

GENERATION KILL: La estética de la muerte.

Francisco Javier GÓMEZ TARÍN

Dpto. Ciencias de la Comunicación

Universitat Jaume I. Castellón.

La nueva propuesta de David Simon (*The Wire*, 2002-2008), esta vez compartiendo las responsabilidades creativas con Ed Burns, sobre la base del libro escrito por Evan Wright, no solamente tiene un título sugestivo y polisémico sino que afronta con seriedad uno de los capítulos más inequívocamente lamentables y vergonzosos de nuestra contemporaneidad: la segunda Guerra de Irak. Para hacerlo, establece claras demarcaciones: miniserie de siete capítulos, sin continuidad posterior; trama limitada al espacio de tiempo que media entre el comienzo de la invasión y la supuesta finalización-establecimiento con la toma de Bagdad; protagonista colectivo en torno al *leit motiv* del periodista (los ojos que ven).

Esta serie fue rodada en Mozambique y Sudáfrica en el verano de 2007. Los capítulos llevan por título: 1) *A por ellos (Get Some)*; 2) *La cuna de la civilización (The Cradle of Civilization)*; 3) *La cagada (Screwby)*; 4) *Una paja en combate (Combat Jack)*; 5) *Tentar a la suerte (A Burning Dog)*; 6) *Tranquilidad (Stay Frosty)*, y 7) *Bomba en el jardín (Bomb in the Garden)*

No haremos aquí acopio anecdótico de vicisitudes del rodaje ni de títulos de crédito, cuestiones muy en boga en los supuestos análisis que hoy en día abordan los materiales audiovisuales del mundo en que nos ha tocado vivir (condenado cada vez más al triunfo de la mediocridad y el parasitismo). Tampoco nos detendremos excesivamente, salvo cuando así lo requiera nuestro texto, en las tramas argumentales (otro de los males endémicos de las lecturas a partir de los “arcos de transformación” de los personajes). El tipo de reflexión que pretendemos llevar a cabo se estructura en torno a tres ejes conceptuales: estética, ética y épica.

Estética del documento.

Conviene comenzar indicando que no nos encontramos ante una serie (mini o no) que se base en la unidad discursiva de cada capítulo para construir un todo sumativo, pero con especificidades, como suele ser habitual. Por el contrario, los siete capítulos, dirigidos los tres primeros y el último por Susanna White, y el resto por Simon Cellan Jones, constituyen una unidad cronológica que puede –y debe– entenderse como un solo filme de siete horas de duración, y desde esta perspectiva abordaremos nuestro análisis. Es importante señalar que la unidad de todo el bloque es también estética: la aplicación de los recursos expresivos, la planificación, la puesta en escena, se mantienen de forma ejemplar desde el inicio al final. Las elipsis narrativas cumplimentan una sucesión causa-consecuencia que está en lo cánones del discurso hegemónico, si bien la puesta en escena conecta más con la idea del documental que con la del trabajo de ficción.

La trama argumental se desarrolla linealmente, a medida que las tropas americanas avanzan por territorio iraquí. Para anclar la narración en un contexto específico, se utilizan dos herramientas que pueden entrar en contradicción: el seguimiento de un grupo reducido de protagonistas (equipo al mando de un teniente, en el seno de una compañía dedicada a tareas de reconocimiento, y presencia de un periodista americano de la revista Rolling Stone). Decimos que estos parámetros pueden entrar en contradicción porque el periodista (*alter ego* supuesto del autor del libro, que sería autobiográfico) sirve de *leit motiv* a lo largo del filme pero no es a través de su mirada que los acontecimientos son presentados; en este sentido conviene establecer las evidentes diferencias con el uso de este recurso que hace William A. Wellman en *También somos seres humanos (Story of G.I. Joe, 1945)*.

El establecimiento del punto de vista, siempre esencial en cualquier relato audiovisual, sufre así de la imposición de una decisión estética que apunta hacia la verosimilitud más extrema (de ahí

la utilización de recursos expresivos más propios del cine documental que de la ficción) y que se sustenta en una planificación acelerada, en la que priman los planos cortos, incluso de detalle, y las panorámicas descriptivas para situar los espacios y contextualizar. Este es, pues, un elemento de conflicto, ya que el periodista se convierte en observador privilegiado de cuanto acontece pero sus ojos no son los del espectador (salvo algunas excepciones de ocularizaciones internas que no resultan decisivas) Tampoco la focalización –el saber– se centra en personaje alguno sino que se diluye en el seno de un protagonista colectivo que es representado a través de un mecanismo narrativo de omnisciencia. Segunda contradicción, que se justifica por el acertado criterio de romper la hegemónica trama de los protagonistas individuales con otros de carácter colectivo que se constituyen en microcosmos de un sistema/estado orientado hacia la muerte.

De lo que se trata, a fin de cuentas, es de situar ese protagonista colectivo en el seno de una guerra que es vista a través de sus consecuencias, eliminando la espectacularidad de la acción directa y colocando en su lugar la sugerencia como elemento discursivo esencial. Que se trate de un grupo de reconocimiento, no hace sino garantizar su entidad en el seno del relato y permitir al espectador mayor capacidad crítica para enfrentarse al desarrollo de los acontecimientos, tanto desde el punto de vista de los invasores como de los invadidos (representados una y otra vez por el hedor de la muerte y de la violencia).

Lógicamente, al sacrificar la mirada a la omnisciencia y no anclarla en personaje alguno, no hay lugar para voz *over* ni para marcas enunciativas evidentes. Con todo y con ello, algunos finales de capítulo (grúa vertical que descubre la luz de la batalla al fondo, en la noche) y determinados planos adjudicables a miradas de personajes desde el interior de posiciones (marco de ventana, objetos intermedios) siembran aquí y allá elementos desestabilizadores que serán radicalmente asumidos en la secuencia final, claramente de intervención enunciativa tanto por la planificación como por la *mise en abîme* como por la música que se le superpone (hay que tener en cuenta que a lo largo del filme hay mucha música, pero es diegética e interpretada por los propios soldados en los vehículos, como elemento ahuyentador del nerviosismo generalizado).

Todo lo cual no hace sino justificar la elección de una estética visual de carácter documental que conecta a la perfección el “mundo posible” (el generado por el discurso e inmerso en el significante), el “mundo real” (el contextual para el espectador) y el “mundo proyectado” (aquel imaginario que el propio espectador edifica mediante el cruce de los dos anteriores). Es más, el aparato ficcional-representacional genera un discurso de apariencias documental (verosimilitud extrema) que hace posible, como hemos mantenido en textos previos, que la ficción no solamente sea capaz de documentar sino que, en muchos casos, lo haga con mayor énfasis y garantía que el propio documento audiovisual, ya que nos informa sobre: 1) el espacio y el tiempo, sea pasado, presente o futuro; 2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente; 3) sobre los imaginarios sociales y culturales, que son contrastados en la relación frutiva emisor – espectador; 4) sobre las condiciones de producción (aspecto tecnológico muy importante también, aunque aquí no lo abordaremos), y 5) sobre su propia condición de ficcionalidad, que remite a la ficción de fondo de tantos y tantos relatos aparentemente veraces (sobre todo presentes en la televisión). Conciencia, pues, de ficcionalidad por parte del espectador y posición crítica; visión sobre el mundo, sobre las relaciones sociales, sobre las apariencias y sobre el lugar específico en el *continuum* espacio-tiempo.

Esta visión “documental”, que sitúa *Generation Kill* en las afueras de la violencia extrema, de la que se perciben las consecuencias pero casi nunca el fragor de la batalla, posibilita un paso más: dotar a los personajes de textura psicológica, humanizándolos y, al tiempo, descubriendo en ellos el germen de la violencia, el “huevo de la serpiente” instalado por una cultura y un mundo cuya hermética garra les atenaza pese a los miles de kilómetros de distancia de la metrópoli.

Ética del asesino.

Los personajes de *Generation Kill* son el reflejo de su tiempo: violentos, racistas, aparentemente insensibles... máquinas de matar. El gran acierto consiste en colocarlos en ese contexto tal cual son, sin dotarles de conciencia ni moral, como fruto del mundo y los valores que creen defender, extremando en ocasiones los diálogos por su vulgaridad (que chirrían cuando hacen frases como «estamos a punto de robar y piratear un país» o cuando una de las iraquíes que huyen les

comenta en inglés que ellos están allí por el petróleo), pero siempre manteniendo un “tono alejado” que dota al conjunto de credibilidad.

El grupo protagonista es, lógicamente, un microcosmos en el que se dan cita los aspectos más característicos de la sociedad americana. La trama que les envuelve desvela paulatinamente el sinsentido de la guerra y de la acción militar (caótica, por otra parte) que están llevando a cabo: para los mandos, una forma de conseguir nuevas medallas. Ese caos, repleto de “daños colaterales”, se formula visualmente como denuncia de un estado de cosas que es responsabilidad directa de la acción americana al margen de la ley (cuestión que no se menciona pero que el espectador puede contrastar porque su bagaje cultural así se lo permite). Y esta es una cuestión fundamental: el protagonista colectivo no es consciente de la ilegalidad de su actuación en Irak, sus justificaciones son las de Bush, el odio corre por sus venas, la muerte y el ejercicio de la violencia son un objetivo en sí mismo para ese grupo de jóvenes soldados... pero el espectador tiene la capacidad de contrastar esta visión del caos con su conocimiento del engaño, y esta relación dialéctica es la esencia del filme y donde radica su gran fuerza expresiva y discursiva.

Téngase en cuenta que en las discusiones entre los personajes resulta menos relevante su posicionamiento en torno a lo que ocurre en Irak (para ellos desconocido y, en muchos casos, otra acción de Occidente para preservar sus valores frente al comunismo) que su visión de mundo en su estatus y localización habitual (Estados Unidos) De ahí que no duden en calificar de marica comunista al periodista y que los estereotipos estén a flor de piel en todo momento (hasta el negro que se identifica con los blancos).

Sin embargo, el transcurso del tiempo, el recorrido desde la frontera hasta Bagdad, empuja literalmente a estos personajes hacia la constatación de un mundo que está muy lejos de ser lo que les han contado; las muertes insensatas, las masacres, la incompetencia de los mandos, los cadáveres en las cunetas, las cimas de la violencia presenciada crean un poso de “conocimiento” que permite cerrar el filme de una forma ejemplar: a la vista del reportaje en vídeo, todos menos uno irán abandonando el lugar haciendo patente el horror que pasa por sus mentes y que no se han atrevido a expresar a lo largo de los días de invasión. Como bien dice uno de los personajes una vez instalados en Bagdad: «*esto es una locura*».

El personaje que sigue mirando, complacido, contracampo del espectador, en el punto de la mirada, cual representación dentro de la representación, es precisamente el joven psicópata que a lo largo del filme se ha ido constituyendo en asesino insensible y sobre el que la trama y los diálogos no han ahorrado datos que confluyen en su categoría como representante de “las nuevas generaciones” (los jóvenes, el futuro). La siembra del “huevo de la serpiente” está en su mirada perdida y en su odio visceral, que conlleva la muerte y la extrema violencia como placer, fruto de una sociedad en plena descomposición. Esa imagen paradigmática y la canción final (quizás en exceso evidente) cierran un ciclo discursivo que deja poco margen para la complacencia.

Épica del guerrero.

Aunque el filme nos permita constatar las múltiples deficiencias del estatuto militar, tanto de los protagonistas como de los mandos, su ineficacia y su carencia de escrúpulos, no es menos cierto que pone en evidencia aspectos tales como la humillación o el culto al armamento e incluso la fuerte homosexualidad latente que se respira en el ambiente en que cohabitan estos soldados. La construcción ambiental traspasa la condición épica (supervivencia en el caos) para edificar un peligroso ejercicio de culto a la significación profunda del guerrero, el hombre de acción, sensibilizado por y para la violencia, educado para matar, que nada cuestiona ni nada desea, salvo el juego de la guerra.

Esta es una cuestión de gran importancia que habría que situar en el debe de la serie y de una gran parte del cine más interesante que se está haciendo hoy en día en Estados Unidos (metrópoli también para nosotros). Ciertamente, el éxito en los oscars y, hasta cierto punto, en las salas de medio mundo de *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008), estrenada en el mismo año que *Generation Kill* y cuyos puntos de conexión son múltiples, sobre todo en los aspectos formales que apuntan hacia un máximo de verosimilitud, no oculta que

detrás de una película con innegable interés hay una imagen del militar (y de lo militar) que se mitifica, que se ensalza y que, nos permitimos señalar, se reverencia.

El problema común que tienen ambos filmes es el encumbramiento de la heroicidad (aunque los personajes sean paranoicos, incultos y/o asesinos) que parece inscrita como señal indeleble en el mismo estamento militar: ser soldado es en sí mismo algo envidiable y que dota de calidad humana al personaje, que es vejado y pasa tantas y tantas humillaciones estoicamente... Lo cual podría ser admisible si no fuera porque “el otro” es sistemáticamente elidido, se mantiene en el plano de lo ausente, de lo no representado y, en última instancia, de lo no épico, de lo no heroico, de lo que no puede ser asumido como modelo. Así, veremos muchos cadáveres de iraquíes, y hay en ello una fuerte crítica a la situación bélica y al caos y sinrazón, pero no parece que la visión mitificante sea aplicable a ese “otro”. En última instancia, como herencia de la cultura hegemónica, el valor de los otros no es un valor humano, no es un valor igualitario, sino un acontecimiento inevitable, lamentable, pero que no parece tener relación con las vicisitudes del protagonismo occidental sobre el mundo.

Cuestión que no puede ser casual y que podemos rastrear incluso en *Avatar* (James Cameron, 2009) y otros filmes del propio Cameron (*Terminator*, 1984; *Aliens*, 1986; *Terminator 2*, 1991). El enfrentamiento ecológico-militar de *Avatar* sitúa en primer plano los aspectos épicos directamente vinculados a lo militar, de uno y otro lado; la salvación para el pueblo oprimido tendrá que llegar de manos de alguien que sabe de estrategia militar y que está dispuesto a sacrificarse en la batalla final. Valga a modo de ejemplo.

Las buenas intenciones.

Quede claro que *Generation Kill* es una serie magnífica y sus virtudes superan con creces los inconvenientes. Suscita la reflexión, y esto es ya en sí mismo muy importante. No se pueden negar las buenas intenciones, pero, como decíamos, esta es la tónica de mucho cine proveniente de Estados Unidos que hoy en día se está haciendo: cine democrático, pero insuficiente porque sigue manteniendo oculta la *otredad*. Tomemos como paradigma la secuencia final, única en la que la intervención enunciativa es poderosa:

La conversación previa de los soldados evidencia que no creen que la invasión haya servido de nada ni haya beneficiado a la población, hay una toma de conciencia que se relaciona directamente y de forma visual con la mirada espectral. Cuando hablan de la “indiferencia” están transfiriendo al resto de la población americana y a los espectadores el sentido de la culpa. Incluso cuando dicen: «*las personas que no pueden matar siempre son víctimas de las que sí*». Llegado ese momento, comienzan a mirar el vídeo en el ordenador portátil. El plano está configurado de tal forma que el ordenador queda en el centro de la imagen, abajo, justo en la línea de mirada del espectador, en tanto los soldados van colocándose, en sucesivos planos cortos, hasta agruparse, para mirar en el contracampo (¿quién ve?, ¿quién mira?) de tal forma que el punto de fuga se sitúa en el fondo, creando la perspectiva a través de las columnas laterales del almacén en que se encuentran.

Al iniciarse el vídeo, comienza la banda sonora que, como dijimos previamente, tiene un texto excesivamente evidente, lo cual es otro de los problemas de este tipo de películas, baste recordar el caso de *En el valle de Elah* (*In the valley of Elah*, Paul Haggis, 2007) con la bandera final invertida. La enunciación marca explícitamente este cambio de rumbo, en la condición de máxima verosimilitud de carácter documental que ha exhibido el filme, al cruzar el plano y contraplano: en el vídeo, todos agrupados gritan «*Un, dos, tres. Matar*» en tanto que miran a cámara y el contraplano les muestra mirando esa misma imagen desde el lugar que ocupan en el almacén (la separación es temporal y espacial, pero algo ha cambiado en ellos). Nuestra mirada espectral siempre se sitúa como contracampo de ambas miradas cruzadas, con lo cual asume su posición y, en resumidas cuentas, su entidad.

Las imágenes van poco a poco pasando a los momentos que previamente se han visto en el filme y que corresponden, ahora sí, a la “observación no comentada” del periodista, aunque las tomas hayan sido hechas por un soldado: cadáveres, “daños colaterales”, bombardeos erróneos, etc... Las miradas de los personajes, divertidas primero, se tornan amargas paulatinamente. La planificación juega a la perfección con la asunción del rol de la mirada por parte del espectador:

soldado que mira – lo que ve, pero eso que ve se mira desde la posición del espectador. Esto conviene explicarlo mejor: en tanto algunos de los personajes abandonan el lugar después de cruzar miradas cómplices que el espectador puede interpretar a la perfección como de hastío y de decepción, los planos – contraplanos del grupo y lo que ven a través del vídeo en el ordenador siguen, pero las direcciones de mirada (eje de acción) se quiebran constantemente ya que la secuencia lógica de alguien que mira y como consecuencia sigue lo que ve, se rompe al no corresponder la dirección y obtener un punto de vista, siempre el mismo, que no es otro que el del espectador, aislado del grupo y significado como tal por la potente marca enunciativa que así lo constituye.

Se marca explícitamente también el hecho de que los personajes vayan abandonando el espacio, con lo que conectan con las miradas de otros que, por fin, también “comprenden”, sin que nada sea dicho. Será el joven psicópata el que se quedará solo, confirmando a un compañero una vez más que es hermosa la guerra y saliendo, finalmente, empuñando con fuerza su arma; la última imagen del vídeo, un iraquí muerto, sí guarda el eje con su mirada. Fuerza, pues, polisémica que permite una lectura abierta de la significación del personaje y su futuro (¿una generación de asesinos o una generación asesinada?)

Sin embargo, el protagonismo de estos “héroes americanos” es total. Los cadáveres iraquíes son entes negados. Sin cuestionar la buena voluntad, crítica y humana, que hay detrás del proyecto, la mirada es inmanente, el mundo sobre el que se reflexiona es el mundo occidental visto desde sí mismo, la cultura es la nuestra; lo que no es como nosotros, no existe o es sistemáticamente mantenido al margen. El valor de la vida es desigual: nunca fueron semejantes los cientos de miles de iraquíes muertos que los miles de americanos.

Quizás un intento valioso que busca situarse “a ambos lados” sea el doble film de Clint Eastwood, *Banderas de nuestros padres* (*Flags of our fathers*, 2006) y *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006). Antes de eso siempre estará *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)

A la vista de la calidad de esta miniserie, que, como antes se comentó, es preferible concebir como película de siete horas de duración, parece más que evidente que en los últimos años las series dramáticas americanas están superando con creces las calidades del cine que nos llega desde la metrópoli. Esto, evidentemente, no detiene la colonización; aunque menos violenta que la invasión de Irak, sus eficientes resultados son trágicos.