

La relatividad de la historia a través del campo/contracampo: *Flags of Our Fathers* y *Letters from Iwo Jima*

Andrea Fioravanti - Alessandro Poli
Traducción del italiano: Sandra Viviana Palermo

«Gather round me people there's a story I
would tell about a brave young Indian you
should remember well...»
(Peter LaFarge, *The Ballad of Ira Hayes*).

Frente a la gran cantidad de películas, series o formatos que proponen eventos históricos, es necesario preguntarse cómo, dónde y por qué la historia se encuentra con el cine, evitando que la atención recaiga exclusivamente en los errores que se cometen en la representación del pasado o en la confusión que suele crearse con respecto al rol del historiador y al del crítico cinematográfico. Numerosas películas han llevado a la pantalla grande una rica serie de episodios históricos; muchas de estas películas se concentran en la dimensión antropológico-social de la historia, privada o íntima, con la intención de revelar el carácter inadecuado de una narración histórica eminential, «monumental» por decirlo con las palabras de Nietzsche, u orientada ideológicamente. Un maestro de nuestro tiempo se ha atrevido a una reconstrucción histórica densa de significados y profunda, ofreciendo al público dos de las películas más interesantes de la temporada. Nos referimos a Clint Eastwood y a esa dupla casi única en la historia del cine compuesta por *Flags of Our Fathers* y *Letters from Iwo Jima*, presentadas en las salas internacionales con pocos meses de distancia una de la otra: la primera a fines del 2006, la segunda a principios del 2007. Obra en dos actos que evoca desde diferentes perspectivas la batalla que empezó el 11 de febrero de 1945 en la árida isla volcánica del Pacífico: Iwo Jima. En la primera película, el episodio es narrado desde el punto de vista de los norteamericanos, en la segunda, el evento es vivido desde el frente japonés. Las dos obras componen una dupla que estudia con atención y minuciosidad el argumento, mas si se las separa, ambas siguen teniendo vida propia; obras autónomas y complementarias, películas de guerra fluidas y urgentes, que eligen un punto de vista narrativo desubicante y un idioma clásico, excelente a la hora de amplificar las perspectivas historiográficas y las formas de narración de un evento histórico; obras que intentan ir más allá de los estilos clásicos de la filmografía bélica. Este es el punto sobre el cual queremos reflexionar. Por un lado se trata de películas totalmente integradas dentro de la poética del director/actor estadounidense, que desde hace años se mueve generando una búsqueda personal de temas y modalidades expresivas propias sin abandonar la película «de género»; por otro lado, se trata de magistrales ejemplos de lo que esconden investigaciones históricas ideológicamente orientadas y manipuladas. A través de dos películas de excepcional tempestividad moral y civil —con evidentes referencias a la actualidad—, Eastwood indaga la realidad histórica de un evento. Tengamos presente que el «viaje en el tiempo» realizado por una película es siempre doble, pues la imagen se mueve en el pasado y en la realidad que se cuenta, pero también en el momento en que la película se filma y se presenta al público. Como nos enseña Marc Ferro, la película, como «agente de historia», es uno de los medios de los que dispone una cultura para ocupar la escena y mostrarse; *Flags of Our Fathers* y *Letters from Iwo Jima* son índice no sólo del evento que narran, sino también de nuestro tiempo y de las formas de narración y de representación de la realidad que nos pertenecen, son índice entonces de nuestra actual percepción de la realidad histórica

descrita, y finalmente del evento en sí mismo, reconstruido, descompuesto y analizado. Sobre Iwo Jima Allan Dwan ya había realizado la célebre película *Sands of Iwo Jima* en 1949, con John Wayne interpretando el papel del odioso entrenador de los marines. A diferencia de esta película, y de otras tantas que intentan justificar la leyenda y no la historia, como en ocasiones ha hecho la épica fordiana, la película de Clint Eastwood se aleja —implícitamente— de la obra de su predecesor justamente por su actitud frente a la leyenda: Ford celebraba el nacimiento de una nación, mientras que Eastwood paga el desencanto y la amargura de una época que ha tenido que aprender a desconfiar de las leyendas y de un patriotismo que lleva a los estadounidenses a combatir guerras equivocadas.

Ligado a Iwo Jima está, además, el nombre de Ira Hayes, a quien *Flags of our Fathers* dedica una atención especial. Ira Hayes era uno de los seis marines que en el monte Suribachi, la cima más alta de Iwo Jima, izaron la bandera de los Estados Unidos. A este indio Peter LaFarge dedicó la homónima balada que aquí hemos recordado en exergo, que la voz de Jhonny Cash ha vuelto aún más célebre. Ira era un indio de la tribu pima y fue tomado como modelo de la propaganda de guerra estadounidense, como caso emblemático del patriotismo multicultural, de un indio que al parecer olvida las vejaciones sufridas por su pueblo y se hace portador de la bandera americana. —«Now Ira's folks were hungry/And their land grew crops of weeds/When war came, Ira volunteered/And forgot the white man's greed», dice la balada—. Pero cuando se apagan los reflectores y el interés por su historia, Ira termina sus días entrando y saliendo de prisión y muere finalmente el 24 de enero de 1955 desesperadamente solo y alcoholizado: «Then Ira started drinkin' hard; / Jail was often his home/ They'd let him raise the flag and lower it / like you'd throw a dog a bone!», continúa LaFarge. Como muchas baladas americanas, también *The Ballad of Ira Hayes* se hace portavoz de un evento miserable que no todos cuentan porque es muy incómodo, entregando de este modo a la historia oral y cantada, que pasa de generación en generación, la misión de hacer conocer algo que no es tan fácil encontrar en los libros de historia. Seguramente *Flags of Our Fathers* no tiene el ritmo de una balada folk, y tampoco el estilo, pero se hace cargo de la misma función histórica y social, del mismo intento, del mismo tono de denuncia que caracteriza esa peculiar composición musical: Eastwood, cantor de nuestro tiempo, se vuelve trovador, *storyteller* de un evento íntimo que la «historia monumental», la historia «oficial», orientada ideológicamente, ha sepultado.

Historia y representación. *Flags of our fathers*.

Flags of Our Fathers es una reflexión sobre una imagen de lo que fue la conquista americana de Iwo Jima durante la segunda guerra mundial. Tal conquista cobra vida gracias a la instantánea del fotógrafo Joe Rosenthal —que por esta toma gana el premio Pulitzer— que retrata el momento en que la bandera de los Estados Unidos es izada sobre el monte Suribachi, la cima más alta de la isla. Los padres de los cuales habla el título son los 70.000 soldados de los Estados Unidos que durante el invierno de 1945 combatieron en Iwo Jima, territorio de gran valor estratégico, y de cuya conquista los Estados Unidos pensaban que habría dependido la suerte de la guerra: desde allí podían salir los aviones bombarderos que debían atacar Tokio. En la isla había por lo menos 20.000 japoneses a la espera de los marines. Al final de la batalla los Estados Unidos habían perdido alrededor de seis mil hombres, mientras que sobrevivieron sólo

200 de los veinte mil japoneses. La película está basada sobre el best-seller homónimo escrito por James Bradley, hijo de uno de los soldados —Doc Bradley, el enfermero (Ryan Philippe)— que izaron la bandera en la cima del monte. El film entreteje su trama alrededor de los estudios realizados por el hijo de Doc sobre el pasado de su padre después de haber descubierto que una de las fotografías más famosas de la historia reciente de los Estados Unidos, cinco marines y un oficial de la Marina que izan la *Old Glory* sobre el Monte Suribachi decretando la conquista simbólica de Iwo Jima, retrata a su padre que jamás ha contado nada sobre tal historia. La búsqueda sobre los motivos que lo han llevado al olvido genera un recorrido de documentación; y de este largo silencio surge una verdad incómoda e inesperada: la bandera de los Estados Unidos que aparece en la foto de Rosenthal es en realidad una «falsedad histórica», pues esa bandera sustituía una primera bandera que había sido usurpada porque un secretario de la marina la quería como souvenir. La verdad que emerge es grotesca: un político quiere quedarse con el paño como recuerdo y lo hace sustituir. Se vuelve a izar una nueva «falsa» bandera y en ese momento el fotógrafo toma el evento; la imagen se transforma en una de las más célebres de la historia. Además, es necesario recordar que el ejército estadounidense tardó alrededor de treinta días en domar la resistencia japonesa; en cambio, la percepción en los Estados Unidos de la duración y de la crueldad del conflicto fue diferente, pues al quinto día del conflicto las agencias comenzaron a hacer circular la foto con los seis marines que izaban la bandera sobre la cima del monte, dando así la impresión de que la isla había sido conquistada, mientras que los combates duraron otros 26 días. En este lapso de tiempo perdieron la vida tres de los seis soldados de la foto. *Flags of Our Fathers* narra el conflicto a partir de la mirada de los tres jóvenes soldados americanos que sobrevivieron: el enfermero Doc Bradley —padre del autor del libro—, Ira Hayes (Adam Beach), joven indio Pima, y el mensajero de diecinueve años Rene Gagnon (Jesse Bradford).

Entusiasmado por la foto de Rosenthal, al presidente Franklin Delano Roosevelt, que murió poco después, se le ocurrió retirar a los tres sobrevivientes del combate y mandarlos en una suerte de tour propagandístico alrededor de los Estados Unidos. Debían interpretar el rol de héroes y recoger fondos para sostener el conflicto durante un verdadero tour promocional de *los buenos* de la guerra. En la película las imágenes de los soldados comprometidos en esta nueva campaña en su patria se alternan con las imágenes secas de los combates en la isla. Con todas las expectativas sobre ellos y con los ojos todavía llenos de la angustia vivida en Iwo Jima, los tres jóvenes emprenden su personal viaje de pasión comunicativa. Pero tal autenticidad existencial, la realidad del sufrimiento de quien ha combatido, es totalmente insignificante para los organizadores del tour publicitario y para la meta que se ha propuesto la retórica patriótica americana. A lo largo de la película se multiplican las escenas de elección postiza de los soldados que deben volver a la patria después de la confusión generada por la doble foto y por la posterior trágica muerte de los compañeros de armas. Eastwood muestra el conflicto entre los soldados que no se animan a tomar el lugar de otros, mostrando la profundidad invisible del evento histórico y los distintos significados que se pueden atribuir a una fotografía.

La intención de la película queda abiertamente declarada en su significativo inicio: «Las cosas nos gustan simples y lineales, buenos y malos, héroes y canallas, y hay muchos de los unos y de los otros, pero las cosas no son casi nunca como nosotros las imaginamos». Sin embargo Eastwood logra transmitir toda la complejidad de la historia que narra. La película está estructurada sobre tres niveles/planos temporales. El

primero es el de los años noventa, cuando Doc muere y su hijo reconstruye su historia de guerra. A partir de aquí se articulan los otros dos niveles en los que se estructura el flash back, uno organizado alrededor de los momentos de la batalla de Iwo Jima, y el otro alrededor de los momentos sucesivos al retorno a la patria de los marines comprometidos en la propaganda. Distintos niveles temporales y diferentes voces cronistas se van combinando en un único cuadro explicativo ejemplar y extremadamente complejo, en el que se entrelazan tres niveles narrativos distintos: el nivel de la guerra, que es el nivel del evento desencadenante y el nivel de la Historia con mayúscula, el nivel del recuerdo, que es el que genera la cohesión de todos los elementos y los amalgama y, por último, el nivel del «mito», representación postiza de la historia, construcción de la leyenda y de la consagración de los héroes, momento de la ideología y de las sucesivas manipulaciones realizadas por la política —para este nivel, la identidad de los soldados tomados en la fotografía que han llevado a cabo la histórica empresa es totalmente indiferente—. *Magister vitae* no es más la historia, sino lo que la memoria logra arrancar al olvido generado por la retórica y la propaganda, intentando mantener la dimensión de la historicidad y de la narración. De hecho, el largometraje da cuenta de muchos Iwo Jima, y ninguno de ellos es el verdadero o el falso en sentido absoluto, así como cada uno de ellos niega y al mismo tiempo añade algo al otro. Eastwood pone en escena una lúcida reflexión sobre la retórica, sobre su poderosa capacidad de incidir sobre las existencias de los individuos y de los pueblos, y sobre el uso ambiguo de términos como patriotismo y heroísmo, hermandad y solidaridad. Por un lado está el lenguaje de la propaganda política, cínico *instrumentum regni*, por otro lado, el lenguaje de los sentimientos y de las emociones, motivo por el cual la misma palabra —o la misma fotografía— identifica realidades antitéticas y sentimientos contrapuestos: los héroes y los mitos son sólo un fetiche, creados para poder funcionar como «opio» de las masas ignorantes; pero a veces son también expresión auténtica de cualidades y necesidades humanas.

La dispersión entre los personajes, el desfase entre los niveles temporales y la fragmentación de las perspectivas muestran el rechazo por las convenciones y los esquematismos con los cuales normalmente empobrecemos el estudio del pasado. Con esa economía de sentimientos tan suya, Eastwood cuenta qué quiere decir desempeñar el propio deber de soldado; articula la narración alrededor de distintos personajes —interpretados por un reparto formado voluntariamente por actores muy eficaces, pero no por divos famosísimos— y de este modo complica los mecanismos de identificación, desactivando uno de los factores más difíciles de manejar en la filmografía de género, y sobre todo en las películas que narran el pasado, es decir, el factor motivo, el del terror, el del peligro y el del miedo, como agentes capaces de generar la coparticipación inmediata del espectador. En esta narración coral, la fragmentación de los niveles narrativos, la continua vuelta atrás y el flash back, impiden participar mecánicamente de lo que le ocurre a un único personaje e identificarse con él. Eastwood distribuye las razones y las opiniones entre todos los participantes, y así como son muchas las razones, muchas son las historias que subyacen al único evento, pero sin la necesidad de hacer hincapié en la dimensión sentimental.

El conflicto estalla de manera diferente en cada una de las conciencias de los tres personajes y trasciende los límites de las películas de género; Eastwood no presta atención a las causas que desencadenaron la guerra y tampoco a las razones de los unos y de los otros. Alejándose con decisión de los estereotipos característicos de la película de guerra, mas sin ir a parar al extremo opuesto del manifiesto antimilitarista,

«Eastwood [...] lleva a la pantalla un amplio fresco en el cual el horror del campo de batalla y la máquina de la propaganda doméstica se combinan generando una paradoja que determina la crisis de los personajes principales»¹. Las imágenes desentonan entre ellas y esta discordancia se ve claramente entre las secuencias que narran la batalla, que no escatiman penas, sangre y horrores, y las imágenes del tour promocional liderado por políticos y funcionarios sin demasiados escrúpulos. La contradicción que envuelve un heroísmo de tapa, probablemente falso o manipulado, pero necesario cuando se quiere sobrevivir, no se acaba con la reseña de los horrores de los combates ni con la exhibición de las hipocresías de salón, más bien intenta encontrar, por un lado, una dimensión de solidaridad concreta y, por el otro, vuelve a poner en discusión el sentido y el significado de la historia en su totalidad. La relación entre libertad personal y consentimiento, entre aceptación o rechazo del falso evento, gira alrededor del sentido que cobra la fotografía en cada uno de los tres jóvenes y de lo que se esconde detrás de una imagen. Durante toda su vida, Doc Bradley no había hecho más que repetir a su hijo que los verdaderos y únicos héroes eran los muertos de Iwo Jima. El joven enfermero sufre arcadas de vómito cada vez que se presenta ante el público para interpretar el papel que se le ha asignado —el momento culminante es cuando los tres soldados tienen que participar en una suerte de puesta en escena que reconstruye la conquista del monte sobre un relieve hecho de papel maché en una cancha repleta de gente—, pero percibe la presencia de los familiares que lo sostienen y así logra superar el conflicto. René Gagnon, en cambio, en toda esta farsa ve solamente un camino fácil para obtener riquezas rápidamente, aprovechando la celebridad pasajera. Ira Hayes vive el mismo conflicto de Doc pero, además, siente sobre sí la traición de todo su pueblo —como si hubiera abrazado la causa del yankee usurpador—. Aquí empieza el tormento del joven indio que busca en el alcohol algo que lo ayude a desterrar y ahogar los fantasmas de esta historia, pero la adicción a la botella lo termina matando². Eastwood concluye su película con una vuelta atrás en la narración; nos deja el recuerdo de los muchachos de la foto y de sus compañeros, lejos de los reflectores de la propaganda pero también de la sangre de la batalla, abandonados en una inmersión liberadora en el océano que de alguna manera restablece su auténtica dimensión de personas, liberándolos de la función y del rol que los eventos históricos les han asignado, lejos de las normas y de las presiones que los encierran en una suerte de máscara, en un insostenible juego de las partes.

El título entonces puede resultar engañoso. Las banderas que ondean en la cartelera podrían hacer pensar que Eastwood ha vuelto a los temas patrióticos y conservadores de años anteriores, en cambio se trata de una película profundamente anti-heroica y crítica del conflicto. La intención de Eastwood es revelar la mentira del imaginario, la falsificación de la historia oficial, sin adjudicarse el rol de revisionista provocante, sino narrando las imágenes que aún hoy forman parte de nuestro imaginario colectivo. A Eastwood le interesa sobretudo el mecanismo mediático que transforma una imagen en un mito aún cuando la realidad de los hechos sea totalmente distinta. El corazón de la película está en el desfase entre «leyenda» y «realidad» y en el descubrimiento de que cuando la dimensión representativa de la historia se torna preeminente, la primera termina por sacrificar a la segunda.

La mirada del otro. *Letters from Iwo Jima*

Según el proyecto inicial *Flags of Our Fathers* era para el mercado internacional y *Letters from Iwo Jima* debía salir sólo en video o dvd para el mercado japonés. Pero la fuerza de la primera película hizo que el segundo largometraje se impusiera a nivel mundial, conservando todos sus aspectos peculiares: todos actores japoneses, idioma japonés —con los subtítulos en los idiomas de cada uno de los países donde la película se estrenó—, punto de vista ideológico japonés sobre la batalla de Iwo Jima y sobre la guerra en general. Una película muy diferente de *Flags of Our Fathers*, pero indisolublemente unida a ésta por la temática, por el guión, por el uso de la fotografía y, sobretodo, por la mirada de Clint Eastwood sobre la guerra, una mirada crítica pero a la vez desencantada, pues no esconde ningún tipo de mensaje retóricamente pacifista. Eastwood es demasiado consciente de la gran cantidad de elementos puestos en juego en los vaivenes de la historia —y sobretodo en los de la Segunda Guerra Mundial— como para reducir todo a una banal llamada a la hermandad humana. Como *Flags of Our Fathers*, ésta no es una película de guerra sino más bien una película sobre los seres humanos sacrificados en las guerras. Una obra opuesta y al mismo tiempo integradora, «con intenciones idénticas: dar espacio a la humanidad entre los pliegues del horror; esta vez, sin embargo, desde el marco sangriento de la guerra»³.

Si del lado americano se narra la máquina mediática que alimenta la guerra, del lado japonés es la guerra la verdadera protagonista. Tampoco en este caso asistimos a muchas escenas de acción y las que vemos son totalmente funcionales a la intención de la narración. Eastwood cuenta las dramáticas horas de la defensa de la isla de Iwo Jima mostrándonos la humanidad, los sentimientos, las angustias y los miedos de los soldados japoneses, víctimas inconcientes de una guerra perdida de antemano, y el director estadounidense mejora aún la mirada sobre esa trituradora de hombres que fue la conquista americana de la isla. La película aprovecha la pobreza de medios que le había sido destinada y se podría decir que hace de la necesidad una virtud: ninguna escena de combate con respiro épico, sino más bien una reflexión sobre los hombres en guerra, con una estatura moral y una capacidad evocadora que no es propia de las películas «de guerra», sino de las películas «sobre la guerra»⁴, caracterización que vale también para la anterior *Flags of Our Fathers*, que aún siendo una película «sobre la guerra», perteneciente al género «de guerra», mantiene ciertos encuadres grandilocuentes y una narración heroica típica de las películas bélicas.

En el segundo capítulo de esta obra, o mejor dicho, en ese contra-campo de la batalla que es *Letters from Iwo Jima*, la mirada —salvo algunos escasos momentos— no se aleja nunca de la isla y describe el sistema defensivo ideado por el comandante de las fuerzas japonesas, el célebre general Tadamichi Kuribayashi, quien, con la construcción de grutas, galerías subterráneas, cavernas excavadas en el subsuelo volcánico, logró resistir a ultranza a las terribles fuerzas de los Estados Unidos. Resistencia que, dada la situación de los japoneses en la isla, tenía sólo dos salidas posibles: o la muerte en combate, o el suicidio, según establecía el código de honor de los súbditos del emperador. Para contar estas soluciones, Eastwood y sus colaboradores en el guión, usan algunas cartas de militares japoneses que no llegaron a ser enviadas y que fueron encontradas entre las ruinas de estas galerías subterráneas.

Es preciso comenzar por estas cartas para poder emprender un recorrido de análisis de la película que nos permita entender cómo el director norteamericano,

mediante una doble perspectiva sobre la misma batalla, logra hacernos reflexionar sobre la Historia y sobre los acontecimientos que la desencadenaron, sobre las miles de vidas destrozadas en el intento silencioso de cambiar el final que ya estaba escrito. La tragedia narrada en *Letters from Iwo Jima* está completa en el prólogo de la película. Dos minutos en los que vemos a los japoneses excavar en las laderas del monte Suribachi y en las cavernas de esta montaña buscando los restos de una batalla que costó la vida de miles de soldados japoneses. Defensa inútil, pues ya en febrero del '45, ni siquiera el alto mando japonés dudaba de que Japón habría perdido la guerra. Dos minutos durante los cuales, ante lo que queda de las fortificaciones y de los emplazamientos preparados para la defensa de la isla, asistimos al hallazgo, dentro de una de las galerías subterráneas de la isla, de una caja llena de cartas. Con este comienzo Eastwood deja en claro el manifiesto emotivo de la obra: no se trata de un análisis de la personalidad de los soldados a través del lente de la máquina mediática, sino de la fotografía directa de los soldados japoneses a través de las cartas que ellos mismos escribieron y que nunca pudieron enviar; una suerte de polvo existencial de la Historia con mayúscula. Eastwood reconstruye el cuadro de esa humanidad condenada a morir, bien bajo las bombas americanas, bien mediante el suicidio de honor impuesto por los graduados fanáticos.

La increíble naturalidad con la cual Eastwood excava en lo profundo del alma humana impresiona mucho. La mirada del director no pierde lucidez, atento y coherente aún en medio de ese rígido clima de militarismo exasperado de cada escena. Una de las razones de la grandeza de Eastwood está en que evita ponerse como juez de sus personajes, tanto como en su capacidad de compenetrarse en ellos, con una *pietas* y una intensidad extraordinarias, donde la fuerza del impacto emotivo se equilibra perfectamente con la esencialidad de la dirección.

Para la película, Eastwood utiliza una fotografía poco saturada, tan entrañable que se transforma casi en un blanco y negro crepuscular adaptado a la arena negra y a las inaccesibles rocas de la isla. Eastwood emplea un método visualmente muy eficaz, utilizando imágenes con colores plomizos, ásperos y apagados, a excepción del amarillo de las explosiones y del rojo de la sangre que mantienen tonos vivos y encendidos. El fuerte impacto emotivo de la película lo producen, más que las escenas de acción —pocas y marginales—, las individuales vicisitudes humanas de los soldados japoneses. El resultado es una obra filmada en la oscuridad de las galerías subterráneas de la isla, que ya es una muerte bajo tierra, imagen laberíntica de atormentadas interioridades: encerrados en sus agujeros, la mayor parte de los soldados y de los oficiales parecen estar ya en el infierno, y sin embargo no renuncian a su propia humanidad, aún mediante ese gesto incomprensible —para nosotros occidentales— de absoluto sentido del honor japonés que los empuja a elegir el suicidio como única posibilidad de salvarse de la derrota.

Eastwood demuestra una vez más que es un director reflexivo y sensible, capaz de considerar cuidadosamente todos los puntos de vista de un evento y de analizar todos sus ángulos. La sabiduría de la que hablamos está en su capacidad de reconocer al enemigo «el otro de sí», pero al mismo tiempo al Hombre. Otro ser viviente y no un enemigo sin alma y sin historia. Clint rinde homenaje con gran humanidad y sabiduría a los malvados enemigos de antaño. Esta vez se mira la guerra «del otro lado», de la de los «perdedores», de aquellos que en las tradicionales «películas de guerra» estamos acostumbrados a ver como figuras estereotipadas e inconsistentes. Ahora los

«enemigos» adquieren una dimensión más humana, real, conmovedora. Todos los personajes —algunos de los cuales existieron realmente, como por ejemplo el anticonformista general Kuribayaschi⁵ (un gran Ken Watanabe)— están delineados con atención. Además del general Kuribaschi, excelente estratega, están el Barón Nischi (Tsuyoshi Ihara), aristócrata ex-jockey olímpico; el panadero Saigo, que está a punto de ser papá; el teniente Ito, nacionalista ya listo para el suicidio; Shimizu, guardia militar que todavía no ha perdido su fe y su idealismo, pero que se descubre cobarde y más apegado a la vida de lo que él mismo hubiera imaginado y que muere justamente por su cobardía, asesinado por un militar estadounidense que lo había capturado pero para quien se había transformado en un peso. Gracias a las distintas personalidades descritas, Eastwood logra evadirse de las imágenes estereotipadas hechas sólo de «banzai» y «kamikaze» que el cine nos ha propuesto constantemente; películas que nos muestran, por un lado, a los valientes y generosos marines, y por el otro, a los feroces e inhumanos japoneses, que la propaganda y la filmografía estadounidense hacían aparecer como soldados capaces de cualquier cosa, y que, lejos de ser frías máquinas de guerra, son hombres que viven un conflicto entre las razones de la fidelidad a la patria y las razones del corazón, las ganas de vivir.

Los maravillosos flashbacks responden a la voluntad de indagar las profundidades del alma humana y el conflicto perenne entre los sentimientos reales y las imposiciones culturales. De hecho, aunque en la isla todos parezcan alinearse con una lógica destructiva y auto-destructiva, los flashbacks muestran que estos hombres conservan sentimientos comunes a todo el género humano, que ningún oficial, por más exaltado que sea, podrá jamás anular. Las cartas que los soldados japoneses escriben o reciben desde sus casas no se diferencian mucho de las cartas de los militares estadounidenses. «Haz lo que consideres justo, porque es justo», escribe un soldado a su madre; y considera que lo justo es lo que ella así considere, es decir el resultado de una pregunta, de un interrogarse a sí mismos y no la reacción a un imperativo que nos viene desde afuera. Esa carta viene desde los Estados Unidos. El barón Nishi la encuentra sobre un marine muerto; y cuando se la lee a sus hombres, todos la perciben como una exhortación, como si esa madre le hubiera escrito a cada uno de ellos.

Esta reflexión nos introduce en el problema central de la película, la humanidad existencial de la historia, las miles de voces perdidas en los márgenes de los acontecimientos, analizadas por Eastwood mediante el uso del contra-campo, que en esta segunda obra del director cobra pleno significado, totalmente nuevo en su uso radical. Lo que Eastwood coloca en el campo es un problema de pensamientos, moral y cinematográfico, una suerte de reflexión filosófica sobre la mirada que las películas ofrecen desde dos perspectivas distintas sobre el mismo evento, como si la cámara realizara un contra-campo del sentido, tan valiente como moral.

Sólo un director de su espesor humano podía llevarnos a «ver» la guerra con los ojos de los «otros», de los «enemigos», y cambiar de lugar así nuestros sentimientos⁶ a través del «lente-cine», una suerte de lupa que nos permite observar las idioteces irracionales de los avatares y del hacerse histórico. Pero es sobretodo el segundo momento el que pone de manifiesto estas idioteces, gracias a un encuadre que nos permite reflexionar sobre los alcances del amor patriótico. El patriotismo es uno de los ejes que unen estas dos películas: instrumentalizado con fines propagandísticos y políticos en la primera ocasión; usado como espejito de colores para compensar incapacidades militares o límites objetivos en la segunda, esconde el trágico engaño de

una nación entera empujada sobre el tobogán de la muerte por una educación retórica y masoquista. En *Flags of Our Fathers* se criticaba la utilización del patriotismo con fines meramente económicos y propagandistas; en *Letters from Iwo Jima*, en cambio, el patriotismo es representado como una forma de exaltación que anula la sacralidad de la vida y justifica el sacrificio extremo frente a una derrota inevitable. En las dos películas se lleva a cabo una suerte de contra-campo conceptual gracias a la imagen de la bandera. Por la foto de Joe Rosenthal, la bandera plantada por los marines el 23 de febrero del 1945 se transforma rápidamente en los Estados Unidos en el símbolo de un nuevo entusiasmo y de mayor apoyo a la guerra. La primera película gira alrededor de esta imagen, de su fuerza y potencia, debido a la contingencia del momento: vista con los ojos de los japoneses que se oponen al desembarco, no es más que un fragmento anónimo en la totalidad de la catástrofe: se la ve casi de casualidad, desde adentro de una gruta, tan lejana que parece perderse en la indiferencia. Una suerte de contra-campo de pensamiento conceptual representado por esta imagen: un punto gris que se pierde en el horizonte y al cual no se le da ninguna importancia en ese momento. «Con *Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood confiere a la noción de contra-campo un significado radicalmente distinto. Si separamos la palabra: contra-campo, ella parece indicar la porción de un territorio, un espacio o encuadre ocupado por *el otro* por antonomasia, es decir por el enemigo, y lo que potencialmente nos niega como identidad que mira, estando nosotros en el campo. De esta manera, nos pensamos inevitablemente como el enemigo del otro —nosotros mismos— o, mejor dicho, nos transformamos en el otro enemigo. El contra-campo es la subjetivación de quien mira, es la acción misma de mirar. Somos nosotros que nos miramos mientras nos están mirando. Y la mirada, como definición de lo que no somos y sobre todo de lo que ellos no son, «es el lugar de la guerra»⁷. El cine de Eastwood es un cine contra las ilusiones fáciles y contra las retóricas de la guerra. Eastwood lleva a la pantalla un mensaje muy intenso, pero sin asumir una actitud predicadora. Si de verdad se conociera a quien tenemos enfrente probablemente no se lo odiaría como en cambio sucede en todas las guerras. No hay retórica, no hay sentimentalismo, más bien sincera compasión; el culto de la muerte, el deshonor de la derrota, típico de la mentalidad guerrera del Japón, no generan desprecio o hilaridad, sino misericordia y pena: la escena de los soldados japoneses que se auto-explotan con granadas dentro de las cavernas del monte Suribachi cuando se dan cuenta de que no queda más alternativa que la derrota, es desgarradora y magnífica a la vez y ella sola justifica la utilización de la palabra obra maestra de reflexión histórica.

El recuerdo del pasado posee un significado que puede perderse en las narraciones fantásticas, intimistas o espirituales, o en la propaganda mistificadora. Pero la fusión intransigente de ética y estética llevada a cabo por Eastwood tiene en cuenta esta fluctuación que puede ser problemática o valorizadora al mismo tiempo; no sólo representa un tipo de comunicación del pasado que complica en forma radical los *standards* representativos, sino que celebra una historia que comienza a apartarse de las formas de narración tradicionales hasta hoy practicadas. Si es cierto que toda interpretación es por naturaleza parcial y puede practicarse sólo como «historia de los efectos», es decir que ya no es posible ufanarse de un historicismo simple capaz de comprender con claridad y transparencia una época en su totalidad —una película en su conjunto no puede ser una representación objetiva de la historia—, una ingenua ilusión positivista del film como reconstrucción exacta del pasado⁸, entonces el análisis de un largometraje tiene que tender a la comprensión de las razones profundas, contingentes e históricas, que han determinado la producción de una obra de carácter histórico; Eastwood ya ha indicado la manera en que esto se puede llevar a cabo.

¹ L. C. Ramosino, “Clint, un patriota niente affatto retorico”, en *Il domenicale*, 18 de noviembre de 2006.

² En la balada de LaFarge, Ira logra escapar a las etiquetas sólo a través de la muerte; el silencio de la muerte anula los epítetos que le fueron atribuidos en vida: «Call him drunken Ira Hayes [...] He won't answer anymore, Not the whiskey-drinkin' Indian, Not the Marine who went to war».

³ L. Rondi, “Eastwood contro la guerra dirige un coro perfetto”, en *Il Tempo*, 16 de febrero del 2007.

⁴ La distinción podría parecer artificiosa, pero sirve para comprender de qué estamos hablando. Las películas de guerra pueden definirse como un género cinematográfico definido: apasionantes por las escenas que dejan sin respiro y por la narración épica de los héroes; se trata de películas espectaculares que utilizan las convenciones y los códigos expresivos típicos de las obras que pertenecen a cualquier género; su lenguaje puede ser épico, o puede pertenecer al género aventura o al melodrama: «En una película de guerra existe siempre, obviamente, la oposición entre dos frentes enemigos, pero lo que en realidad caracteriza a estas películas es el encuentro del hombre con la muerte: a veces temida, a veces aceptada de frente, a veces sufrida, otras evitada», F. Di Giammatteo, *Che cos'è il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 123. Las películas sobre la guerra representan más que nada amargas reflexiones sobre los conflictos, pueden utilizar el lenguaje propio del género épico y construir algunas escenas espectaculares, mas están atravesadas por ese maniqueísmo típico de las películas de guerra, que generalmente sostiene a uno de los dos lados del conflicto; las películas sobre la guerra intentan reflexionar sobre las heridas dolorosas y profundas que la guerra nos deja. Se podría definir *Saving Private Ryan* de Spielberg como una película «de guerra», mientras que obras como *The Thin Red Line* de Malick, *Apocalypse Now!* de Coppola, *Paths of Glory* o *Full Metal Jacket* de Kubrick y *Flags of Our Fathers* son películas «sobre la guerra».

⁵ Kuribayaschi había estudiado en los Estados Unidos; amante de los Estados Unidos pero fiel incondicionalmente a su propio país y a sus deberes de soldado. Con Kuribayaschi la película realiza un milagro desde el punto de vista de la perspectiva. Eastwood se acerca a los japoneses a partir de quien más se les asemeja. He aquí la grandeza de la perspectiva elegida para narrar la historia pues, de este modo, Eastwood estructura aún más esta película por sí misma excepcional; al final, la figura del general, en lugar de resaltar las diferencias, resalta las semejanzas, y hablamos naturalmente de características humanas más que de características culturales o militares. Así Eastwood echa por tierra el cliché de la película «de guerra», sus esquematismos y maniqueísmos.

⁶ Se trata de dos momentos centrales para entender el problema que el director pone en escena. Las troneras que se abrían en la primera película para disparar sobre los estadounidenses, agujeros cargados de miedo, misteriosos y desconocidos para los soldados americanos, nosotros, espectadores, en esta segunda película, las conocemos antes de que entren en acción, y así cambian su oscuro poder por un sentimiento de misericordia, no sólo por los soldados americanos que van a morir acribillados, sino sobretudoo por los soldados japoneses.

⁷ G. Nazzaro, “Lettere da Iwo Jima”, en *Rumore*, marzo 2007.

⁸ Los títulos del final de *Flags of Our Fathers* lo testimonian: el larguísimo post-final empieza mostrando por más de diez minutos las «fotografías verdaderas» de la batalla de Iwo Jima. El documento es la historia que se impone con un ritmo sincopado y una música que, adrede, se parece al estallido de un mortero, pero no es ni índice de la objetividad histórica en el sentido de reconstrucción definitiva de los hechos —cómo podría serlo si toda la película gira alrededor de la ambigüedad de una foto—, ni exigencia de verosimilitud, si bien el escenario reconstruido por Eastwood —en las playas de Islandia— es decididamente parecido al de la época. De este modo las fotos verdaderas de la época se combinan —al final— con la reconstrucción desmitificadora a la cual asistimos, sin ocupar su lugar.