice no a la vida”. Desde este punto de vista, la guerra puede verse como un juego: “La guerra es un juego. ¡Una broma idiota!”. El hecho de que Nick siga al francés supone, en el fondo, una aceptación del discurso del mal. Su propio Mefistófeles le guiará a través de su nueva vida en el infierno de Saigón.

El tercer mecanismo irónico consiste en la coincidencia mortal, expresada a través de la presencia continua de los juegos de azar y de su versión extrema: la ruleta rusa¹⁷⁸. Supone, además, la confluencia de la muerte como ironista supremo y del maligno irónico. Los juegos son un rasgo constante de *The Deer Hunter*¹⁷⁹ y,

¹⁷⁸ Robert T. Eberwein subraya la importancia de los juegos de azar en la película: “Aunque Stanley Kauffmann dice que la película debería titularse ‘Juegos a los que juega la gente’, curiosamente no ha profundizado en esta línea”. Cfr. EBERWEIN, Robert T., *op.cit.*, 352.

¹⁷⁹ En medio, numerosos juegos y competiciones tienen lugar: Nick apuesta que un camión ganará la carrera contra el coche de Mike; después, Nick vuelve a apostar más dinero por el resultado de un partido de fútbol americano en televisión, y da un billete a Mike cuando juegan al billar. En el baile de boda, Nick simula una apuesta burlona sobre si será o no capaz de saltar sobre un vaso de cerveza. Y más tarde, Stan propone a Mike apostar sobre el embarazo de Angela. Con la excepción de Michael, todo el grupo de amigos considera que la caza es una diversión. Después de Vietnam, los amigos ya no juegan por dinero, pero continúan compitiendo, de cualquier modo. Por ejemplo, van a los bolos. Y Steven participa en una deprimente versión de bingo en el Hospital de Veteranos.

por ello, un verdadero engranaje estructural. Los personajes apuestan desde el arranque mismo del filme. De hecho, el diálogo de apertura muestra un comentario jocoso de Axel, que exige a Steven que le devuelva el dinero antes de ir a Vietnam, en referencia a una apuesta impagada. El clímax de la película también se centra en un juego de azar: la última y fatal ruleta rusa en la que Nick se suicida.

Se debe tener en cuenta que los juegos de azar son, en el fondo, una pregunta irónica al destino. Plantean cuestiones como la existencia o no de un destino; si los eventos quedan dirigidos por la coincidencia; si quien apuesta se rebela, al hacerlo, contra el destino o, por el contrario, es una víctima inconsciente de la casualidad. Todas estas preguntas más una -¿qué sucede si lo que apuestas es tu propia vida, no dinero- quedan condensadas en las escenas de la ruleta rusa.

Hay tres principales escenas de ruleta rusa, que coinciden con los puntos de giro. En la primera, Mike y Nick son prisioneros de guerra y se tienen que enfrentar el uno al otro. La segunda de estas escenas funciona como un puente entre la primera y la tercera. Se trata del momento en que Mike y Nick asisten por separado a la competición de ruleta rusa. De repente, Nick se vuelve loco y da al traste con el juego: roba la pistola, apunta al jugador y presiona el gatillo, pero la pistola no se dispara. En cierto sentido, Nick acaba de entrar en el mundo maligno de la ruleta rusa. La tercera escena

Lejos de allí, el amnésico Nick se convierte en un jugador profesional de ruleta rusa en Saigón.

muestra cómo Michael trata de salvar a su amigo Nick, enfrentándose a él por última vez.

El último encuentro de los amigos se convierte en un espejo invertido de la primera ruleta rusa, cuando Nick y Mike eran todavía prisioneros de guerra. Y, por eso, en su balance irónico. La primera vez, Michael empuja a Nick a jugar a la ruleta rusa con tres balas en la pistola como única forma de escape. A pesar de las grandes reservas que Nick tiene para hacerlo, Mike ruega desesperado: “¡No me hagas esto!”. Al final de la película, Michael repite las mismas palabras cuando vuela hasta Saigon para rescatar a su amigo amnésico de las garras de la mafia: “No me hagas esto”, dice Michael de nuevo. Pero ahora es Nick quien desea jugar.

Cuando Mike le recuerda que su objetivo es el mismo que en el campo de prisioneros -regresar a casa- quiere decir que no tiene sentido hablar más el lenguaje demente de la guerra. Michael le pregunta: “¿Recuerdas los árboles?”, pues Nick deseaba ser como ellos, una antítesis del infierno de la liza: poseer la paz, serenidad, arraigo de los árboles. Y Nick comienza a recordar. Una ambigua sonrisa aparece en su rostro: “¿Un disparo?”, pregunta a Mike, quien le enseñó el código ético de la caza, consistente en tomar la presa de un sólo disparo en la cabeza. Michael responde con otra sonrisa, esta vez esperanzada. Pero Nick toma el arma, aprieta el gatillo y la pistola se dispara. Nick muere con un disparo en su sien.

Por el modo en que está estructurada, cabe preguntarse si la muerte de Nick es una ironía trágica: si es mera coincidencia o el resultado de un destino cruel. Si muriendo Nick se rinde a su destino de alguna forma misteriosa. Si no reconoce así, en definitiva, que no podrá volver más a casa¹⁸⁰.

Por tanto, los motivos dialécticos y las estructuras de *The Deer Hunter* generan distancias irónicas que permiten a la audiencia reevaluar el significado de lo que está sucediendo. Esto es consecuencia directa de la posición privilegiada que, sobre los personajes, posee el espectador: la focalización espectral. Pero resulta necesario subrayar que este “modo irónico” trabaja también en un segundo nivel antes anunciado: el de los personajes.

La focalización espectral del filme no sirve solamente para ver a los personajes desde la altura del destino. Más bien, ayuda a leer e interpretar los signos del destino desde una perspectiva privilegiada. Es decir, audiencia y destino no se hallan identificadas la película. Esto significa que el espectador conoce casi todo lo que sucede en el nivel de la acción; pero también significa que la

¹⁸⁰ Es lo que los griegos entendían por *moira*, a la vez un conocimiento de carácter divino y -muy representativamente- el destino individual. Es decir, el contorno de la vida humana: sus confines. La pregunta que nace de la misteriosa conducta de Nick es, en definitiva, cuestionarse si Nick actúa *kata moiran*: con propiedad. Si actúa como pide la situación en la que se encuentra: con propiedad ante su destino. Cfr. CLAY, Jenny Strauss, *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, 1983, 148-150.

audiencia no lo ve todo -lo propio del destino- en otras áreas. Por eso, pese al amplio conocimiento que la audiencia tiene tanto de los personajes como de su futuro, el comportamiento y reacciones de algunos de estos personajes suponen un verdadero misterio. El espectador no posee claves para poderles dar una explicación. Ciertos personajes, en definitiva, escapan de la mirada reevaluativa de la audiencia.

Después de que, atorado, Nick le pide en matrimonio a Linda, ella le dice para calmarlo: “Lo que tienes en la cabeza es lo que sale de tu boca”. Pero Nick apenas murmura. Sin embargo, Linda lo comprende.

Ésta es otra de las constantes de la película: el modo en que los personajes entienden fácilmente algunos hechos que son ininteligibles para el espectador, a pesar de la focalización privilegiada. Varios diálogos reflejan esto: el insistente “Esto es esto; esto es esto” de Mike; su misterioso “¿De acuerdo?” a las montañas; y el ambiguo “¿Un diparo?” final de Nick¹⁸¹. Por último, queda la pregunta de por qué los amigos cantan el polémico *God Bless America* al final de la película. Por qué esa canción y por qué entonces, después del funeral de Nick.

¹⁸¹ Sobre este último, pende la duda de si Nick ha podido recordar y, por tanto, morir pacíficamente; o bien si el código ético de un disparo ya no significa nada para él y, por eso, decide seguir jugando.

La ininteligibilidad de los personajes delata la anulación del “modo irónico”, pues éstos no son presentados en dos planos que se contrabalancean, ni dicen cosas que puedan sopesarse dialógicamente, como requiere dicho modo. En ningún momento los personajes *reevalúan* sus experiencias en un intento por hallarles significado. Más bien, lo que los personajes buscan es *reconciliarse* con sus propias experiencias. Un juego de palabras puede explicar lo que sucede. Irónicamente, el “modo irónico” posee también un contrapeso: la voluntad de los personajes.

El primer punto del siguiente epígrafe se ocupará de la sofisticada y, a la vez, sencilla construcción de personajes en *The Deer Hunter*. Baste resaltar aquí que el “modo irónico” del filme funciona en dos niveles, el de focalización y el de personajes. La focalización -ejemplarizada en el punto de vista del destino- supone el despliegue de este “modo irónico”. Por otro lado, los personajes constituyen la negación del modo dialógico propio de la ironía. Su ininteligibilidad les ayuda a escapar del sistema de contrapesos sobre el que se construye el primer nivel de relación entre espectador y película: la focalización. Esta ininteligibilidad es la muestra fehaciente de que *The Deer Hunter* es una película verdaderamente irónica, pues los personajes impiden un balance matemático. Como irónica que es, *The Deer Hunter* guarda en su seno su propia negación.

III.

EL HOMBRE COMO NÚCLEO. ACUERDOS NARRATIVOS ENTRE *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* Y *THE DEER HUNTER*

Hasta ahora, se ha visto que tanto *The Best Years of Our Lives* como *The Deer Hunter* poseen la clara conciencia de ser películas que hablan de hechos históricos. Es más, en cierto modo ambas tratan de la Historia como fenómeno. Y, sin embargo, existe una gran diferencia entre uno y otro filme.

Por un lado, *The Best Years of Our Lives* se limita a resaltar la importancia casi crítica del momento que vivía Estados Unidos en

1946: trata de reflejarla y contribuir de este modo a una resolución exitosa de la posguerra mundial. Por otro lado, *The Deer Hunter* también se muestra consciente del momento histórico que le tocó vivir, pero más de las implicaciones metahistóricas de este momento: es decir, de todas las dudas que Vietnam levantaba sobre la trayectoria y el destino de Estados Unidos. De ahí que, en *The Deer Hunter*, la Historia de los eventos -por llamarla de algún modo- quede trascendida. El objetivo de esta película es remontarse a los orígenes de la Historia, el mito; y retomarlos para reconciliarse con ellos por medio de una profunda y crítica reflexión.

Por ello, se puede decir que, en su visión e intención histórica, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* se hallan en las antípodas¹⁸². Pero el objetivo del presente capítulo es, por el contrario, centrarse en sus acuerdos. Para ello, se retomará la cuestión desde donde se acaba de dejar: resaltando la importancia de los personajes en el modo narrativo de *The Deer Hunter*.

Se ha comentado que la rareza de estos personajes -lo que podría entenderse como una falta de inteligibilidad- ponía freno al constante balance irónico que estructuraba la película. Y precisamente en este punto arrancará el capítulo, ya que el primer gran acuerdo narrativo entre *The Best Years of Our Lives* y *The Deer*

¹⁸² No es motivo menor los años que separan el rodaje de ambas películas. No en vano, la Segunda Guerra Mundial resultó ser una “guerra buena” -como la llamaron los norteamericanos- y exitosa, mientras que Vietnam se convirtió en una liza pérdida y, hasta cierto punto, vana.

Hunter es la cota de misterio, de apertura del guión, que rodea a sus personajes.

El segundo gran acuerdo narrativo, que se analizará también en el segundo epígrafe, tiene mucho que ver con este carácter especial de los personajes: su condición de veteranos de guerra. El tercer punto y, por tanto, tercer gran acuerdo se centrará en que los personajes poseen un objetivo común: regresar a casa. Reconquistar su hogar y, así, reconstruir su universo. Y en este proceso de reconquista, el papel de la mujer -quien se presenta como garante del hogar- se tornará esencial; y el cuarto gran acuerdo narrativo del epígrafe.

Todas estas similitudes se pueden resumir en una: la persona es el núcleo de *The Best Years of Our Lives* y de *The Deer Hunter*. Como todo viaje, el regreso acaba constituyendo una búsqueda de la propia identidad¹⁸³. Una profunda búsqueda, pues en el caso del retorno implica las raíces de esta identidad: el pasado, la familia, el hogar. Para los veteranos de guerra, esta lucha identitaria se ve reforzada porque la guerra -como dice el psiquiatra de veteranos Jonathan Shay- deshace el carácter. Los soldados que, durante la contienda, forjaron la Historia con mayúscula regresan a casa y afrontan una tarea todavía más difícil: la reavivación de su historia personal.

¹⁸³ Véase SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Guión de aventura y la forja del héroe*, Editorial Ariel, Madrid, 2002.

El presente capítulo ha nacido del diálogo con dos sorprendentes estudios de Shay, *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, y *Odysseus in America. Combat Trauma and Trials of Homecoming*, que ponen de relieve la íntima relación que se da entre la esfera privada y pública -la historia colectiva- en el caso del veterano de guerra. Desmoralizado, afectado por el trauma de combate, el ex combatiente no puede regresar de forma integral hasta que no se enfrenta a su participación en el evento histórico que es la contienda. A través de la brecha del trauma, el veterano conecta con su comunidad de memoria.

Esta comunalización del trauma personal se hace extraña en la actualidad, pero la mayoría de las culturas antiguas no podían concebir tal divorcio. En una sociedad tendente a tratar los problemas del veterano desde el punto de vista psicológico, a Shay no se le pasó por alto que dos de las obras fundacionales de la cultura occidental, la *Iliada* y la *Odisea*, estaban centradas en las experiencias dolorosas de los soldados. Y que, de hecho, tenían mucho que enseñar:

El impulso definitivo para abordar este trabajo proviene [de la certeza] de que la épica se centra especialmente en una serie de amargas experiencias que, de hecho, se viven en la guerra. Es más, [el estudio] reivindica que Homero vio cosas que nosotros, los

psiquiatras y los psicólogos, nos estamos perdiendo de una forma u otra¹⁸⁴.

The Best Years of Our Lives y *The Deer Hunter* también logran hacer patentes los problemas del veterano con una profundidad, sencillez y acierto difíciles de hallar en los estudios científicos, tal vez por la estrecha vinculación que existe entre narración, experiencia, identidad y sentido¹⁸⁵. De ahí que el presente capítulo tenga como referentes las narrativas de la *Ilíada* y la *Odisea*.

Al igual que confiesa Shay¹⁸⁶, este estudio no busca aportar nada a la ingente literatura sobre estas dos obras magnas. De igual modo, tampoco se pretende aplicar con fórmulas preestablecidas las categorías de la *Ilíada* y la *Odisea* a *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, unas narrativas alejadas casi veintiún siglos de las primeras. Así, con el fin de no convertir el capítulo en un ensayo de filosofía, se seguirán las pautas trazadas por Shay y las que sugieren el propio análisis en profundidad de los filmes.

¹⁸⁴ Véase SHAY, Jonathan, *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, Simon & Schuster, New York, 1995, y *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, Scribner, 2002.

¹⁸⁵ Véase FRAGO PÉREZ, Marta; MÁRTÍNEZ ILLÁN, Antonio; y CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (coords.), *Personajes, acción e identidad en cine y literatura*, Eunsa, Pamplona, 2006.

¹⁸⁶ Cfr. SHAY, Jonathan, *Achilles in Vietnam*, xiii.

El objetivo es demostrar que estas dos películas de veteranos son, ante todo, una reflexión sobre cómo las personas se hacen humanas. Al regresar del infierno de la liza, los veteranos tienen que aprender a vivir en paz consigo mismos y con la sociedad. Y, como se vio en el anterior capítulo, a rehacer su carácter. En definitiva, renacer como personas.

3.1. LOS PERSONAJES IRREDUCIBLES

La primera gran coincidencia que se establece entre *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* consiste en la manera en que sus personajes están escritos. Ambos filmes participan de la tradición narrativa del cine clásico¹⁸⁷, aunque la posteridad de *The Deer Hunter* hace que su apego al modelo sea mucho inferior. No obstante -y aquí reside la coincidencia- las dos películas poseen también una serie de rasgos que las alejan brillantemente de la tradición clásica de construcción de personajes.

¹⁸⁷ A grandes rasgos, los personajes clásicos deben estar bien adaptados a la historia -poseer, ante todo, coherencia psicológica-, ser distintos unos a otros, ser coherentes y susceptibles de oposiciones, y revelarse progresivamente al espectador a través de lo que parece, hace y dice. Cfr. VANOYE, Francis, *op. cit.*, 52.

El momento histórico, de producción, la autoría y “objetivo” de *The Best Years of Our Lives* son razones más que de sobra para que el diseño de personajes del filme fuera el habitual del cine hollywoodiense. Sin embargo, el guión presenta blancos para la construcción de personajes en momentos clave del guión. Lo más destacable es que éstos son intencionales, como se reseñará más adelante. La narrativa del filme queda así delegada a la imagen y la música en escenas definitivas¹⁸⁸. Por eso, en cierto sentido, algunos personajes de *The Best Years of Our Lives* se abandonan a sus acciones: se descubren en ellas, y el espectador también. Los personajes se *manifiestan* sin la intención de explicarse, hacer creer en ellos o provocar la identificación¹⁸⁹.

Algo parecido pasa con *The Deer Hunter*, pero la ininteligibilidad de sus personajes posee, además, una razón

¹⁸⁸ La música en *The Best Years of Our Lives* fue encargada a Hugo Friedhofer, que compuso una serie de piezas que se alejaban de forma radical del estilo imperante en las bandas sonoras de filmes clásicos. Este alejamiento se tradujo en la vinculación absoluta que *The Best Years of Our Lives* posee entre música y narrativa. No en vano, la banda sonora de la película suple en ocasiones clave - Homer quitándose los brazos, Fred en el bombardero, etc.- al propio guión, como reconocieron Sherwood y Wyler. La música de Friedhofer se agrupa por temas - *Best Year theme*, *Neighbor theme*, *Wilma theme*- que se desarrollan musicalmente a la vez que se despliega la trama, una técnica que modernizó las bandas sonoras de Hollywood. Cfr. CHELL, Samuel L., “Music and Emotion in the Classic Hollywood Film: The Case of *The Best Years of Our Lives*”, *Film Criticism*, vol. 8, nº 2, 1984, 27-38.

¹⁸⁹ Cfr. VANOYE, Francois, *op. cit.*, 59.

estructural. En un guión que está diseñado por medio del desdoble de motivos y, por tanto, de la relectura de éstos por parte del espectador, los personajes se escapan a esta mirada reevaluativa. Son, pues, el freno estructural de la ironía. El espectador de *The Deer Hunter* tiene la sensación de que los personajes no se revelan, sino que desvelan: en cierto sentido, como los personajes de tragedia griega, “vienen dados”. Es decir, lo que les acaece sólo confirma aquello que eran, son y serán¹⁹⁰.

3.1.1. La forja clásica de *The Best Years of Our Lives* y los momentos inaprensibles

El guión de *The Best Years of Our Lives* es un híbrido entre la narrativa clásica de Hollywood -que bebe de la literatura, el melodrama, los cuentos populares y el teatro anglosajones- y las convenciones que el género bélico aportó a dicha narrativa. Estas

¹⁹⁰ Como se ha visto antes¹⁹⁰, los griegos poseían un concepto para esto: *moira*, que se puede traducir como destino individual, contorno total de la vida humana. El hecho de que la muerte sea ineludible, el destino de todos, ha hecho que a menudo *moira* se entienda por ella. Pero, más bien, *moira* significa propiedad: actuar como pide una determinada situación. La *moira* de la muerte es común al ser humano, pero la *moira* individual está forjada por cada uno en su vida particular. Según esto, la mayoría de los movimientos del hombre son libres pero, al actuar, uno “ilumina” su *moira* y, así, en cierto sentido, el siguiente movimiento queda determinado. En este sentido, los personajes de *The Deer Hunter* parecen gobernados por la *moira*. Cfr. CLAY, Jenny Strauss, *op. cit.*, 148-157.

dos herencias se hacen especialmente patentes en el tratamiento de personajes del filme.

El clasicismo de los caracteres que pueblan *The Best Years of Our Lives* es notable. Muy definidos psicológicamente, Homer, Fred y Al se enfrentan a un problema que el espectador puede identificar con facilidad: retomar su espacio en la sociedad estadounidense de posguerra. En esta lucha personal, entran en conflicto con otras personas y, sobre todo, con sus propias circunstancias, expuestas desde el principio. Fred ha de oponerse al fantasma de su pasado y tiene que tratar de construir el hogar que soñó durante la guerra. Al debe volver a recuperar la fe en el mundo, erosionada tras su experiencia bélica. Y Homer tiene que aceptar sin reservas la falta de sus brazos y el amor sincero de Wilma.

No sólo los personajes principales de *The Best Years of Our Lives* se hallan definidos. Las mujeres del filme -Milly, Peggy, Wilma y Marie- son también individuos diferenciados, con rasgos coherentes y cualidades y conductas obvias. Tanto ellas como los veteranos quedan demarcados por la acción dramática que llevan a cabo, y constituyen parte de, al menos, un argumento. En definitiva, responden a los rasgos principales del formato canónico de Hollywood¹⁹¹.

¹⁹¹ Cfr. BORDWELL, David, *op. cit.*, 157.

Pero los personajes de *The Best Years of Our Lives* también deben peculiaridades al género bélico, que se configuró con la Segunda Guerra Mundial a costa de algunos rasgos del clasicismo hollywoodiense. La estereotipación de los personajes de la película se eleva -como en los filmes de combate- hasta el nivel del arquetipo. Fred, Al, Homer, Milly, Wilma, Peggy y Marie son auténticos iconos sociales. Pero no sólo ellos: cualquier secundario de la película, por mínimo que sea, representa a un tipo social al que se le otorga ciertas virtudes y carencias morales¹⁹².

Además, al contrario que en el Hollywood clásico, no existe un único personaje principal, sino uno coral, como en el cine bélico: Fred, Al y Homer¹⁹³. De igual modo, Milly, Peggy y Wilma comparten función en la película. Este carácter coral tiene mucho que ver con la caracterización arquetípica de los personajes y con la intención retórica de *The Best Years or Our Lives*. Cada personaje principal y secundario, y las relaciones que se estipulan entre ellos,

¹⁹² El señor del *chek-in* en el aeropuerto y el nuevo gerente de los almacenes Midway representan a la ampulosa sociedad civil estadounidense, enriquecida tras la contienda e ignorante de los sacrificios llevados a cabo por los veteranos; Mr. Merkel y el padre de Wilma, los civiles que piensan de los veteranos que obtendrán ventajas competitivas por su condición; Mr. Milton, el hombre de negocios deseoso de volver al capitalismo liberal de los años veinte; Mr. Novak, el beneficiado medio de la Ley G.I.; y Cliff, el veterano superfluo que aprovecha los conocimientos adquiridos en contienda para vadear las trabas impuestas por la ley.

¹⁹³ Como se ha visto antes -p. 61.-, Fred es el conductor de la película, que no el personaje principal de ésta.

están pensados como “lección” para el espectador, al igual que en la narrativa fílmica de guerra.

Una tercera característica que *The Best Years of Our Lives* debe al cine de Segunda Guerra Mundial es la estética documental de algunas escenas. Como se sabe, Wyler trabajó para los *Signal Corps* a lo largo de la campaña bélica, y trasladó la duración y las maneras documentales a *The Best Years of Our Lives*¹⁹⁴. Una de las consecuencias más relevantes de esto fue el alargamiento del *tempo* narrativo. Es decir, la integración del tiempo fílmico y el tiempo real de las cosas¹⁹⁵, como se aprecia en tres de las mejores escenas de la película: cuando Wilma sigue a Homer hasta el cuarto y le ayuda a quitarse los brazos ortopédicos, cuando Fred revive su pesadilla en el bombardero abandonado, y -por último- cuando se produce el intercambio de anillos en la boda.

Pero esta “pérdida” de tiempo fílmico a favor de tiempo real no se queda en una decisión estética ni de carácter histórico, como en el cine bélico. El uso semi-documental de la imagen en *The Best Years of Our Lives* busca desdramatizar la narración: presentar, como dice Bordwell, “las irregularidades”¹⁹⁶ de la vida real. No es casualidad que las tres escenas se correspondan con tres clímax: el primero -particular- de Homer; el segundo, -también particular- de

¹⁹⁴ Véase p. 40.

¹⁹⁵ Cfr. BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2000, 99.

¹⁹⁶ BORDWELL, David, *op. cit.*, 206.

Fred; y el tercero, el clímax final de la película. Así, se subraya el carácter trascendente, *real*, de los personajes ficticios y de sus conflictos¹⁹⁷. Lo inaprensible de éstos.

Dicho de otro modo: con su tratamiento último de algunos personajes, *The Best Years of Our Lives* escapa del clasicismo de Hollywood y se adentra en la modernidad cinematográfica:

(...) en el cine clásico nunca se habían preocupado por que la verdad se *manifestara* en la película. El filme podía proferir una verdad, pero ésta era anterior: en el contenido del guión, en la definición psicológica de sus personajes, en los presupuestos filosóficos del relato que [se] debía traducir en imágenes. Por primera vez, con la modernidad, el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de *revelación* o *captura* de una verdad que él debe sacar a la luz¹⁹⁸.

Sin abandonar el esquema clásico en las líneas fundamentales del filme, Sherwood y Wyler estaban de acuerdo en que algunos momentos clave de la película debían regirse por un criterio

¹⁹⁷ “[Al regresar de la guerra] Había aprendido tanto al tratar con personas reales en situaciones reales de la vida que temía el día en que tuviese que decir a los actores cómo subir a un avión o simplemente ponerse el sombrero”, WYLER, William, en COMAS, Ángel, *William Wyler*, 178.

¹⁹⁸ BERGALA, Alain, “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno”, en V.V.A.A., *Roberto Rossellini. El cine revelado*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000, 12.

cinematográfico alejado de la fórmula hollywoodiense, entre ellos cuando Wilma ayuda a Homer a quitarse los brazos y cuando Fred sube al bombardero abandonado.

Uno de los momentos más impresionantes de *The Best Years of Our Lives* es aquel en que Wilma acude de noche a hablar con Homer porque su familia desea alejarla de él. En un principio, Homer le dice que tal vez sea lo mejor, pero -animado por una conversación que acaba de tener con Fred- Homer no parece convencido. Y por primera vez desde que llegó de la liza, confiesa la verdad a Wilma: “No quiero que estés atada para siempre sólo porque tienes buen corazón”. Wilma le pide que, por favor, entienda las cosas como son realmente, pero Homer contesta que ella no sabe qué es vivir con él: “Afrontar *esto* todos los días, todas las noches”. Wilma afirma que sólo pueden saberlo si lo intentan.

No hay ninguna lámpara encendida en la cocina. Los personajes se encuentran envueltos en la sombra; sólo una luz exterior, la del pasillo, ilumina el rostro de Wilma: en él hay firmeza, pero también respeto ante lo desconocido. Las palabras de Homer reafirman el misterio: “Me voy arriba a dormir. Quiero... Quiero que subas y que tú misma veas lo que ocurre”. “Esta bien, Homer”, contesta Wilma tras una pausa.

Las imágenes de subida a la habitación están planteadas como una secuencia de terror clásico. Homer sale de la cocina y Wilma, grácil pero segura, le sigue como hipnotizada. Sus sombras alargadas

se recortan cuando terminan de subir las escaleras y llegan a la entreplanta. Al entrar al cuarto, Homer observa una vez más a Wilma, y ella también se frena ligeramente. Los agudos sonidos de violín refuerzan la idea de lo desconocido. Homer espera a Wilma junto a la cama, y ella se para frente a él.

Hay algo revolucionario, subversivo casi, en esta relectura que Wyler hace del mito de la bella y la bestia¹⁹⁹. El tratamiento de Homer como bestia se siembra desde el principio del filme, y se trae a colación en todos los encuentros de Homer con su hermanita pequeña, Luella, de unos seis años. Desde el primer momento, es Luella quien admite con naturalidad la rareza de las manos de Homer y, por tanto, la única que la acepta -junto al tío Butch-. En la tensa reunión con los padres de Wilma, Luella arranca una sonrisa a Homer cuando, imitándole, oculta los brazos en el batín. Pero Homer no puede aguantar siempre la mirada inocente de su hermana.

Cuando descubre que Luella y los otros niños del vecindario lo espían mientras mantiene una difícil conversación con Wilma²⁰⁰,

¹⁹⁹ Véase BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 2004, 142-155.

²⁰⁰ Esta conversación se produce en la caseta del jardín, donde Homer practica tiro. Homer recibe a Wilma con frialdad, y escucha cómo ella le demanda una conversación seria sobre el futuro de ambos. Aparentemente, Homer no le presta atención. La tensión se respira: él está limpiando el fusil sin volverse hacia Wilma y, por un instante, ésta se pone nerviosa cuando Homer mira a través del cañón

estalla su ira: “¿Queréis ver cómo funcionan los ganchos? -grita-. ¿Queréis ver al monstruo?”. Homer se levanta y trata inútilmente de agarrar el pomo de la puerta. La música se agudiza y acelera. “Muy bien, os los mostraré”, dice Homer, y rompe con sus garfios la ventana. Por primera vez en el filme, el punto de vista baja hasta la altura de Luella en un contrapicado. Acto seguido, desde el punto de vista de Homer, se ve cómo la niña retrocede y llora.

Disgustado por lo que acaba de hacer, Homer se vuelve hacia Wilma sin reparar en que ella le mira con cariño comprensivo.

HOMER

Lo sé, Wilma. Estuve mal. No debí actuar así. No fue ella quien me quemó las manos.

(Homer recoge el rifle del suelo y vuelve a limpiarlo)

Estaré bien. Lo tengo que resolver yo solo.

WILMA

Te puedo ayudar, Homer, si me dejas.

HOMER

del rifle. “No está cargada, ¿verdad?”, pregunta Wilma. “Por supuesto que no. ¿Piensas que no sé manejar un rifle?”, contesta parcamente Homer. La escena recoge con maestría muchos de los rasgos que, como se ha visto, caracterizan al veterano: atracción por el peligro; intentar evitar pensamientos y sentimientos asociados con el trauma -no poder estar con Wilma como antes-; y, por tanto, no afrontar actividades que lo puedan recordar -de ahí el tiro-; hipervigilancia; extrañeza respecto a los demás y crueldad con los seres queridos. Cfr. SHAY, Jonathan, *Achilles in Vietnam*, 166; y *Odysseus in America*, 44.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

¡Lo tengo que resolver yo solo! Sólo quiero que la gente me trate como a cualquier otro, en vez de sentir lástima por mí. Supongo que resulta difícil. Tengo que aprender a acostumbrarme a eso y no prestarle atención.

WILMA

(trata de agarrarle el brazo)

¿Podría...?

HOMER

(se aparta del contacto de Wilma y da un golpe en la madera)

¡No! ¡Lo tengo que hacer yo solo!

(Wilma sale corriendo)

La secuencia en que Homer acepta que Wilma le acompañe al cuarto supone el reverso de ésta. Al borde de los límites estipulados por el Código de Producción, se presenta a un hombre y una mujer frente a una cama: un hombre que es la bestia y una mujer que parece dispuesta a autoinmolars²⁰¹. Pero las resonancias de cine de terror mutan en este momento por completo, y la escena se convierte en muestra del amor como redención. La muchacha no se desnuda en sacrificio, sino que lo hace el hombre. Y no es la fortaleza del monstruo lo que se descubre, sino su debilidad.

El poder de la escena reside en su desdramatización. A lo largo de la película, la cámara recoge con detallismo documental el

²⁰¹ Véanse las consideraciones respecto a la unión física con la bestia que hacen Balló y Pérez. Cfr. BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal*, 151.

uso que Homer hace de los ganchos: cómo coge su bolso, enciende cerillas, toma vasos, toca el piano, etc. Cuando Homer se deshace de sus brazos en la escena del cuarto, desnuda también de algún modo la película entera: tras asistir a qué sucede con los ganchos, el espectador ve qué sucede sin ellos.

En la escena en que se muestra por primera vez qué hace Homer para dormir -llamar a su padre-, el cuadro se centra en el rostro del chico: cómo, impasible, acepta que su padre lo maneje; cómo se le da de fumar y cómo se le quita el cigarro. Pero las imágenes de un Homer sin brazos quedan relegadas a la imaginación del espectador. Con Wilma, se muestra todo. De hecho, Homer explica los pasos conforme los lleva a cabo. No hay asomo de sentimentalismo: “Por suerte, tengo los codos. Algunos muchachos no tenían -dice Homer-. Pero no me puedo abotonar”. “Yo lo haré”, replica Wilma. Y comienza así la aceptación mutua y verdadera²⁰².

La escena se clausura con un plano de Homer llorando en la oscuridad. En la película hay otros dos planos similares: uno, cuando Homer mira las nubes al amanecer, a su regreso a casa en avión; el otro, justo después de que su padre le ayuda a acostarse. *The Best Years of Our Lives* no analiza estas imágenes más allá de sí mismas. Los sentimientos de Homer son inexplicables y, sin embargo, *reales*.

²⁰² Homer: “¿Quieres decir que no te importa?”. Wilma: “Por supuesto que no. Ya te lo he dicho: te quiero”. Pausa. Homer: “Yo también te quiero, Wilma. Siempre te he querido y siempre te querré”. Wilma lo abraza. Homer responde con otro abrazo. Wilma sonríe, feliz.

En último término, hablan de “la inevidencia de lo real frente toda posible explicación racional”²⁰³.

Esto se hace patente en la escena en que Fred se encarama a uno de los bombarderos del cementerio de aviones, casualmente llamado “¿Viaje de vuelta?” (*Round Trip?*). El espectador *entiende* qué le sucede a Fred en ese momento, pero no es fácil de explicarlo racionalmente. Ni siquiera pudo hacerlo Sherwood quien, en el guión, dejó en blanco las imágenes del bombardero: “A continuación, el señor Wyler deberá hacer algo cinemático”, dejó escrito²⁰⁴.

Esta es la principal diferencia entre la “apertura” de la escena en que Homer se quita los brazos y en la que Fred está en el avión. Mientras que en la primera se puede aprehender el significado de lo que sucede -la revalorización de la materia informe a través del amor manifestado-, en la secuencia dedicada a Fred no se puede hacer, porque no *se cuenta* nada. Más bien, la escena *manifiesta* una realidad de otro orden: onírica. Las imágenes y la disposición de planos buscan sugerir, y no tanto narrar. Porque, en último término, sólo se sabe qué hace Fred por lo que él dice. “¿Renovando viejos

²⁰³ QUINTANA, Ángel, “Roberto Rossellini frente a los misterios de lo real. Notas sobre un gesto moderno”, en V.V.A.A., *El camino del cine europeo. Siete miradas: Murnau, Dreyer, Buñuel, Rossellini, Godard, Bergman, Von Trier*, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio y Artyco, Pamplona, 2004, 116.

²⁰⁴ Véase p. 43.

recuerdos?”, pregunta el jefe de desguace, a lo que Fred responde: “O tal vez sacando algunos del sistema”.

En la película, el principal conflicto al que se enfrentan Fred, Al y Homer es interno²⁰⁵. Así como Al tiene que plantar cara a su alcoholismo y Homer, aceptarse, Fred debe superar un trauma de guerra -la pérdida de un amigo- que se manifiesta en constantes pesadillas. Muy pronto, Peggy y Marie comprueban que Fred no quiere hablar sobre esto, ni recordarlo siquiera²⁰⁶. Al menos, hasta que no le queda salida en la cabina del avión:

A veces, el deseo del veterano de “parar de gritar” o “parar las pesadillas” se entiende como olvidar. (...) Pero la incapacidad para

²⁰⁵ Véase los niveles de conflicto estipulados en McKEE, Robert, *op. cit.*, 183.

²⁰⁶ La primera vez que se conocen los sentimientos de Fred respecto a su sueño sucede cuando éste va a salir del auto de Peggy. Fred: “Una cosa más. (*Sonríe quitándole importancia*). Es acerca de ese sueño que tuve anoche. Lo he tenido otras veces. Siento haberte molestado. (*Peggy va a replicar pero Fred no la deja*). Pero fuiste muy amable. Ni siquiera lo mencionaste esta mañana”. Marie, sin embargo, tiene menos tacto con el tema, y Fred reacciona mal. Marie: “¿Fred? ¿Realmente estás bien?”. Fred: “Por supuesto que sí. ¿Por qué?”. Marie: “Digo... De la cabeza”. Fred: “(*Riéndose*) ¿De la cabeza? ¿Crees que me he vuelto loco o algo así?”. Marie: “Me lo he estado preguntando. (*Fred sonríe hasta que su mujer lanza la siguiente pregunta*) ¿Qué era ‘Gdoski’?”. Fred: “¿Dónde has oído eso?”. Marie: “Hablas en tus sueños. A veces gritas que se quema algo y quieres que salga alguien”. Fred: “Gdowski. Era un amigo, un piloto. Lo derribaron en Berlín”. Marie: “¿No te puedes quitar esas cosas de la cabeza? Tal vez ése sea el problema. La guerra se acabó. No progresarás si no dejas de pensar sobre eso. ¡Vamos, olvídalos!”. Fred: “(*Enfadado*) Sí, querida, eso haré”.

recordar cosas que el veterano aspira a recobrar y la incapacidad para sentirse a salvo del torpedeo de *flashbacks* y pesadillas son dos caras de la misma moneda. El veterano ha perdido la *autoridad* sobre su propio proceso de memoria. Restaurar esa autoridad es una de las dimensiones de la superación del trauma de combate²⁰⁷.

Las imágenes de esta escena, por tanto, tratan de plasmar un proceso subconsciente. De ahí que algunas rayen el surrealismo, como el rostro de Fred encerrado en la cabina: un niño en el vientre materno o un insecto que todavía no ha salido de la crisálida. En cualquier caso, cabe subrayar que esta escena trasciende por su ininteligibilidad.

El hallazgo visual del cementerio de aviones, que varió el devenir del guión mismo²⁰⁸, radica en su capacidad sugestiva pero no afirmativa. Se puede adivinar mas no asegurar que existe cierto parentesco entre el veterano y el bombardero desguazado: flamantes en la lucha, inservibles en la paz. El cementerio de aviones es, en el fondo, un cementerio de héroes, de ahí que la escena se abra con la

²⁰⁷ SHAY, Jonathan, *Odysseus in America*, 38.

²⁰⁸ Wyler encontró este cementerio de aviones en Ontario (California), y decidió de inmediato que utilizaría esta localización con algún fin. La oportunidad se presentó cuando se decidió sustraer del guión una trama en la que Fred iba a robar un banco. Sherwood decidió eliminar este exceso de dramatismo y desarrolló el motivo del veterano como reconversor de la chatarra militar: constructor de casas. Cfr. BEIDLER, Philip D., *op. cit.*, 596.

lectura que el padre de Fred hace de la Mención que recibió su hijo de manos de Doolittle, el más prestigioso general del Aire.

La escena posee tal carga de realidad manifiesta -mostrada, pero no demostrada- que, como se ha dicho, Wyler quería terminar su película en este punto²⁰⁹. Sin embargo, el criterio comercial de Goldwyn se impuso y *The Best Years of Our Lives* retornó a los cauces de la narrativa clásica en su final.

3.1.2. Lo que los personajes no revelan pero desvelan en *The Deer Hunter*

El último punto del anterior epígrafe ha concluido mostrando que los personajes de *The Deer Hunter* son el contrabalance irónico de la concepción misma del filme, pues se oponen a la dialéctica interna que opera a lo largo de la película. Este punto estudiará en qué consiste este equilibrio.

Como se ha visto, los motivos y estructuras dialécticas de *The Deer Hunter* generan una serie de distancias irónicas que permiten al espectador reevaluar el significado de los eventos narrativos conforme éstos tienen lugar, lo cual es consecuencia directa de ver la trama argumental desde la altura misma del destino: el espectador

²⁰⁹ Véase p. 35.

posee un conocimiento omnisciente del presente pero, además, pistas firmes que le señalan el futuro.

Sin embargo, esta focalización espectral no ayuda a que el espectador vea también a los personajes desde la altura privilegiada del destino. Así como la narrativa de *The Deer Hunter* otorga a la audiencia prebendas de conocimiento sobre los hechos, no aporta información extra sobre los personajes. Quien asiste al filme conoce en cierto modo el destino de los personajes y, sin embargo, se le escapa el carácter y las reacciones de muchos de ellos. Es decir, los personajes rehúyen el punto de vista reevaluativo -por ende, irónico- de la película.

Como se ha visto, después de que Nick le haya pedido en matrimonio, Linda le dice: “Lo que pasa por tu mente es lo que dice tu boca”. No obstante, Nick apenas murmuraba unas palabras comprensibles para la audiencia; pero Linda entiende. Ésta es otra de las constantes del filme: el modo en que los personajes comprenden fácilmente algunos hechos ininteligibles para los espectadores, a pesar de su “ventaja” en focalización.

Los personajes de *The Deer Hunter* se comportan de este modo porque llevan a cabo una reevaluación de sus experiencias. Es decir, de una forma que ellos parecen comprender y que al espectador le está vedada, los personajes del filme buscan un modo de *reconciliarse* con esas experiencias traumáticas, dolorosas.

Algunos rasgos del guión apuntan esto. En cierto sentido, los personajes de *The Deer Hunter* se hallan escritos de dos maneras. En primer lugar, el clásico: es decir, los personajes se van revelando con sus acciones. Como en muchas otras películas, el espectador los conoce -y ellos se conocen- gracias al modo en que afrontan los conflictos que les cambian.

Pero los personajes de *The Deer Hunter* son peculiares, hasta cierto punto. Porque *no cambian* realmente, lo que no significa que permanezcan iguales al final y en el inicio de la película. Por ejemplo, Michael no es el mismo del principio cuando decide encarar la situación de Steven, justo después de hacer el amor con Linda. Sin embargo, lo subrayable es que, más que cambiar en sentido estricto, Michael lleva su personaje hasta el final: a su conclusión lógica. El conflicto que afronta Michael va más allá de ir al Hospital de Veteranos o tomar un avión rumbo a Saigón. Su drama es cómo definirse conforme a su naturaleza, en este caso, heroica.

Para Michael, la dicotomía se plantea en forma de pregunta: si continúa siendo el hombre que solía ser -uno que mantiene sus promesas y rescata a sus amigos-, o ahora se ha convertido en otra persona -un soldado cansado y triste, derrotado por la guerra, la ignorancia y el dolor-. Michael supera este conflicto interno por medio de la recuperación de su pasado y de su código ético. Pero, al hacerlo, no olvida añadir lo que ha aprendido por medio de la

experiencia del dolor. Porque, siendo el mismo, ya no es él. En definitiva, Michael reconcilia su experiencia con su existencia.

Los otros personajes se desarrollan de forma similar²¹⁰. Nick, tal vez, parezca ser el que más se ha transformado: al comienzo del filme, es divertido y sensible; un hombre de confianza, y un puente entre Michael y el resto de la pandilla. Es un gran amigo, ama a su hogar y a su novia de siempre, Linda. Posee inteligencia, una paz interior evidente y un carácter contemplativo -como muestra al compararse con los árboles-. Nada en su comportamiento hace presagiar su futuro como jugador de ruleta drogadicto y amnésico.

No obstante, una escena temprana representa un gesto pequeño pero significativo de Nick. Justo antes de la boda, Nick limpia el rifle de caza cuando Michael entra en la casa, perfectamente preparado. Al darse cuenta de que Nick todavía no está listo, Michael le pregunta por qué, y Nick responde: "Porque lo olvidé". Pese a su virtud, Nick pertenece a la clase de hombres que olvidan. Este puede ser el motivo por el que fuerza la promesa de Michael:

²¹⁰ Después de muy variadas experiencias, Stan es el mismo tipo pretencioso, fanfarrón, egoísta pero inocentemente infantil; John sigue siendo el hombre de gran corazón que recibe a todos con alegría; la respuesta eterna de Axel -un conciso "Fucking-A"- no cambia; el candor de Steven todavía pervive, incluso después de haber sufrido como POW y de haber perdido las piernas; y Linda mantiene su rara mezcla de consciencia e introversión, a pesar de las lágrimas y de su necesidad de ser consolada.

“Si algo pasa -dice Nick-, no me dejes allí. No me dejes. Me lo tienes que prometer”. Nick teme quedar perdido en el olvido.

Más adelante, se produce un signo definitivo. Un Nick que sufre de *shell-shock* y amnesia -apenas ha podido recordar el nombre de su madre- sale del hospital y pasea sin rumbo por las calles de Saigón. Busca algo pero parece no saber qué. Así que se mete en un bar de *strip-tease* donde una prostituta vietnamita le arrastra hasta una habitación. La chica le pregunta cómo quiere llamarla, a lo que Nick responde, dudoso: “Linda”. La prostituta añade: “¿Linda? Como en casa”. Entonces, Nick reacciona y se da la vuelta, rechazando las caricias: Saigón no es casa. Para respirar, Nick alcanza la ventana, se aferra a los barrotes y, así, ve a un vendedor callejero que ofrece elefantes de marfil: “Mira -exclama-. ¡Elefantes! Tengo que conseguir un elefante”. Nick huye de así de la prostituta, en pos del símbolo universal de la memoria. Pero no logra comprar ninguno²¹¹.

Estas escenas son tan representativas como la presentación inicial de Nick, porque aparecen de forma previa a su decisión final: disparar el arma. En cierto modo, lo que hace Nick a lo largo de *The Deer Hunter* es completar hasta la tragedia su destino olvidadizo. Por otro lado, Michael también cumple su destino cuando acude a buscar a Nick y se enfrenta a él en la ruleta rusa. Su entera dimensión

²¹¹ Al menos, en esa ocasión. No es coincidencia que a Steven le mande desde Saigón no sólo dinero, sino también elefantes de marfil, como se puede ver en un fugaz plano en el que Steven abre un cajón en el Hospital de Veteranos.

heroica alcanza nuevas cotas cuando Michael juega a la ruleta rusa la última vez porque, al hacerlo, cambia su concepto de heroísmo. Pasa de un código ético formalista -“un disparo”- a la ética simple pero poderosa del amor. La llave de Michael para alcanzar este nivel heroico es su amor a Nick. En este punto, conviene recordar que, en la *Ilíada*, sucede algo parecido: de igual que Nick, Patroclo es la clave heroica de Aquiles²¹². En la medida en que responden a su *arete*²¹³, los personajes de *The Best Years of Our Lives* se hallan escritos “a la griega”.

3.2. LOS VETERANOS DE *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* Y DE *THE DEER HUNTER*

Hasta este momento se ha comprobado que los personajes de *The Best Year of Our Lives* y *The Deer Hunter* son inaprensibles en cierto modo. De la forma en que están escritos, poseen un misterio que los vivifica, que -en definitiva- los hace más reales e insondables. Ahora hay que intentar abordar el porqué son así.

²¹² Cfr. NAGY, Gregor, *op. cit.*, 103-127.

²¹³ Término griego que designa la excelencia llevada a la práctica: el potencial que, necesariamente, ha de desplegarse porque, para ello, la persona -o el objeto, en algunas ocasiones- fue hecha. Cfr. JOHNSTON, Ian C., *op. cit.*, 80-84.

Obviamente, ese porqué se halla muy ligado a la pericia escritora de los guionistas y a las concepciones artísticas de los autores. Pero, más allá de eso, existe una característica común a los personajes principales de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* que les hace ser como son: su condición de veteranos de guerra y, por ello, su profundo conocimiento existencial del dolor. Gran parte de su inaprensibilidad se concentra aquí.

La clave de la veteranía es el trauma y el conocimiento del dolor: una certeza tan antigua como el primer veterano de guerra de la literatura occidental, Ulises²¹⁴. Apoyándonos de nuevo en la épica clásica, conviene añadir a esto una consideración complementaria: en griego, la *Odisea* abre su alocución con la palabra *andra*, hombre. El nombre de Ulises no aparece hasta el verso 21, mientras que -en la *Ilíada*- Aquiles se menta en el primero. Es decir, frente a la narrativa épica -Aquiles-, centrada en el héroe, la narrativa del veterano -Ulises- se ocupa expresamente del hombre²¹⁵.

Sin embargo, el veterano no es un hombre cualquiera, como demuestra el arranque del Canto I de la *Odisea*:

²¹⁴ Cabe recordar que el nombre latino Ulises proviene de *oules*, cicatriz. Y que el nombre griego Odiseo significa hombre “que levanta odio”.

²¹⁵ Se puede aventurar que el hombre -varón en algunas traducciones- es el tema de la *Odisea* porque también la *Ilíada* expone el tema en el primer verso: *ménis*, la ira de Aquiles.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,
tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,
conoció ciudades y el genio de innúmeras gentes.
Muchos males pasó por las rutas marinas luchando
por sí mismo y su vida y la vuelta al hogar de sus hombres [I, 1-5].

La *Ilíada*, una épica de guerra, describe inmediatamente a Aquiles como “hijo de Peleo”, un patronímico que señala su linaje ancestral, su grandeza heroica y, por tanto, su destino trágico. En la *Odisea*, un canto de retorno, el héroe es anónimo. Su patronímico no lo caracteriza tanto como su variada experiencia -“conoció ciudades...”- y, sobre todo, sus sufrimientos -“muchos males pasó”²¹⁶. Exactamente lo mismo que define a los veteranos de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*.

Este punto verá el modo en que ambas películas representan la compleja condición del veterano. Para ello, en primer lugar se hará una somera descripción de los veteranos ateniéndose a los personajes de los filmes y tratando de descubrir si existen o no diferencias entre aquellos traumas propios de la Segunda Guerra Mundial y los de Vietnam. Después se hará el análisis de los personajes a partir de la función que cada uno de ellos juega en ese triángulo. Así, se observará más de cerca las características narrativas del líder natural, en primer lugar; del mejor amigo, en segundo lugar; y, para terminar, del joven inválido. Personajes que -no por

²¹⁶ Cfr. CLAY, Jenny Strauss, *op. cit.*, 25-30.

casualidad- son comunes a *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*.

3.2.1. Descripción de los veteranos: traumas de Segunda Guerra Mundial y de Vietnam

El trauma, la cicatriz moral de la guerra, constituye el vértice del veterano. El dolor provocado por el odio que la guerra ha introducido en su vida lo caracteriza. Este dolor y este odio - provocado y sufrido- se traduce en un el síndrome psiquiátrico de estrés postraumático, muchas de cuyas características se personifican en los personajes de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*.

Algo común a los veteranos de estos filmes es su pánico a la sociedad y la incomodidad que sienten cuando se encuentran en casa. Homer confiesa a Butch: “No dejan de mirar estos garfios o, si no, miran a otro lado. (...) ¿Por qué no pueden entender que sólo quiero que me traten como a cualquiera?”. Y cuando el muchacho tiene que regresar a casa, Al dice alarmado: “Pobre chico. Imaginad: tiene que regresar a su casa”. “¿Eso no te da ninguna idea?”, replica Milly. Y Al asiente: llama al camarero.

Michael, por su parte, prefiere encontrarse en la impersonalidad de un motel que en su hogar. Cuando ve el letrero de bienvenida que han colgado sus amigos, se pone muy nervioso e

indica al taxista que pase de largo. Después, cuando Lisa le pide “confortarse” mutuamente, acostarse con él, Mike se niega alegando: “No puedo. Aquí no. Tengo que salir de aquí”. Y añade: “Aquí me siento extraño. Me siento lejos”. Del mismo modo, cuando Michael ve por primera vez a Steven, éste le advierte: “No quiero irme a casa”²¹⁷.

El hecho de que los veteranos eviten su hogar tiene que ver con una desconfianza global hacia aquellos que no sean *hetaïroi*, camaradas de armas. Por eso Fred, Al y Homer acuden al Butch’s, y por eso también el primer trago de Mike con Axel, John y Stan en la cocina del bar de John resulta tan incómodo. Stan silba ante las medallas que luce Mike: “Santo Dios, ¿has ganado la guerra tú solo?”. Y éste responde: “Vosotros no me ayudasteis”.

Incapaces de afrontar la realidad como es, algunos veteranos se refugian en el alcohol y las drogas. Es el caso de Al -alcohol-, y de Nick, al que Michael descubre como heroinómano en Saigón. Y quien no carga con este problema bien puede afrontar el laboral, como Fred.

En general, la gran traba que arrastran los veteranos es su ira, muy vinculada con la capacidad de hacer daño que han desarrollado durante la conflagración. Ésta aflora a menudo: Homer asusta a

²¹⁷ Steven sospecha que sea Angela quien haya mandado a Michael. Cuando éste cambia de idea y decirle llevarlo a casa, Steven le dice: “Mírame. Ya no tengo nada que hacer allí”, en referencia a su incapacidad sexual.

Luella, Fred no permite decir a Marie que todo volverá a ser como antes, Al no acepta que Peggy se haya enamorado de Fred, Michael amenaza con la ruleta rusa a Stan, Steven se aferra a la cama antes que salir del Hospital de Veteranos, y Nick escupe a Michael cuando éste lo va a rescatar.

El veterano se comporta en la vida como si todavía se hallara en mitad de un combate. En ocasiones, parece que necesita más adrenalina. Siente una maligna atracción hacia el riesgo, que se palpa cuando Homer mira a través del cañón de su fusil, cuando Michael asiste a la segunda ruleta rusa y, sobre todo, cuando se comprueba que Nick es un jugador profesional.

Otro de los rasgos de PTSD que presentan los personajes de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* es la pérdida de control sobre la memoria, que se refleja en tres hechos, principalmente. En primer lugar, la condición amnésica de Nick. En segundo lugar, el insomnio y las pesadillas recurrentes que, por ejemplo, sufre Fred. Y en tercer lugar, la obsesión por no olvidar a los *betaître*²¹⁸. Fred no permite que Marie mente de forma incorrecta

²¹⁸ Olvidar a los muertos deshonra al soldado vivo, que carga con la culpa de haber sobrevivido. La memoria posee una función reitutiva: en cierto modo, devuelve a los muertos a la vida. Esta culpa posee cuatro principales funciones existenciales: 1. Negar la vulnerabilidad propia; 2. Mantener con vida a los muertos haciéndolos presentes en la memoria; 3. Sentirse leal a los muertos; 4. Afirmar que el mundo puede ser un lugar justo donde todavía alguien se sienta culpable por algo. El dolor que siente el veterano impide que el muerto se pierda en la memoria; la ira

el nombre del amigo con quien sueña todas las noches: Godowski. Y Michael sigue a Nick hasta el infierno de Saigón con tal de no dejarlo atrás, en el olvido en que vive. Y cuando alguien sugiere al veterano que olvide para seguir adelante, éste se enfada, pues le piden que falte a su más básico sentido del honor. De hecho, Michael trata de rescatar a Nick pidiéndole que haga memoria: “¿Recuerdas los árboles?”.

Muchos interpretan esta obsesión por recordar como locura. Marie pregunta a Fred si está bien de la cabeza. Del igual modo, a Mike se le acusa de locura desde el principio del filme, cuando -tras el episodio de los perros solares- Stan le dice que habría que ser psiquiatra para entenderlo. Poco después, Nick replica: “¡Estás completamente loco! Lo quieres tener todo bajo control”. Incluso Mike dice de sí mismo, tras recorrer Clairton desnudo: “Tengo que estar completamente loco”. Como cazador que es, Michael vive en militancia. En cierto sentido, es veterano aun antes de ir a Vietnam.

Por último, cabe resaltar la tendencia suicida de los veteranos que sufren estrés postraumático. En *The Best Years of Our Lives*, ni Fred, ni Al, ni Homer responden a este esquema pero, como se ha visto, se sugiere que la atracción por el peligro de Homer puede acabar con su vida. En cambio, el tema está abiertamente planteado en *The Deer Hunter*. Nick arriesga la vida a diario, en un impulso suicida sin parangón.

del veterano demuestra que todavía alguien se siente responsable. Cfr. SHAY, Jonathan, *Odysseus in America*, 80.

En resumidas cuentas, no hay grandes diferencias entre el trauma que se presenta en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, pese a que la segunda lo presenta de forma más cruda porque, entre otros motivos, el momento de producción lo permitía. *The Deer Hunter* delata una mayor preocupación por las repercusiones psicológicas del trauma de combate, mientras que *The Best Years of Our Lives* se centra más en sus repercusiones sociales.

Como se ha dicho antes, esto responde a una fijación del momento histórico en que se rodaron las películas. En el caso de *The Deer Hunter*, poco antes de que se sistematizara lo que se llamó PTSD. Pero la preocupación psicológica de este filme también tiene mucho que ver con su interés temático. Si en *The Deer Hunter* no aparecen, por ejemplo, los problemas laborales y sí se subraya la tendencia suicida del veterano, o su condición de loco, se debe a que -en el fondo- la pregunta que plantea es de carácter moral: qué es América.

The Best Years of Our Lives posee una idea clara de en qué consiste el Estados Unidos deseable. La Segunda Guerra Mundial, como se ve en la película, no planteó problemas morales, sino todo lo contrario. La superación que se describe en el filme es, por tanto, de carácter social. En cambio, Vietnam revolucionó las conciencias estadounidenses. Es imposible que, quienes estuvieron allí, no se preguntaran por qué. El hecho de que la respuesta fuera tan difícil de

encontrar creó una herida moral profunda que se tradujo en un martirio psicológico. En sí mismo, Vietnam fue un trauma.

3.2.2. El líder natural

A nadie le puede caber duda de que Michael es el líder natural de *The Deer Hunter*, pues encarna a la perfección la imagen más extendida de éste. Sin embargo, debido a su corralidad, la respuesta se acompleja con *The Best Years of Our Lives*. Aquí, por motivos que se expondrán en este punto, se considera que el líder natural del filme de Wyler es Fred.

De nuevo, la épica griega aporta luz para dirimir en qué consiste la naturaleza heroica de un líder natural dentro de un grupo formado por veteranos. Las derivaciones de la figura heroica que se han dado con el tiempo han oscurecido el hecho de que el héroe es, por encima de todo, un guerrero, como el veterano. Y la principal característica heroica es su *biē*; es decir, su capacidad para infligir daño²¹⁹. En ella radica la grandeza del héroe.

Tanto Mike como Fred son quienes poseen *biē* en sus respectivas películas. No cabe duda de que Michael es el único

²¹⁹ Cfr. REDFIELD, James M. en NAGY, Gregor, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Johns Hopkins, University Press of Baltimore, 1979, vii-xiii.

capacitado para hacer frente a los poderosos enemigos vietnamitas, y sabe cuándo infligir daño y cómo infligirlo. De igual modo, Fred es el único veterano de *The Best Years of Our Lives* usa su fuerza contra alguien: el señor del periódico. Ambos, además, lo hacen en pro de lo que es justo, pues es característico del héroe situarse más allá del Bien para defenderlo contra el Mal²²⁰. Por tanto, si su acción violenta asegura la comunidad, ésta es justa.

Se trata de una justicia *-dikē-* que se construye bajo la capacidad latente de infligir daño, casi siempre por medio de la ira *-mênis-*. El héroe suele controlar esta ira y la dirige hacia un fin justo, pero no siempre. Fred se ajusta en todo momento al fin común, pero Michael no, como se comprobará cuando se hable del carácter numinoso de Michael. Su habilidad para hacer tanto bien como mal le da una ambigüedad como líder natural. El héroe suele ser un personaje profundamente ambiguo, pues hace daño incluso a quienes más quiere y defiende²²¹.

²²⁰ Cfr. ASTRE, Georges-Albert y HOARALI, Albert-Patrick, *El universo del western*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, 100.

²²¹ Esto sucede en el momento en que Peggy y Fred se encuentran en la boda de Homer. Es la primera vez que se ven desde que Fred la “abandonó” por teléfono. Peggy: “Hola, Fred. Me alegro de volver a verte”. Fred: “Hola, Peggy. Es un placer verte”. Tras una pausa incómoda, Peggy: “Bien, ¿qué has estado haciendo últimamente?”. Fred la mira con dureza: “Trabajar”. Peggy: “Sí. Papá me dijo que oyó que estabas en un trabajo de construcción”. Una sonrisa irónica asoma en la boca de Fred: “Esa es una buena manera de decirlo. Estoy en el negocio de la chatarra, una ocupación para la cual mucha gente siente que estoy bien cualificado por carácter y conocimientos. Es un trabajo fascinante”. Peggy lo mira con pena.

Además de su *biē*, lo que caracteriza al héroe es su función social. El líder natural posee *aristeía* que, generalmente, se interpreta como valor. Sin embargo, *aristeía* significa prestigio. Es, por tanto, un prestigio social ganado por su valentía²²². Salido de un mostrador de helados hacia la liza, Fred termina convertido en capitán del Aire, sin duda uno de los puestos más reconocidos socialmente por su riesgo y complejidad. De ahí los suspiros de vendedoras y clientas cuando Fred entra por primera vez en los almacenes Midway, vestido con su uniforme. Michael, por su parte, también vive esto cuando regresa de la guerra, al ir a buscar a Linda al supermercado.

Pero a Michael este prestigio no le es dado únicamente tras la contienda, ni tan sólo por el sector femenino²²³. Los amigos de Michael confían ciegamente en él. Así se percibe cuando Nick y Steven lo llaman continuamente en prisión, y cuando Axel dice: “Me gusta el coche de Mike. Hay coches que me gustan. Nunca

²²² Cfr. NAGY, Gregor, *op. cit.*, 1-10.

²²³ Los hombres de *The Best Years of Our Lives*, de hecho, minusvaloran la admiración que Fred despierta entre las mujeres. Cuando la dependienta de los almacenes Midway asegura que Fred conseguirá trabajo con todas esas medallas en su pecho, Mr. Merkel le hace notar que su puesto está en peligro. En otra ocasión, al enterarse Al de que Fred y Marie van a acompañar a Peggy y su acompañante a bailar, Al exclama: “¡Fred Derry! Vaya acompañante”. Y por último, cuando Fred pregunta a quien será su jefe en la construcción si tiene algún puesto para él, éste contesta: “Ya veo. Uno de los ángeles caídos de la Fuerza Aérea. Perdóname si no muestro compasión. Mientras vosotros volabais por el cielo azul, yo estaba abajo, en un tanque”.

sabes dónde puede llevarte un coche como éste”. Nick asiente, y responde: “Me hace sentir seguro”. El maletero del Chevrolet de Michael se abre únicamente con un golpecito que sólo Mike acierta a dar. El auto, como las armas del guerrero, posee la *aretē* de éste. El coche de Michael es Michael, del mismo modo que el caballo de un *cow-boy* es el *cow-boy*.

Pero el prestigio del líder en la comunidad es profundo porque, con sus dos grandes cualidades heroicas *-biē y aristeía-*, el héroe lleva a cabo un acto primordial, fundante. Mientras que los demás poseen sólo capacidad para transformar, el héroe crea²²⁴. Este punto fundamental se analizará con mayor profundidad después²²⁵, pero ahora cabe adelantar que Fred y Michael cambian profundamente sus historias, casi de forma misteriosa, con un acto de amor. Es Fred quien entrega su conocimiento a Homer para que éste se case²²⁶. Y es Mike quien vuela hasta Saigón para rescatar a su amigo Nick, incluso enfrentándose a él. Estos actos de amor

²²⁴ Cfr. ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1992, 84-86.

²²⁵ Véase p. 221.

²²⁶ Fred: “¿Qué tal tu novia Wilma? ¿Os vais a casar?”. Homer: “No lo sé”. Fred: “¿Por qué no lo sabes? ¿Acaso ella no se quiere casar?”. Homer: “No es culpa de Wilma. Ella ha sido maravillosa”. Fred: “Entonces es tu culpa”. Homer: “Supongo que sí”. Fred: “¿Me harías un favor?”. Homer: “Por supuesto. ¿Qué?”. Fred: “No soy el indicado para darte consejos de amor, pero ve a ver a Wilma *ahora*. Tómala en tus brazos, bésala, pídele que se case contigo y *cásate* con ella. Mañana, si podéis conseguir la partida. Si quieres conseguir un padrino para tu boda... (*Mira la carretera*). Es mi autobús. Adiós, muchacho”.

funcionan como un descubrimiento, como una revelación en sus películas. Son hechos fundantes.

Además de este poder para variar el rumbo de la historia, Michael y Fred poseen otras características en común. Ambos son *outsiders*: viven a las afueras de la ciudad, en entornos más que humildes, precarios. Además, son personajes viriles. Michael se parece a los exploradores del inicio, los pioneros: Daniel Boone, David Crocket y, sobre todo, el Natty Bumppo de *The Deerslayer* (*La pradera perdida*), la obra de James Fenimore Cooper en que se inspira *The Deer Hunter*. Michael ni siquiera sabe tratar a las mujeres, como se ve en el modo en que ofrece bebida a Linda en la boda. En cambio, Fred posee una galante virilidad: es hombre en su relación con las mujeres.

Esta virilidad común -aunque expresada de formas diferentes- es fuente un código ético primordial²²⁷. Por cómo entiende su virilidad, Michael encarna mejor que nadie el amor de un hombre a otro: “Te quiero”, dice a Nick sin tapujos. De Stan, Michael odia las

²²⁷ Cfr. ASTRE, Georges-Albert y HOARALI, Albert-Patrick, *op. cit.*, 99. En este punto, conviene analizar la aplicación de esto al personaje de Michael. Por su carácter de cazador, el código ético de Michael se resume en la misteriosa frase “un disparo”. Según dice Mike, al ciervo hay que tomarlo de un sólo disparo en la cabeza. Esto parece significar que cualquier otra opción no sería justa. La virilidad de Michael tiene este carácter: le gusta jugar limpio, responder a las cosas como éstas son. Por eso, Mike es también un héroe célibe, lo que le lleva a Stan a interpretarlo como un signo de homosexualidad.

bravuconerías, al igual que Fred, que contiene su ira contra el “amigo” camorrista de su mujer, y no se enzarza en una pelea²²⁸.

El código ético de Fred y Michael se traduce en su empeño por decir las cosas en pocas palabras y como son: una obsesión casi por lo esencial. Con una bala en la mano, Michael dice a Stan: “Esto es esto, ¿entiendes? Esto es esto”. Fred, por su parte, explica a Peggy, después de besarla en el aparcamiento: “Esto no tendría que haber ocurrido, pero supongo que debía”²²⁹. Michael y Fred se hallan implicados con las cosas como son²³⁰.

Esta cercanía con lo esencial delata un sentido de pureza que la constitución y presencia de ambos desprende. En el fondo, como dicen Astri y Hoarali del héroe del *western*, el líder natural no lucha por interés ni por justicia. Pelea para definir quién es y para vivir en un mundo que le permita esta definición²³¹. Mike y Fred son un par de estadounidenses adámicos en dos contextos diferentes. Sólo

²²⁸ Marie: “Cliff es un viejo amigo. Me invitó a salir y voy a salir. Si no te gusta, lo lamento”. Fred: (*A Cliff, calmado*) “Ya me has oído: lárgate”. Cliff: (*A Marie*) “¿Qué hago? ¿Le pego?”. Fred: “¿Por qué le preguntas? ¿No puedes pensar solo?”. Marie: “Vete, Cliff. Yo me encargo de esto. Espérame abajo”.

²²⁹ En la conversación que Fred y Al mantienen en el bar de Butch, Al pregunta directamente a Fred si quiere a Peggy, y este responde: “¿Hay alguna ley que me obligue a contestar?”. Al: “No. Sin embargo, repito. ¿Estás enamorado de Peggy?”. “Sí”, dice Fred. Al: “Gracias por esta respuesta breve y honesta”. Fred: “De nada”.

²³⁰ Véase p. 213.

²³¹ Cfr. ASTRE, Georges-Albert y HOARALI, Albert-Patrick, *op. cit.*, 101.

cuentan con ellos mismos y, por eso, sienten una gran autoconfianza, poseen un corazón puro, ven el espacio sin límites: un mundo abierto a las posibilidades²³². De hecho, la dialéctica clave a la que ambos se enfrentan es la de lo abierto contra lo cerrado²³³.

En el caso de Michael, la dimensión adámica incluye un aspecto que Fred no posee: su cercanía a las bestias. Antes se ha comentado que la capacidad para infligir daño *-biē-* podía o no servir a lo justo. Siempre que tuviera como objetivo el bien común y que controlara la ira que le acompaña, esta *biē* tendría sentido. Pero, en ocasiones, la *biē* heroica se descontrola. Entonces el líder se acerca a los animales.

El ejemplo más destacado de *biē* descontrolada es el Aquiles que acaba de matar a Héctor. La *Ilíada* lo identifica con dos cosas: en primer lugar, el fuego; y en segundo, el león: la bestia. La primera vez que *The Deer Hunter* presenta a Michael en esta situación, éste se

²³² *Id.*

²³³ Cuando Michael -que es puro de corazón- escucha a Stan insinuar la paternidad del hijo que espera Angela, sale corriendo por las calles de Clairton, desnudándose como un animal. Por su parte, el drama de Fred es no retornar al lugar cerrado del que le sacó, paradójicamente, la liza: “Venía aquí [el restaurante italiano] de vez en cuando antes de la guerra. A veces pensaba sobre este lugar en el extranjero. Pensaba: ‘Cuando regrese a casa, nunca comeré en una pocilga como el *Lucia’s* (...). Nunca tuve las cosas claras, pero estaba seguro de dos cosas. Una era que sabía que nunca regresaría a esa tienda. (...) [La otra] Era más tonta aún. Que iba a tener mi propia casa. Sólo una linda casita para mi esposa y yo en el campo. En las afueras, de cualquier modo”.

encuentra en Vietnam, en una aldea atacada por guerrillas Vietcong. Michael recobra la conciencia después de una explosión, agarra un lanzallamas y abrasa a un Vietcong que acaba de matar a una madre con su hijo. Durante el tiempo en que se encuentran prisioneros, Michael va a ser este guerrero que lleva dentro de sí una bestia invulnerable²³⁴.

Es el único que, mientras son POW, mantiene nervios de acero. Sólo él es capaz de elucubrar un plan para escapar de ahí²³⁵.

MICHAEL

(a Nick)

Ahora todo depende de ti y de mí.

NICK

¿Y Steven?

²³⁴ Cfr. KING, Katherine Callen, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1987, 18-19.

²³⁵ En este punto cabe señalar el parecido de esta escena con el episodio en el que Ulises se enfrenta al cíclope en la caverna. Como señala Shay, cuando la *biē* se encuentra bloqueada, el héroe debe acudir a la *mētis*: su habilidad intelectual, su ingenio. La prisión en la caverna del cíclope y en la cabaña norvietnamita poseen numerosos puntos en común: en primer lugar, el líder natural ve que el “monstruo” amenaza a sus compañeros y cómo algunos de ellos mueren a manos de él uno a uno. Además, tanto el cíclope como los Vietcong poseen un vicio que los llevará a la perdición, porque el líder natural lo aprovechará en su contra: del mismo modo que al cíclope le gusta el vino, a los norvietnamitas les apasiona la ruleta rusa. Cfr. SHAY, Jonathan, *Odysseus in America*, 46, y HOMERO, *Odisea*, 233-244.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

MICHAEL

Olvidalo.

NICK

(alarmado)

¿Olvidarlo?

MICHAEL

No lo conseguirá.

NICK

(escandalizado)

¿Quién te crees que eres? ¿Dios?

MICHAEL

¿No te das cuenta? Está destrozado. Ha perdido la cabeza.

NICK

Mike, ¿qué quieres decir?

MICHAEL

Que tienes que olvidarlo, Nick. Métetelo en la cabeza o ya nos podemos dar por muertos.

(pausa)

Tenemos que jugar con más balas.

Una de las cosas más reveladoras del diálogo es el reproche de Nick: “¿Quién te crees que eres? ¿Dios?”²³⁶. En Vietnam, Michael parece haberse convertido en una bestia: carente de sentimientos, hambriento de sangre, invulnerable e incompasivo como un dios. Como dice Shay, “la bestia-dios y el dios-bestia reemplazan al humano”²³⁷.

Cuando el líder natural se convierte en un asesino natural, adquiere una serie de rasgos que en Michael se pueden apreciar: aparte del parecido a las bestias y los dioses, desconexión social, locura, rabia, crueldad, insatisfacción general, desatención a su seguridad, falta de miedo, carácter indiscriminado, sentimiento de invulnerabilidad, frialdad, indiferencia, insensibilidad al dolor, sospecha de los amigos²³⁸. Todas ellas se encuentran en el breve diálogo reproducido arriba.

Como se ha dicho, Fred no comparte estas características, porque en ningún momento pasa por las tesituras de Michael. Sin embargo, hay una razón de carácter narrativo que conviene subrayar. Fred es un héroe medio americano, el *self-made man* que retoma la tradición del Hollywood clásico, sobre todo el cine de

²³⁶ En una de las primeras escenas, Nick también reprocha en broma la omnipotencia de Mike. Nick: “¿Intentas parecer un príncipe?”. Michael: “¿Cómo que lo intento?”

²³⁷ SHAY, Jonathan, *Achilles in Vietnam*, 82.

²³⁸ Cfr. *Id.*

héroes anónimos de Capra. En ningún momento Fred pone en cuestión el mito americano, más bien todo lo contrario. Michael, en cambio, se retrotrae hasta la figura del pionero²³⁹, y más allá: posee un auténtico carácter heroico²⁴⁰. Por tanto, un ambiguo carácter. Como en toda épica, Michael retoma los orígenes para, desde ahí, hacer una nueva lectura de ellos tras Vietnam²⁴¹.

²³⁹ Natty Bumppo, referente expreso de Michael, escapa para morir a las montañas Rocosas, solo con su perro. En ellas consigue su deseo y muere en medio de la pradera gritando: “¡Aquí!”. Esto recuerda sobremanera al código ético de Michael, centrado en la muerte deseable: en medio de las montañas y con sólo un tiro en la sien.

²⁴⁰ “El guerrero auténtico -el *héroe*- está por encima de la condición humana, igual que el sacerdote o el asceta. Mediante la lucha, el guerrero abandona su estado profano, superando los valores de la vida biológica, psicológica y social en los que estaba instalado hasta aquel momento”, ELIADE, Mircea, “Consejos para el que va a la guerra”, en ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, 69.

²⁴¹ “Tal lectura de los rasgos que constituyen formalmente una épica desvela el modo en que Cimino rompe radicalmente con la tradición que él mismo revigora: pasado y presente se encuentran inextricablemente unidos. A pesar de distanciarse del presente, nos fuerza a retomarlo para entender cómo nuestros mitos se presentan en realidad”, BOURDETTE Jr., Robert E., *op. cit.*, 169.

3.2.3. El mejor amigo

Se acaba de ver que, aunque muchas características son comunes a Fred y Michael, hay otras que los separan profundamente. A la luz de esto, conviene aclarar que ello se debe a que las características analizadas son más formales que de contenido. Al fin y al cabo, *The Best Years of Our Lives* es un filme bien distinto -por tiempo, modos y ambición- a *The Deer Hunter*. Y si esto es cierto para los líderes naturales de ambas películas, lo es doblemente para lo que aquí se ha dado en llamar “el mejor amigo”.

Mientras que Fred y Michael poseen virtudes heroicas en común, no se puede decir de Al y Nick que su parecido salte a la vista. Para empezar, Al no es el mejor amigo de Fred por la sencilla razón de que se conocieron en el viaje de retorno a Estados Unidos. Nick y Michael, en cambio, llevan a sus espaldas una amistad de años, hasta el punto de que viven juntos y aman a la misma mujer. De ahí que la relación entre Nick y Michael sea mucho más rica que la existente entre Fred y Al.

Sin embargo, desde el punto de vista formal vuelve a haber unos rasgos comunes entre Al y Nick que iluminan el papel de los personajes, pues ambos son *phíloi* de Fred y Michael, respectivamente. La dificultad cultural con que se tropieza al intentar traducir su forma singular, *phílos* -amigo especial, camarada, hermano de sangre-, ha llevado a que se optara por el modo más sencillo y clarificador: el “mejor amigo”. Dada la complejidad de esta

cuestión de la que Aristóteles, Platón y otros grandes dijeron mucho, aquí se expondrá sólo qué se entiende por una relación de amistad que pasa -antes, en medio o a posteriori- por una vivencia de guerra.

Hay que partir de la base de que *phília* incluye muchas relaciones que hoy no pueden ser clasificadas como amistosas. El amor de una madre por un hijo es un caso típico de *phília*, pero también una amistad muy cercana, o el amor entre esposos. Para que haya *phília*, de cualquier modo, tiene que existir una fortísima relación afectiva. Lo cual no significa que deba ser una relación necesariamente pasional. La *phília* descansa en compartir, beneficiarse, ser -en todos los sentidos- mutuos²⁴².

Pero cabe una nueva distinción que destila aún más el término y ayuda a su aplicación actual. La *phília* es una relación amistosa ritualizada. En Grecia, la amistad en el sentido normal significaba amistad entre personas del mismo estrato social y similares valores. La confianza nacía de la interacción continua y el crecimiento gradual de la intimidad. La relación que salía de aquí quedaba sostenida -o rota- por la interacción permanente. Sin embargo, la amistad ritualizada aunaba a personas que, tal vez, pertenecían a sistemas sociales antagónicos. Y la intimidad se establecía de forma abrupta por un ritual. Esto creaba lazos eternos:

²⁴² Cfr. NAGY, Gregor, *op. cit.*, 69.

se esperaba la asistencia del otro no sólo cuando viviera cerca, sino también en la distancia espacial y temporal²⁴³.

Según esto, Al y Nick son *phíloi* de Fred y Michael. Por un lado, existe un afecto especial entre estos hombres. Michael viaja hasta Saigón para decirle “Te quiero” a Nick. Al, por su parte, es incapaz de negarle su afecto a Fred, incluso en su enfrentamiento por Peggy.

FRED

¿Qué hacemos ahora? ¿Salimos al callejón y lo arreglamos?

AL

No recomendaría eso como solución. He aprendido muchos trucos para pelear sucio. No quiero perder el control y romperte el pescuezo. Eso no me gustaría. Sucede que también siento mucho afecto por ti.

Por otro lado, la amistad entre los personajes se halla ritualizada. La liza, como se verá a continuación, resitúa los términos relacionales de Nick y Mike, por medio de un ritual de sacrificio. La amistad entre Fred y Al, por otro lado, nace ritualizada, como cualquier relación que surge en un contexto militar. Los mundos de ambos se oponen, pero Fred y Al poseen la

²⁴³ Cfr. HERMAN, Gabriel, *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 29-30.

intimidad e identificación que les da el haber sido soldados²⁴⁴. Pese a que, en el mundo civil, Al pertenece a la clase alta, la relación de ambos se guía por la igualdad que les confiere los rangos del ejército. Cuando llegan a la ciudad, Fred se niega a que Al pague el taxi: “Saque las manos de los bolsillos, sargento. Es una orden”. Al se cuadra de buen humor: “Señor, sí, señor”.

Podría rebatirse que -siguiendo este esquema- Steven y Homer también cumplirían la función de mejor amigo. Pero a estos rasgos hay que añadir la confianza mutua basada en una igualdad esencial. El ver al otro como un *alter ego*. Cuando Nick le confiesa su miedo a Vietnam, Michael responde:

MICHAEL

Nick, tú eres el único con el que me gusta salir de caza. Me gusta porque eres ágil y rápido. No me gusta cazar con imbéciles.

NICK

¿Quiénes son imbéciles?

MICHAEL

¿Que quiénes son imbéciles? Todos son unos imbéciles.
(*Nick ríe*)

²⁴⁴ Cuando los tres veteranos se sitúan en el morro del bombardero para ver el despegue, Al y Fred tienen una conversación que revela esta complicidad. Al: “Eras bombardero, ¿verdad?”. Fred: “Allí estaba la mira de bombardeo. Pasé muchas horas de rodillas ahí”. Al: “¿Rezando?”. Fred: (*Se ríe*) “Sí, eso también”.

Los aprecio. Son buenos chicos. Pero, sin ti, tendría que salir a cazar solo. Lo digo en serio.

De igual modo, Fred y Al comparten inquietudes. Ambos tratan a Homer con el cariño que se tiene a un niño, pero entre ellos pueden decirse las cosas como las sienten y compartir cierta intimidad. Esto sucede desde el primer día, cuando Fred y Al hablan de sus respectivos matrimonios en el avión que los trae de vuelta a casa.

Además de los señalados, Al y Nick poseen otro rasgo común: antes de la conflagración, eran quienes se encontraban más vinculados socialmente, al contrario que los solitarios Fred y Michael. Así, pese a que ni Michael ni él tienen padres en el filme, Nick es el novio formal de Linda, y hace de puente entre Michael y el resto de la pandilla. Al, por su parte, lleva veinte años casado con Milly y posee dos hijos -Peggy y Rob-, además de numerosos compromisos sociales. La experiencia de guerra de Al y Nick se cebará en estos lazos sociales. Nick perderá directamente a Linda; y Milly habrá de luchar por un matrimonio a la sombra del incipiente alcoholismo de Al.

Para terminar, hay otro punto que une a Al y Nick en su función de *alter ego*: el hecho de que se “rebelen” contra Fred y Michael, del mismo modo que Patroclo se levantó contra la opinión de Aquiles. Respecto a este punto en los filmes, hay que señalar que las rebeliones de Al y Nick no responden ni al mismo carácter ni a

la misma intensidad. El modo en que Nick encara a Michael posee todas las resonancias míticas que no hay en la pelea entre Fred y Al. Pero algo sí tienen en común: ambos enfrentamientos desatan la lógica del sacrificio²⁴⁵.

Cuando escucha a Al decir que intentará que Peggy se case con alguien que la quiera y la haga feliz, el rostro de Fred se ensombrece. Así, Fred decide “dejar libre” a Peggy -pese a amarla- en un juego de doble sacrificio. Por teléfono, Fred sacrifica el amor de Peggy por medio de su propia renuncia, con el único fin de que ella sea feliz. Sólo el matrimonio puede reordenar esta ruptura, lo que no es casual: “El matrimonio, como el sacrificio, sirve para distinguir al hombre de las bestias -promiscuas- y los dioses -incestuosos-, e incorpora a los individuos a un (nuevo) grupo social”²⁴⁶.

El sacrificio que protagoniza Nick es mucho más complejo y con mayores resonancias míticas, sean intencionales o no. Para empezar, Nick se parece a Patroclo: es el hermano adoptivo, el amigo más íntimo, el segundo al mando, el compañero de armas, el

²⁴⁵ “El héroe, como el sacerdote, es un individuo *que sacrifica*. El mundo grecorromano había concedido un valor sagrado a la guerra; es decir, la asimilaba a un *sacrificio* ritual. Los vencedores eran los hombres que sacrificaban las vidas de los enemigos, igual que los sacerdotes sacrificaban, sobre el altar, los animales consagrados”, ELIADE, Mircea, “Consejos para el que va a la guerra”, en *op. cit.*, 69.

²⁴⁶ POLEY, Helene P., *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, 36.

que equilibra emocionalmente²⁴⁷. Nick posee un aura angelical que, de algún modo, sobrevive incluso en el horror de la ruleta rusa. Posee un corazón gentil, y no por eso deja de ser un guerrero formidable. Además de Michael, él es el único cazador del grupo, pese a que prefiere la tranquilidad, el arraigo y la espiritualidad de los árboles en las montañas. Nick es amigo de todos, al contrario que Michael, pero le sigue y le es extremadamente leal: hasta la ruleta rusa, si hace falta. Esta fidelidad es, justamente, la base que permite a Nick hacer frente a Michael cuando es necesario, con buen tino hasta que él mismo se pierde en el infierno de Vietnam. Nick es el *alter ego* de Michael. Es más: Nick es el *thērapon* de Mike.

Con la palabra griega *thērapon* se designaba al sustituto ritual: una proyección sobre la que se podían transferir las impurezas de la sociedad. Patroclo es el *thērapon* de Aquiles mientras se mantiene como *alter ego*: es decir, dentro de su límite como equilibrio recesivo del héroe dominante. Pero cuando Patroclo va más allá de los límites impuestos por Aquiles, Patroclo deja de ser el *thērapon* de Aquiles. Es el *thērapon* de Ares: de la guerra misma²⁴⁸.

²⁴⁷ Así se percibe en la primera cacería, cuando Stan ha olvidado las botas y Michael no le permite utilizar su segundo par. Es Nick quien, sin mostrarse a favor de Stan, aplaca los ánimos de Michael, se impone a su voluntad y hace que la cacería siga adelante. Michael acepta la voluntad de Nick y descarga su rabia en un disparo al aire.

²⁴⁸ Cfr. NAGY, Gregor, *op. cit.*, 292. En este punto hay que señalar que la lectura que Nagy hace de la muerte de Patroclo es una -aunque privilegiada- de las muchas posibles. Para tener una visión general de las opiniones al respecto conviene tener

Algo parecido sucede con Nick. Michael fuerza a Nick a jugar a la primera ruleta rusa, incluso contra su voluntad. Le empuja a luchar, al igual que Aquiles a Patroclo. Y el modo en que lo hace resulta de lo más sugestivo. Con el fin de salvarlo, Michael desdobra la víctima de sacrificio probable: arriesga a quien más quiere, su *alter ego*, como se arriesga a sí mismo. Y cuando Nick no acierta a hacerlo, Michael grita: “Adelante, Nicky. Sólo hazlo”. En cierto modo, Michael violenta el destino de Nick. Al obligarle a jugar, éste se convierte en la bestia y el dios que Michael es en Vietnam.

Pero ya se ha dicho que Nick es un espíritu fuerte y gentil. “No estoy preparado”, le dice a Michael, y es cierto. Al dar el primer paso hacia la ruleta rusa, a Nick le sucede lo mismo que a Patroclo: se iguala milagrosamente a la guerra, convirtiéndose en la imagen de su poder destructor. Después, como jugador profesional de ruleta rusa, Nick no es invulnerable porque se parezca a Michael. En cierto sentido, Nick resulta intocable porque es la muerte misma. O, mejor dicho, porque murió en la cabaña Vietcong.

Esto lleva a la última característica formal del mejor amigo: éste no encuentra la salida. Nick, como se acaba de ver, acaba convertido en la imagen misma de la muerte. En una víctima de expiación, casi. El caso de Al no es tan desesperado, pero sí resulta

en cuenta el magnífico ensayo bibliográfico de VAN NORTWICK, Thomas, *Somewhere I Have Never Travelled. The Second Self and the Hero's Journey in Ancient Epic*, Oxford University Press, Oxford, 1992, 189-193.

destacable que sea el único de los tres veteranos cuyo final quede en el aire: con Milly aceptando que posee un marido que, cuando menos, tiene problemas con el alcohol²⁴⁹. Un final inquietantemente abierto para el Hollywood de su época.

3.2.4. El joven inválido

Si Al y Nick desatan la lógica del sacrificio en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, Homer y Steven son el sacrificio y, por tanto, la pregunta de si éste ha merecido la pena o no. La cuestión se plantea directamente en el caso de Homer, y ya se ha visto que la respuesta es -de boca del propio veterano- que sí, mereció la pena. La contestación de Steven no se conoce de forma directa, sino por alusiones. Cuando Michael visita a Angela lo recibe su hijo, jugando con una pistola²⁵⁰. Y durante el funeral de Nick,

²⁴⁹ Cuando Al va a saludar a Homer antes de su boda, se encuentra con que éste se halla con Fred, de modo que trata de buscar conversación. Al: (*A Homer*) “Estuve probando el ponche. Supongo que lo hicieron para los niñitos”. Ofrece a Homer y a Fred, pero ninguno acepta. Al: “Bien. Si tengo que beber a solas, buena suerte, muchacho”. En ese momento, llega Milly: “Al, prometiste que no beberías”. Al: “Prueba un sorbo y verás que ni un barril de esto te dará dolor de cabeza”. Homer: (*A Milly*) “No se preocupe, él sabe beber”. Milly: (*Con tono de evidencia*) “Sin duda alguna”. Al: (*A Milly*) “Toma, pruébalo tú misma”. Milly accede con cautela.

²⁵⁰ Esta imagen también se encuentra en *The Best Years of Our Lives*, cuando Fred se dirige a visitar a su antiguo jefe en los almacenes Midway. En un largo *travelling*

Steven y Angela bajan las mismas escaleras que descendieron en la boda. Pero ahora los amigos cargan la silla de ruedas de él. Ambas imágenes son una muda respuesta acusatoria a la cuestión.

Respecto a su carácter funcional en el triángulo amistoso, tanto Homer como Steven son los protegidos del líder natural. Fred no duda en perder su trabajo por defender a Homer, y Michael se tira de un helicóptero por Steven²⁵¹. Es de nuevo la intervención de los dos héroes la que da el impulso definitivo para que, en ambos casos, los jóvenes retornen con las mujeres que les esperan. Fred aconseja a Homer, pero Michael arrastra literalmente a Steven fuera del Hospital de Veteranos, junto a Angela.

Por tanto, ésta es la tercera característica de la figura del joven inválido: protagoniza una trama de redención a través del amor²⁵². Hay que subrayar el hecho de que existe otro tipo de filmes

a través de los almacenes, se ve cómo un niño se adelanta, apunta con una pistola a Fred y le “dispara”. Fred pasa a su lado y le acaricia el pelo, exactamente igual que Michael.

²⁵¹ Esto, pese a las serias dudas que se plantea sobre la lealtad de Mike a Steven cuando el primero trata de convencer a Nick de jugar a la ruleta rusa como único modo de salvación. Aunque nunca se contesta a la pregunta de si Michael lo decía en serio o no, una relectura a la luz de su acción heroica posterior lleva a pensar que no: simplemente, Michael trataba de que Nick no centrara su atención en Steven, sino en su propia voluntad y salvación.

²⁵² El carácter monstruoso de Homer puede aplicarse igualmente a Steven, de ahí su miedo a enfrentarse con el mundo que se extiende más allá del Hospital de Veteranos y, sobre todo, a volver junto a Angela.

de veteranos inválidos, como *The Men* (*Hombres*, F. Zinneman, 1950) o *Born on the 4th of July* (*Nacido el 4 de julio*, O. Stone, 1989), centrados en el drama psicológico de estos personajes. Pese a que éste también queda reflejado en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* y el conflicto que afrontan tanto Homer como Steven es el de aceptarse a sí mismos, su drama pasa por la relación con su mujer. Aprender a aceptarse requiere asumir que te aceptan.

El caso de Homer es, sin embargo, distinto del de Steven. Mientras que Homer debe dar el sí al amor incondicional de Wilma, Steven tiene que volver a hacerse cargo de Angela. Ya lo hizo en la boda, cuando se casó con ella aun sabiendo que esperaba un hijo que no era suyo. Ahora, herido también, sin la fortaleza ni alegría de antes, Steven debe volver a encargarse de ella, catatónica tras la dolorosa experiencia de combate y la desaparición de su marido.

De fondo, ambos filmes plantean el tema de la pureza. En *The Deer Hunter*, el ritual del vino es una prueba en torno a la inocencia de los personajes: ésta es la cuestión central de los veteranos heridos. Ellos y sus mujeres son el símbolo de una pureza juvenil arrancada: las víctimas de la contienda²⁵³. Homer es un muchacho que salió de practicar deportes en el instituto a una guerra cruel que ha acabado con sus brazos. Sin embargo, todavía es capaz de contestar con buen humor a quienes le preguntan sobre sus

²⁵³ Véase NORDEN, Martin F., "The Disabled Vietnam Veteran in Hollywood Films", *Journal of Popular Film and Television*, vol. 13, nº 1, 1985, 16-23.

garfios, se siente afortunado por no haber perdido todo el brazo y no quiere forzar moralmente a Wilma para que se case con él. Wilma, por su parte, posee la terquedad de la inocencia que da todo por hecho: no ha dejado de querer a Homer como marido y, con una actitud sumisa pero firme, espera a que éste reaccione.

Por su parte, la pérdida de las piernas no ha supuesto el fin del candor de Steven²⁵⁴. Antes de Vietnam, él era la clase de chico al que su madre va a buscar al bar y arrastra de las orejas. Un muchacho que se casa con una mujer embarazada pese no haber hecho el amor con ella. Y se entrega a quienes quiere con una confianza asombrosa. Así, en Vietnam no deja de llamar a Michael como el niño que es. Al contrario que Homer, no debe aceptar el amor de una mujer, sino renovarlo. Así lo hace cuando, tras el funeral de Nick, agarra la mano a Angela.

Angela representa mejor que nadie el conflicto sobre la pureza, pues éste se acaba dirimiendo en su vestido de novia. La desgracia que acarrea la gota de vino y la desfloración que sugiere parecen cebarse en la figura de la joven. La liza la devasta moral y físicamente. Y, sin embargo, su inocencia paradójica y profunda sobrevive. Tras el funeral, Angela dice: “Ha sido un día gris”, y logra conmover a todos, pues es la primera vez que dice algo en mucho tiempo.

²⁵⁴ Buena muestra de ello es que, cuando Michael le empuja literalmente fuera del hospital, Steven se disculpa por su comportamiento: “Perdona. Haz lo que te parezca”.

3.3. EL UNIVERSO RECONQUISTADO

La guerra es una de las experiencias más alejadas de todo lo que se entiende por hogar²⁵⁵. Conlleva un cambio brusco del espacio y los tiempos de “la normalidad”, y provoca estigmas en el carácter, debidos al trauma. Se pierden, en definitiva, las coordenadas del universo personal, que dependen en gran medida de lo cotidiano.

Regresar de la contienda no es deber fácil, pues comienza la tarea de reconquistar ese universo personal perdido, como se ve en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*. En las narrativas de retorno de soldado, esta segunda lucha es inevitable. Aunque, al parecer, hubo una versión anterior de la protoépica del regreso, la *Odisea*, que terminaba con la “restauración ritual”: es decir, cuando Ulises renovaba su matrimonio con Penélope. En esta versión no tenían lugar el asesinato de los pretendientes ni la reconciliación de

²⁵⁵ “La persona ha experimentado un hecho que está *fuera del rango de experiencias humanas normales* y que disturbaría de forma clara a casi cualquiera”. Por ejemplo: amenaza seria para la vida de uno o la integridad física; amenaza seria o daño de los hijos, la esposa o parientes y amigos cercanos; destrucción repentina de la casa y la comunidad; o ver a otra persona que ha sido -o está siendo- herida seriamente, o asesinada como resultado de un accidente o violencia física”, American Psychiatric Association, *DSM-III-R: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, American Psychiatric Association Press, Washington, 1987, 250.

Ulises con sus familiares²⁵⁶. La intuición homérica al añadir estos dos últimos hechos es reveladora: señala que la lucha para ganar la cotidianidad es la verdadera guerra del veterano.

Ésta, como se ve en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, concierne a su identidad, pero también a lo que -por derecho- le pertenece. En Grecia, se llamaba *basileus* al líder que poseía prestigio material: repartía y obtenía lo que es justo²⁵⁷. La vuelta del veterano pone en juego esta dimensión, pues son Fred, Al, Homer, Mike y Steven quienes deben poner en claro qué es suyo antes de afrontar la sociedad en la que viven. Qué se es y se tiene, y la comunidad: las dos grandes dimensiones del universo personal.

En el presente epígrafe, se comenzará por la última. Como se ha dicho en más de una ocasión, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* plantean la pregunta de qué es Norteamérica. La vuelta de los personajes supone el retorno a una idea de América distinta en ambas películas. Ésta será analizada en el primer punto. El segundo abordará la reconquista de la dimensión personal, centrada en la recuperación del hogar como reconocimiento propio.

²⁵⁶ Cfr. SEAFORD, Richard, *Reciprocity and Ritual. Homer and the Tragedy in the Developing of the City-State*, Clarendon Press, Oxford, 2003 [1994], 30-31.

²⁵⁷ La dimensión material es esencial al regreso del veterano, como señala el padre de Fred al despedirse de él: "Me parece que tendrías que quedarte aquí y luchar un poco más en tu propio terreno".

3.3.1. Dos ideas de América para el regreso

El epígrafe dedicado a relacionar *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* con la Historia ha desvelado la conciencia que las dos películas tenían de ser productos de su tiempo y, por lo tanto, de su momento histórico como país²⁵⁸. Esto presupone que los dos filmes poseen una idea más o menos clara de qué es Estados Unidos.

El hecho de que unos veteranos -personas que han arriesgado la vida por su país- sean sus protagonistas hace que *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* se muestren implicadas con una noción de la esencia americana. Esta búsqueda de lo esencial queda reflejada en varias cuestiones de primer orden, como el título de *The Deer Hunter* -similar a *The Deerslayer*, la obra fundacional de James Fenimore Cooper- y el nombre de la ciudad ficticia en que se desarrolla *The Best Years of Our Lives*: Boone City, como el explorador pionero. En cierto sentido, las dos películas participan de la tradición mítica estadounidense²⁵⁹.

Pero más allá de esto, son muchas las diferencias que se abren entre la visión que, sobre Estados Unidos, presenta *The Best Years of*

²⁵⁸ Véase 3.2.

²⁵⁹ “Aceptando y, con su genio, transfigurando las circunstancias generales de su tiempo (...), simbolizando de forma apropiada algún sentido de lo significativo de la vida que, se percibe, actúa como metafísica inconsciente del tiempo”, ABERCROBIE, Lascelles, *The Epic*, Freeport, London, 1914, 39, citado en BOURDETTE Jr., Robert E., *op. cit.*, 168.

Our Lives y la que tiene *The Deer Hunter*. Antes de exponerlas, sin embargo, se debe señalar que ambos filmes se alimentan de una idea utópica del país, que *The Best Years of Our Lives* presenta como deseable y *The Deer Hunter*, como real.

El Estados Unidos que muestra *The Best Years of Our Lives* es el país de las mayorías democráticas: Al, Fred y Homer representan a miles de veteranos que se asimilan a ellos. Unos son más ricos y poseen más formación, otros pasan apuros económicos y han recibido una menor educación, pero todos forman una sociedad más bien homogénea en su mayoría, de clase media, dedicada a los servicios y orgullosa de producir y consumir en masa: “Deberían producirte en serie”, dice Fred a Peggy como piropo²⁶⁰.

²⁶⁰ La llegada a los veteranos a la ciudad es un retrato más que representativo de esta sociedad. Desde el avión, observan el campo de golf, el estadio de fútbol del instituto Jackson, el nuevo aeropuerto y el antiguo, atestado de bombarderos producidos en masa. Y ya en el taxi, ven el estadio de béisbol, un coche ingeniosamente fabricado con lo mínimo -el motor y los asientos- debido a las restricciones de guerra, mujeres hablando en los bancos, otra empujando un cochecito de bebé, un kiosko de hamburguesas y Coca-Cola, una tienda elegante de ropa, un taller mecánico, una venta de coches de segunda mano, un restaurante de carretera, un *shine-parlor* junto a un gran anuncio de cerveza, el bar de Butch con un nuevo cartel de neón y, por último, los hogares de los tres veteranos: una de las muchas casas con jardincito en un barrio residencial; un apartamento elegante en un edificio con portero y un habitáculo diminuto junto a las vías del tren.

En esta América, además, hay espacio para las minorías étnicas, a las que Wyler sitúa estratégicamente con la clara intención de que se les vea y se las perciba como parte esencial de Estados Unidos. Así, por ejemplo, llama la atención el chico negro que carga los bultos del señor ricachón en el aeropuerto. Y hay otro joven negro trabajando con Fred de *soda-jerk*, lo que dice mucho de la ocupación del propio veterano. Por último, el nombre que menta Fred en sueños es ruso: Gdowski, de quien se recuerda que era un piloto estadounidense que murió en un bombardeo sobre Berlín, cumpliendo su labor.

Si la comunidad de *Best Years of Our Lives* está formada por una mayoría en la que se integran -o merecen ser integradas- las minorías, la sociedad de *The Deer Hunter* está formada casi exclusivamente por una minoría ucraniana que vive en el norte de las montañas Apalaches, una de las zonas más deprimidas de Estados Unidos²⁶¹.

Es una comunidad de clase trabajadora industrial -*blue-collars*- que tiene sustento en la siderurgia. Pese a que los jóvenes se sienten estadounidenses²⁶² y los ancianos de la comunidad lucharon en la

²⁶¹ Véase OBERMILLER, Phillip J. y MALONEY, Michael E., "Looking for Appalachians in Pittsburgh: Seeking *Deliverance* and Finding *The Deer Hunter*", en *Pittsburgh History*, Winter 1990, vol. 73, n° 4, 160-169.

²⁶² Así se hace patente en la escena del Hospital de Veteranos de Saigón, cuando el doctor hace preguntas sobre su pasado a un amnésico Nick. Doctor: "¿Es usted

Segunda Guerra Mundial, los mayores trazan una línea divisoria entre ellos y “los extranjeros”: los no ucranianos, como Angela. Michel, Nick y Steven pertenecen, por tanto, a una minoría blanca homogénea, más bien pobre, que mantiene algunas de sus peculiaridades culturales, como la lengua y la religión, y que se dedica a la industria pesada²⁶³. Según los datos estadísticos, esta clase de comunidad es la víctima probable de Vietnam²⁶⁴.

La segunda gran concepción que se desprende de *The Best Years of Our Lives* muestra a Estados Unidos como una sociedad urbana con raigambre rural. Es decir, la mediana ciudad del Medio Oeste que facilita una vida tranquila. En cambio, Clairton es una ciudad chiquita, dispersa y gris, pero engarzada entre montañas espectaculares. Unos exteriores salvajes a los que salen los personajes de *The Deer Hunter*, y que conectan Clairton con una nueva frontera mítica.

Nikanor Chevotarevich? ¿Está seguro?”. Nick: “Sí”. Doctor: “Chevotarevich... ¿es un apellido ruso?”. Nick: “No. Es americano”.

²⁶³ Véase BURKE, Frank, “Reading Michael Cimino’s *The Deer Hunter* Interpretation as Melting Pot”, en *Literature Quarterly*, vol. 20, nº 3, 1992, 249-259 para considerar las implicaciones que se le han atribuido a la homogeneidad cultural y racial de los personajes del filme.

²⁶⁴ Junto a la minoría negra, como también se señala en la escena del Hospital de Veteranos en Saigón, cuando Nick muestra la placa de un soldado negro que convalece en la cama vecina y que ha perdido los dos brazos.

El corazón de la Norteamérica de *The Best Years of Our Lives* es la familia media, idealmente formada por una pareja bien avenida y dos hijos: un muchacho -Homer, Rob- y una muchacha -Peggy, Luella-. Pero incluso en el caso de que no responda a este modelo -el padre de Fred y Hortensia, su madrastra-, la familia continúa siendo fuente de incondicionalidad. En *The Deer Hunter*, en cambio, la familia se diluye y su lugar pasa a ocuparlo la comunidad entera, como en las sociedades tradicionales²⁶⁵. El padre alcohólico de Linda no se parece al padre alcohólico de Fred: el de Linda es agresivo porque ha perdido a su mujer y no tiene una Hortensia que lo sostenga. La madre de Steven, por su parte, es un alivio cómico y responde al prototipo de *matriushka* rusa. El individuo pertenece a sus *phíloi*; a la comunidad a la que se vincula por medio de rituales.

En definitiva, el Estados Unidos al que propone regresar *The Best Years of Our Lives* es un modelo deseable de América: la protagonizada por la clase media, fuente de idealismo político y realismo cultural. Se trata de un país confiado, independiente y activo, que entiende a sus individuos como agentes del cambio, que sospecha de quien detenta poder, una nación basada en la ética del trabajo, guiada por un optimismo antropológico, impulsora de la singularidad y de la igualdad de oportunidades²⁶⁶.

²⁶⁵ Véase TOENNIES, Ferdinand, *Comunidad y asociación*, Península, Madrid, 1979.

²⁶⁶ Cfr. MATHIOPOULOS, Margarita, *History and the Progress. In search of the European and the American Mind*, Praeger, New York, 1989, 223, 265.

Por su parte, el Estados Unidos que propone *The Deer Hunter* retoma el *western* y la frontera simbólica como fuentes de sentido en un tiempo de convulsión histórica. La frontera de Cimino, como él explicó, separa tres universos: la fábrica estrepitosa y abrasiva, pero también calurosamente humana; la tranquilidad y delicadeza natural de las Apalaches; y Vietnam, el lugar de la tragedia en la vida de los hombres²⁶⁷.

El realismo que transmite la vida en apariencia dura y gris de los personajes de *The Deer Hunter* esconde una utopía estadounidense, “la realización imaginaria de una verdad moral”²⁶⁸. La frontera omnipresente separa de forma física los espacios: el hogar frente a lo demás. De ahí que la nostalgia que sienten sus personajes sea verdadera, pues va unida a la tierra y la casa. Mientras que en *The Best Years of Our Lives* la nostalgia posible es la de futuro²⁶⁹, en *The Deer Hunter* los personajes regresan una y otra vez a la fuente de sentido: América es la montaña, la sociedad orgánica, los ritos. Esta dimensión física no se encuentra en *The Best Years of*

²⁶⁷ Cfr. CIMINO, Michael en SAXTON, Alexander, “The Racial Trajectory of the Western Hero”, en *Amerasia*, vol. 11, n° 2, 1984, 75.

²⁶⁸ BOURDETTE Jr., Robert E., *op. cit.*, 168.

²⁶⁹ “(...) Toda *añoranza de mañana*, una nostalgia de futuro que se concretaba en el deseo imperioso de recobrar el paso diario de la vida en la calle, y que convertía la reiteración monótona del lento devenir horario en una laica exaltación de la felicidad cotidiana”, BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí.*, 9.

Our Lives: en esta película, Estados Unidos es una *polis*, una hermosa y democrática construcción social²⁷⁰.

3.3.2. La casa como espacio de reconocimiento

El Estados Unidos como constructo social de *The Best Years of Our Lives* y el Estados Unidos de *The Deer Hunter* -un todo orgánico que nace de la tierra y sus gentes- difieren mucho, como se acaba de ver. Pero hay un espacio de regreso sobre el que las dos películas muestran concepciones similares: la casa, el espacio último para el reconocimiento.

Por la amenaza constante de la vida, la guerra es el lugar más alejado de la cotidianeidad. Pero es la recuperación de ésta, justamente, la tarea del regreso: el reencuentro periódico con un mundo personal que fortalece y preserva la identidad²⁷¹. Ahora bien, el trauma de combate ha amenazado seriamente el encuentro con ese universo personal porque, de hecho, el veterano es ahora tan sólo un hombre con dolor. Retomar la vida diaria se hace difícil pues, de pronto, ésta parece ajena. Estancados en la desolación de la

²⁷⁰ Cfr. SEAFORD, Richard, *op. cit.*, 2-6.

²⁷¹ Cfr. BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí*, 9.

contienda, a los veteranos de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* les cuesta tener añoranza de futuro²⁷².

El proceso de hacerse de nuevo con una identidad pasa por la vida cotidiana, y ésta, por los espacios de la cotidianidad²⁷³. En *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, la recuperación identitaria pasa por dos espacios: el bar y la casa.

El bar es el primer lugar con el que se identifican los personajes de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, debido a que es el espacio donde se encuentran los que son iguales a ellos: sus camaradas de armas, sus *heraîtoi*²⁷⁴. El bar es el espacio de la masculinidad²⁷⁵: en él, los hombres están libres de mujeres. Y cuando éstas entran, no son las esposas o las novias -símbolo del compromiso y el hogar-, sino las amantes. De ahí el juego que Al y Fred mantienen con Milly y Peggy en el bar de Butch. “Eres una criatura fascinante -dice Al a Milly-. En cierto modo, me recuerdas a mi esposa”. Milly le sigue: “Pero no me habías dicho que eras

²⁷² *Id.*

²⁷³ Balló y Pérez los llaman “mapa emocional de identidad figurativa”. *Ibíd.*, 37.

²⁷⁴ Por eso, hasta el funeral de Nick, Michael va sólo una vez más al bar de John: porque ni Stan, ni Axel, ni John son sus *heraîtoi*, al contrario que Nick y Steven. El bar de John era el espacio al que acudían los muchachos cuando todos eran iguales: cuando salían del trabajo o cuando regresaban de cazar. Tras la guerra, esta camaradería ha perdido su sentido.

²⁷⁵ Véase BOU, Núria y PÉREZ, Xavier, *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 2000.

casado”. Mientras, Fred apoya la cabeza en el hombro de Peggy: “Pregúntame, Peggy. No debes ser tímida conmigo”. El bar es un “templo comunitario para el reposo de los espíritus”²⁷⁶, un lugar para la comunión por medio del alcohol y para el esparcimiento. En definitiva, un sitio donde uno no se plantea cuestiones de identidad.

Todo lo contrario que la casa, pues la permanencia, tranquilidad, naturalidad y estabilidad de ésta pone de relieve los muchos cambios que sufre el veterano. El hogar es el primer referente de la cotidianeidad²⁷⁷, emana un sentido de plenitud y unidad que, por contraste, hace que el resto parezca deficiente y fracturado, incluidos los que no pertenecen ya a él. Por eso Al, Homer, Mike y Steven no quieren estar en casa: sienten extrañeza, repulsión, “distancia” -como dice Michael-. No se reconocen en ella.

Y, sin embargo, el reconocimiento verdadero pasa por el hogar y, es más, el proceso mismo de recuperación de identidad se centra en él y en la celebración del hecho familiar²⁷⁸. En las películas que aquí se analizan, el hecho familiar que se festeja concierne al corazón de la familia: la pareja. Ni siquiera *The Best Years of Our Lives* que, como se ha visto, vindica la familia tradicional como esencia americana se centra en las consecuencias que supone tener hijos para la recuperación de la identidad. Ésta tiene como eje la

²⁷⁶ BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí*, 44.

²⁷⁷ Cfr. *Ibíd.*, 24.

²⁷⁸ Cfr. *Id.*

pareja y sólo por la pareja. Ni Peggy y Rob, ni los padres de Homer poseen un papel activo en la construcción identitaria de Al y Homer, respectivamente²⁷⁹.

Los griegos poseían un término, *kleos* -fama-, para lo que hoy se entendería como una identidad reconocida y lograda; y otro - *nostos*- para designar el regreso seguro a casa. Penélope era la llave del *nostos* y la *kleos* de Ulises. Del mismo modo, Milly, Peggy, Wilma y Linda son las llaves de los regresos y las identidades de Al, Fred, Homer y Michael. Como Penélope, son ellas quienes definen la identidad heroica de los veteranos de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, pues su destino radica en regresar del todo y a salvo²⁸⁰.

Por eso, el espacio último del reconocimiento es el lugar que sólo se puede compartir con la pareja: el dormitorio. La idea de la cama como corazón del hogar se remonta a la *Odisea*. Cuando Ulises retorna, se producen varios reconocimientos gracias a la cicatriz del muslo que lo identifica -el más afamado y conmovedor, el lavatorio de pies del ama Euriclea-. Pero la cicatriz, el dolor, lo que -en definitiva- define al veterano, la nueva identidad no es lo definitorio para Penélope. Como prueba última de reconocimiento, ella hace a

²⁷⁹ Curiosamente, el padre de Fred juega un papel más importante en el devenir de la vida de su hijo, tal vez porque -tras la liza- esta relación no se retoma sino, más bien, se renueva. Así, Fred regresa a la casa de sus padres tras el divorcio.

²⁸⁰ Cfr. NAGY, Gregor, *op. cit.*, 38-39.

Ulises describir la cama que él construyó para su matrimonio, pues empezó a hacer la casa por ella. De un tronco de olivo arraigado en la tierra, Ulises labró uno de los palos de la cama y, alrededor de él, el resto del lecho. En torno a él, trazó el dormitorio y, circunvalándolo, la casa entera²⁸¹. El dormitorio, así, se convierte no sólo en el corazón del hogar, sino en el espacio de reconocimiento.

Resulta llamativo hasta qué punto esto se aplica a *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*. Así, el verdadero reconocimiento de la pareja formada por Al y Milly no se produce en el abrazo inicial, sino cuando -tras la salida nocturna- ella le lleva el desayuno. Al se ha duchado y ha recuperado algo del aspecto que tenía antes de la guerra, pero Milly -escarmentada de esperar normalidad- ha decidido volcarse en el cuidado de su marido: “Y te voy a tratar como un rey. Vas a desayundar en la cama”. Pero Al no está interesado en el desayuno. Cuando Milly se va a ir del cuarto, Al la abraza y la besa, al fin.

El enamoramiento -otra clase de reconocimiento- de Fred y Peggy también se produce en el dormitorio, esta vez en el de ella. Fred tiene una su pesadilla habitual y Peggy le escucha gritar, se acerca, le agarra y le tapa los ojos: “No hay nada que temer -le dice-. Sólo debes volver a dormir y descansar. Duerme. Duerme, Fred”. El contraste con Marie, que teme que Fred se haya vuelto loco, es evidente. En el apartamento de Marie, además, no hay espacio para

²⁸¹ Cfr. HOMERO, *Odisea*, XXIII, 181-204.

la intimidad. El dormitorio se monta en el propio *living* con un colchón que hace de pared para el vestidor: una buena metáfora de lo que, al final, termina resultando la relación entre Fred y Marie.

Como se ha visto antes, el reconocimiento de Homer y Wilma también se produce al borde de la cama, en el dormitorio de Homer. La escena da la vuelta a las convenciones que, habitualmente, se asocian a esta situación para hacer del reconocimiento un momento de verdadera intimidad. Por último, cabe destacar que es en el dormitorio de Milly y Al donde Peggy confiesa su intención de romper el matrimonio de Fred y Marie.

Algo parecido sucede con Michael y Linda: el reconocimiento se da en la cama. Pero aquí se acompleja más, pues no sólo Michael es quien ha de resituar las coordenadas de su identidad. También Linda, en cierto modo, ha de reconocerse en Michael tras tanto sufrimiento. “Mike, ¿por qué no nos vamos a la cama? Podríamos consolarnos mutuamente”, alega ella. Pero Michael no puede. Pasan esa noche en el motel y nada sucede entre ellos. Las tornas cambian cuando Michael ve llorar a Linda en la trastienda del supermercado. Acaba de regresar de la montaña y, tras el episodio con el ciervo, algo le ha cambiado dentro²⁸². Esa noche, en *su* cama y en *su* casa, Michael y Linda hacen el amor. Este hecho, el reconocimiento mutuo -que presupone el consuelo mutuo- cambia el rumbo de Michael.

²⁸² Véase p. 220.

Como líder natural de su comunidad, este viraje afecta al resto, pues -de ahora en adelante- Michael se dedica a poner las cosas de nuevo en su sitio. Así, saca a Steven del hospital y lo lleva a casa, y se enfrenta a Nick en Vietnam para traerlo al hogar. Michael reconfigura las vidas y los espacios del resto y, por eso, el bar de John se reinterpreta. Tras el funeral de Nick, las mujeres -amigas- entran en él de día. El círculo de *heraîtoi* se ha ampliado: ahora todos son camaradas en el dolor.

3.4. LA MUJER COMO GARANTE DEL HOGAR

La cama, el espacio de la pareja, es la prueba visual de una relación única. Se trata de lo que los griegos llamaban *sēma*: una marca. Un signo en sí mismo, y también la señal de algo más²⁸³: de la identidad del extranjero, como se acaba de ver, que es el veterano en de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*. En la *Odisea*, la cama es de Penélope y de Ulises: de forma figurada, es la identidad de éste; y en sí misma, es la fidelidad de Penélope, que la ha

²⁸³ Cfr. ZEITLIN, Froma I., "Figuring Fidelity in Homer's *Odyssey*", en COHEN, Beth (ed.), *The Distaff Side Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford University Press, Oxford, 1995, 120.

conservado donde se hallaba²⁸⁴. Dado que se ha analizado la dimensión trascendente del signo en ambos filmes, este epígrafe abodará lo que la *sēma* representa en sí misma: la fidelidad de las mujeres.

The Best Years of Our Lives y *The Deer Hunter* no se centran en las mujeres: Milly, Peggy, Wilma, Marie, Linda y Angela. Sus personajes se encuentran a la sombra de los veteranos en la primera y se convierten en auténticos secundarios en la segunda. Sin embargo, como se ha señalado antes, su papel es fundamental, pues ellas propician el retorno *-nostos-* por medio del reencuentro con la propia identidad, que puede ser así reconocida *-kleos-*. Lo reseñable de esto es que la identidad de él depende de la fidelidad de ella, y que ambas son indisolubles. La cama de Ulises simboliza dos dimensiones de fidelidad que proyectan más allá la unión conyugal. Porque la fidelidad no es sólo sexual -que también- sino, sobre todo, un sentido de permanencia, de inmovilidad²⁸⁵. La mujer en la cama, en la casa, es la garante del hogar.

Ella está *empeda*: arraigada al suelo, como el lecho de Ulises²⁸⁶. El hecho de que la identidad del veterano se reencuentre en la intimidad y la fidelidad de lo permanente supone un recordatorio excepcional: que el hombre no se reduce a sus circunstancias

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ Cfr. *Ibíd.*, 121.

²⁸⁶ *Id.*

inmediatas, ni siquiera tras la guerra²⁸⁷. Las mujeres de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* se convierten en sustitutas de los *heraîtoi* gracias a la intensidad de sus lazos con los veteranos. Este vínculo es el único que puede sustituir los valores de la sociedad guerrera. Lejos de hallarse fuera del mundo, la relación de los veteranos con las mujeres está expuesta a conflictos y separaciones que sólo un auténtico sentido de fidelidad puede solventar.

El primer punto de este epígrafe se centrará en esta presencia femenina que se reparte entre la casa y el mundo, con el fin de iluminar las diferencias existentes entre las mujeres de la Segunda Guerra Mundial y las que sufrieron Vietnam. En el segundo punto, se analizará a fondo una de las principales diferencias que se presentan en los filmes: la mujer enfermera en el caso de *The Best Years of Our Lives* y la mujer herida en *The Deer Hunter*. El tercer punto destacará lo que estas mujeres poseen en común, a pesar de sus muy diferentes circunstancias: el hecho de ser fuente de reconocimiento final para el veterano.

²⁸⁷ Cfr. CROTTY, Kevin, *The Poetics of Supplication. Homer's Iliad and Odyssey*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, 211.

3.4.1. Penélope a la espera: la mujer entre la casa y el mundo

Un primer vistazo a las mujeres de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* pone de relieve su gran diferencia que, en gran parte, se debe a la distancia generacional que las separa y, sobre todo, a la muy distinta consideración que poseyeron la Segunda Guerra Mundial y la contienda de Vietnam. Las mujeres de *The Best Years of Our Lives* parecen estar ahí para esperar; las otras, simplemente están. En cierto modo, las primeras son perfectas en su espera y las segundas, imperfectas. Pero ambas poseen algo en común: la casa es su centro. Así, todas ellas proporcionan un lugar - mejor o peor - al que regresar.

A grandes rasgos, lo que llama la atención de las mujeres de *The Best Years of Our Lives* es su autonomía, que hace aún más sorprendente la dependencia femenina en *The Deer Hunter*²⁸⁸. Pese a que la época que retrata esta película coincide con la irrupción del Nuevo Feminismo y la revolución sexual en el mundo, las mujeres de Clairton viven ajenas a ello: el padre de Linda la golpea; en la boda, Axel “rapta” a una dama de honor y Stan pega a su novia; las amigas de Linda y Angela ríen con los comentarios subidos de tono

²⁸⁸ Meryl Streep, de hecho, no quería interpretar el papel de Linda porque le resultaba una mujer aborreciblemente pasiva y débil. Sólo lo aceptó para acompañar durante el rodaje a su novio, John Cazale, que sufría un cáncer terminal de huesos del que murió poco después del estreno. Véase COMAS, Ángel, *El cazador/El último refugio*.

de los chicos, etc. La separación de roles sexuales es más propia de una sociedad tradicional que del Estados Unidos del último tercio del siglo XX²⁸⁹. Las mujeres de *The Best Years of Our Lives* son autónomas y fuertes, las de *The Deer Hunter*, dependientes y víctimas de la guerra²⁹⁰.

The Best Years of Our Lives presenta dos tipos de mujeres: uno que engloba a Milly, Peggy y Wilma, y otro que se encarna en la figura de Marie. Milly, Peggy y Wilma son hogar; Marie, no. Lo más destacable de las primeras es que ellas toman la iniciativa, dejando de lado las convenciones sociales del cortejo que Marie explota como principal arma de seducción²⁹¹. Y lo hacen porque éste ha perdido su

²⁸⁹ El comportamiento de los hombres *The Deer Hunter* con las mujeres parece anterior, incluso, a la invención del amor cortés y las reglas de seducción. Así lo sugieren la chanza del rapto y la violencia alrededor de las mujeres. Stan y Axel, sobre todo, poseen un papel altamente “ofensivo”: muestran su agresividad, coraje y audacia para hacerse con una mujer. Nick, en cambio, es caballeroso y cortés - pide en matrimonio a Linda, no se acuesta con la prostituta, se pelea con Stan haber golpeado a una chica-, y Mike es prácticamente célibe, lo que lleva a Stan a decir que Mike es homosexual.

²⁹⁰ *The Best Years of Our Lives*, de hecho, se ríe del victimismo de la sociedad civil. Al: “¿Qué ha pasado con esta familia? ¡Energía atómica, eficiencia científica!”. Peggy: “¡Fue la guerra! ¿No has oído hablar sobre ella? Todos esos problemas en el frente civil”. Al: “Solíamos leer sobre eso en *Stars and Stripes*. Nos compadecemos mucho de los civiles”. Peggy: “No tienes que preocuparte por nosotros. Podemos manejar esos problemas. Somos fuertes”.

²⁹¹ Cfr. LIPOVETSKY, Gilles, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Anagrama, Barcelona, 1999, 45-47.

sentido tras una experiencia tan dolorosa como la conflagración. Marie, sin embargo, no lo comprende, como se ve de forma representativa cuando, frívolamente, ella insiste en que Fred lleve el uniforme cuando él ya se lo ha quitado.

Fred, Al y Homer exigen una incondicionalidad que sólo Peggy, Milly y Wilma pueden dar. Ellas son compañeras enérgicas sin, por eso, perder su delicadeza; también amigas y enfermeras. En resumen, mujeres fieles. No son coquetas, como Marie, ni recargadas. Son damas en una sociedad igualitaria donde ellas también trabajan, como Peggy. Con los hombres, se conducen de forma directa, inmediata y parecida a ellos²⁹²: por eso Peggy mira de refilón a Fred cuando éste la piropea, y Fred se ve obligado a “explicarse”. Los juegos dialécticos y el humor sustituyen en Milly y Peggy al misterio y la coquetería²⁹³ sin, por eso, dejar de ser bellas. Naturalmente hermosas²⁹⁴.

²⁹² Cfr. *Ibíd.*, 50.

²⁹³ Prácticamente todo el filme, Milly y Peggy expresan sus deseos en subtexto, lo que las acerca a las heroínas de comedia clásica. Véase ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid, 2005, 220-224.

²⁹⁴ La diferencia entre Peggy y Marie es muy reveladora en este sentido, como se aprecia en el diálogo que sostienen en el baño del club donde pasan la velada. Marie: “¿Sabes? Eres bonita. Pero yo te sugeriría que usaras más maquillaje. Y te podrías cambiar el peinado. Te daré el nombre de mi peluquero”. En cambio, Fred aprecia sobremanera la naturalidad de Peggy, como se ve en la escena en que él la atiende en la droguería de los almacenes Midway. Peggy: “¿Qué es esto?”. Fred:

El garbo, la garra y el hecho de que ellas sean quienes pongan fin a unas reglas de seducción que, en la realidad de los veteranos, resultan poco auténticas no supone que Milly, Peggy y Wilma no sean femeninas. Al contrario, destaca más lo que, para *The Best Years of Our Lives*, es la esencia de la mujer: alguien con la grandeza para desposeerse de sí misma y darse a los demás²⁹⁵. Que exista una Marie significa en el fondo que las mujeres poseen libertad absoluta en la sociedad americana pero -parece decir el filme- hay quienes usan bien esta libertad y hay quienes no.

La cuestión es qué significa “usar bien” la libertad. La respuesta se centra en el hogar en *The Best Years of Our Lives* y, sobre todo, en la dedicación a la familia, como consecuencia de una idea de mujer que halla la felicidad fuera de sí misma. Es decir,

identificada con el altruismo y con la comunidad familiar, la mujer no depende del orden contractualista de la sociedad, sino del orden natural de la familia²⁹⁶.

Pese a su autonomía y activa presencia en el mundo, las mujeres de este filme poseen su centro en la casa, y su corazón ocupado por los asuntos de ésta. Cuando Homer duda si pedirle en

“*Juventud Recobrada*. Es una crema para el cutis. Pero tú no necesitas esa cosa falsa”.

²⁹⁵ Cfr. LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, 26-27.

²⁹⁶ *Ibíd.*, 193.

matrimonio a Wilma, la está mirando secar los platos junto a la ventana de la cocina, como un “ángel del hogar”. Por su parte, la ocupación principal de Milly es ser madre: ella intuye antes que Al el amor de Peggy por Fred.

De las tres, Peggy es quien más está en contacto con el mundo: conduce con pericia y trabaja como enfermera²⁹⁷. Pero eso no significa que desatienda su ligazón con el hogar. La noche que Al regresa, Peggy friega los platos, y cuando Al muestra su sorpresa por la falta de criada, su hija ríe. En cierto modo, parece que Milly y Peggy sienten alivio por no depender de nadie y valerse por sí mismas: “Todo está bien -explica Peggy-. Hice un curso de ciencia doméstica y hasta compré un libro de cocina”. El democratismo de *The Best Years of Our Lives* llega hasta ahí. Con la guerra, las clases privilegiadas se han desecho del encorsetamiento burgués y esto ha revalorado trabajos tan esenciales como el cuidado del hogar. Gracias al incremento de prestigio, esta labor se ha racionalizado como una “ciencia” dedicada a la familia: una sabiduría femenina²⁹⁸.

Aunque esta opción no es la favorita de todas las mujeres como, por ejemplo, Marie. Ella trabaja en un bar nocturno, deja cocinar a Fred, no ordena la casa, y la única tarea doméstica que

²⁹⁷ Esto le da una experiencia de vida que ni siquiera Milly posee. Cuando, en referencia a la educación sexual, Al pregunta a Milly si Peggy sabe todo lo que tiene que saber, Milly contesta a su marido: “Ha trabajado dos años en un hospital. Sabe más de lo que tú o yo sabremos en toda nuestra vida”.

²⁹⁸ Cfr. LIPOTEVSKY, Gilles, *op. cit.*, 197-200.

lleva a cabo en el filme es planchar un vestido de noche. Fred, por su parte, no aprueba este comportamiento. Resuella desesperado cuando levanta un periódico del suelo y, bajo él, aparecen un par de zapatos de tacón, se niega a comer siempre fuera de casa, y pide a Marie que deje su trabajo nocturno por considerarlo -aunque la descripción le haga reír a ella- “inconveniente”.

Marie no es un “ángel del hogar”, sino una *pin-up girl*²⁹⁹: sexy, frívola, alegre y desvergonzadamente simpática. Al contrario que Milly y Peggy, su conversación no delata un ápice de inteligencia: Marie es todo sonrisa, ligereza, encanto y desinhibición. Ni siquiera provoca la pasión de una *femme fatale*: representa una simple “promesa desdramatizada”³⁰⁰ de felicidad que, en la guerra, cumplía una función animante y en la paz no puede suplir las aspiraciones del veterano, al menos del que sufre.

Marie es infiel y, de hecho, es infiel con otro ex combatiente que le permite continuar con el juego de la diva y el guerrero. A ella le gustan los hombres con uniforme, galones y billetera, no los

²⁹⁹ De hecho, Fred llevaba en el bombardero una foto de Marie posando en bañador como una auténtica *pin-up baby* -no en vano, Virginia Mayo, la actriz que interpretaba a Marie, lo era-. Los comentarios de los compañeros de Fred señalan el carácter sexual, alejado del matrimonio, que poseía la fotografía. Fred: “Los muchachos se burlaban de mí. Miraban la foto y preguntaban: ‘¿Quién es la chica?’. Cuando les contaba que era mi esposa, ellos decían: ‘Venga ya. Nadie tiene una esposa así. ¿Cuál es su número de teléfono?’”.

³⁰⁰ Cfr. LIPOTEVSKY, Gilles, *op. cit.*, 160-163.

vendedores que han de luchar por sobrevivir. Marie sabe que no es una dama, de modo que se concibe como un trofeo³⁰¹: no posee la más mínima vocación de servicio, ni puede salir de sí misma. Y esto es lo destacable: *The Best Years of Our Lives* identifica la fidelidad de la mujer con presencia en el hogar. Sólo las verdaderas dueñas de una casa son fieles a sus maridos³⁰². La infidelidad se extiende más allá del hogar, por eso sólo éste es verdadero refugio para el veterano.

En *The Deer Hunter*, en cambio, la casa no tiene la connotación de refugio, sino al contrario: es un lugar amenazante porque está habitado por mujeres que sufren y esperan. Linda y Angela no poseen la energía y autonomía de Milly, Peggy y Wilma. Han sufrido tanto durante la guerra que no se encuentran capacitadas para cuidar al veterano. Como mucho, pueden -como Linda- pedir un consuelo mutuo. Pero necesitan también quien las proteja. Angela ha quedado catatónica tras el regreso de Steven; es una mujer manchada -se casó embarazada de dos o tres meses- sobre la que acaba de caer el peso del destino. Cuando recibe a Michael en su cama, “juega” con las interferencias de la radio: en cierto sentido, ella se encuentra así. El dolor y la confusión han sustituido en su

³⁰¹ Cuando ella y Peggy alcanzan el baño de señoras del club nocturno, en el que se lee “Damas”, Marie dice: “¿Sabes? No le presto atención al letrero. Entro y ya”.

³⁰² Es muy representativo que Fred encuentre cerrada la puerta de Marie en tres ocasiones: cuando llega, cuando Peggy le acerca hasta el apartamento de Marie y cuando Fred se traslada a éste. De hecho, Fred se ve obligado a pedirle una llave extra para poder acceder a la casa. Peggy y Milly, en cambio, son la clase de mujeres que vigilan para que Fred entre sano y salvo al hogar.

espíritu al orden y la claridad: el hombre que se casó con ella cuando esperaba el hijo de otro ha regresado sin piernas y la rechaza.

Linda, al menos, puede “funcionar” en el mundo: trabaja todavía y queda con sus amigos. Sigue siendo la chica frágil, reactiva y perspicaz que a Michael le gustaba. Ella es fiel: por eso le escandalizó durante la boda que Angela intercambiara tranquilamente los votos matrimoniales y por eso mantiene la esperanza de que Nick regrese³⁰³. Pese a su especial conexión con Mike, en ningún momento se duda de que Linda le deba su primera fidelidad a Nick. De hecho, Mike y Linda se entienden tan bien desde el primer momento del filme porque ambos sienten igual amor por Nick: son sus *phíloi*, lo que establece un vínculo a la vez tenso y cómplice entre ellos. Pero, del mismo modo que Mike debe respetar el amor que se profesan Linda y Nick pese a sus sentimientos por ella, Linda tiene que aceptar que Nick está muerto y que su amor hacia él le vincula a Mike³⁰⁴. De ahí que Linda retome la tonadilla de John al final de la película. Su *God Bless America* y el

³⁰³ Cuando el taxi de Michael pasa de largo por la casa en la que los amigos le esperan para festejarlo, el rostro de Linda se ensombrece y Stan la besa y le dice que Nick -no Mike- regresará. Y cuando éste llega a casa la mañana siguiente, Linda le pregunta si sabe algo de Nick.

³⁰⁴ La lógica irónica del destino que se despliega en *The Deer Hunter* vuelve del revés las expectativas iniciales. Curiosamente, Linda es la llave para el regreso de Michael, no el de Nick. Porque el destino del primero es, como el de Ulises, regresar; y el del segundo, como Aquiles, no volver y ser recordado -*kleos* en el brindis final-.

brindis final que inicia Michael significan el entierro definitivo de Nick.

En cierto sentido, esto es así porque la cuestión que plantea *The Deer Hunter* no tiene que ver -como en *The Best Years of Our Lives*- con el amor verdadero como fuente de retorno. Frente a esto, lo que concierne a las mujeres de *The Deer Hunter* es la pertenencia verdadera: a quién y cómo entregarse. Resulta muy revelador que tanto Angela como Linda tejan durante la ausencia de sus hombres en Vietnam, como Penélopes a la espera. Sin embargo, ninguna de las dos acierta con su tejido: Linda prueba sobre el torso de Mike el jersey que ha hecho a Nick y descubre desazonada que éste es demasiado grande; Angela, por su parte, cose calzas a Steven después de que él haya perdido las piernas. En cierto modo, Linda no recuerda a Nick, y Angela tiene que reconocer -conocer de nuevo- a su marido. La casa ya no es refugio, sino una aventura: saber, en definitiva, a quién se pertenece.

3.4.2. La mujer como enfermera y como llamada

Como se ha dicho, la principal diferencia entre las mujeres de *The Best Years of Our Lives* y de *The Deer Hunter* radica en que Milly, Peggy y Wilma hacen de enfermeras de Al, Fred y Homer, los veteranos heridos, mientras que Linda y Angela no pueden cuidar por la sencilla razón de que también están heridas. Es decir, las

primeras son una fortaleza que la guerra no ha podido batir, pero las segundas han sido arrolladas tanto o más que los hombres que han luchado. Esta discrepancia radical delata que es el propio concepto de amor lo que difiere en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*.

The Best Years of Our Lives y *The Deer Hunter* parten de una misma base: con la excepción de Marie, retratan amores de pareja que son radicales y afectan a todo el ser: actos cognitivos, afectos, libertad y reacciones corporales. Sin embargo, ambas películas entienden dos cosas distintas por amor radical. Es curioso que, tratándose de un filme tan preocupado por la figura del veterano, *The Best Years of Our Lives* haga reposar la respuesta temática en las mujeres: con su afirmación de que el amor es cuidado, el papel activo queda reservado a la mujer, mientras que el hombre se debe limitar a aceptar dichos cuidados. *The Deer Hunter*, sin embargo, acompleja la contestación pues, como se verá en este punto, entiende el amor como respuesta mutua.

Ya se ha dicho que la autonomía de las mujeres de *The Best Years of Our Lives* nace de su libre deseo de darse a sí mismas sin ningún tipo de reserva. Si la desposesión es la esencia de la mujer, significa que el modo más radical de que ella viva el amor es al servicio de las necesidades del otro, el veterano. Lo que supone poner la clave del amor en el deseo, fuente del cuidado.

Milly, Peggy y Wilma *desean* que Al, Fred y Homer regresen. Milly aspira a que su marido no beba tanto y, en el fondo, a entender por qué lo hace; Peggy quiere para Fred un futuro mejor, y el cumplimiento de sus sueños; Wilma desea ayudar a Homer en todo lo que necesite. Sus historias de amor son incomprensibles sin entender los cuidados como una aspiración de mejora. Ahora bien, de mejora para quienes aman.

La persona para quien se quiere algo es un fin radical distinto del fin deseado. No es un mero objeto de deseo, como demuestra el hecho de que, aunque ellos hayan cambiado, las mujeres siguen amando a los veteranos³⁰⁵. Muy al contrario, el amor de Marie depende de que Fred tenga una serie de características: el *glamour* de su uniforme y medallas, mil dólares en el bolsillo, y un trabajo que a ella le permita dedicarse al ocio. Milly, Peggy y Wilma diferencian los fines derivativos -objeto de deseo- del fin radical -para quién se desea-. Wilma, por ejemplo, quiere que Homer le responda, pero no por ella misma o, al menos, no sólo por ella. Wilma desea el bien radical de Homer, y su presencia junto a él siempre depende de la respuesta a una pregunta: “¿Quieres librarte de mí, Homer? Dime la verdad, Homer, ¿quieres que me olvide de ti?”.

El afecto de Wilma -y de Milly y Peggy- no es deseo propiamente dicho, sino un cuidado radical que tiene en cuenta las

³⁰⁵ Cfr. TORNER, Jules, *Love and Friendship*, Marquette University Press, Milwaukee, 2003, 71-72.

necesidades del amado³⁰⁶. Pero, a la vez, Wilma, Milly y Peggy demuestran que el amor no es sólo ese ser enfermeras. De lo contrario, el amor de Peggy cesaría cuando acabara la necesidad laboral y de autoestima de Fred, y el amor de Milly languidecería ante la imposibilidad de alcanzar su deseo: que Al no beba más. Como se verá en el siguiente punto, al amor de Milly, Peggy y Wilma no sería amor radical sin que mediara un reconocimiento que, en *The Best Years of Our Lives*, ya se encuentra implícitamente en los cuidados.

The Deer Hunter deja la dimensión del cuidado en su concepto de amor para la amistad y atribuye a la pareja la función del reconocimiento: entiende el amor romántico como una respuesta. Si el amor en *The Best Years of Our Lives* está impregnado en la voluntad férrea de unas mujeres que no dejarán caer a sus hombres, *The Deer Hunter* subraya la pasividad -y casi la involuntariedad- del amor. Sólo cuando Michael se encuentra completamente borracho se atreve a preguntar a Linda si, realmente, le gusta Nick.

El amor en *The Deer Hunter* supone una respuesta espontánea. El amado “llama” y el amante responde desde la profundidad de su amor³⁰⁷. Las miradas de Michael y Linda se encuentran a lo largo del filme, como si una respondiera a la

³⁰⁶ Cfr. *Ibíd.*, 77.

³⁰⁷ Cfr. *Ibíd.*, 91.

invocación de la otra³⁰⁸. El amor siempre es encuentro entre dos personas, aunque sólo una sea quien ama. En *The Deer Hunter*, amar no se concibe como un acto libre y deliverado sino como un acto de autodeterminación por amor de otra persona³⁰⁹. El amor es un destino.

Al contrario que en *The Best Years of Our Lives*, no es la mujer quien actúa en *The Deer Hunter*. Es Steven y, en mucha mayor medida, Mike quienes hacen uso de lo que, según la película, es la verdadera libertad: responder a la llamada del amor. Michael parece el más libre de sus amigos y, sin embargo, no es libre de verdad hasta que no responde: a Steven en el hospital, a Nick en Saigón y, sobre todo, a Linda. Pero hay que señalar que, sin la entrega a Linda, Michael no hubiera llevado a cabo las otras dos. En cierto modo, a Linda y Mike se les impone la certeza de que, respecto al amor, la única libertad no consiste en generarlo, sino en - simplemente- aceptarlo.

³⁰⁸ Michael huye de la mirada de Linda cuando ésta le pide instalarse en la casa a Nick. En el intercambio de votos nupciales, Linda mira de forma cómplice -y alarmada- a Michael, no a su novio. A lo largo del baile, Linda se siente observada por Mike en no pocas ocasiones. En la bolera, Michael y Linda se miran y sonríen. Y, finalmente, Mike busca la mirada de Linda cuando ella llora en el almacén y en el bar de John, después del funeral de Nick.

³⁰⁹ Cfr. TORNER, Jules, *op. cit.*, 90-91.

3.4.3. Fuente de reconocimiento final. Verdadera amiga

Como se ha dicho, no se puede entender qué es el amor en *The Best Years of Our Lives* si queda reducido al cuidado, por mucho que ésta sea su dimensión principal. En cuanto a *The Deer Hunter*, el amor como respuesta parece apuntar a una dimensión más profunda, necesaria para que la propia respuesta afectiva exista. El reconocimiento es la base del amor de pareja en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*: una suerte de afirmación, fundamento del amor radical³¹⁰.

El reconocimiento de un marido que retorna a la casa disfrazado es un motivo pre-homérico que resulta común, desde la *Odisea* hasta hoy, a gran parte de las narrativas de retorno del soldado a casa³¹¹. Despliega una búsqueda de la identidad del amado y, con ella, la afirmación de esa identidad. Según Ortega y Gasset, afirmar es el aspecto clave del amor: un acto centrífugo que busca al objeto amado para envolverlo con ardor, calor y, sobre todo, corroboración. El amor es activo y unificador; por lo tanto, afirmativo. Y porque es afirmativo, el amor es creativo³¹².

³¹⁰ Cfr. *Ibíd.*, 146.

³¹¹ Cfr. KATZ, Marilyn A., *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, 1991, 181.

³¹² Cfr. ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, Revista de Occidente, Alianza Editorial, Madrid, 1980, 15.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

Sin el amor de una mujer, los veteranos de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* no hallarían su propia identidad. Al amar, la persona afirma y, a raíz de esa afirmación, se produce el reconocimiento. Así se puede ver en la escena en que Peggy anuncia a sus padres que va a romper el matrimonio entre Fred y Marie:

AL

¿Crees en un beso de un adulator como Fred? ¿Crees que eso significa algo?

PEGGY

Tú no lo conoces. No sabes nada de lo que tiene dentro. Tampoco ella lo sabe... Su esposa. Eso es probablemente lo que pensó cuando se casó con él. Un adulator con dinero en los bolsillos. Pero ahora que él ya adula, ella ha perdido el interés.

AL

Mientras que tú posees toda la sabiduría del mundo. Puedes ver en los lugares más secretos de lo más íntimo de su alma.

PEGGY

Puedo verlo porque lo amo.

El amor -la afirmación- de pareja da una claridad de mirada que no otorga otra relación. El Ulises de la *Odisea* se reconoce radicalmente en su padre, en su hijo y en su mujer. Padre e hijo componen la identidad pasada y futura pero Penélope es, ante todo, la identidad del presente. La actualización del yo. Al contrario que la paternidad y la filiación, la relación entre un hombre y su mujer no

se establece a través de vínculos naturales. Lo que hace inviolable la relación de pareja es la mera voluntad de que lo sea. Se trata, según Homero, de la *homophrosynē*: el parecido mental de los amantes, caracterizado por un mismo sentir³¹³.

La afirmación amorosa pasa por la identificación afectiva: sentir lo mismo que la persona amada. En la reunión de Ulises y Penélope, la fuente de gozo -más allá del placer sexual- se encuentra en la narración y la escucha recíproca. Ambas generan verdadera intimidad: la narración facilita entender la experiencia del dolor, a la que responde el que oye. Dos que se saben escuchar son espejos mutuos; se convierten en amigos en sentido aristoteliano: el descubrimiento de un segundo yo³¹⁴. El veterano y su mujer son *philotēs* en la narración y el entendimiento³¹⁵.

Este entendimiento no es de carácter psicológico, sino afectivo: hace inteligible toda la experiencia del amado. Así, en

³¹³ “(...) Nada hay mejor ni más rico en venturas que un marido y una mujer cuando unidos gobiernan la casa en *un mismo sentir*”, HOMERO, *Odisea*, VI. 180-185.

³¹⁴ La escala de afectos de Meleager a la que se hace referencia en la *Iliada* (IX. 574-591) es buena muestra de quiénes eran los *phíloi* para los griegos. Meleager ama a sus mayores no tanto como a sus sacerdotes, [a quienes ama] no tanto como a su padre, no tanto como a sus hermanas, no tanto como a su madre, no tanto como a sus *heráitōi*, no tanto como a su mujer. De entre todos los “amigos”, la mujer ocupaba el más alto lugar. Cfr. NAGY, Gregor, *op. cit.*, 103.

³¹⁵ Cfr. CROTTY, Kevin, *op. cit.*, 204-205.

cierto sentido, el que ama es el amado, pues participa en sus pensamientos, sufrimientos, elecciones, miedos, deseos, etc³¹⁶. De hecho, porque se es el amado en el amor radical, uno es más uno mismo. Afirmer a quien se ama es un modo de afirmación propia³¹⁷: Milly, Peggy, Wilma y Linda no se pueden entender sin Al, Fred, Homer y Nick y Mike.

De ahí que el reconocimiento sea un camino de ida y vuelta en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, como también lo es en la *Odisea*. En ella, la “presencia de la ausencia”³¹⁸ se encarna de dos formas. En primer lugar, en el disfraz; y en segundo lugar, en el dolor. Ulises vuelve a casa física pero también emocionalmente. Llega de una forma que hubiera sido inaceptable para cualquier otro héroe: disfrazado, sin nombre -es *Outis*, nadie- y sin gloria -*kleos*-. Retorna, como se sabe, con una herida que ha transformado su carácter e, incluso, temperamento³¹⁹.

Pero no sólo él debe pasar las pruebas del retorno. Penélope también regresa: físicamente, de las estancias interiores de la casa, donde se ha refugiado; emocionalmente, del luto, la inactividad, la

³¹⁶ Porque la palabra es la llave a estas dimensiones, Wilma le reprocha a Homer que no se comunique con ella: “Ese es el problema. No has dicho nada acerca de nada”.

³¹⁷ Cfr. TORNER, Jules, *op. cit.*, 117-129.

³¹⁸ MURNAHAN, Sheila, *op. cit.*, 44.

³¹⁹ Cfr. SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona, 2001, 276-277.

desesperación. Es decir, en la *Odisea* se produce un doble regreso: el de Ulises y el de Penélope. En *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*, también, sólo que el retorno de ellas es más emocional que físico³²⁰. En este sentido, la afirmación que Peggy hace a su padre cuando éste retorna no puede ser más errada: “Qué bien que estés aquí, papá. Harás que volvamos a la normalidad”.

A causa de la identificación en un mismo sentir que se da entre amante y amado, las mujeres de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* no se reencuentran con ellas mismas hasta que no terminan de conocer al veterano. Es decir, hasta que no se produce una verdadera *anagnōrisis*: el enfrentamiento a las verdades difíciles que la gente trata de ignorar³²¹. En *The Best Years of Our Lives* este patrón es especialmente claro: Milly, Peggy y Wilma tienen que conocer dos dimensiones de Al, Fred y Homer para que exista regreso mutuo y verdadero.

Este reconocimiento no es tanto la búsqueda de una verdad como de una *autorrevelación* de los veteranos que ellas propician, de igual modo que lo hace Penélope con el truco de la cama³²². Wilma persigue literalmente a Homer para que éste se muestre en su frágil realidad. Por su parte, Milly no reconoce verdaderamente a su marido hasta que le oye -y entiende su dolor, al fin- en el discurso

³²⁰ Cfr. MURNAHAN, Sheila, *op. cit.*, 44.

³²¹ Cfr. *Ibid.*, 16.

³²² Cfr. KATZ, Marilyn A., *op. cit.*, 178.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

que Al da a los accionistas del banco. Y Peggy, de un modo misterioso, no conoce a Fred hasta que éste la abandona y se reencuentran en la boda. Ahí, sin mediar palabra, ambos se comprenden con la mirada, y por eso se besan antes de hablar nada. El conocimiento del veterano pasa por un constate reconocerse, propio del vínculo matrimonial:

PEGGY

No sé lo que quiero decir. Es que todo ha sido siempre tan perfecto para vosotros. Os amabais, os casasteis en una iglesia grande, os fuisteis de luna de miel al sur de Francia. Y nunca tuvisteis ningún problema de ningún tipo. ¿Así que cómo podéis entender mi situación con Fred?

MILLY

(a Al, cómplice)

Nunca hemos tenido ningún problema...

(respira hondo)

¿Cuántas veces te he dicho que te odiaba y lo creía de todo corazón? ¿Cuántas veces dijiste que estabas hartos de mí y que estábamos acabados?

(mirando a Peggy)

¿Cuántas veces nos tuvimos que enamorar una y otra vez?

La reunión de la pareja, más aún tras el regreso de la guerra, es una auténtica reconstrucción de la intimidad, que no puede ser asimilada y seguida de forma simple. En cierto sentido, se trata de una constante bienvenida. La reconstrucción del vínculo nace de la actualización del ser amado -*anagnōrismos*- y de la *xenia*.

La *xenia* era un rito de incorporación que tenía gran presencia e importancia en las sociedades antiguas -no sólo en la griega-. Consistía en dar la bienvenida al extranjero a la casa propia, elevándolo al nivel de amigo por medio del ofrecimiento de cama, vestidos, baño y una serie de presentes. La *xenia* honraba al huésped y a quien acogía, y suponía una obligación moral frente a los dioses³²³. No es casualidad que la entrada de Ulises a su hogar en Ítaca se produzca a través de la *xenia* -negada por los pretendientes, afirmada por Penélope-, la bienvenida.

The Deer Hunter recoge con maestría el espíritu de la *xenia* como ritual requerido para el regreso del veterano. Propiciado por una mujer, busca paliar el desconcierto de reencontrarse. Su función,

³²³ La *xenia* se hallaba altamente codificada en literatura. Primero, el extranjero se encontraba con una doncella o un joven en el camino; después llegaba al destino; se describían los alrededores -la residencia y las actividades que se llevaban a cabo en ella-; casi siempre había un perro en la puerta; el extranjero suplicaba -de forma ritual- cobijo; era recibido -con otra serie de gestos rituales-; el extranjero se sentaba; había un banquete; un brindis después de la cena; se producía la identificación del extranjero; se le ofrecía un espectáculo o entretenimiento; el visitante pronunciaba un brindis en honor de quien le hospedaba; ofrecía también un sacrificio; pedía dormir; se le ofrecía una cama y un baño; antes de la partida del extranjero, quien hospedaba daba regalos al visitante; se llevaba a cabo una comida de partida; tenía lugar una libación y una bendición final; se observaban los signos para la partida y se interpretaban como favorables o desfavorables; y, por último, se escoltaba brevemente al visitante en su salida. Cfr. REECE, Steve, *The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.

en el fondo, es la misma del matrimonio: unir a los “extraños”³²⁴. La *xenia* da comienzo con la súplica: petición formal del extranjero de cobijo y ayuda. En *The Deer Hunter*, Linda pide a Mike directamente el consuelo mutuo. Pero él la rechaza porque, como dice, no está preparado todavía para volver. Se siente extraño, a distancia.

Sólo cuando ve llorar a Linda en el almacén del supermercado, Michael reconsidera las cosas: Linda, como él, está regresando; como él, sufre y ha sufrido; como él, necesita compartir su dolor³²⁵. Las lágrimas de Linda desbloquean la situación: esa noche, Michael acepta volver. En la *xenia*, el extranjero accede a coger los regalos que se le dan. Esa noche, Michael acepta las caricias de Linda, y hacen el amor. El presente de bienvenida consiste en el darse mutuo de Mike y Linda, que se ofrecen como don³²⁶. Dejan de lado su propio dolor y se brindan a sí mismos para consuelo de la pena del otro.

Esta reunión, como las que se dan en *The Best Years of Our Lives*, tiene lugar porque, en cierto modo, las mujeres enseñan a desprenderse de sí a los hombres. El reencuentro no es el resultado de un lazo que permanece en el tiempo, sino el fruto de la voluntad

³²⁴ Cfr. MURNAHAN, Sheila, *op. cit.*, 93.

³²⁵ Junto con la última cacería, éste es el momento de autorrevelación de Michael, pues el rechazo de Linda en el almacén del supermercado hace que Michael se revele como lo que, en el fondo, es él.

³²⁶ Cfr. TORNER, Jules, *op. cit.*, 114-117.

EL HOMBRE COMO NÚCLEO. ACUERDOS NARRATIVOS

de reconstrucción. Es decir, la culminación de un auténtico ritual de *xenia*: de constante bienvenida a casa.

IV.
DOS GUERRAS, DOS CASAMIENTOS.
EL MATRIMONIO EN *THE BEST YEARS OF*
OUR LIVES Y *THE DEER HUNTER*

The Deer Hunter arranca con una boda y *The Best Years of Our Lives* termina con otra. En esta última, el matrimonio se convierte en el broche feliz del regreso de la guerra. El baile de bodas de *The Deer Hunter*, en cambio, ofrece un adelanto de la desolación que lo seguirá: la contienda de Vietnam. La devastación moral y física de los jóvenes que acabará con otra celebración: la del funeral de Nick, al término de la película.

Resulta destacable, además, que los casamientos de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* sean, en cierto sentido, dobles. Tanto Nick y Linda como Fred y Peggy se prometen en la boda de sus amigos. La fecundidad expansiva del lazo matrimonial, sin embargo, no asegura la felicidad de las parejas. Antes bien, éstas parecen correr la suerte de los que se encuentran en el altar. Así, el compromiso de Nick y Linda fallece en Vietnam, del mismo modo que el de Fred y Peggy se renueva en casa de Wilma por medio del perdón.

Existe, por tanto, una condensación de significado en torno a las bodas de estos filmes. El casamiento es una pieza clave para el regreso y la humanización del veterano. Este breve epígrafe analizará en dos puntos qué hay bajo la celebración matrimonial de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*: mostrará los elementos de comedia y tragedia que los casamientos poseen, en primer lugar; y en segundo, iluminará cuánto hay de dimensión humana y de ritual en ellos.

4.1. EL MATRIMONIO COMO FINAL FELIZ O COMO ARRANQUE FUNESTO

Guerra y paz han sido siempre dos caras de una misma moneda. En el preciado escudo de Aquiles había representadas dos

escenas de dos ciudades: en una de ellas reinaba la paz, y en la otra, la contienda. En la ciudad de la paz se celebraban un juicio civil y -muy revelador- un casamiento³²⁷. En la ciudad en guerra se veía una pelea, las defensas preparadas y había un brote de violencia, en el que participaban la Discordia -*Éris*-, la Confusión -*Kudoimós*- y la Muerte -*Kēr*³²⁸-. Frente a la devastación de la segunda, la primera escena enaltecía el orden social, la continuidad y la legitimidad de la familia. Guerra y matrimonio parecen contradecirse, de este modo.

Pero esta contradicción no es del todo real, lo que queda patente al establecer un diálogo entre *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter*. Al fin y al cabo, el casamiento contiene en sí rituales de agregación, pero también rituales de separación. Ya que casarse implica la unión de los esposos y la fundación de un hogar, supone un acto social que concierne a la comunidad entera y a los grupos de los que los contrayentes forman parte -familia paterna, trabajo, clan, pueblo, grupos de edad y sexo³²⁹, etc.-. A lo largo de la Historia, esta dimensión social ha llevado a que, en no pocas sociedades tradicionales, se incluyera dentro del ritual del matrimonio una serie de acciones estereotipadas que buscaban

³²⁷ Cfr. RICOEUR, Paul, *Amor y justicia*, Caparrós Editores, Madrid, 2000 para el acercamiento a los lenguajes del amor y de la justicia como manifestación suprema de humanidad.

³²⁸ Cfr. KING, Katherine, *op. cit.*, 13 para ahondar en su significado.

³²⁹ Cfr. MAISONNEUVE, Jean, *Ritos religiosos y civiles*, Herder, Madrid, 1991, 53-55.

“impedir” la separación de la novia³³⁰. La razón última de esto presupone asumir que la unión de los esposos acarrea también consigo la semilla de la discordia, la violación de un orden social establecido por medio de la fundación de otro: el nuevo hogar, la nueva familia. El “rapto” ritual de la esposa por parte de sus invitados, los bailes entre familias, y los retos entre los hombres de las dos partes que tanto se han visto en sociedades tradicionales -y que también aparecen en *The Deer Hunter*- representan y asumen ritualmente la ruptura de ese antiguo cosmos social.

En este sentido es reseñable que la guerra de Troya se generara en el casamiento de Peleo y Tetis³³¹. Al menos desde entonces, las bodas son fuente de reyertas como celebraciones de estabilidad y reconciliación³³². Lo primero se corresponde con lo que sucede en *The Deer Hunter* -de ahí que se encuentre en el arranque de la historia-; lo segundo, con el final de *The Best Years of Our Lives* -la culminación de un proceso y la vuelta a la normalidad-.

³³⁰ “En primer lugar tenemos una fase de separación de la novia y su familia -bendición del padre, lágrimas rituales-, fase de asimilación entre ambas familias -en las comidas-, entrecortadas transiciones, como las justas oratorias o el paso de la comitiva. Estos momentos marginales tienen como objetivo impedir que el ceremonial avance con demasiada rapidez”, SEGALÉN, Martine, *Ritos y rituales contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, 61.

³³¹ Véanse las implicaciones en YOUNG, Arthur M., *Troy and Her Legend*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1948.

³³² Cfr. FRYE, Northrop, *op. cit.*, 221.

La semilla trágica de *The Deer Hunter* empieza a sembrarse en torno a la celebración del matrimonio, cuando la madre de Steven llora en la iglesia porque su hijo parte hacia la contienda y se casa con una “extranjera” embarazada, y tiene su punto álgido en el baile. La fiesta, además de un espacio de esparcimiento, tiene numerosos aspectos ceremoniales. La excitación de los invitados -rodada, como se sabe, con extras no profesionales y a modo documental- descansa en la tradición de ruptura de la rutina gracias, por un lado, a la boda de Steven, y por otro, a la partida de los héroes de Clairton.

A esta separación de la comunidad y entrada en la edad adulta, los invitados responden con una expresión social exuberante: el baile. Éste es símbolo de la gratuidad de la fiesta: se baila sin un fin determinado, se dilapidan bienes materiales sin un fin pragmático, se ponen entre paréntesis los órdenes de las convenciones sociales. Se rompen las normas y prohibiciones, muchas de ellas sexuales -el cantante acaricia las nalgas de una dama de honor, Axel “rapta” a otra-; los invitados se entregan a los excesos -todos comen y beben por doquier-; se invierten los papeles sexuales -Michael y Stan bailan juntos-; y se parodia la autoridad -todos animan a Nick a saltar un vaso sin hacer caso a la megafonía, que requiere que retiren un auto que molesta en la puerta³³³.

El marco ritual ofrece un límite a la transgresión e inversión de las reglas sociales y a la liberación del deseo. Hay una suerte de

³³³ Cfr. MAISONNEUVE, Jean, *op. cit.*, 59-63.

acuerdo y armonía en medio del caos controlado que es la celebración gozosa. Sin embargo, existen unas tensiones sociales que ni siquiera el jolgorio puede borrar³³⁴. La guerra se cierne sobre los tres jóvenes.

Ya se ha visto que, tradicionalmente, el banquete implicaba el sacrificio de un animal sagrado, alrededor del cual giraba el festejo. Por extensión, la lógica de la fiesta siempre pone en juego la reversibilidad de lo puro y lo impuro: la convivencia entre lo sagrado y lo profano, la posibilidad de que lo puro pueda convertirse en impuro, y al contrario. La presencia latente y amenazadora de la guerra hace que Michael, Nick y Steven sean, en cierto modo, la carne del sacrificio³³⁵.

³³⁴ La conversación con el boina verde es la más destacable, pues -tras el brindis de éste- Michael quiere pegarle. También Stan dice que va a sacar su pistola cuando ve al cantante tocando a su acompañante, pero decide -en una graciosa inversión de convenciones que dice mucho de su personalidad - golpearle a ella. Entonces son Nick y Steven quienes salen en defensa de la muchacha y se produce una pequeña tångana entre ellos.

³³⁵ Hay numerosos signos que así lo sugieren, además de la entrada del boina verde en la fiesta. En un momento de la fiesta, John le dice a Nick: "Oye, Nick, tú sabes que os acompañaría si no fuera por mis rodillas, ¿verdad?". Nick le mira y no responde. Además, cuando Steven y Angela pasan la prueba del vino, se encuentran bajo una pancarta que reza: "Sirviendo orgullosamente a Dios y la patria". No hay que olvidar que, también en ese momento, Nick y Linda se acaban de prometer. Por último, Michael se quita la ropa después de la boda, salta como un animal y corre desnudo por las calles de Clairton, como huyendo de algo sucio o buscando la naturaleza.

Todo lo contrario sucede en *The Best Years of Our Lives*, donde el casamiento es sinónimo de reencuentro y desaparición de las tensiones. Con la comedia romántica, el filme comparte un final feliz que acaba en boda y, sobre todo, una visión de ese final feliz. Porque las parejas que unen sus destinos en ese momento -Homer y Wilma, y Fred y Peggy- lo hacen después de haber pasado por una reconciliación. No se niega, en definitiva, el dolor ni los problemas anteriores -de hecho, el matrimonio está amenazado por el divorcio, como se ve en el caso de Fred-, pero se afirma que, al casarse, el amor se revalida y renueva gracias al perdón³³⁶.

El matrimonio de *The Best Years of Our Lives* ofrece estabilidad incluso ante la incerteza del futuro. Por mucho que Fred le advierta a Peggy que los primeros años serán duros, no hace sino ofrecerle una permanencia en el afecto. La mayor satisfacción se encuentra en un “sentimiento de estima invulnerable que privilegia el reencuentro cotidiano”³³⁷. El mundo feliz es doméstico y conlleva la repetición casi ritual de pequeñas cosas. Como señalan Balló y Pérez, despertarse día a día con la persona amada -reencontrarla, así- invita a valorarla como un tesoro³³⁸. Más, después de la guerra.

³³⁶ Cfr. ECHART, Pablo, *op. cit.*, 252-253, 298.

³³⁷ BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí*, 54.

³³⁸ Cfr. *Id.*

4.2. LA UNIÓN HUMANA EN *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* FRENTE A LA DIMENSIÓN RITUAL EN *THE DEER HUNTER*

El planteamiento diferente sobre la realidad del matrimonio que existe en *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* se halla íntimamente ligado a la diferencia que se acaba de señalar: la dimensión ritual del filme de Cimino frente al “tamaño” humano del de Wyler. Los paralelismos al respecto resultan especialmente significativos. La boda de *The Best Years of Our Lives* se lleva a cabo en la casa de Wilma, mientras que la de Steven y Angela tiene lugar en la majestuosa iglesia ortodoxa de Clairton. Éstos se unen por medio de un ritual especialmente largo y complejo, mientras que el sacerdote protestante que casa a Homer y Wilma ofrece una breve homilía y pasa enseguida al intercambio de votos. También resulta destacable el uso del coro. En ambos filmes, un buen amigo se encuentra en él -en los dos casos, el dueño del bar: John en *The Deer Hunter* y Butch (el famoso pianista Hoagy Carmichael) en *The Deer Hunter*-. Pero en *The Deer Hunter* el coro es de carácter religioso, con muchas voces, de gran majestad y con presencia en otros momentos del filme, mientras que en *The Best Years of Our Lives* es un coro improvisado de niños -los vecinitos a los que Homer hizo llorar- que resaltan la inocencia del casamiento.

Otro de los aspectos que ilumina el ritualismo de *The Deer Hunter* y la humanidad de *The Best Years of Our Lives* es el diferente

uso narrativo que tiene en ambos filmes la existencia de un triángulo amoroso. En *The Deer Hunter*, éste se halla protagonizado por Michel, Nick y Linda; en el caso de *The Best Years of Our Lives*, por Fred, Peggy y Marie. El hecho de que la película de Wyler dé la vuelta a la convención literaria del amor caballeresco -dos hombres luchan por el amor de una mujer- se convierte en un primer indicio de la falta de aspavientos y el carácter cotidiano e igualitario -de la dimensión humana, en definitiva- del filme.

El triángulo amoroso en el que se ven envueltos Michael, Nick y Linda posee ciertos rasgos en común con el ideal medieval artúrico: una dama virtuosa espera a dos caballeros entre los que existe un férreo código de honor y una fidelidad sin tacha. Ella está comprometida con uno de los caballeros, pero -sin poderlo evitar- termina cambiando sus afectos y se enamora del mejor amigo de su amado³³⁹. Además, como se ha visto, en *The Deer Hunter* la historia de amor queda sometida a la lógica del sacrificio: Nick es el sustituto ritual de Michael -*thērapon*-³⁴⁰.

Pero, al contrario que en gran parte de la narrativa bélica, no es el líder natural quien muere -dejando paso a la juventud y la civilización- sino que fallece el segundo. Así, Michael descubre su

³³⁹ Véase LINDROTH, James R., "The Subjective Insert: Tradition and Memory in Two Contemporary Films", en *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 9, 1983, 114-123.

³⁴⁰ Véase p. 146.

humanidad en un amor ilícito que encuentra una salida en la muerte ritual -la ruleta rusa- de Nick³⁴¹. Su destrucción supone un momento germinal en la película³⁴². En cualquier caso, el viraje del amor de Linda y la reunión de ella y Mike pasa por el fallecimiento de Nick de una forma tan misteriosa como efectiva. Éste es el principal distintivo del rito: situar las dimensiones constitutivas de la existencia en el misterio, y tener tan sólo una huella de la ausencia como brújula³⁴³.

El ritualismo de *The Best Years of Our Lives*, sin embargo, hunde sus raíces en lo cotidiano, lo doméstico, la reiteración feliz. En esencia, la novia vestida de blanco apenas se diferencia de la casita a las afueras con la que sueña Fred. La presencia de rituales es más un reducto de felicidad que una puerta hacia la trascendencia. Así se delata en la descripción que hace Peggy de la ventura matrimonial de sus padres: como se querían, se casaron en una gran iglesia, se fueron de luna de miel al sur de Francia y no tuvieron nunca más ningún problema³⁴⁴.

³⁴¹ Cfr. MUSE, Eben J., *op. cit.*, 308-309.

³⁴² Generalmente, la muerte en sacrificio de un joven inocente y puro -o la amenaza de muerte- se encuentra en momentos fundacionales de la cultura, como el sacrificio de Isaac o el de Ifigenia. Véase MAISONNEUVE, Jean, *op.cit.*, 44.

³⁴³ Cfr. MARTÍN VELASCO, Juan, *Lo ritual en las religiones*, Fundación Santa María, Madrid, 1986, 81.

³⁴⁴ Véase p. 182.

El ideal de amor, según lo concibe Peggy, tiene entidad en el aquí y en el ahora. Posee una dimensión humana y, por eso, el matrimonio no trasciende a lo eterno o, al menos, no se mide por el rasero de lo eterno: si no funciona, como el de Fred y Marie, no sólo se puede romper sino que es aconsejable hacerlo. De ahí que Peggy anuncie solemnemente que va a acabar con esa unión. Esto no significa que tal hecho sea baladí: Fred pide a Peggy no volver a verla porque, de lo contrario, la besará de nuevo; y Al pregunta sarcásticamente a su hija cómo piensa romper el lazo entre Fred y Marie: “¿Lo vas a hacer con un hacha?”.

La unión matrimonial en *The Best Years of Our Lives* posee la misma solemnidad que en *The Deer Hunter*. Al fin y al cabo, Angela se casa embarazada de otro hombre, para escándalo de Linda y Michael. Éstos, sin embargo, no contraen matrimonio y poseen una relación irrompible, en cierto sentido. La principal diferencia, pues, entre *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* radica en las señales. La gota de vino que cae sobre el vestido de novia en *The Deer Hunter* pone a los recién casados en relación con el destino. En cambio, el anillo que Homer pone en la mano de Wilma muestra sólo lo que es: la fe en el otro y la voluntad de estar unidos en lo bueno y en lo malo.

V. EL REGRESO DEL SOLDADO Y LA RECONCILIACIÓN CON LA HISTORIA

El hecho de que el soldado regrese pone su historia particular de dolor frente a la Historia -la conflagración- que ha provocado ese dolor. Un dolor sufrido en el pasado, pero que resulta extremadamente presente, intransferible y orgánico. Tras la contienda, el soldado siente culpa, vergüenza, una necesidad de expiación y, sobre todo, de ser redimido³⁴⁵. La urgencia asociada a estos sentimientos provoca la anomia en el veterano: su desinterés

³⁴⁵ Cfr. VERKAMP, Bernard J., *op. cit.*, 61-71.

por los asuntos de la sociedad y la agudización del sentido de ironía histórica.

Regresar, por tanto, posee la obligada dimensión de la reconciliación con la historia propia: tanto la vivida como la futura. Pero, paradójicamente, este volver a uno mismo pasa por afrontar una historia colectiva: la guerra. De ahí que el veterano, una y otra vez, deba afrontar la Historia: la representación popular de ese pasado que él vivió en primera persona. Como se ve en numerosos filmes bélicos, el soldado sabe que forja Historia. Y esto es así aunque en la mayoría de las ocasiones no pueda entender las órdenes dictadas por sus superiores, como bien señala Al en su discurso:

AL

Un día, en Okinawa, un comandante se acercó a mí y me dijo: “Stephenson, ¿ves esa colina?”. Y yo contesté: “Sí, señor, la veo”. “Muy bien”, dijo: “Tú y tu patrulla atacaréis esa colina y la tomaréis”. Entonces le dije al comandante: “Esa operación implica un riesgo considerable. No tenemos suficiente garantía”. “Soy consciente -añadió el comandante-, pero allí está la colina y tú y tus chicos la vais a tomar”. Y yo le dije: “Lo siento, comandante. Sin garantía no hay colina”. Así que no tomamos la colina y perdimos la guerra.

El sarcasmo de Al pone de especial relieve que la guerra se jugó en cada una de las colinas luchadas, justamente porque suponían sin excepción un riesgo mortal. Ninguna era ínfima. Todo soldado ha sido, así, agente de la Historia.

Pero, pese a la certeza de la indisolubilidad de la historia colectiva e individual, tanto *The Best Years of Our Lives* como *The Deer Hunter* reflejan que en la sociedad actual resulta muy complejo reconciliarse con los hechos históricos que provocan sufrimiento. En primer lugar, por la erosión del sentido épico a favor de una guerra tecnológica, que maravilla por su capacidad para arrasarse masiva y científicamente. Y en segundo lugar, por la actual carencia de mediaciones culturales que asuman la realidad de la culpa y traten con ella.

Es decir, recién salidos de la brutalidad de la liza, los soldados se tropiezan con la incapacidad de las sociedades para asumir la naturaleza de su dolor. La actualidad se halla presidida por una comunidad terapéutica que entiende dicha pena como algo que tratar médicamente. El veterano debe ser “reajustado” como una pieza más de la maquinaria social, pero -como se muestra en su reticencia para ir a casa- los ex soldados de *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* se niegan: “Lo que me asusta más es que todos tratarán de rehabilitarme”, dice Al.

En la sociedad terapéutica³⁴⁶ el pecado no existe como figura cultural. A lo sumo, se traduce como un error que la persona “liberada” debe asumir y aprender a superar. Por tanto, el sentimiento de culpa y vergüenza asociado al pecado, que antes se

³⁴⁶ El término fue acuñado por RIEFF, Philip, *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud*, Harper & Row, New York, 1966.

entendía como algo natural e incluso virtuoso, se ve reducido a su dimensión psíquica -la culpabilidad-. Así, el reflejo psicológico de la culpa se trata como una barrera que se debe disolver para que el veterano continúe con su vida³⁴⁷.

Sin embargo, la culpa que nace de la transgresión de los límites y la vergüenza asociada al abandono de los ideales son tan antiguas como el hombre y la guerra, y requieren ser abordadas como algo trascendente: la culpa del soldado delata un profundo sentido de desaprobación por su participación activa en el mal. Es una respuesta dolorosa ante el pasado; el clamor de la conciencia, del conocimiento moral³⁴⁸. La sociedad terapéutica, empero, no puede asimilar esta categoría, porque no asume la existencia de una fuente única y compartida de principios e ideales, normalmente de carácter religioso. La ruptura de esta unidad teológica y moral dificulta el abordaje de la experiencia del veterano³⁴⁹.

Dicha experiencia es la piedra de toque que pone en entredicho una cosmovisión, la actual, a la que le faltan categorías para enfrentarse al dolor y el sufrimiento individuales y de la comunidad. Así lo ponen de relieve las reacciones de la sociedad civil tanto en *The Best Years of Our Lives* como en *The Deer Hunter*. Amputada y limitándose a conceptos puramente psiquiátricos, la

³⁴⁷ Cfr. VERKAMP, Bernard, *op. cit.*, 1-17.

³⁴⁸ Cfr. *Ibid.*, 72-85.

³⁴⁹ Cfr. SHAY, Jonathan, *Odiseus in America*, 152-156.

sociedad actual parece no estar preparada para enfrentarse a las cuestiones trascendentes que se le plantean y, por tanto, ser incapaz de reflexionar profundamente sobre su propia Historia³⁵⁰.

Este capítulo abordará el modo en que *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* plantean este problema, y cómo apuntan soluciones. Así, el primer punto -centrado en el filme de Wyler-, pondrá de relieve las críticas que la película hace a la sociedad terapéutica: la búsqueda de un sentido sistemáticamente negado por la sociedad pero, a la vez, la confianza irreducible en ella. Un segundo bloque dedicado a *The Deer Hunter* analizará la oposición existente entre el ritualismo del filme y la ironía histórica que se desprende de Vietnam. Se pondrán así frente a frente la trascendencia ahistórica y la inmanencia del presente.

³⁵⁰ En sentido estricto, incapaz de experimentar una catarsis: purificación religiosa y expiación de un pecado religioso; purgación médica de algo insano, venenoso; clarificación mental, terminar con los obstáculos para el entendimiento. Véase GOLDEN, Leon, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, American Philological Association, monográfico de American Classical Studies, n° 29, 1992.

5.1. *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*: LA RECONCILIACIÓN CON LA HISTORIA A TRAVÉS DE LA RECUPERACIÓN SOCIAL

La lógica de la penitencia que urge al soldado que regresa posee una larga historia que se remonta al origen del hombre, en el Paleolítico. Los primeros seres humanos entendieron pronto la ambigüedad de una condición que les obligaba a matar para sobrevivir³⁵¹, y desarrollaron lo que los romanos dieron en llamar el *horror sanguinis*, literalmente el horror a la sangre, o la culpa por el asesinato. Asociada a la fuerza de la vida, la sangre era considerada - dependiendo de su uso- bendita y maldita a la vez y, por lo tanto, muy peligrosa para la comunidad³⁵². Podía extender la impureza - *miasma*- a toda la sociedad, y contaminarla física y moralmente. De ahí que hubiera que llevar a cabo un ritual de purificación antes de regresar a casa, y que la comunidad realizara ritos paralelos para recibir al guerrero³⁵³.

³⁵¹ “Los cazadores veían el miedo reflejado en [las] caras [de los mamíferos] y se identificaban con sus gritos de terror. Su sangre brotaba como brota la sangre humana. Enfrentados a este difícil dilema, crearon mitos y rituales que les permitían aceptar la matanza de estas criaturas con las que convivían, y algunos han sobrevivido en las mitologías de culturas posteriores”, ARMSTRONG, Karen, *Breve historia del mito*, Salamandra, Barcelona, 2005, 36.

³⁵² Cfr. VERKAMP, Bernard J., *op. cit.*, 42.

³⁵³ Véase PARKER, Robert, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford, 1983.

Estas concepciones no pueden encajar en la sociedad terapéutica estadounidense, caracterizada por la exaltación del individualismo y el rechazo de una fuente moral común³⁵⁴. Sobre esta base, resulta imposible la aquiescencia en torno a una cuestión tan compleja como el retorno del guerrero. Su experiencia desborda los límites de la normalidad. Su obsesión por aproximarse a la verdad los termina acercando a su propia culpa. Y lejos de ayudarles a integrarse socialmente, ésta los aísla: “Los bloquea de forma simultánea en una seriedad y un silencio que son tan penosos como sus acciones pasadas”³⁵⁵. Sus preguntas reavivan lo que en su día hicieron, y la sociedad no puede ofrecer respuestas.

En este contexto del individualismo norteamericano, el pasado y las tradiciones son rehuidos³⁵⁶, lo que contribuye a reforzar el aislamiento del soldado quien, en cambio, se enfrenta constantemente con los eventos históricos acaecidos en el pasado y con la carga moral que acarrearán. La sociedad terapéutica, como su nombre indica, no puede asumir que el dolor tenga función alguna. Ante todo, busca una comunidad curada, saneada: el sacrificio del cual el veterano es muestra viviente no tiene sentido a no ser que se

³⁵⁴ Cfr. BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *Hábitos del corazón*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, 187.

³⁵⁵ MARIN, Peter, citado en VERKAMP, Bernard J., *op. cit.*, 114.

³⁵⁶ Cfr. BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *op. cit.*, 107.

lea en términos de felicidad, lo que -por definición- pone entre comillas el carácter traumático de la experiencia de guerra.

Ya desde principios del siglo XIX, el filósofo social Alexis de Tocqueville señaló el individualismo como el principal peligro para la democracia en Norteamérica³⁵⁷. Una intuición similar anima el discurso de *The Best Years of Our Lives*. La película de Wyler demuestra que no se da la reconciliación con la Historia sin una recuperación social. Es decir, sin una comunidad capaz de mirarse a sí misma, comprometida y arriesgadamente. Por tanto, si no existe este sentido social no hay reconciliación con la Historia, sino un divorcio definitivo con ella, como sugiere la parodia que Al hace de esta postura: “Sin duda estarán de acuerdo conmigo si dijera que es hora de dejarse de tonterías, afrontar los hechos, ir al grano, olvidar la guerra e ir de pesca”.

Partiendo de esta base, el primer punto del presente epígrafe abordará el rechazo de la sociedad terapéutica al veterano y la acuciante preocupación de *The Best Years of Our Lives* por el estado de la democracia en la Norteamérica postbélica. A continuación, se tratarán las luces y sombras que apunta el filme respecto a la consecución de esta democracia verdadera. Para ello, se analizará en detalle las implicaciones de la ambivalente escena final de la película,

³⁵⁷ “El egoísmo nace de un instinto ciego. El individualismo procede de un juicio erróneo más que de un sentimiento depravado”, TOCQUEVILLE, A. de, *De la Démocratie en Amérique*, en *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1951, tomo I, volumen 2, p. 106.

a caballo entre un realismo crítico y el empuje idealista que siempre animó a Sherwood y Wyler, y que dio origen a la propia película.

5.1.1. El rechazo de la sociedad terapéutica y los peligros para la democracia

Como se ha visto, el final de la Segunda Guerra Mundial resultó un tiempo de especial intensidad histórica y optimismo para Estados Unidos³⁵⁸, pero también fue un momento crítico, lleno de interrogantes y pocas certezas. Sobre su hegemonía económica mundial se cernían las sombras de una crisis postbélica y la del consumismo sin límite; y la fortaleza de su ideario se medía con la emergencia de un superpoder comunista, la URSS. En este contexto, había dos principales opciones: o bien continuar la senda abierta por el Nuevo Trato o bien darlo por muerto junto a la Depresión y abrir una etapa distinta en la Historia estadounidense.

La opción de *The Best Years of Our Lives* queda expresada en muchos momentos del filme, pero nunca tan claramente como en el discurso de Al frente a los accionistas del banco. Con una alusión a los *newdealistas*, vistos como radicales, Al defiende como ellos - aunque sin ser “un radical”- un fuerte compromiso con la sociedad. Enfrentándose a una lógica netamente capitalista, Al requiere del

³⁵⁸ Véase punto 1.1.1.

banco, sus trabajadores y accionistas “la responsabilidad de aportar a gran escala a la vida económica una medida de orden y compasión”³⁵⁹. En definitiva, subraya los términos éticos de la profesión, que pueden implicar ayudar a un veterano en paro, y denuncia de este modo el capitalismo sin trabas y la sociedad del éxito que éste fomenta.

Tal como se ve en las historias de Al, Homer y, sobre todo, Fred, esta obsesión por el éxito se encuentra ligada, como advirtió Tocqueville, al individualismo³⁶⁰. La sociedad, parece decir *The Best Years of Our Lives*, debe entender que el veterano es la antítesis del individualismo y, por tanto, un buen garante para evitar la disgregación de la comunidad, si ésta entendiera el mensaje. Pero lo cierto es que, como se ve en la primera escena de la película, cualquier hombre de negocios puede tomar un avión comercial incluso con exceso de equipaje -unos palos de golf- mientras que el veterano que ha arriesgado su vida -en este caso, Fred- no encuentra el modo de regresar a casa.

Llama la atención el carácter exageradamente desmemoriado de esta sociedad, la ruptura radical aun con su pasado inmediato, en aras de una cultura del éxito. Después de muchos años haciendo -como rezaban los eslóganes del Nuevo Trato- cada cual “su parte”,

³⁵⁹ BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *op. cit.*, 270.

³⁶⁰ TOCQUEVILLE, A. de, *op.cit.*, 105.

The Best Years of Our Lives advierte sobre los peligros de una sociedad que crea ser sólo “el resultado lógico de la aplicación del logro individual”³⁶¹. Sobre todo, a costa de aquellos que han luchado por la supervivencia de esta sociedad. De ahí la vileza del comentario crítico de Mr. Merkell cuando ve entrar en los almacenes Midway a Fred³⁶².

Los estadounidenses como el padre de Wilma y el señor del periódico dan alegremente consejos al que sufre sin, por ello, intentar entender el sufrimiento mismo. Por eso fascina, con el matiz del miedo, la bomba atómica -una forma aséptica de matar-, y también por esta razón pocos se implican en el dolor ajeno -sólo las mujeres que aman y los otros veteranos-. Se trata de una sociedad que desea superar cuanto antes la guerra, sin ser consciente de que, tal vez, esos años de esfuerzo compartido y compromiso han sido los mejores de su vida. Mas quien no quiere entender, no lo hace: Mr. Milton llama a Al en cuanto llega y, aunque acepta su petición de vacaciones, le da una cartera con trabajo en su primera visita al banco. Es la reacción típica del utilitarista: *usar* la experiencia de un veterano para tratar con otros como él. Al, sin embargo, no se engaña a este respecto.

³⁶¹ SCHNEIDER, David M. y SMITH, Raymond, *Class Differences and Sex Roles in American Kinship and Family Structure*, Prenticehall, Englewood, 1973, 20.

³⁶² Véase p. 10.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

AL

Tengo que ganar dinero. El año pasado era matar *japos* y este año, hacer dinero.

MILLY

Estamos bien por ahora.

AL

¿Por qué me tienen que molestar apenas he llegado? No me dan tiempo ni a acostumbrarme a mi propia familia.

(tiende la mano a Milly)

Ven aquí y siéntate.

MILLY

(reticente)

Se podría romper la silla.

AL

No nos podemos preocupar por las sillas. ¡No cuando quieren que regrese a un gran puesto en un gran banco!

MILLY

No se te ve muy contento.

AL

No lo estoy.

MILLY

¿Por qué no, querido?

EL REGRESO Y LA RECONCILIACIÓN CON LA HISTORIA

AL

(pensativo)

No puedo dejar de pensar en los otros muchachos.

(sale de la ensoñación y abraza a Milly)

Todos los que no te tienen a ti.

MILLY

Estás loco.

AL

Demasiado cuerdo para mi propio bien.

Hay que subrayar que, sin embargo, este pesimismo es más una advertencia que una realidad. *The Best Years of Our Lives* fue un filme estrenado en 1946, la primera posguerra, y -como se ha visto³⁶³- poseía una principal intención retórica: que no se volviera a olvidar y marginar a los veteranos de Segunda Guerra Mundial como a los de la Primera³⁶⁴. No obstante, la perspicacia que Sherwood muestra en el guión resulta asombrosa, pues consigue prever muchos de los problemas de carácter nacional antes de que éstos terminen de pergeñarse.

³⁶³ Véase punto 2.1.

³⁶⁴ El trato que recibieron los veteranos de la Segunda Guerra Mundial fue, de hecho, una “anomalía histórica”, en boca de Shay. Al final de la Segunda Guerra Mundial, los políticos tenían todavía muy presente al Ejército del Bono y aprobaron medidas de ayuda sin precedentes. Cfr. SHAY, Jonathan, *Odysseus in America*, 154.

El principal es apartarse del lenguaje cívico propuesto por el Nuevo Trato³⁶⁵ y aplicado por necesidad en la Segunda Guerra Mundial: ese hacer cada cual su parte que llevó a superar la Depresión y ganar la guerra. Poniendo como ejemplo a sus veteranos, *The Best Years of Our Lives* apoya una ciudadanía democrática que traduzca la república jeffersoniana a las condiciones del siglo XX³⁶⁶. Es decir, la búsqueda de una sociedad justa e igualitaria a través de la participación de todos en la vida comunitaria. De ahí que el veterano sea el ejemplo más preclaro de la virtud pública que -según Montesquieu- implica la identificación del bien propio con el bien de la comunidad³⁶⁷. El alejamiento, por tanto, del individualismo radical.

5.1.2. Un *happy end* moderado: entre el idealismo y el realismo final

La escena en que Homer recoge del suelo la chapa con la bandera de Estados Unidos y la guarda en su bolsillo a buen recaudo muestra la fe inquebrantable que *The Best Years of Our Lives* tiene en

³⁶⁵ Cfr. BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *op. cit.*, 269.

³⁶⁶ Cfr. *Ibid.*, 274.

³⁶⁷ Cfr. *Id.*

los valores que animaron a Norteamérica como nación³⁶⁸. Unos valores que la liza volvió a poner en primer plano, pues se requería defenderlos frente al enemigo. Sin embargo, como se acaba de ver, los veteranos son paradójicamente las primeras víctimas de esta defensa. Apartados, la sociedad no asume como propio el dolor de sus ex soldados. Antes bien, exige que olviden en vez de compartir con ellos la culpa propia del *horror sanguinis*³⁶⁹.

Esta realidad llevó al debate que Wyler y Goldwyn sostuvieron en torno al final de *The Best Years of Our Lives*: qué mensaje final dejar, uno de denuncia o uno -por así decirlo- de esperanza. El director, como se ha señalado, apostaba por terminar el filme con Fred dentro de la cabina del bombardero, pero Goldwyn se negaba a que “los mejores años” dejaran este regusto³⁷⁰. Al final, la opinión del productor se impuso, pero no por ello las notas amargas desaparecieron de la última escena de *The Best Years of Our Lives*. La película posee un *happy end* moderado, a caballo entre el idealismo y el realismo, que pone en cuestión la idea misma de América.

³⁶⁸ Véase p. 69.

³⁶⁹ Cfr. SHAY, Jonathan, *Odysseus in America*, 245 para el deber que la comunidad tiene de compartir con los veteranos unos rituales de purificación necesaria a su regreso.

³⁷⁰ Véase p. 35.

Esto es así porque sólo al final se dirime el destino de Al, Fred y Homer. Como se ha visto a lo largo de este trabajo, su veteranía implica la defensa misma de una concepción de Estados Unidos como país. Por tanto, el mensaje del filme nace en gran medida de la situación en que ellos quedan al final. Sin duda, el término de *The Best Years of Our Lives* es feliz: Homer y Wilma se casan, Fred y Peggy unen sus destinos, y Al y Milly siguen siendo el matrimonio cómplice de siempre. Sin embargo, una serie de notas amargas puntúan la clausura de la película. Homer ha de ponerle el anillo a Wilma con un garfio; el alcoholismo de Al no se puede solucionar fácilmente; y Fred ya se ha divorciado. La felicidad del matrimonio que preside la escena no soluciona mágicamente los problemas.

Pero sí supone un fortín de esperanza, resguardo del idealismo de *The Best Years of Our Lives*. Como se ha visto, la casa y el matrimonio son los reductos de gozo y estabilidad para el veterano. La opulencia y gratuidad del amor buscan a la persona en su concreción: mientras los invitados y los espectadores aguantan la respiración por lo difícil de la tarea, Wilma mira confiadamente a Homer cuando le encaja el anillo. Éste es centro visual y narrativo de la escena: habla del compromiso, el sacrificio y la fe en el otro.

Se trata de una salida radical del individualismo: el hallazgo del otro, el principio de comunidad. Tocqueville fue el primero en señalar cuáles eran los moderadores del individualismo americano: la religión, la participación política y, sobre todo, la familia. Tres

instituciones que son fuentes de costumbre, de “hábitos del corazón”: es decir, nociones, opiniones e ideas que conforman los “hábitos de espíritu” y las disposiciones morales e intelectuales de los hombres en una sociedad³⁷¹. De las tres, la familia cumple el papel central en la forja de los hábitos del corazón³⁷².

The Best Years of Our Lives exalta el matrimonio como salida del individualismo y, por extensión, como puerta a la sociedad. Cuando nace de la honestidad -como las uniones de Homer y Wilma, y Fred y Peggy- la esfera del matrimonio pasa a ser el centro más elevado de moralidad³⁷³. Es el lugar de la incondicionalidad; el espacio al que se pertenece y desde el que, por definición, se sale al mundo. De ahí que sea también el lugar del regreso.

Pero, como se ha señalado, el matrimonio no es la solución a los dilemas del día a día, ni protege contra el sufrimiento. Wilma se casa para siempre con un hombre sin brazos. Ante la imposibilidad de detenerlo, Milly “sigue” a Al y le acompaña con el ponche. Y, es más, la petición de matrimonio que Fred le hace a Peggy no es sino una exposición de los problemas que tendrán en el mundo. Es decir, sólo existe la paz en la felicidad del matrimonio. Más allá se extiende

³⁷¹ Véase BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *op. cit.*, 61.

³⁷² Cfr. *Ibíd.*, 120.

³⁷³ Cfr. *Ibíd.*, 124.

un mundo egoísta que no entiende a quienes debería estar agradecido, los veteranos.

No obstante, al calibrar el pesimismo y el idealismo que coexisten en *The Best Years of Our Lives*, el último tiene más fuerza. No en vano, que Fred prometa dificultades a Peggy no deja de ser una solución idealista, pues confía en su término definitivo, como confirma el beso final. Al fin y al cabo, el trabajo duro es uno de los pilares sobre los que se construyó Norteamérica como nación³⁷⁴ y, en este sentido, la palabras de Fred son una promesa de oportunidades. Pero no sólo eso: compartir lo difícil del vivir significa hacerlo de forma más intensa y verdadera. En eso consiste la propuesta que Fred hace a Peggy, y que ella acepta: preferir la verdad a la seguridad. En definitiva, nada puede oponerse a los ideales americanos siempre y cuando exista comunidad, aunque sea familiar.

³⁷⁴ Cfr. *Ibid.*, 96-107.

5.2. *THE DEER HUNTER*: LA OPOSICIÓN ENTRE RITUALISMO E IRONÍA HISTÓRICA

La relación de *The Deer Hunter* con la Historia es tan compleja que conviene analizar con sumo cuidado aquello que se encuentra tras las apariencias. Por eso, este punto no analizará la reconciliación del filme con la Historia, sino las condiciones necesarias para que se realice dicha reconciliación. Ésta quedará aplazada para el capítulo VI., donde se le dedicará todo un punto, ya que -merece la pena adelantar aquí- la naturaleza del regreso en *The Deer Hunter* coincide en gran parte con la reconciliación con la Historia.

El episodio históricamente más polémico de la película, la ruleta rusa, centrará la atención de este punto. Ya se ha dicho que en Vietnam no se llevó a cabo esta terrible práctica³⁷⁵ y, por tanto, el uso de este recurso en el filme resulta cuanto menos históricamente inadecuado. Sin embargo, aquí se sostendrá que sí sigue una lógica histórica distinta de la causa-efecto: la lógica del ritual. Como se verá, la ligazón del rito con la realidad trascendente y su carácter artificial lo alejan del hecho histórico. Pero teniendo en cuenta que en el ritual se manifiesta las contradicciones más profundas de una sociedad, conviene reconsiderar la cuestión. Porque aunque el rito no hable de eventos históricos propiamente dichos, sí los

³⁷⁵ Véase p. 18.

dimensiona según su importancia, por medio de una lógica del sentido. Es decir, cuenta de forma radical qué es una sociedad en un determinado momento, subrayando para ello sus conflictos.

Como se he visto, *The Best Years of Our Lives* partía de lo privado para elevarse hasta la Historia. Así, el soldado que luchaba por una colina ayudaba a ganar la guerra; y el matrimonio que se celebraba en un salón familiar hacía funcionar en cierto sentido el resto de la sociedad. *The Deer Hunter* trabaja en sentido inverso: parte de la Historia para ver cómo ésta repercute en el hombre concreto. Por eso, Historia y destino son aquí, de algún modo, lo mismo.

Esto no significa, sin embargo, que *The Deer Hunter* no trate de la Historia -de Vietnam, en concreto-. Supone, más bien, que el filme habla de la Historia desde otra perspectiva. Al mostrar cómo ésta se encarna en la historia particular del veterano, acaba poniendo de relieve que el hombre no es -o no puede ser sólo- histórico. En cierto sentido, *The Deer Hunter* trabaja como las tragedias griegas:

No solamente no excluye [...] una unión de lo trágico a lo absoluto, sino que exige tal unión como motivo imprescindible. [...] La verdadera tragedia sólo existe allí donde el conflicto obtiene su solución en una esfera superior, cobrando de este modo su sentido. El verdadero trágico debe pasar a través de la esfera del conflicto y de la catástrofe, para llegar, en la esfera superior, a la comprensión conciliadora: "Jamás termina la gran tragedia en desarmonía y duda, sino más bien en unas palabras de fe

EL REGRESO Y LA RECONCILIACIÓN CON LA HISTORIA

cautivadora, que afirma el destino representado en el drama y la dolorosa constitución del mundo que en él se manifiesta”³⁷⁶.

The Deer Hunter afirma la Historia acaecida en Vietnam de tal modo que puede mostrar cómo se manifiesta en la América profunda. Como se ve, invierte la lógica histórica en pro de una lógica del sentido. Esta cuestión se abordará en tres pasos que se corresponden con los tres puntos del presente bloque: en primer lugar, se explicará por qué un ritual como el de la ruleta rusa logra hacer ver las contradicciones de la sociedad norteamericana; en segundo lugar, se expondrá a Michael y a Nick como representantes de dos actitudes antagónicas, la ahistórica trascendente y la histórica inmanente; y en tercer lugar, se analizará la *katabasis* que Michael realiza en pos de Nick para alisar el terreno de cara al estudio de la reconciliación con la Historia que se lleva a cabo en el segundo epígrafe.

³⁷⁶ SENGLE, Friedrich, “De lo absoluto en la tragedia” (1942) en LESKY, Albin, *op. cit.*, 71.

5.2.1. La ruleta rusa, manifestación ritual de contradicciones

En una entrevista a *Positif*, Michael Cimino sostuvo que la ruleta rusa de *The Deer Hunter* no era una metáfora del suicidio de su nación, sino tan sólo un medio para dramatizar el factor de la casualidad en la guerra³⁷⁷. Sin embargo, como se sabe, la mayoría de los espectadores y de los críticos no pudieron sentirse indiferentes por el uso de este supuesto mecanismo narrativo. En primer lugar, por tratarse de una arriesgada licencia histórica. En segundo lugar, por la violencia misma de la imagen. Y en tercero, porque provocaba una objeción ontológica: la crueldad de la contienda va más allá de la casualidad y del destino. Implica, pues, una serie de cuestiones morales a las que el filme de Cimino no es ajeno.

Es decir, la ruleta rusa de *The Deer Hunter* traslada a un primer e ineludible plano la cuestión de la justicia histórica de la representación. Cabe preguntarse, entonces, si existe algún punto de vista desde el que ésta puede considerarse un mecanismo narrativo del guión y, a la vez, una respuesta satisfactoria para la Historia. En cierto sentido, el quid radica en si existe una respuesta artística para las cuestiones históricas. De ahí que convenga empezar analizando

³⁷⁷ Cfr. BENAYOUN, Robert y CIMENT, Michel Henry, "Entretien avec Michael Cimino", *Positif*, n° 217, 1979, 21.

las cosas sin consideraciones contextuales: abordarlas por lo que son. Es decir, en el caso de la ruleta rusa, como un ritual.

El impacto emocional de la ruleta rusa esconde en ocasiones su naturaleza ritualística. Pero, en concreto, la ruleta es un ritual de sacrificio. A lo largo de la película, hay numerosos rituales porque, de hecho, *The Deer Hunter* es un filme ritualístico³⁷⁸: todos los juegos de azar poseen mucho de ritual; una boda es un gran ritual - más, si se celebra por el rito ortodoxo-; cantar y bailar siempre han poseído connotaciones rituales; y, desde el origen de los tiempos, cazar ha sido una actividad ritual para los hombres³⁷⁹, del mismo modo que la guerra lo es.

Aquí, ritual significa una acción estereotípica y comunicativa que, de algún modo, reúne a quienes la ejecutan y a un poder trascendente³⁸⁰. Crea un ambiente controlado en el que el hombre

³⁷⁸ Se consideran necesarias tres condiciones para constituir un ritual. En primer lugar, debe ser una acción: es decir, la encarnación de la intimidad personal en una dimensión temporal. En segundo lugar, posee un carácter social e institucional -de ahí que sea una acción normativa-. Y tercero, es una acción efectiva: el rito trata de comunicarse con un mundo invisible para obtener un beneficio concreto. Cfr MARTÍN VELASCO, Juan, *op. cit.*, 11-55.

³⁷⁹ La caza posee numerosos aspectos rituales que se vinculan con los ritos de paso: existe una separación de la comunidad, después se da una etapa de margen que abarca la búsqueda del animal, luego la etapa de la agregación -en la que se comparte el animal- y se lleva a cabo la comida, donde se establece una sociabilidad especial. Cfr. SEGALÉN, Martine, *op. cit.*, 76-82.

³⁸⁰ Cfr. SEAFORD, Richard, *op. cit.*, xi.

puede enfrentarse a las cosas tal como éstas son. Por tanto, representa y, al mismo tiempo, construye una realidad ideal. Su poder se basa en la habilidad del rito para hacer visible al grupo ante sí y darle importancia. Porque, de hecho, el ritual saca al grupo del caos: ésta es la razón por la que una deidad -o, al menos, alguna clase de deidad- se halla siempre en el centro del rito. En definitiva, el ritual confirma la pertenencia y adherencia a un grupo³⁸¹.

Pero el rito no sólo afirma la integración del grupo social, sino que representa las oposiciones sociales de dicho grupo de forma simbólica y controlada, con el fin de facilitar su resolución. Esto es algo que importa mucho en el filme de Cimino pues, de algún modo, esas mismas contradicciones que representa se hacen inteligibles para la sociedad estadounidense, y toman una forma memorable³⁸².

Las escenas de ruleta rusa no satisfacen un objetivo histórico, pero sí representan como pocas imágenes pueden las contradicciones que Estados Unidos afrontó durante la guerra de Vietnam. Alejándonos de la lectura tradicional que los ve como una metáfora política, conviene interpretar al Nick y al Michael que se enfrentan en la ruleta como lo que literalmente son: dos modos opuestos de enfrentarse a la escalofriante realidad de la guerra, certeramente representada en la ruleta rusa. No en vano, este juego es ante todo

³⁸¹ Cfr. *Ibíd.*, xiii.

³⁸² Cfr. *Id.*

una acción estereotipada que pone al jugador en contacto directo con la muerte y el destino. Estos dos son los grandes componentes de cualquier conflagración.

5.2.2. Nick y Michael: actitud inmanente frente a actitud trascendente

Sería restrictivo considerar a Nick y a Mike como meras alegorías de una nación dividida, lo cual no quiere decir que ambos no resuman de forma reveladora las dos actitudes esenciales que emergieron como reacción a una situación límite: Vietnam. Lo extremo de la ruleta rusa obliga a que cada uno de ellos muestre en la posición que toma una visión de carácter filosófico en torno al significado de la vida. En las páginas que siguen se analizará por qué la reacción de Nick se puede considerar como una “actitud histórica” y, en cambio, la de Michael se debe interpretar como una “actitud no histórica”.

En la última ruleta rusa, resulta imposible evitar preguntarse cuál es la lucha que Nick lleva a cabo; por qué el empeñamiento por seguir jugando. Se sabe que Nick ha perdido la memoria y que, por tanto, ya no posee hogar. Esto le ha sucedido tras conocer el horror de Vietnam, que ha acabado con su inocencia. Simplemente, Nick es incapaz de regresar, por lo que la vida pierde de pronto su significado tras la lucha. El drama de los veteranos reposa en su

carácter deshecho³⁸³: se sienten condenados, víctimas de su sociedad y, en sentido amplio, de la Historia que les ha tocado vivir³⁸⁴. Por su carácter de experiencia de destrucción, la guerra acaba con la lógica histórica. Ésta parece fútil ante la densidad de acción de la contienda.

La actitud final de Nick deriva directamente de este último sentimiento. La posición excepcional que le da su condición de veterano le permite separarse de una Historia en la que ya no está interesado³⁸⁵. Abandona el curso de la Historia y su implicación con los hechos de ésta, y asume una existencia trágica basada en una dicotomía esencial: vivir o morir, las dos opciones que permite la ruleta rusa. He aquí la grandeza de estas escenas: la ruleta rusa es un elemento narrativo que representa de forma ajustada la cuestión radical de la vida. Su afirmación o ausencia.

Sin embargo, el razonamiento de Nick es engañoso. Jugar a la ruleta rusa es poner en práctica constante y peligrosamente el eterno dilema hamletiano: ser o no ser. Pero el modo en que Nick afronta esta pregunta la lleva a un callejón sin salida. Aparentemente, la ruleta rusa expone el dilema pero, en la práctica, lo elimina. Al arriesgar de forma constante su vida, Nick afirma que -de hecho- no

³⁸³ Véase p. 105.

³⁸⁴ Cfr. SHAY, Jonathan, *Achilles in Vietnam*, 3-38.

³⁸⁵ Durante la euforia de la boda, en cambio, Nick dice al boina verde que la intención de ellos es matar muchos “amarillos”.

le importa si vive o si muere. Así pues, vida y muerte se convierten en lo mismo: una simple tautología³⁸⁶.

Esto conlleva otra consecuencia radical: intentando escapar de la Historia, Nick cae irremediabilmente en su trampa. Un primer vistazo a la indiferencia de Nick ante la vida y la muerte hace pensar que él se ha liberado de la tiranía de los acontecimientos, en cierto sentido. Aunque sufre en su nueva y trágica dimensión de soledad, al menos es un dios para sí mismo: él se gobierna de forma radical³⁸⁷. En su mundo limitado, Nick se convierte en el único agente de una Historia que afronta de modo constante el gran dilema. Sin embargo, su obsesión con reforzar su autonomía se basa en un principio negativo. Nick se ve forzado a crear su propia esfera como una respuesta apropiada al sinsentido de la guerra. De hecho, se rebela ante una Historia horrible: Vietnam. Pero, al hacerlo, depende en cierto modo de ésta: su mundo es una respuesta amarga a ella. La eterna negación de la Historia.

³⁸⁶ Tener la ruleta rusa como forma de vida lleva necesariamente a dos únicos finales: morir o vivir eternamente. Nick disfruta de este estado hasta que Michael llega a rescatarlo. En cualquier caso, la clase de vida que lleva antes de esto no es real. La eterna recurrencia hace que la vida que Nick disfruta como héroe de la ruleta rusa sea igual a la muerte. Nick es, en cierto modo, un muerto viviente, porque vida y muerte se equiparan en su caso.

³⁸⁷ La actitud de Nick en la ruleta rusa final es un reflejo curioso -incluso irónico- de su reproche a Michael en la cabaña de los Vietcong: si se creía Dios.

Mircea Eliade señaló que el hombre sólo puede ejercitar dos libertades limitadas ante el concepto moderno de Historia. En primer lugar, luchar contra la Historia forjada por una minoría -y así, elegir entre el suicidio o el exilio-; y en segundo lugar, refugiarse en una existencia subhumana o el escapismo³⁸⁸. Nick ejercita ambas. No son reacciones positivas, sino basadas en la negación. Por eso, Nick está encerrado, se halla atrapado en la eterna recurrencia. Aunque es un dios en su propio mundo, posee una vida de esclavo. En estas circunstancias, la muerte es una liberación. Sin embargo, ésta no llega hasta que Michael rompe la recurrencia enfrentándose a su amigo. La “actitud no histórica” de Mike permanece.

Después de Vietnam, Michael se enfrenta a las mismas realidades crueles que Nick: conoce el horror de la guerra y, como él, también ha jugado a la ruleta rusa. Regresa a casa como un héroe, pero le quita importancia³⁸⁹: Michael no ha perdido su casa, pero no se siente a gusto en ella. En cierto sentido, ya no es su hogar. Como se ha visto, Michael evita ir a la fiesta de bienvenida, y rechaza la primera oferta de Linda para hacer el amor. Toma sus cosas y se va a un motel: prefiere un mundo aséptico³⁹⁰.

³⁸⁸ Cfr. ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Barcelona, 1993 [1951], 114.

³⁸⁹ Michael entra al supermercado porque Linda se lo pide. Después, Stan le pregunta qué se siente al ser herido, y Mike contesta de forma reacia: “No duele, si eso es lo que quieres saber”.

³⁹⁰ Esto denota la incapacidad de Michael para reintegrarse en su vida civil. Las técnicas de supervivencia aprendidas en la guerra permanecen en su vida diaria:

EL REGRESO Y LA RECONCILIACIÓN CON LA HISTORIA

De algún modo, Michael -como Nick- se encuentra atrapado en Saigón. A pesar de su presencia en Clairton y de su fuerte personalidad, Mike sufre el mismo sentimiento de alienación que Nick y Steven sienten en Vietnam y el Hospital de Veteranos, respectivamente. Y, sin embargo, algo separa la actitud de Mike de la de sus amigos, en parte por su gran sentido de realismo: Michael no escapa. A pesar de su doloroso sentido de pérdida y distancia, el drama de Mike no es perder el hogar, sino tratar de buscar un sentido.

Esta gran diferencia tiene que ver con otra gran peculiaridad de Michael; una que, sobre todo, se hace patente cuando caza. Mike es un hombre ligado a la trascendencia. Cree en una verdad que resume el lema “Un disparo”, y entra en contacto con esta verdad fuera de lo cotidiano de Clairton: la halla en las montañas. Por eso es muy relevante que se oiga un coro religioso cuando Mike persigue al ciervo. Es un hombre que vive en armonía con la naturaleza, y esta especial conexión le hace hablar misteriosamente en algunas ocasiones, como sólo un profeta lo hace:

siempre lleva puesto su uniforme, prefiere no estar en casa, vigila los movimientos de sus amigos antes de acercárseles, se pone de cuclillas como un campesino vietnamita en vez de sentarse en una silla, etc.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

MICHAEL

Te diré una cosa. Si yo supiera que voy a morir en la montaña, lo aceptaría. Pero tienes que metértelo en la cabeza.

NICK

¿Qué?

(Michael no contesta. Sólo mira a Nick)

¿Un disparo?

MICHAEL

Dos es una chapuza.

NICK

Mike, ya no pienso en el asunto de un disparo.

MICHAEL

Pero deberías. Todo se trata de un disparo. A los ciervos hay que matarlos de un tiro. Intento decírselo a la gente, pero no escuchan.

De estas afirmaciones, se puede inferir -en primer lugar- que Michael no teme tanto la muerte como morir de una forma inapropiada: lejos de las montañas, lejos de donde él pertenece. En segundo lugar, hay un mensaje implícito en esto: Michael es un hombre hambriento de sentido. Se adecua a un código ético y trata de convencer a los demás sobre cuáles son los lugares significativos y los gestos significativos. Por eso él caza.

Siguiendo a Mircea Eliade, Michael puede ser descrito como un hombre “no histórico”³⁹¹. Esto se debe en parte a su pertenencia a una sociedad tradicional -la minoría ucraniana de Clairton-, pero también a su carácter heroico³⁹². Posee sed ontológica, una necesidad religiosa -en el sentido latino, de “ligar de nuevo”- que va más allá de lo que Eliade llama “el tiempo profano” y hoy se conoce como Historia. Esto explica de forma más profunda la dimensión completa de la presencia constante de rituales en *The Deer Hunter*. La película no sostiene la existencia de un tiempo significativo -Clairton-distinto del histórico -Vietnam-, pero se puede derivar por comparación. Aunque la comunidad ucraniana viva en el “tiempo profano” de las fábricas, los bares, las bromas y los chistes, e incluso la guerra, busca su significado profundo en un “tiempo sacro” al que accede a través de rituales. Éste es el tiempo real: el único lleno de significado invariable³⁹³.

Michael es un héroe, un representante destacado de su sociedad. El primer rasgo que llama la atención de él es su obsesión con el orden. Como Nick lo llama, Mike es un “obseso del orden”, lo que -en un nivel filosófico- lo sitúa a la altura de quienes son vocacionalmente “creadores de cosmos”³⁹⁴. Michael odia el caos -“No me gustan las sorpresas”, dice- y esto le hace poner las cosas en

³⁹¹ Cfr. ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 93-100.

³⁹² Véase p. 145.

³⁹³ Cfr. ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 63-66.

³⁹⁴ Cfr. *Ibíd.*, 24-28.

orden incluso en medio del horror: así planea cómo escaparse de la prisión POW. Mike es la mezcla perfecta entre un gran guerrero, un santo y un cazador³⁹⁵.

Sin embargo, esto no significa que cruzar el infierno de Vietnam no cambie a Michael. Allí, él experimenta el caos absoluto: es el lugar más alejado de las montañas de Pennsylvania y, por eso, la negación de su *axis mundi*³⁹⁶. He aquí la verdadera lucha de Mike: su experiencia total del caos pone en cuestión las viejas creencias por las que él había vivido, ya que parecen existir sólo en tanto que permanecen ajenas a la existencia de este caos radical. Pero una vez que se ha sido testigo de él, el regreso a la inocencia resulta imposible.

Una vez que Michael alcanza este punto, sólo posee dos salidas: por un lado, la de Nick; y por otro, la renovación -recreación, casi- de su naturaleza heroica. Es decir, llevar a cabo un

³⁹⁵ “Pero la semejanza entre el guerrero y el sacerdote -y en un nivel superior entre el héroe y el santo- es todavía más profunda. En efecto, a la condición humana y profana no sólo le pertenece la impureza -y especialmente la impureza sexual-, sino también la pasión, el deseo, el odio, etc. [...] El héroe, como el santo, no conoce en adelante la pasión, el odio, el deseo. Se ha vuelto ‘apático’, ‘indiferente’. El santo no odia nada ni a nadie. Y el héroe deja de ‘odiar’ a su contrincante. Ya no posee ningún criterio individual. No conoce más que las reglas objetivas de la lucha que corresponden a las leyes objetivas del ritual”, ELIADE, Mircea, “Consejos para el que va a la guerra”, en *op. cit.*, 70.

³⁹⁶ Cfr. ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 59-61.

gesto heroico que actúe como fundación de todo un sistema de significado³⁹⁷. Michael elige la segunda opción y, al hacerlo, reinventa su heroísmo. Y lo lleva a cabo en tres pasos: en primer lugar, el “acto primordial”; en segundo lugar, la explosión de su ira -*mênis*-; y tercero, el rescate del amigo -libera a Steven del hospital y lleva a cabo un descenso a los infiernos tras Nick-. Estos tres pasos se corresponden con el ámbito trascendente, el ámbito social y el ámbito del afecto. Aquí se analizarán el primero y el segundo; quedará para el siguiente punto el motivo del descenso a los infiernos -*katabasis*-.

El acto fundacional ocurre en la segunda cacería; en concreto, en el momento en que Michael decide no matar al ciervo. Repentinamente, el código ético del cazador -“Un disparo”- se ve iluminado desde otro ángulo: el valor de la vida. Como héroe y como cazador, Mike respeta el código de lucha que identifica al enemigo como un *alter ego* que merece una muerte digna. Sin embargo, en esta cacería, Mike descubre el valor de la vida dignificada: de ahí que no dispare. Al bajar el rifle, lleva a cabo un “gesto esencial” de nuevo heroísmo.

³⁹⁷ El mito es la narración de un acto primordial o fundacional. Así pues, se trata siempre de la narración de una creación. El mito describe el cómo y el porqué de esta creación. El hombre religioso sólo se ve a sí mismo como ser humano cuando imita a los dioses -*imitatio dei*-. Así, acercarse a los dioses supone una aproximación a sus actos. Esto significa que el hombre religioso, como el profano, siente que está forjado por la Historia, pero por una Historia sagrada. Cfr. *Ibid.*, 84-92.

La segunda instancia de esta reconversión tiene lugar después de la cacería, cuando los amigos se juntan en la cabaña. Reveladoramente, Stan ha cazado un cervatillo con su pistola de John Wayne -como la describen sus amigos- de forma paralela al perdón de Michael, y continúa jugando con ella en la casa; apuntándole a Axel, de hecho. Cuando Mike vuelve y ve esto, su rabia heroica -*mênis*- explota de forma incontrolable. Agarra la pistola y mete una bala en la recámara: “¿Te gusta esta clase de juegos? Muy bien, vamos a jugar”. Como en la ruleta rusa, Michael aprieta la pistola contra la frente de Stan, y dispara. Pero nada sucede. Todos respiran con un alivio ansioso, incluido Mike, quien sale y arroja la pistola de Stan lejos de él.

La reconciliación es la principal característica del nuevo heroísmo de Michael. En primer lugar, supera su capacidad de infligir daño -*biē*- ante el ciervo; y en segundo lugar, entiende las consecuencias de su ira -*mênis*- y se deshace de las armas. Tras renunciar a su *biē* y *mênis*, Michael lleva a cabo un tercer acto heroico: rescatar a sus amigos³⁹⁸. Primero, Mike acude al Hospital de Veteranos, donde Steven permanece en una silla de ruedas. A pesar de su resistencia inicial, Michael logra llevar a Steven a casa con relativa facilidad. Sin embargo, el rescate de Nick es mucho más

³⁹⁸ Merece la pena resaltar el momento en que Michael toma la decisión de rescatar a sus amigos. Sucede tras haber hecho el amor con Linda: Michael se ha levantado y mira por la ventana, hasta que sus ojos recaen en la cabeza de ciervo que adorna la pared.

difícil, porque conlleva descender al infierno con el fin de traerlo de vuelta: una auténtica *katabasis*, como se verá a continuación.

5.2.3. La *katabasis* en la última ruleta rusa

Mike debe realizar una *katabasis*³⁹⁹, un descenso a los infiernos, para salvar a Nick. Saigón está ardiendo cuando cruza el río, un segundo Leteo, en busca de su amigo. Significativamente, le acompaña como guía el Mefistófeles francés. En definitiva, todo hace pensar en un *inferno*: el reino del caos en una ciudad que cae. Pero el rescate en los infiernos que trata de llevar a cabo Mike no se limita sólo al espacio físico. De hecho, en su intento de hacer regresar a Nick -física y moralmente-, Michael termina afrontando una visión de mundo completamente diferente de la suya. En cierto modo, la *katabasis* de Mike no es ni física ni moral, sino un descenso a la visión irónica del mundo, con el fin de superarla.

Como se ha visto, la ruleta rusa -y, en especial, la última que enfrenta a los dos amigos- es el máximo exponente de la ironía en *The Deer Hunter*. Pero, a su vez, la última ruleta rusa representa el fin de esa ironía. Ésta permanece en la película hasta el momento en

³⁹⁹ Véase HOLSTMARK, Erling B., "The *Katabasis* Theme in Modern Cinema", en WINKLER, Martin M. (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 25-27.

que no puede ser mantenida en términos narrativos y filosóficos. Cuando la ironía ya no se sostiene, toma su lugar un sentido de reconciliación, como se analizará acto seguido.

En la ruleta rusa que enfrenta a Nick y Michael, la sonrisa y la actitud desafiante de Nick se pueden considerar irónicas⁴⁰⁰. Dicha ironía emerge de un acusado sentido de negatividad⁴⁰¹ que culmina en la Nada: vida y muerte son lo mismo. A partir de esto se puede deducir que, por definición, la ironía se disuelve en sí misma. En último término, afirmar como Nick y el francés que todo es un Absurdo y la Nada supone una afirmación en sí misma. Es decir, la mera presencia de la ironía impele a preguntarse por su final⁴⁰², ya que la ironía está condenada filosóficamente a la desaparición. Sin embargo, deja tras de sí un recordatorio: dos de sus principales componentes, la ambigüedad y la paradoja, quedan vivas en la

⁴⁰⁰ Véase el punto 2.2.2.

⁴⁰¹ Cfr. GLICKSBERG, Charles I., *op. cit.*, 259.

⁴⁰² Desde Hegel al estructuralismo de Paul De Man, la ironía se ha visto como un callejón sin salida, tanto en su aplicación literaria como filosófica, porque la ironía no puede llevarse a un último término. Por definición, la ironía es siempre relativa: siempre conlleva una dialéctica, una respuesta complementaria. Pero si ésta es la esencia de la ironía -con constante contrabalance-, cabe preguntarse qué equilibra y contrabalancea a la ironía. El continuo recurso a la negación hizo que incluso el principal filósofo de la ironía, Søren Kierkegaard, tuviera que recurrir a Dios como fuente final de valores con el fin de superar los efectos negativos de la ironía. Véase KIERKEGAARD, Søren, *op. cit.*, 338.

literatura, el cine y la vida cuando la actitud irónica no se puede sostener más⁴⁰³.

Este momento crítico llega cuando Michael decide enfrentarse a Nick como único modo para salvarlo. En el fondo, esto no es sino poner cara a cara el “modo irónico” de Nick y el “modo ritual” de Mike, lo que, en definitiva, supone enfrentar dos formas de considerar la vida⁴⁰⁴. Al encarar a Nick, la postura de Mike se encuentra plena de significado trascendente: el amor es la única fuente de sentido. Con ello, los rasgos del heroísmo dejan de ser *biē* -habilidad para hacer daño- y *mênis* -ira-, sino la capacidad para amar. Éste es el gesto heroico fundamental de Michael.

Por otro lado, Nick representa los valores opuestos. Para él, en términos de ruleta rusa, vida y muerte son lo mismo. De hecho, morir es una liberación deseable, ya que Nick vive en el infierno. Sin embargo, Michael aspira a que Nick sea libre de verdad: por tanto, a una existencia en Clairton. Por eso le pregunta “¿Recuerdas los

⁴⁰³ Cfr. GLICKSBERG, Charles, *op. cit.*, 260.

⁴⁰⁴ “Que la arquitectura del filme no es una abstracción meramente formalista queda al final demostrado por el modo en que todo converge en el momento climático en que los dos motivos dominantes son puestos en directa confrontación. El ‘un disparo’ del autoritario control heroico queda abruptamente transformado con una ironía brutal en la bala que Nick se dispara en su propio cerebro en la ruleta rusa”, WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986, 287.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

árboles?”. Pero Nick parece entender que ése no es su destino, lo que supone el fin de la ironía: Nick se dispara.

Cuando la ironía desaparece, sólo pueden quedar la ambigüedad y la paradoja en su lugar. El espectador no puede entender si Nick comprende, al final, que “Un disparo” es el único modo para regresar a casa -aunque sea muerto-. O si, quizás, Nick dice en último término que prefiere seguir jugando y no retornar. En cualquier caso, Nick demuestra que, en su situación desesperada, el suicidio es la única alternativa a la inmanencia.

VI.
A MODO DE CONCLUSIÓN
LA NATURALEZA DEL REGRESO EN
THE BEST YEARS OF OUR LIVES
Y *THE DEER HUNTER*

Resulta incuestionable el hecho de que tanto *The Best Years of Our Lives* como *The Deer Hunter* tratan sobre la vuelta de tres soldados a su casa en Estados Unidos. Sin embargo, que los ex combatientes vuelvan no significa necesariamente que regresen. El retorno físico a la casa y la familia no asegura que el veterano “esté”. De hecho, ya se ha visto con Mike que, en ocasiones, encontrarse en

casa agudiza la sensación general de lontananza: un “sentirse a distancia” de lo que acaece en ese mundo que no se puede recuperar. Por eso, el verdadero regreso exige también una recuperación de lo que, en su día, se dejó atrás⁴⁰⁵. Y, como se ha visto, esto pone en juego la identidad personal y el sentido de historia, tanto la propia como lo que se entiende por Historia con mayúscula⁴⁰⁶.

Según el filósofo Leo Strauss, existen dos tipos de regreso. En primer lugar, uno de carácter trascendente: la búsqueda de una fuente de significado -generalmente religiosa- a la que se pertenece y, por tanto, se retorna. Y en segundo lugar, un regreso como restitución: la restauración de alguien en su realidad. En definitiva, en sus circunstancias históricas y su contexto social y cultural. De ahí que este retorno sea un nuevo punto de partida: más una forma de “volver a empezar” que un retorno⁴⁰⁷. Tanto *The Best Years of Our Lives* como *The Deer Hunter* se acercan a una de estas dos concepciones del regreso, pero ambas comparten la visión de que retornar implica superar la distancia irónica que el dolor impone entre el soldado y el mundo que antes le pertenecía. Una falla que se manifiesta en forma de nostalgia.

⁴⁰⁵ Véase nota 257.

⁴⁰⁶ Véase epígrafe 3.5.

⁴⁰⁷ Cfr. STRAUSS, Leo, *¿Progreso o retorno?*, Paidós, Barcelona, 2004, 149-152.

Nostalgia, de hecho, es una palabra que deriva del término con el que los griegos denominaban el regreso: *nostos*⁴⁰⁸. Es más, *nostos* no sólo es el regreso en sí mismo, sino la “canción del regreso”⁴⁰⁹. Así llamada, la canción del regreso era un esquema narrativo que, a lo largo de miles de años, tuvo presencia en la Europa Central y del Este meridional. Todas las canciones constituían el *nostoi*, un ciclo épico de retorno del que sólo se conserva la *Odisea*. No obstante, se sabe que hubo cientos de poemas con rasgos comunes: contaban la lucha de sus protagonistas por alcanzar su hogar tras haber servido en una larga guerra; vivían aventuras en el viaje de vuelta; se disfrazaban para engañar a los pretendientes de su mujer; probaban la fidelidad de su familia, compañeros y sirvientes; y se veían obligados a luchar de nuevo para retomar su posición perdida. Estos elementos se ordenaban a lo largo de varios escenarios: la ausencia del héroe, la devastación del hogar, el regreso, la retribución y la boda⁴¹⁰. *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* comparten, como se ha visto, no pocas de estas características.

Pero lo relevante de que *nostos* sea el regreso y su canción, radica en ese acercamiento que se produce entre acción y expresión

⁴⁰⁸ Cfr. WYATT, David, *Out of the Sixties Storytelling and the Vietnam Generation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 15.

⁴⁰⁹ Cfr. MALKLIN, Irad, *The Returns of Odysseus. Colonization and Ethnicity*, University of California Press, Berkeley, 1998, 54.

⁴¹⁰ Cfr. FOLEY, John Miles, *Homer's Traditional Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1999, 117-121.

artística⁴¹¹. Al contrario que su opuesto, el progreso, el retorno no se plantea con facilidad en un plano filosófico, abstracto o ideológico⁴¹². Más allá de los motivos recurrentes -ausencia, devastación, regreso, retribución y boda-, la acción del retorno se encuentra estrechamente vinculada a la historia particular, en gran parte porque presupone el restablecimiento mismo de la identidad personal. No en vano, el regreso -ya sea de la primavera, del día después de la noche, de las estaciones o del soldado- es un verdadero parto: el proceso de dar -o darse- vida⁴¹³.

Es más, el término *nostos* proviene etimológicamente de *nóos*, el modo en que la poesía designaba al regreso de entre los muertos⁴¹⁴. Pero no sólo eso: *nóos* era, ante todo, la salida de la oscuridad, la apertura a la luz, a la consciencia, a la vida⁴¹⁵. Al fin y al cabo, la vuelta tras la guerra es un tipo de regreso desde la muerte. Pero la vuelta no es sólo física sino, sobre todo, mental: una toma de conciencia, una acción para llegar a ser⁴¹⁶. De forma significativa,

⁴¹¹ Cfr. MALKLIN, Irad, *op. cit.*, 33.

⁴¹² Cfr. GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ensayos sobre el progreso*, Editorial Dorcas, Madrid, 1980, 20.

⁴¹³ Cfr. CLARKE, Howard W. *The Art of Odysseus*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1967, 67.

⁴¹⁴ Cfr. FRAME, Douglas, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, Yale University Press, New Haven, 1978, 73-75.

⁴¹⁵ Cfr. *Ibid.*, ix-xii, y <http://www.goddess-athena.org/Dictionary/N/N.htm>.

⁴¹⁶ Cfr. STRONG, David, "The Possibility of a Homecoming for Us: A Reflection on the *Odyssey*", *Philosophy Today*, n° 35, Winter, 1991, 326.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO

“regresar a casa” y “mente” comparten la raíz *nes*: en el pasado remoto, ambos conceptos se encontraban íntimamente vinculados⁴¹⁷. Retornar era, por tanto, escapar desde la oscuridad física y mental a la luz del hogar. No en vano, la *Odisea* habla constantemente de la “luz del regreso”.

The Best Years of Our Lives y *The Deer Hunter* comparten la visión radical del regreso, que implica la totalidad de la persona. No obstante, ambas películas se inclinan por dos diferentes concepciones del retorno. Mientras que en *The Best Years of Our Lives* el regreso se plantea como la restauración de la que hablaba Strauss, en *The Deer Hunter* el retorno posee un carácter trascendente. Así, el objetivo del presente epígrafe es analizar estos dos modos de entender el retorno: en qué se diferencian y qué tienen en común. Los dos primeros puntos -dedicados a *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* de forma respectiva- ahondarán en las diferencias. Un tercer punto y último, sin embargo, resaltará la naturaleza común del regreso en los filmes de Wyler y de Cimino.

⁴¹⁷ La raíz *nes* designaba originalmente el regreso desde la oscuridad; el retorno de entre los muertos; y la pérdida de los compañeros de armas. Cfr. FRAME, Douglas, *op. cit.*, 21-23.

6.1. RETORNAR PARA PROGRESAR: THE BEST YEARS OF OUR LIVES Y EL REGRESO ANTROPOCÉNTRICO

De los dos tipos de regreso planteados por Strauss, *The Best Years of Our Lives* está más cerca de la restitución. Como se ha visto, el filme fue fruto de su momento histórico, las ansiedades de su cultura y las preocupaciones sociales, además de las creencias liberales de sus autores. Se trata de una película que habla sobre el carácter estadounidense al más puro estilo americano: aunando pragmatismo e idealismo. Y, por eso, no es raro el planteamiento que hace de su tema de fondo: cómo el país debe progresar tras la guerra. Esta pregunta nace de la propia naturaleza propagandística - pragmática, por tanto- del filme⁴¹⁸. Pero también de su marcado carácter nacionalista. El asumir que el progreso constituye el retorno deseable es propio de un país como Estados Unidos.

⁴¹⁸ Véase epígrafe 2.1.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO

La aspiración de progreso⁴¹⁹ supone una constante en la Historia, la cultura y la tradición estadounidenses. El propio país nació impulsado por el “sueño americano”: cumplir los deseos irrealizables en Europa, entre los que destacaban vivir con libertad y perseguir la felicidad. Así pues, Estados Unidos emergió volcando en el futuro los valores del pasado, lo que vinculó para siempre la idea de patria con un idealismo progresista⁴²⁰.

Este progresismo esencial dota de tres grandes características a la tradición norteamericana. En primer lugar, posee una importante carga positiva unida a la búsqueda de la felicidad e identificada en la mejora del estilo de vida. En segundo lugar, se

⁴¹⁹ Resulta difícil definir progreso, pero cabe apuntar que: 1. Se trata de un cambio; 2. Que exige una serie de cambios dirigidos a una meta; 3. Una meta que no es simple futuro, sino un estado final de una cosa sometida al cambio; 4. El estado final es preferible al estado de partida; 5. Y lo preferido es un valor. En ocasiones se dice que la voluntad del hombre interviene en el progreso, y en ocasiones que no. En cualquier caso, se entiende que, por medio del progreso, la civilización se mueve en una dirección deseable, aunque no se pueda comprobar que dicha meta sea en efecto apetecible. Así pues, la creencia en el progreso es en cierto sentido un acto de fe. En la idea de progreso siempre se condensa una teoría sintética del pasado y una previsión de futuro. Se basa, por tanto, en una interpretación de la Historia e infiere que el progreso continuará indefinidamente. Algún día se alcanzará una condición de felicidad general que justificará el proceso total de la civilización: una civilización destinada a avanzar hacia el futuro. Cfr. GARCÍA MORENTE, Manuel, *op. cit.*, 44; y BURY, John, *La idea de progreso*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, 16.

⁴²⁰ Cfr. MATHIOPOULOS, Margarita, *op. cit.*, 264.

dirige al futuro, de ahí su obsesiva renovación de la tradición. Y, en tercer lugar, abre un abanico de posibilidades ilimitadas, ya que ese futuro no posee un final. En definitiva, por su carga positiva, su dirección hacia el futuro y su ilimitación, Estados Unidos se halla destinado a un constante volver a empezar. Todo lo sucedido, por bueno que sea, es susceptible de mejorarse en el siguiente instante. Se trata de una suerte de regreso perpetuo que mira al futuro. Del mismo modo, el filme de Wyler nace con los ojos puestos en el mañana. Como bien señala Al: “Estaremos apostando con el futuro de este país”⁴²¹.

Ahora bien, *The Best Years of Our Lives* reconoce que hay quienes confunden el carácter progresista de Norteamérica con un utilitarismo de cuño frankliniano. Ignorando las necesidades sociales, erróneamente entienden que lo más importante para el individuo es la oportunidad para de progresar por propia iniciativa o en aras de sí mismo para sí mismo⁴²². *The Best Years of Our Lives* rechaza esta visión nacional gracias al carácter de sus protagonistas: los veteranos.

Si algo había aprendido el público estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial es que la liza sólo se podía ganar en equipo. Así, los veteranos se convierten en muestras vivas de este

⁴²¹ Véanse pp. 72-73.

⁴²² Cfr. BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *op. cit.*, 55-56.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO

trabajo común que conllevó el sacrificio de muchos. Ante todo, los veteranos eran los que, olvidando su beneficio personal, habían llevado a cabo una lucha activa por los valores propios de los estadounidenses. Unos valores, por otro lado, profundamente progresistas: el celo casi misionero a la hora de defender la causa justa; el individualismo basado en la libertad y en la igualdad de oportunidades más que en el progreso personal; el carácter racionalista y liberal; y la defensa del capitalismo como principio básico de acción⁴²³.

La cuestión a debate en *The Best Years of Our Lives* no gira tanto en torno al veterano como al país al que éste regresa. La película se construye sobre la comparación implícita entre lo que debería ser y lo que en realidad es. El ex combatiente debería retornar a una sociedad comprometida con su situación, agradecida por sus sacrificios, atenta con sus necesidades y, por supuesto, garante de la igualdad de oportunidades. Al fin y al cabo, los veteranos no hacen grandes exigencias:

FRED

Todo lo que quiero es un buen trabajo, un futuro apacible y una casita para mí y mi mujer. Que me den eso y estaré rehabilitado...

(chasca los dedos)

así.

⁴²³ Cfr. MATHIOPOULOS, Margarita, *op. cit.*, 259.

AL

Pues creo que no pides demasiado.

Pero la comunidad a la que retornan prefiere olvidar cuanto antes lo acaecido, teme los problemas que trae consigo el veterano y se halla volcada en sus propias necesidades por encima de las del resto.

El regreso en *The Best Years of Our Lives* se entiende como una vuelta a la sociedad, aunque ésta sea ilustrada sólo el entorno familiar. Conlleva una apertura a los demás que presupone el retorno a sí mismo, con la superación de los traumas propios -Fred-. Pero el acento queda puesto sobre la necesidad de que los estadounidenses actualicen los valores de su nación. En definitiva, el regreso no es tanto a una tierra como a una comunidad y a unos valores que frenen la tendencia norteamericana al individualismo radical. La solución pasa necesariamente por la restitución de la persona en un contexto histórico y social vivo, porque

(...) si bien los procesos de separación e individuación eran necesarios para liberar[se] de las tiránicas estructuras del pasado, deben ser compensados por una renovación del compromiso y la comunidad, si no [se quiere] que terminen autodestruyéndose, o convirtiéndose en opuestos. Tal renovación es, de hecho, un mundo a la espera de nacer si [se tiene] el valor de aceptarlo⁴²⁴.

⁴²⁴ BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *op. cit.*, 351.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO

Sin quitar la vista a las dificultades, *The Best Years of Our Lives* anima a la búsqueda de la felicidad, aspiración básica del progreso. Pero lo hace a la medida del hombre -en su comunidad y con sus problemas-; no a la medida del propio progreso que, por definición, resulta ilimitado.

6.2. *THE DEER HUNTER* Y EL REGRESO TRASCENDENTE: GOD BLESS AMERICA COMO RECONCILIACIÓN FINAL

En el anterior epígrafe se han analizado las condiciones para que se produzca una reconciliación con la Historia en *The Deer Hunter*. Como se ha visto, el enfrentamiento entre la visión histórica de Nick y la visión ahistórica de Michael termina con la necesaria muerte del primero, pues -entregado a la linealidad del tiempo- Nick no tiene ninguna opción para salir salvo morir, mientras que Mike encuentra el sentido en la montaña: fija, inmutable, regida por sus leyes y ajena al tiempo. Igual al amor que lo mueve.

Como se sabe, la lucha entre Michael y Nick acaba con la ironía de *The Deer Hunter*. Pese a esto, sí prevalece una sensación

ambigua que magnifica la sensación de tragedia en el funeral de Nick. De nuevo, un ritual -ahora funerario- facilita el cambio de un estado a otro, pero esto no parece consolar a los pesarosos amigos de Nick. Cuando entran al bar de John, nadie habla: algunos, como Stan y Linda, prefieren cocinar o poner la mesa para no pensar, y evitar así el dolor.

Al menos, hasta que John -el amante de la música- entona el *God Bless America*. Lo hace mientras llora, más para consolarse que de forma consciente: de hecho, tararea. Es Linda quien retoma la tonadilla y le pone letra y, tras ella, el resto del grupo. Los amigos cantan juntos, pero sin mucha confianza, suavemente. Resulta obvio que la melodía nace del corazón dolido: arrastran las palabras y la nostalgia impregna las voces, que suenan cansadas, pero no dudosas ni patrioterías. Estas voces se van afirmando conforme cantan la canción, como si tomaran conciencia de algo. Los amigos terminan la tonada y se miran con complicidad, con la sonrisa de alguien que está en paz. Entonces Michael propone un brindis para Nick y los demás lo siguen.

Junto a las de ruleta rusa, la entonación del *God Bless America* fue la escena más polémica de *The Deer Hunter*, especialmente para el público y los críticos de los años setenta. Se juzgó que la canción -un “himno bastardo”- suponía una alabanza a una sociedad cerrada⁴²⁵,

⁴²⁵ FOX, Terry Curtis, *op. cit.*, 24.

también se dijo que era “un simple ritual vacío, hueco y muerto”⁴²⁶, e incluso hubo quien interpretó que los personajes confirmaban así su compromiso con la “existencia imperial” que había robado las piernas a Steven, la vida a Nick y la humanidad a todos ellos⁴²⁷. Tras Vietnam, muchos estadounidenses hallaban incómodas las declaraciones patrióticas, de modo que se tendió a ver en esta escena una intención irónica.

Esto, sin embargo, es una muestra de hasta qué punto paradoja e ironía pueden confundirse. Resulta *paradójico* que un grupo de amigos que acaba de enterrar a otro amigo -y prometido-, y que además se encuentra moral y físicamente devastado por la contienda, sienta la necesidad de homenajear al país que le envió a esa liza. Sin embargo, no hay evidencia de que dicho homenaje adopte una actitud irónica⁴²⁸: parece que los personajes sienten

⁴²⁶ KINDER, Marsha, “Political Game”, en “Four Shots at *The Deer Hunter*”, *Film Quarterly*, vol. 32, n°4, 1979, 17.

⁴²⁷ BURKE, Frank, *op. cit.*, 26.

⁴²⁸ “Algunos críticos han encontrado irónica la entonación del *God Bless America*, cuando no ambigua u ofensiva. Pero el contexto debe determinar cómo interpretar la función de esta canción. En una película que presenta a los personajes involucrados en rituales religiosos y seculares, el canto es *literalmente* una invocación para que se bendiga a un país y sus miembros emocionalmente derrumbados. Es injusto con Cimino interpretar la petición de bendición en términos pro-guerra o anti-guerra. Está igualmente fuera de lugar lamentar la falta de sofisticación política de quienes se duelen. Cimino quiere decir exactamente lo que dice aquí: el final no es irónico. Unidos en el dolor, la gente de Clairton

profundamente la canción, no que se alejan de ella para dejar un mensaje; no sostienen un dogma, sino que cantan pidiendo una bendición; no buscan una separación ideológica sino una integración práctica. *God Bless America* es una acción reconciliadora, del mismo modo que lo es la merced de Michael con el ciervo⁴²⁹.

En la entonación del *God Bless America* existe una identificación de los personajes con el país al que no reprochan nada sino, antes bien, para el que piden consuelo y bendición. En cierto sentido, tratan a Estados Unidos como a ellos mismos: los personajes se ponen al mismo nivel que su país⁴³⁰, otra víctima de la guerra. De ahí que deban pedir que se la bendiga. No es una simple exaltación de Norteamérica, sino de una búsqueda intuitiva de un orden trascendente que ponga las cosas en su lugar. Se trata, en último término, de un sentimiento cósmico universal: lo que Eliade llamó la

encuentran solaz en la música y la comunidad, una ceremonia más que comienza a reordenar sus vidas rotas”, EBERWEIN, Robert T., *op.cit.*, 363-364.

⁴²⁹ Los amigos entonan sólo un fragmento de la canción, el coro, y dejan de lado los estribillos, mucho más patrióticos. Cantan: “Dios bendiga a América/La tierra que amo./Que esté a su lado, y que la guíe/A través de la noche con una luz desde lo alto./Desde las montañas hasta las praderas,/A los océanos, blancos de espuma./Dios bendiga a América, mi casa, mi dulce hogar”.

⁴³⁰ “*The Deer Hunter* no va ‘sobre’ el vínculo entre hombres; ni tampoco es un estudio reaccionario de americanos sencillos que viven fuera de las realidades políticas. El objeto verdadero del filme es la supervivencia: cómo los miembros de una comunidad mantienen sus vidas cuando se hallan amenazadas por la devastación física y emocional que resulta del caos de la guerra”, EBERWEIN, Robert T., *op. cit.*, 363.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO

experiencia religiosa de pertenecer a alguna parte. Por eso Michael retorna con Nick incluso después de su muerte: para permitirle regresar a su *terra mater* de nuevo. Es decir, el regreso de *The Deer Hunter* lleva a una fuente de significado trascendente, de la que se proviene y a la que se vuelve, tal como Strauss señala. No se trata de un punto de partida sino, más bien, de un *axis mundi*: un eje fijo alrededor del cual gira lo demás.

Como señala Bourdette, existe una “profunda moralidad” en la escena del *God Bless America*:

Cimino trata no sólo de comunicar lo que los personajes individuales sienten en ese ambiguo momento, sino que busca forzar a su audiencia a enfrentarse a la comprensión de una verdad moral⁴³¹.

Ésta no posee un contenido normativo, sino que más bien señala una dirección: el redescubrimiento de la verdadera América, desde la que se reconstruirá el sentido esencial de comunidad⁴³². En cierto modo, la dolorosa experiencia de Vietnam ha roto la homogeneidad del mundo, y ha puesto en cuestión los referentes. Hacia dónde dirigirse como nación.

El propio país emerge como única respuesta: la tierra en la que Nick se encuentra enterrado es lo único verdadero para su

⁴³¹ BOURDETTE, Robert E., *op. cit.*, 184.

⁴³² Cfr. *Ibíd.*, 185.

grupo de amigos, aquello que se puede parecer a una orientación. Pero, tal como señala Mircea Eliade, para vivir en el centro del mundo antes hay que fundarlo⁴³³. La experiencia traumática de Vietnam requiere un regreso a los orígenes para nunca más desviarse de ellos. Exige, en cierta forma, una refundación del propio país desde la experiencia del dolor, y por ello se pide el socorro no de un Dios concreto, pero sí de algo parecido a una trascendencia. Porque construir un mundo es una decisión grave en la que se compromete la existencia del hombre mismo⁴³⁴. No en vano, el comienzo de un hogar es el comienzo de una nueva vida.

6.3. EL REGRESO, PROCESO DE LA COMUNIDAD DE MEMORIA

Debido en gran parte a las guerras en que se circunscriben, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* no comparten en último término la visión del regreso: mientras que para el primer filme supone un volver a empezar con el fin de progresar, para el segundo es un retorno al punto de origen del que es conveniente no

⁴³³ Cfr. ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 28.

⁴³⁴ Cfr. *Ibíd.*, 54.

separarse de nuevo. En definitiva, *The Best Years of Our Lives* confía en la capacidad regenerativa de una sociedad basada en la confianza y el compromiso, y *The Deer Hunter*, en una sociedad que posee un punto de referencia que se debe actualizar en la Historia para, así, no perder el sentido de comunidad o, más bien, su trascendencia. Pero, pese a las diferencias, las visiones de ambas películas no están tan separadas. Como se ha visto, las dos entienden el retorno del combatiente como algo que pone en entredicho la integridad de la persona: una persona en su sociedad y en su Historia.

Si los *nostoi* poseían cuatro escenarios en común⁴³⁵ se debe a que, como fenómeno, el regreso presupone, en primer lugar, la ausencia y la devastación; y en segundo lugar, una restitución y una gran celebración. Sin el primer tándem, más que un regreso habría una simple “vuelta a”; y sin la restitución y la consiguiente celebración, no existiría un verdadero regreso: aquél que se consigue. La guerra es para el soldado un viaje al terreno de la muerte y a su oscuridad, de ahí la etimología de *nostos*. Por eso, el retorno de ella también es un viaje, pero esta vez a la vida y a la humanidad.

Ya se ha visto que tanto *The Best Years of Our Lives* como *The Deer Hunter* poseen muchos puntos en común con la *Odisea* y la *Ilíada*. Pero el principal es que estas obras entienden el regreso como un retorno a la humanidad. *The Best Years of Our Lives*, como la *Odisea*, termina en una renovación matrimonial; *The Deer Hunter*,

⁴³⁵ Véase p. 229.

como la *Iliada*, con un “festín” funerario. Ambas, por tanto, acaban en una celebración que implica la unión de los amigos, la comida y el reparto -*daîs*- de ésta. La acción de dividir la carne sacrificial -*daíomai*- suponía para los griegos una actividad específicamente humana, de la que los dioses quedaban excluidos: a los dioses no se les daba este término⁴³⁶. Por extensión, necesitar comer -y hacer de ello una celebración- también es específicamente humano. Su gratuidad lo delata.

Lo que llevan a cabo los veteranos a su regreso es un proceso de humanización. Ulises retorna a casa de su largo viaje como un mendigo desposeído que se debe ganar aquello que ya es suyo, y que lo dignifica como persona. Y para salir de la oscuridad y el ostracismo en que lo ha sumido la muerte de Patroclo, Aquiles no realiza actividades heroicas, sino humanas: llorar con Príamo, reconociendo así su naturaleza común de hombres; comer; dormir; y acostarse con Briseida. Volver, por tanto, significa dejar de lado el soldado y renovar la humanidad. Y en este sentido, que intervenga o no la trascendencia, es indiferente: lo que de verdad importa para regresar es humanizarse.

The Best Years of Our Lives y *The Deer Hunter* demuestran que el regreso es un proceso; algo que no se consigue de un día a otro. Este proceso se lleva a cabo en diferentes etapas en las que se pone en juego las dimensiones radicales del hombre, como persona y

⁴³⁶ Cfr. KING, Katherine Callen, *op. cit.*, 39.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO

como ser social. Retornar, por lo tanto, es regresar a uno mismo en primer lugar; y en segundo, a su comunidad. Ambas dimensiones son inseparables, como se ve en las historias de Fred, Al, Homer, Michael, Nick y Steven.

Al y, sobre todo, Fred son la muestra de esta necesidad de reestablecimiento psicológico. No en vano, hasta que no “saca algunas cosas del sistema”, Fred no puede afrontar la vida laboral. Y el grave problema de Al -y posiblemente, el que le arrastra a su alcoholismo- es lo que él reconoce como excesiva cordura: Al no puede volver a ser el mismo, porque trata sin aliento de encontrar el sentido a lo sucedido, cuando racionalmente la guerra se escapa a cualquier explicación, pues es el reino del caos. Pero, sin duda, Nick se convierte en el ejemplo más claro de la pérdida de la integridad personal. El regreso a uno mismo no es sólo psicológico, sino también afectivo. Nick ya lo intuye cuando hace prometer a Mike que no lo dejará en Vietnam:

NICK

Todo lo que importa está aquí. Adoro este asqueroso lugar, aunque parezca increíble. Pero si algo me pasa, no me dejes allá. Me lo tienes que prometer.

Regresar con integridad personal responde, en último término, a la idea de corazón bíblica: es “algo que tiene que ver con el intelecto, la voluntad y la intención igual que con el

sentimiento”⁴³⁷. Pero, en el caso de Nick, su regreso sí adquiere las connotaciones apuntadas por el *nóos* griego: el retorno de entre los muertos, el escape de la oscuridad y, sobre todo, el regreso a la luz de la consciencia. En absoluto es casual que Nick se convierta en un amnésico, porque regresar implica, en el fondo, escapar del olvido⁴³⁸.

En este punto entra en juego la segunda dimensión del regreso: el retorno a la comunidad. La integración es un camino de ida y vuelta. El yo debe integrarse psicológica y afectivamente antes de ingresar de vuelta en la sociedad pero, al mismo tiempo, no existe integración sin ingreso. Son dos etapas del proceso de retorno que se dan casi simultáneamente, y que -para que el regreso sea verdadero- son necesarias. Pero volver de forma radical no significa entrar de nuevo en la sociedad entendida como contexto institucional. Al, por ejemplo, regresa al banco y, no obstante, sigue sin encontrarse en él y, por tanto, sigue sin regresar. Retornar de la guerra significa ser bienvenido en una verdadera comunidad.

⁴³⁷ BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *op. cit.*, 62, nota 28 a pie de página.

⁴³⁸ Con la eminente excepción de Platón, los griegos poseían numerosos términos definían, de uno u otro modo, la actividad psicológica: *psychē*, *phrēn*, *thumos*, *kradiē*, *ētor*, *prapis* y *nóos* entre otros. Sin embargo, *nóos* -como *thumos*- no tenía una connotación física, sino que se entendía como una facultad: la facultad para recordar. Cfr. SULLIVAN, Shirley Darcus, *Psychological Activity in Homer. A Study of Phrēn*, Carleton University Press, Ottawa, 1988, 2, 8.

Una comunidad está constituida por la conciencia de que tiene un sentido. Es decir, de que posee una historia que une a sus miembros, que se puede leer e interpretar hacia un futuro. Una sociedad verdadera siempre es una comunidad de memoria, que no olvida su pasado gracias a que alguien lo ha contado: posee una narrativa constitutiva que ofrece ejemplos de hombres y mujeres que ilustran su sentido último. Esto implica que la sociedad posee concepciones claras sobre lo que considera bueno -ejemplar- y malo, y también sobre su propio devenir. Las comunidades de memoria encuentran su sentido más allá de sus épicas y éxitos. De hecho, se hallan estrechamente vinculadas por el dolor, tanto el sufrido y compartido como el infligido⁴³⁹.

Justamente porque tiene memoria, esta comunidad puede ofrecer esperanza. El hecho de que posea significación permite construir una red de relaciones, y da un marco para interpretar los esfuerzos de cada uno como la contribución al bien común⁴⁴⁰. Y, por tanto, al futuro. Integrar y comprometer son aspectos esenciales en esta sociedad, de ahí que los ritos sean auténticas celebraciones de memoria: definen los modelos de lealtad y las obligaciones que mantienen viva y unida a la comunidad⁴⁴¹. Aunque diferentes en sus visiones concretas, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* sostienen que es imposible regresar sin una comunidad de memoria.

⁴³⁹ Cfr. *Id.*

⁴⁴⁰ Cfr. *Ibíd.*, 204.

⁴⁴¹ Cfr. *Ibíd.*, 205.

Es más, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* son la puesta en marcha de esta comunidad de memoria. En un sentido estricto, las dos películas son regreso o, al menos, un primer paso de ese retorno. *Nostos*, como se ha visto, aunaba los significados de regreso y canción del regreso. En el fondo, sin narrativas como estos dos filmes, no podría existir verdadero regreso: ni de la Segunda Guerra Mundial ni de la liza de Vietnam. Junto a otras manifestaciones artísticas, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* constituyeron en su día dos pasos fundamentales en la forja de la comunidad de memoria estadounidense.

Una memoria que, como se ha ido viendo, afronta directamente el tema del dolor sufrido, pero también infligido. Así, el funeral de Nick reafirma la comunidad tanto como lo hace la boda de Homer y Wilma. La sociedad no es una mera unión de seres semejantes, sino un lazo de historia y esperanza. Por eso *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* muestran de forma abierta los eventos, deseos, temores y héroes de esa sociedad. A este lugar se puede regresar porque ofrece un significado. En el sentido kantiano del término, es “culto”, una comunidad cultivada: aporta un contexto que permite experimentar como sublime lo que para otros es, simplemente, terrible⁴⁴². En este caso, las consecuencias de la conflagración.

⁴⁴² Cfr. KANT, Immanuel, *Critique of Judgement*, Hafner, New York, 1951, 105.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA NATURALEZA DEL REGRESO

En definitiva, *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* son manifestaciones culturales del regreso, tanto por temática como por su función. Nacidas en un momento crítico para Estados Unidos, ambas películas sirven para hacer regresar de dos guerras muy diferentes, lo que las hace distintas. Pero, al mismo tiempo, las dos poseen en común la denuncia de los comportamientos que acaban con la esperanza de una comunidad consciente, comprensiva y piadosa. Es decir, una comunidad de memoria. *The Best Years of Our Lives* y *The Deer Hunter* permanecen indelebles, como auténticos ritos para purificar el pasado de Estados Unidos y el presente de las pasiones. En último término, como espacios a los que regresar, y comprender.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROBIE, Lascelles, *The Epic*, Freeport, London, 1914.
- AGEE, James, *Escritos sobre cine*, QUINTANA, Ángel (ed.), Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- American Psychiatric Association, *DSM-III-R: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, American Psychiatric Association Press, Washington, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREW, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1993.
- ARESTÉ, José María, *Pero... ¿dónde está Willy? En busca de William Wyler*, Rialp, Madrid, 1998.
- ASTRE, Georges-Albert y HOARALI, Albert-Patrick, *El universo del western*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; y VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1983.
- AUSTER, Al y QUART, Leonard, “Hollywood and Vietnam: The Triumph of the Will”, en *Cineaste* 9, n° 3, 1979, 4-9.
- BALLART, Pere, Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quadernis Crema, Barcelona, 1994.
- BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 2004.
 - o *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Anagrama, Barcelona, 2005
- BARTHES, Roland, “The Discourse of History”, en SCHAFFER, E.S. (ed.), *Comparative Criticism. A Year Book*, vol. III, *Years Work English Studies*, Cambridge, 1980.
- BASINGER, Jeanine, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1986.

- BAZIN, André, “William Wyler ou le janséniste de la mise en scène”, en *La revue du Cinéma*, vol. 2, nº 10 y 11, 1948.
- BEIDLER, Philip D., “Remembering The Best Years of Our Lives”, en *The Virginia Quarterly Review*, Autumn, 1996, nº 4, 589-604.
- BELLAH, Robert N.; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M., *Hábitos del corazón*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- BENAYOUN, Robert y CIMENT, Michel Henry, “Entretien avec Michael Cimino”, en *Positif*, nº 217, 1979, 21ff.
- BENVIGNÙ, Massimo y LASAGNA, Roberto, *America perduta. I film di Michael Cimino*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1998.
- BERGALA, Alain, “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno”, en V.V.A.A., *Roberto Rossellini. El cine revelado*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000, 11-32.
- BIGSBY, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. 7, 1900-1940, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- BISKIND, Peter, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Anagrama, 2004.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1974.

BIBLIOGRAFÍA

- o *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986 [1974].
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier, *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 2000.
- BOURDETTE, Robert E., “Rereading The Deer Hunter: Michael Cimino’s Deliberate American Epic”, en GILMAN, Owen W. y SMITH, Lorrie (eds.), *America Rediscovered. Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War*, Garland Publishing, New York, 1990, 165-188.
- BRENDE, Joel Osler, y PARSON, Erwin Randolph, *Vietnam Veterans. The Road to Recovery*, Plenum Press, New York, 1985.
- BRITTON, Andrew (ed.), “Michael Cimino”, en *Talking Films*, Fourth Estate Limited, London, 1991.
- BROWN, John Mason, *The Worlds of Robert E. Sherwood. Mirror to His Times (1896-1939)*, Harper & Row, New York, 1965.
- BURKE, Frank, “Reading Michael Cimino’s The Deer Hunter Interpretation as Melting Pot”, en *Literature Quarterly*, vol. 20, nº 3, 1992, 249-259.
- BURY, John, *La idea de progreso*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena; y TUSÓN VALLS, Amparo, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona, 1999.
- CAPARRÓS LERA, J.M., “El cine como documento histórico”, PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- CAWELTI, John, *The Six Gun Mystique*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1971.
- CHELL, Samuel L., “Music and Emotion in the Classic Hollywood Film: The Case of The Best Years of Our Lives”, en *Film Criticism*, vol. 8, n° 2, 1984, 27-38.
- CIEUTAT, Michel, “La profondeur de champ selon Wyler”, en *Positif*, n° 484, 2001, 78-82.
- CIMENT, Michel, “Fortunes (et infortunes) critiques de William Wyler”, en *Positif*, n° 484, 2001, 70-73.
- CHOPRA-GANT, Mike, *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, I.B. Tauris Publishers, London, 2006.
- CLARKE, Howard W. *The Art of Odysseus*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1967.
- CLAY, Jenny Strauss, *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

BIBLIOGRAFÍA

- COHEN, Beth (ed.), *The Distaff Side Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford University Press, Oxford, 1995.
- COLLINS, Jim, RADNER, Hilary y COLLINS, Ava Preacher (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, London, 1993.
- COMAS, Ángel, *El cazador/El último refugio*, Libros Dirigido, Barcelona, 2000.
 - o William Wyler. *Su vida. Su época*, T&B Editores, Madrid, 2004
- CROTTY, Kevin, *The Poetics of Supplication. Homer's Iliad and Odyssey*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.
- DAVIS, Vernon E., *The Long Road Home. U.S. Prisoner of War Policy Planning in Southeast Asia*, Historical Office, Office of the Secretary of Defense, Washington, 2000.
- DENBY, David, "Nightmare into Epic", en *New Yorker*, 18 de diciembre, 1978, 98-100.
- DOYLE, Robert C., "Unresolved Mysteries: The Myth of the Missing Warrior and the Government Deceit Them in the Popular Captivity Culture of the Vietnam War", en *Journal of American Culture*, vol. 15, nº 2, 1992, 1-17.
- EASTON, Carol, *The Search for Sam Goldwyn. A Biography*, William Morrow, New York, 1975.

- EBERWEIN, Robert T., “Ceremonies of Survival: The Structure of The Deer Hunter”, en *Journal of Popular Film and Television*, vol. 7, nº 4, 1980, 352-364.
- ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid, 2005.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1992.
 - o *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Barcelona, 1993.
 - o *Fragmentarium*, Editorial Trotta, Madrid, 2004.
 - o “Consejos para el que va a la guerra”, en ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, 68-70.
- FOLEY, John Miles, *Homer’s Traditional Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1999.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1990 [1957].
- GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ensayos sobre el progreso*, Editorial Dorcas, Madrid, 1980.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1982.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- GAUDREAULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995.
- GERBER, David A., “Heroes and Misfits: The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in The Best Years of Our Lives”, en *American Quarterly*, vol. 46, nº 4, 547-574.
- GLICKSBERG, Charles I., *The Ironic Vision in Modern Literature*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1969.
- GOLDEN, Leon, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, *American Philological Association*, monográfico de American Classical Studies, nº 29, 1992.
- HAGEMANN, E.R., “An Extraordinary Picture: The Film Criticism of Robert E. Sherwood”, en *The Journal of Popular Film*, vol. 1, nº 2, 1972, 81-104, y SCHULTHEISS, John, “Robert E. Sherwood”, en *Film Comment*, vol. 8, nº 3, 1972, 70-71.
- HATCH, Robert, reseña de *The Deer Hunter*, *The Nation*, 24 de febrero, 1979, 220.
- HELLMANN, John, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, Columbia University Press, New York, 1986.
- HERMAN, Gabriel, *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- HERMAN, Jan, *A Talent For Trouble*, G. P. Putnam’s Son, New York, 1995.

- HOLSTMARK, Erling B., “The Katabasis Theme in Modern Cinema”, en WINKLER, Martin M. (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 23-50.
- HOMERO, *Odisea*, Trad. PABÓN, José Manuel, Editorial Gredos, Madrid, 1995.
- HOPPENSTAND, Gary; BARROWS, Floyd; LUNDE, Erik, “Bringing the War Home: William Wyler and World War II”, en *Film & History*, vol. 27, nº 1-4, 1997, 108-118.
- HOWARD, Michael, “La guerra y el Estado-Nación”, en HOWARD, Michael., *Las causas de la guerra y otros ensayos*, Servicio de Publicaciones del EME, Madrid, 1987, 49-63.
- <http://www.trauma-pages.com/>
- <http://plato.stanford.edu/entries/memory/>
- <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/VietnamBib.html>
- <http://www.goddess-athena.org/Dictionary/index.htm>
- <http://www.phil.mq.edu.au/staff/jsutton/Memory.html>
- <http://www.patiencepress.com/ptg.html>
- JOHNSTON, Ian, *The Ironies of War. An Introduction to Homer's Illiad*, University Press of America, Lanham, 1988.
- JOWETT, Garth, y O'DONNELL, Victoria, *Propaganda and Persuasion*, Sage Publications, London, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- KAMINSKY, American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film, Dell Publishing, New York, 1974.
- KANT, Immanuel, *Critique of Judgement*, Hafner, New York, 1951.
- KATZ, Marylin A., *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
- KAUFFMANN, Stanley, "Structures, Within and Without", en *The New Republic*, 23 y 30 de diciembre, 1978, 22-23.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1985 [1954].
- KIERKEGAARD, Søren, *The Concept of Irony, with a Constant Reference to Socrates*, Collins, London, 1966 [1818].
- KINDER, Marsha, "Political Game", en "Four Shots at The Deer Hunter", *Film Quarterly*, vol. 32, n°4, 1979, 16-18.
- KING, Geoff, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino, 2004.
- KING, Katherine Callen, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1987.
- KINNEY, Judy Lee, "The Mythical Method: Fictionalizing the Vietnam War", en *Wide Angle*, vol. 7, n° 4, 1985, 35-40.

- KOPPES, Clayton R. y BLACK, Gregory, *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, University of California Press, Berkeley, 1987.
- KROLL, Jack, “Life-or-Death Gambles”, en *Newsweek*, 11 de diciembre, 1978, 113-115.
- LESKY, Albin, La tragedia griega, *El Acantilado*, Barcelona, 2001.
- LINDROTH, James R., “The Subjective Insert: Tradition and Memory in Two Contemporary Films”, en *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 9, 1983, 114-123.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- MADSEN, Axel, *William Wyler. The Authorized Biography*, W. H. Allen, New York, 1974.
- MAISONNEUVE, Jean, *Ritos religiosos y civiles*, Herder, Madrid, 1991.
- MALKLIN, Irad, *The Returns of Odysseus. Colonization and Ethnicity*, University of California Press, Berkeley, 1998.
- MANCHESTER, William, *The Glory and the Dream. A Narrative History of America, 1932-1972*, Little, Brown and Company, Boston, 2 vols., 1974.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- MATHIOPOULOS, Margarita, *History and the Progress. In search of the European and the American Mind*, Praeger, New York, 1989.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- McADAMS, Frank, *The American War Film. History and Hollywood*, Praeger, London, 2002.
- MESERVE, Walter J., *Robert E. Sherwood. Reluctant Moralist*, Pegasus, New York, 1970.
- METZ, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, New York, 1974.
- MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta; SOLÀ ARGIMBAU, Marta, *La representación cinematográfica de la historia*, Ediciones Akal, Tres Cantos, 2001.
- MUECKE, Douglas C., *Irony*, Methuen & Co., London, 1970.
- MURNAHAN, Sheila, *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, 1987.
- MUSE, Eben J., "Romance, Power, and the Vietnam War: Romantic Triangles in Three Vietnam War Films", en *Durham University Journal*, vol. LXXXVI, nº 2, 1994, 307-313.
- NAGY, Gregor, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Johns Hopkins, University Press of Baltimore, 1979.

- NORDEN, Martin F., "The Disabled Veteran in Hollywood Films", *Journal of Popular Film and Television*, nº 1, Spring, 1985, 16-23.
- OBERMILLER, Phillip J. y MALONEY, Michael E., "Looking for Appalachians in Pittsburgh: Seeking Deliverance and Finding The Deer Hunter", en *Pittsburgh History*, Winter 1990, vol. 73, nº 4, 160-169.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, Revista de Occidente, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- PARKER, Robert, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford, 1983.
- PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- PÉREZ RUBIO, Pablo, *El cine melodramático*, Paidós, Barcelona, 2004.
- PHILLIPS, Gene, "William Wyler Interview", en *Focus on Film*, nº 24, 1976, 4-11.
- POLEY, Helene P., *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.
- PYM, John, "A Bullet in the Head: Vietnam Remembered", en *Sight and Sound*, 48, nº 2, 1979, 82-115.

BIBLIOGRAFÍA

- QUINTANA, Ángel, “Roberto Rossellini frente a los misterios de lo real. Notas sobre un gesto moderno”, en V.V.A.A., *El camino del cine europeo. Siete miradas: Murnau, Dreyer, Buñuel, Rossellini, Godard, Bergman, Von Trier*, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio y Artyco, Pamplona, 2004, 113-116.
- REDFIELD, James M. en NAGY, Gregor, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Johns Hopkins, University Press of Baltimore, 1979, vii-xiii.
- REECE, Steve, *The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996..
- REYZÁBAL, María Victoria, *Didáctica de los discursos persuasivos: la publicidad y la propaganda*, Editorial La Muralla, Madrid, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Amor y justicia*, Caparrós Editores, Madrid, 2000.
- RIEFF, Philip, *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud*, Harper & Row, New York, 1966.
- ROFFMAN, Peter y PURDY, Jim, *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington, 1981.
- ROSENSTONE, Robert A., “La historia en la pantalla”, en PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.), *Historia y cine*.

- Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Guión de aventura y la forja del héroe*, Editorial Ariel, Madrid, 2002.
 - o *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona, 2001.
 - SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
 - o *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.
 - SARRIS, Andrew, “Is the Methaphor the Message?”, en *The Village Voice*, 18 de diciembre, 1978, 67-68.
 - SAXTON, Alexander, “The Racial Trajectory of the Western Hero”, en *Amerasia*, vol. 11, nº 2, 1984.
 - SCHATZ, Thomas, “El nuevo Hollywood”, en COLLINS, Jim, RADNER, Hilary y COLLINS, Ava Preacher (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, London, 1993, 89-128.
 - SCHNEIDER, David M. y SMITH, Raymond, *Class Differences and Sex Roles in American Kinship and Family Structure*, Prenticehall, Englewood, 1973.
 - SEAFORD, Richard, *Reciprocity and Ritual. Homer and the Tragedy in the Developing of the City-State*, Clarendon Press, Oxford, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- SEGALÉN, Martine, *Ritos y rituales contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- SHAY, Jonathan, *Achilles in Vietnam, Combat Trauma and the Undoing of Character*, Simon & Schuster, 1994.
 - o *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, Scribner, 2002.
- SHERRY, Michael S., *In the Shadow of War. The United States Since 1930s*, Yale University Press, New Haven, 1995.
- SHERWOOD, Robert E., *The Queen's Husband*, New York, Charles Scribner's Sons, 1928.
- SHULL, Michael S. y IWLT, David Edward, *Hollywood War films, 1937-1945. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II*, McFarland & Company, Jefferson, 1996.
- SHUMAN, R. Baird, *Robert E. Sherwood*, Twayne Publishers, New York, 1964.
- SKLAR, Robert, *Movie-Made America. A Social History of American Movies*, Random House, New York, 1975.
- SOLÍS LLORENTE, R., *Génesis de una novela histórica*, Instituto Nacional de Enseñanza Media, Ceuta, 1964.
- SOLOMON, Stanley, *Beyond Formula: American Film Genres*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976.

- SORLIN, Pierre, *The Film in History*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.
- STRAUSS, Leo, *¿Progreso o retorno?*, Paidós, Barcelona, 2004.
- STRONG, David, “The Possibility of a Homecoming for Us: A Reflection on the Odyssey”, en *Philosophy Today*, nº 35, Winter, 1991.
- SULLIVAN, Shirley Darcus, *Psychological Activity in Homer. A Study of Phrēn*, Carleton University Press, Ottawa, 1988.
- SUN TZU, *El arte de la guerra*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2003.
- SWINDELL, Larry, “William Wyler. A Life in Film”, en *American Film*, vol. 1, nº 6, 1976.
- TOCQUEVILLE, A. de, *De la Démocratie en Amérique*, en *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1951, tomo I, volumen 2.
- TOENNIES, Ferdinand, *Comunidad y asociación*, Península, Madrid, 1979.
- TORNER, Jules, *Love and Friendship*, Marquette University Press, Milwaukee, 2003.
- UGHI, Francesco (ed.), *Michael Cimino*, Dino Audino Editore, Roma, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- VAN NORTWICK, Thomas, *Somewhere I Have Never Travelled. The Second Self and the Hero's Journey in Ancient Epic*, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona, 1996.
- VIVES AZANCOT, Pedro A., “Estados Unidos, 1945-1963: de la ansiedad a la abundancia”, en *Siglo XX. Historia Universal. La era Kennedy*, Historia 16, Madrid, 1998, vol. 25, 7-52.
- V.V.A.A., Roberto Rossellini. *El cine revelado*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000.
- V.V.A.A., *El camino del cine europeo. Siete miradas: Murnau, Dreyer, Buñuel, Rossellini, Godard, Bergman, Von Trier*, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio y Artyco, Pamplona, 2004.
- VIVIANI, Christian, “Un classique américain. Les Plus Belles Années de notre vie”, en *Positif*, nº 484, 2001, 86-89.
- “William Wyler. Guardian Lecture”, en *Films and Filming*, nº 325, 1981.
- WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992 [1973].
- WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL REGRESO

- WORCESTER, David, *The Art of Satire*, Russell & Russell, New York, 1960.
- WYATT, David, *Out of the Sixties Storytelling and the Vietnam Generation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- YOUNG, Arthur M., *Troy and Her Leyend*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1948.
- ZEITLIN, Froma I., “Figuring Fidelity in Homer’s Odyssey”, en COHEN, Beth (ed.), *The Distaff Side Representing the Female in Homer’s Odyssey*, Oxford University Press, Oxford, 1995, 117-152.