

Cine y propaganda reaganista en la trilogía original de Rambo

David Selva Ruiz
(Universidad de Sevilla)

Resumen: *La trilogía original de Rambo muestra una clara finalidad propagandística, marcada por su afinidad con la política estatal estadounidense o, más específicamente, con la línea seguida por el Presidente Ronald Reagan. Estas tres películas, con todas sus semejanzas y diferencias, exhiben una gran unidad y reflejan una tendencia en la sociedad estadounidense o, al menos, en la gestión política del país a partir de la llegada de Reagan.*

Palabras clave: *Rambo, cine, propaganda, Ronald Reagan, guerra, comunicación, persuasión*

Abstract: *Rambo's original trilogy has a clear propagandistic purpose, with an affinity with American politics or, more specifically, with the line followed by President Ronald Reagan. With their similarities and differences, the three movies show a great unity and reflect a tendency in American society or, at least, in Reagan's political administration.*

Keywords: *Rambo, cinema, propaganda, Ronald Reagan, war, communication, persuasion*

1. Introducción

Como afirma Jean-Marie Domenach, “la propaganda es polimorfa y cuenta con recursos casi ilimitados” (1986: 48). Este teórico de la propaganda señalaba en 1950 una extensa lista de recursos propagandísticos y, entre ellos, aparecía ya el cine. Éste venía siendo utilizado como recurso propagandístico desde mucho antes, tanto por las dictaduras —basta echar un vistazo a la obra cinematográfica de directores como Sergéi Eisenstein o Leni Riefenstahl como ejemplos de cine propagandístico del régimen soviético y nazi, respectivamente— como por las democracias —con obras concebidas por directores como John Huston, John Ford, David Lean o Frank Capra—. En este medio, la apariencia de entretenimiento suele provocar que el mensaje persuasivo —que puede tener o no primacía sobre un determinado impulso creativo, artístico o expresivo— genere menos suspicacias en el espectador y conecte más fácilmente con éste, resultando, en consecuencia, más eficaz (Huici, 1999: 32). Por ejemplo, no es difícil observar una gran carga propagandística en el objeto de este trabajo: la trilogía original de Rambo. Sin embargo, el público que asistía a las salas de cine en la década de los ochenta lo hacía fundamentalmente para ver una película de acción, es decir, un producto de entretenimiento divertido y vibrante, y esta actitud positiva implica a priori un caldo de cultivo favorable para que el mensaje persuasivo pueda ser aceptado por el público.

El objeto de estudio de este trabajo es, como se ha dicho, la trilogía original de Rambo, protagonizada por Sylvester Stallone en el papel de John Rambo¹. *Acorralado (First Blood, 1982)*, dirigida por Ted Kotcheff, es la primera de la saga. En ella, John Rambo, un ex combatiente de Vietnam, es confundido con un vagabundo y detenido por la policía de un pequeño pueblo. Se ensañan con él y lo maltratan, haciéndole recordar las torturas que sufrió en Vietnam. En consecuencia, reacciona violentamente, emprendiendo una cruzada contra el pueblo en cuestión y causando numerosos daños humanos y materiales. Sólo la intervención de su antiguo jefe y amigo, el Coronel Trautman, frenará su lucha. Esta película supuso un éxito importante de público, aunque el punto álgido de la trilogía en lo que a taquilla se refiere se encuentra en *Rambo: Acorralado II (Rambo: First Blood Part II, 1985)*, dirigida por George P. Cosmatos, en la que el protagonista vuelve a Vietnam una vez terminada la guerra para localizar a prisioneros de guerra estadounidenses. Sin embargo, traicionado por los burócratas de su país, acaba emprendiendo una nueva Guerra de Vietnam, de la que escapa victorioso y liberando a numerosos prisioneros norteamericanos. La tercera parte de la saga supuso un éxito menos arrollador que las anteriores, hasta el punto de que marcó el final de la saga hasta la reciente *John Rambo (John Rambo, 2008)*². El viaje de Rambo a Afganistán para liberar al Coronel Trautman, capturado por las fuerzas soviéticas ocupantes cuando iba a hacer una entrega de armamento a los rebeldes afganos, es la trama principal de *Rambo III (Rambo III, 1988)*, dirigida por Peter MacDonald.

¹ Conviene destacar que la participación de Sylvester Stallone en las tres películas no se limita a su interpretación actoral, sino que es también coguionista de todas ellas. Incluso, en la reciente *John Rambo (John Rambo, 2008)*, asume también la dirección del filme.

² Este trabajo excluye de su análisis la última película de la saga. En tanto que este trabajo tiene por objeto el análisis de los filmes de Rambo en conexión con la línea política dominante en EEUU durante su época de producción y estreno, resultaría inoperante incorporar al análisis esta última película, producida y estrenada en un contexto histórico muy diferente.

A lo largo de la trilogía de Rambo, se observa una importante carga ideológica que vincula las películas con la doctrina de los neoconservadores recién llegados a la Casa Blanca y, más concretamente, con la ideología política y bélica de Ronald Reagan, quien lideró junto a Margaret Thatcher la “revolución conservadora” de los años 80. Como afirma Alejandro Pizarroso, “el fenómeno de la propaganda es inherente a la organización estatal. Estado y propaganda son inseparables” (1993: 27). Así pues, Rambo aparece como una alteración belicista respecto al rumbo tomado por el cine bélico de la época. A propuestas cinematográficas con un marcado carácter antibelicista, como las de Michael Cimino —*El cazador* (*The Deer Hunter*, 1978)— o Francis Ford Coppola —*Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1979)—, les sucede un enfoque tan diferente como el de la trilogía de Rambo. Así, Belton señala lo siguiente respecto a la producción cinematográfica durante la época reaganiana: “Por cada *Platoon*, había un par de *Rambos* y tres o cuatro *Rockys*” (1994: 316 / TP³).

No se analizan estas películas como un ejemplo de propaganda primaria, entendida como aquella en la que el emisor es la propia instancia de poder, sino de propaganda secundaria, en la que un individuo o grupo actúa como vocero de la ideología de aquella (Pineda Cachero, 2005: 612). Así, aunque no es el cometido de este trabajo indagar en las motivaciones que poseen determinados cineastas para realizar películas de contenido propagandístico, es interesante introducir brevemente esta cuestión. A grandes rasgos, podría diferenciarse entre motivos personales, medidas de influencia e imperativos comerciales. En primer lugar, los motivos personales se basan en lo que podría denominarse “patriotismo cinematográfico”, que consistiría en una adscripción entusiasta de los propios creadores cinematográficos a la ideología imperante en los EEUU en cada momento histórico (Jaluf, 2004). En segundo, las medidas de influencia se concretan en programas como el *Dod Assistance to Non-Government Entertainment-Oriented Motion Picture, Television and Video Productions* (Department of Defense, 1988) o, en general, en la prestación de un apoyo técnico o logístico por parte de los diversos organismos militares. No hay que olvidar el enorme coste que acarrearía para un filme la utilización de determinados materiales y vehículos de guerra que, en cambio, pueden ser obtenidos de forma gratuita si se cuenta con la colaboración de las instituciones oportunas. Por ejemplo, el Departamento de Defensa sólo presta sus medios a aquellas producciones que exalten los rasgos heroicos del ejército estadounidense, que enfaticen eventos históricos o que promocionen el reclutamiento de civiles (Jaluf, 2004). Su incidencia es tal que puede llegar a condicionar los guiones cinematográficos, lo cual no debe extrañar si se tiene en cuenta que reconoce públicamente su concepción del cine como un anuncio publicitario. En este sentido, el Mayor David Georgi declaraba: “En pocas palabras, las representaciones militares se han convertido en una especie de anuncio para nosotros” (en Robb, 2004 / TP). Y, evidentemente, estas medidas de influencia no siempre son bien recibidas por los cineastas, como es el caso de Oliver Stone, director de tres películas relacionadas con Vietnam —*Platoon* (*Platoon*, 1986), *Nacido el cuatro de julio* (*Born on the Fourth of July*, 1989) y *El cielo y la tierra* (*Heaven & Earth*, 1993)—, para las que rechazó la ayuda del ejército:

³ A lo largo de todo el trabajo, se emplea la abreviatura TP (Traducción Propia) para indicar que la cita ha sido traducida al español.

Nos convierten a todos en prostitutas, porque quieren que nos vendamos a su punto de vista. [...] No quieren tratar el lado negativo de la guerra. Ellos ayudan a películas que no dicen la verdad sobre el combate, y no asisten a películas que busquen decir la verdad sobre el combate. La mayoría de las películas (sobre el ejército) son posters de reclutamiento. Son tan falsas... (*ídem* / TP).

Además, el citado “patriotismo cinematográfico” suele ser también alentado desde el poder de una manera más o menos explícita. Por ejemplo, en 1942, Franklin D. Roosevelt convoca en la Casa Blanca a los directores más importantes de la época — entre los que se encontraban, entre otros, John Ford o Frank Capra— para encargarles numerosas películas susceptibles de movilizar psicológicamente a la población de cara a la II Guerra Mundial (Valantin, 2008: 18). Aunque no pueden ofrecerse pruebas de tales influencias formales en el planteamiento ideológico de la saga de Rambo, puede comprobarse que los créditos de las películas muestran agradecimientos a numerosas personas y organismos vinculados al Gobierno, tales como senadores y diputados. En tercer y último lugar, no debe olvidarse que las películas de la saga de Rambo, como todo producto cultural, están sometidas a un imperativo comercial:

El contacto entre la industria del cine y el aparato de seguridad nacional depende de la relación que mantiene la opinión pública con la «gran estrategia» (nivel donde la decisión política se articula con los medios para realizarla). Al ser una industria privada, el cine sólo depende del aparato de seguridad nacional en la medida que la opinión pública —cuyos miembros forman su clientela— se adapta a la política (*ibídem*: 23).

Aunque, como se ha apuntado, es falso que la articulación ideológica del cine sólo dependa de los virajes de la opinión pública, resulta evidente que el éxito de taquilla de estas películas refleja una conexión ideológica del público —o, más exactamente, de una parte importante del público— con ellas. Al fin y al cabo, Ronald Reagan, cuya línea ideológica es, como se va a exponer, la exhibida en esta trilogía, había ganado las elecciones en 1980.

En conclusión, cualquiera que fuera la motivación que la causara, este trabajo pretende demostrar la fuerte conexión ideológica de la saga de Rambo con las líneas políticas de la administración Reagan. En primer lugar, se estudiará la configuración del personaje de John Rambo como héroe. En segundo, se abordará la relación de la trilogía con los conflictos de Vietnam y Afganistán. Y, por último, se analizarán los enemigos internos y externos a los que Rambo se enfrenta en sus películas.

2. John Rambo: el héroe⁴

La primera característica física de Rambo es su hipertrofia muscular. El armamentismo desenfrenado que caracteriza a la década de los ochenta lleva consigo la generación de un estereotipo de héroe muy beligerante (Bou & Pérez, 2000: 74). El héroe de los ochenta, cuyos máximos exponentes son Sylvester Stallone y Arnold

⁴ Hay que señalar que el personaje de John Rambo fue creado por David Morrell para su novela *Primera Sangre* (*First Blood*, 1986). No obstante, existen cambios con respecto a *Acorralado* en la caracterización del personaje y en la acción dramática de la novela. Este trabajo se ciñe a la trilogía de películas.

Schwarzenegger, se caracteriza físicamente por el gigantismo corporal. Aparte de que la musculación de Rambo da a entender que es disciplinado, fuerte y un héroe potencial (Waller, 2000: 121), es también “una forma singular de encarnar en su cuerpo el peligro representado por un arma pesada” (Valantin, 2008: 19). Además, como apunta Román Gubern, el resto de la morfología de Sylvester Stallone es también significativa para el personaje de Rambo: “Sus ojos con el borde lateral externo ligeramente caído connotan victimismo, otorgando al personaje un aire mortificado. Su boca ladeada cuando se irrita expresa patetismo. Sus mandíbulas y mentón acusados indican determinación. Su nuez acusada indica virilidad. Y su torso y bíceps acentuados son característicos del atleta” (1993: 53). Así, puede afirmarse que la propia imagen de Stallone nos transmite una idea del carácter del personaje que interpreta.

John Rambo es un personaje que, descontextualizado, resulta muy controvertido. A priori, resulta peculiar que un hombre seco, inexpresivo y violento se convierta en icono de referencia de su época⁵. Sin embargo, Rambo encarna en sí mismo todas las características del superhéroe. Como afirma Stallone, “Rambo es un supersoldado. Es más que un hombre. Representa a todas las fuerzas combativas. Es un personaje superior”⁶. Es decir, tiene características que lo distancian del resto de los mortales; es algo más que una persona de a pie. Este perfil clásico del superhéroe “es una constante de la imaginación popular, desde Hércules a Sigfrido, desde Orlando a Pantagruel y a Peter Pan” (Eco, 1988: 232). Como señala Gubern, Rambo “poseía casi todas las ventajas físicas de Supermán, sin tener el inconveniente de ser extraterrestre e inverosímil en exceso” (1993: 55). Esto puede facilitar el nacimiento de sentimientos de identificación por parte del público, ya que, en este tipo de héroe, sus virtudes “se humanizan, y sus poderes, más que sobrenaturales, constituyen la más alta realización de un poder natural, la astucia, la rapidez, la habilidad bélica, o incluso la inteligencia silogística y el simple espíritu de observación, como en el caso de Sherlock Holmes” (Eco, 1988: 233).

Además de John Rambo, el Coronel Trautman, interpretado por el actor Richard Crenna, es el otro personaje común a toda la trilogía. Como otros superhéroes, Rambo tiene una sola debilidad. Si la de Superman era la kriptonita, la de Rambo es el Coronel Trautman. Éste constituye una especie de figura paterna respecto a Rambo, y es la única persona capaz de controlar sus impulsos violentos (Gubern, 1993: 55-56). Como se ha apuntado, Rambo, al contrario que otros iconos heroicos, no destaca por sus palabras. El personaje de John Rambo habla muy poco, y son sus acciones bélicas las que le otorgan la consideración de héroe. Así, Stallone reconoce que “Rambo es una persona que habla a través de sus hechos. Rambo no se da a conocer. Se expresa sólo con su cuerpo”⁷. Sin embargo, Trautman minimiza esta carencia de Rambo, ya que se encarga continuamente de hablar de él, y, de este

⁵ De hecho, no sólo fue —junto a Rocky, también interpretado por Stallone—, el gran icono popular de su época, sino que su notoriedad llega a nuestros días. En España, pueden citarse el personaje de Rambo, interpretado por Santiago Urrialde en el programa televisivo *Esta noche cruzamos el Mississippi*, o la atribución de frases como “no me siento las piernas” o “esto es un infierno”, que nunca se pronuncian en las películas de Rambo —lo más parecido es “no encuentro sus piernas”— y sí en *El Cazador* —“no siento las piernas”— y *Platoon*, respectivamente.

⁶ Extraído del documental “Making of: Creating the reality of war”, en Kotcheff, Cosmatos & MacDonald (2008).

⁷ Extraído del documental “Personality Profile: Sylvester Stallone”, en Kotcheff, Cosmatos & MacDonald (2008).

modo, de definir el personaje. Esto se ve reflejado en numerosos fragmentos de las películas que componen la trilogía:

En Vietnam, la misión de mis hombres era eliminar a ciertos enemigos. Matar. Punto. Matar o morir. Y Rambo era el mejor (*Acorralado*).

Le diré que Rambo es el mejor veterano de combate que he visto. Es una máquina de lucha con un sólo deseo: ganar una guerra que otros perdieron. Y si para ganar debe morir, morirá. Sin miedo, sin lamentarse. Y otra cosa: a lo que usted llama infierno, él lo llama hogar (*Rambo: Acorralado II*).

Zaysen (URSS)– Está loco. ¿Un hombre sólo contra comandos adiestrados? ¿Quién se imagina que es? ¿Dios?

Trautman– No. Dios tendría piedad. Él no (*Rambo III*).

Como puede observarse, estas palabras de Trautman describen a Rambo como una máquina de matar. Éste no es, en manera alguna, un superhéroe bondadoso y gentil. De hecho, causa importantes daños materiales y asesina sin piedad a muchas personas, tanto militares como civiles. Por ejemplo, en el caso de *Acorralado*, la respuesta de Rambo a la tortura ejercida por los policías no es la abnegación ni la lucha pacífica, sino la respuesta violenta y la venganza:

La respuesta paroxística a la tortura no es, en esta figura, la abnegación piadosa del *peplum* cristianizante, ni la autocompasiva hipérbola de los filmes de catástrofes, sino la respuesta violenta, la obsesión enfermiza por la venganza armamentística que, después de aquel ingrato repaso a todas las formas de humillación física y mental a que fue sometido en *Acorralado* (First Blood, 1982), se produce sádicamente en *Rambo* (Rambo, First Blood Part II, 1985), donde el antiguo prisionero de los campos vietnamitas se convierte en un verdugo desenfrenado, desprovisto del aura piadosa y mística de los mitos originarios del *kolossal* (Bou & Pérez, 2000: 75).

En cualquier caso, desde el prisma ideológico de estas películas, su agresión está siempre justificada: “Rambo no comete atrocidades ni mata indiscriminadamente; hace lo que tiene que hacer para ganar” (Muse, 1993: 91 / TP). Es decir, su código ético podría simplificarse en el aforismo “el fin justifica los medios”.

Haciendo una lectura en términos propagandísticos, puede decirse, de entrada, que el personaje de Rambo no se representa a sí mismo. Se trata de una encarnación de los valores estadounidenses del momento, en un claro empleo de la “regla de la simplificación y del enemigo único” planteada por Jean-Marie Domenach: “Concentrar en una sola persona las esperanzas del campo al cual se pertenece o el odio que se siente por el campo adverso es, evidentemente, la forma de simplificación más elemental y más beneficiosa” (1986: 54). En 1982, año de estreno de *Acorralado*, está en sus inicios el mandato de Ronald Reagan, un presidente que defendía la “paz por la fuerza” (Smith, 1981: 156). Sylvester Stallone, protagonista incuestionable de las tres películas en el papel de John Rambo y coguionista también de todas ellas, no oculta su admiración por Reagan, sobre el que afirma: “Quiero mucho al hombre. Es un hombre del pueblo, viene del pueblo y piensa como el pueblo. Él cree todavía en los valores tradicionales de América” (en Bajo González, 1994: 195). Igualmente,

Reagan reconoció en repetidas ocasiones su admiración hacia el personaje de Rambo, al que consideraba un héroe americano (Bajo González, 1994: 37). En concreto, después de que unos terroristas libaneses dieran por finalizado el secuestro de 39 prisioneros estadounidenses, Reagan hizo su más famosa declaración respecto a Rambo: “Anoche vi *Rambo*. Sé lo que hacer la próxima vez que esto ocurra” (en Belton, 1994: 8 / TP). Como puede observarse, es toda una declaración de su política de “paz por la fuerza”. Y Rambo tiene toda la fuerza que haga falta. Se enfrenta a un gran número de enemigos en las tres películas de la saga, y siempre resulta victorioso. No importa que le asedie el cuerpo de policía de un Estado al completo, que le persiga un ejército soviético/vietnamita, o que su misión sea entrar en una fortaleza soviética atestada de soldados. Siempre triunfa. Y lo hace de forma valiente y emprendedora: “Rambo nunca piensa, nunca planifica. Actúa rápidamente y con seguridad. No se para a medir el éxito o el progreso” (Muse, 1993: 91 / TP). Es, en efecto, un héroe individual que, con sus respuestas claramente antiburocráticas, parece representar el individualismo arquetípico de la política reaganiana. Y constituye, además, la inyección de autoconfianza que el Presidente Reagan quería suministrar a su pueblo acerca del poderío indiscutible que Estados Unidos debía exhibir.

Todo ello es posible gracias a que Rambo logra encarnar las esperanzas del americano medio, al que se suponen unos anhelos como los enunciados por Umberto Eco acerca de Superman: “cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad” (1988: 234). El propio Stallone explica en una entrevista que “quería crear un personaje que representara a un cierto sector de la conciencia colectiva americana y que, sin dejar de ser entretenido, resultara también educativo”⁸. Y, como señala Pizarroso, “el problema de identificar o disociar educación y propaganda es ciertamente polémico” (1993: 32).

3. Rambo y Vietnam

El tema más relevante de la trilogía, fundamentalmente en *Acorralado* y *Rambo: Acorralado II*, es el desagravio respecto al fracaso estadounidense en la Guerra de Vietnam. Además de acabar finalmente en derrota —en forma de retirada—, la guerra provocó una fuerte oposición externa e interna hacia la prolongada intervención del ejército estadounidense en el convulso territorio vietnamita (1958-1973). Como afirma Pizarroso, “la oposición generalizada a esta intervención, la presión creciente de la opinión pública (internacional pero, sobre todo, estadounidense), fueron un factor determinante para que la administración Nixon admitiera de hecho el fracaso americano y retirase sus tropas de Vietnam” (1993: 449). Se trata, pues, de la primera guerra perdida por EEUU y, además, fue la causante de una fuerte división social en el país. A partir de ahí, el tema se entierra completamente y EEUU modifica en cierto modo su posición internacional. Sin embargo, la llegada de Ronald Reagan al poder vuelve a situar la Guerra de Vietnam en un primer plano. El neoconservadurismo de la Administración Reagan tiene como uno de sus puntos clave la reescritura de esta guerra y, en general, de todo el pasado reciente de Estados Unidos, considerando

⁸ “Entrevista: Sylvester Stallone”, en Kotcheff, Cosmatos & MacDonald (2008).

temas que la opinión pública había tratado de olvidar como hechos positivos y meritorios. Por ejemplo, en los años previos al estreno de *Acorralado*, la filmografía favorable a la participación estadounidense en la Guerra de Vietnam es escasa, destacando la entusiasta *Boinas verdes* (*The Green Berets*, 1968), de John Wayne⁹, pero la situación cambia con la llegada de Reagan al poder.

En efecto, las películas de Rambo vuelven a poner de relieve la Guerra de Vietnam, concluida en 1975, para realizar un acto de desagravio, el mismo que realiza Ronald Reagan en su discurso inaugural como Presidente de los Estados Unidos:

De pie aquí, uno contempla una vista magnífica, abriéndose a la especial belleza e historia de la ciudad. Al final de este espacio abierto están los altares a los gigantes sobre cuyos hombros nos alzamos. [...] Más allá de esos monumentos al heroísmo está el Río Potomac, y en la orilla más lejana las colinas inclinadas del Cementerio Nacional de Arlington con sus filas y filas de blancas lápidas con cruces o Estrellas de David. Ellos no son sino una pequeña fracción del precio que se ha pagado por nuestra libertad. Cada una de esas lápidas es un monumento a los tipos de héroes a los que me refería antes. Sus vidas terminaron en lugares llamados Belleau Woods, el Argonne, Omaha Beach, Salerno y al otro lado del mundo en Guadalcanal, Tarawa, Pork Chop Hill, la Reserva Chosin y un centenar de arrozales y junglas de un lugar llamado Vietnam (Reagan, 2003).

Pratkanis y Aronson analizan este discurso y sostienen que, al incluir Vietnam en un listado de lugares simbólicos del heroísmo americano, Reagan busca superar la visión negativa al respecto que dominaba el ambiente norteamericano. Con su discurso, “Reagan había transformado la guerra en Vietnam en una misión justa y honorable a partir de una única imagen depresiva” (1994: 178)¹⁰. En efecto, Reagan animaba a los ciudadanos estadounidenses “a ver Vietnam menos como una derrota nacional que como un fallo en la determinación americana para ganar, causada, en parte, por una pérdida de fe en los valores tradicionales americanos. Reagan representaba una restauración de estos valores” (Belton, 1994: 322 / TP). La postura del Presidente Reagan es, como se verá, muy similar a la que subyace en la trilogía de Rambo.

En este contexto, el primer mensaje de la trilogía es una crítica hacia el trato displicente mostrado por la población estadounidense hacia los excombatientes de Vietnam, algo que se pone especialmente de manifiesto a lo largo de *Acorralado*. Cuando Rambo llega al pueblo, lo primero que le dice el *sheriff* es: “Verás, con esa guerrera que llevas [una chaqueta militar con la bandera de EEUU] y ese aspecto que tienes, aquí sólo puedes buscarte problemas” (*Acorralado*). Más adelante, la policía lo maltrata, aún cuando descubren que “es un soldadito”, afirmación que realizan con tono despectivo y sorna. El propio Rambo explica su sensación en *Rambo*:

⁹ En *Boinas verdes*, no sólo se justifica —de forma tremendamente simplista y escasamente creíble— la presencia de EEUU en Vietnam, sino que también comienza la adulación de las Fuerzas Especiales que posteriormente desarrollará la saga de Rambo. Con *Boinas verdes* como punto de inflexión, la industria cinematográfica se percató de que no resultaba conveniente abordar la Guerra de Vietnam a la manera tradicional, ya que ésta se había convertido en el elemento que más dividía a la población estadounidense desde la Guerra Civil. La situación sólo cambiará con la llegada de Reagan, con *Acorralado* como nuevo punto de inflexión (Paris, 1987: 20-21).

¹⁰ Pratkanis y Aronson explican, a partir de las ideas de Kathleen Hall Jamieson, que el mérito de este discurso estaba en que su defensa de la intervención estadounidense en Vietnam no consistía en una exposición de motivos racionales que justificaran la guerra ni en cualquier otra forma de argumentación basada en la retórica clásica, sino en la dramatización y la narración. Su discurso se basaba en la creación de imágenes visuales y la narración dramática de la vida americana (1994: 177-178).

Acorralado II, cuando le cuenta a su compañera Co Bao¹¹: “Cuando volví a los EEUU me encontré con otra guerra. [...] Una especie de guerra en silencio, una guerra contra los soldados que regresan, una guerra que no se gana” (*Rambo: Acorralado II*). Andrew Martin sostiene que el llamado “síndrome de Vietnam” es una exageración impulsada por los conservadores para sugerir que la sociedad estadounidense necesita un remedio, y eliminar así las aportaciones de la contracultura y los nuevos estilos de vida que surgen a partir de finales de los años sesenta (1993: 53). No obstante, aunque exista esa exageración intencionada, lo cierto es que los estadounidenses, al contrario que en anteriores ocasiones, no reconocían el heroísmo de los soldados combatientes en Vietnam. Y los números dan algunos datos sorprendentes y terribles. En Vietnam murieron 58.000 militares estadounidenses, pero los suicidios, el alcoholismo y las drogas fueron la causa de la muerte de 60.000 veteranos cuando ya estaban en su propio país (Gubern, 1993: 52). La reinserción social fue bastante difícil. Quienes volvían de la guerra se enfrentaban al desempleo y al desprecio de la sociedad estadounidense. Un estudio estadístico de 1981 analizó su situación. Algunos de los resultados más reseñables son que el 24% de los veteranos fueron arrestados en EEUU por delitos criminales y que los traumas psicológicos aparecían hasta diez años después del combate (Paris, 1987: 23)¹². Cualquier guerra genera problemas de este tipo, pero, en el caso de Vietnam, los problemas para la reinserción eran aún más agudos, dado el clima de opinión dividido en torno a la guerra. Los opuestos a la intervención militar rechazaban a los veteranos porque los consideraban culpables de la guerra, y los partidarios, porque les otorgaban la responsabilidad de la derrota. *Acorralado* busca liberar al ejército de ambas fuentes de culpabilidad a través del monólogo final de Rambo, en el que afirma: “No era mi guerra. Me llamaron ustedes a mí, no yo a ustedes. Yo hice lo que tenía que hacer para ganar, pero no nos dejaron ganar” (*Acorralado*). Así, hallamos la teoría —defendida por Reagan y presente en numerosas películas de los años ochenta sobre Vietnam— de que “la guerra pudo haber sido ganada de no haber sido por los intereses políticos y de ciertos grupos, que ataron las manos del luchador americano” (Martin, 1993: 126 / TP). Sólo así pueden entenderse la intervención de Trautman en la que señala que el único objetivo de Rambo es “ganar una guerra que otros perdieron” (*Rambo: Acorralado II*). Esta idea parece apuntarse en la citada entrevista a Sylvester Stallone, en la que la intención de exculpar a los soldados se hace explícita:

Rambo [...] es un hombre muy patriótico, que fue traicionado por su patria y lucha ahora por su dignidad y por el orgullo que tuvo alguna vez. Quiere liberarse de la culpa. El mensaje de la película es que esos hombres no han de sentirse culpables. Tendrían

¹¹ Conviene destacar que Co Bao, compañera de Rambo en *Rambo: Acorralado II* interpretada por la actriz Julia Nickson, es el único personaje femenino con un mínimo de relevancia en la trilogía original.

¹² Esta situación fue abordada con anterioridad por películas como *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976), de Martin Scorsese, o *Nacido el cuatro de julio* (*Born on the Fourth of July*, 1989), de Oliver Stone, así como por la canción “Born in the USA” (1984), de Bruce Springsteen. El caso de esta canción es interesante, ya que supone una denuncia respecto al trato dispensado a los veteranos de Vietnam, pero tiene un componente crítico respecto a la guerra que, en numerosas ocasiones, es obviado. Esto ha motivado que, para muchos, sea entendida como una simple canción patriótica —probablemente por su título—. El caso más notable es el de Ronald Reagan, quien pretendió que Bruce Springsteen fuera un símbolo de su campaña electoral de 1984, lo cual fue rechazado públicamente por el cantante (Leopold, 2004).

que estar orgullosos. Hicieron su trabajo lo mejor que pudieron de acuerdo con las circunstancias y sus superiores¹³.

Así pues, estas películas, en el sentido propuesto por la doctrina de Reagan, vuelven a poner la guerra del Vietnam en primer plano para modificar la actitud ciudadana al respecto. Frente a posturas políticas previas basadas en el olvido de una guerra perdida, Reagan busca la dignificación y la actualidad de esta guerra. En esta línea, cuando el Coronel Trautman le pide a Rambo que olvide la guerra y piense en su misión porque “todo aquello murió”, Rambo responde: “Señor, yo vivo. Todo sigue vivo, ¿no cree?” (*Rambo: Acorralado II*).

Acorralado constituye, por tanto, una fuerte denuncia de esta situación. Kevin Bowen, en la línea planteada, considera que esta denuncia es interesada y, en consecuencia, critica la instrumentalización política de la situación de los veteranos:

Estas películas explotan la posición marginal de los veteranos y el enfado que ello causa para servir a una visión política conservadora concreta. No representan un intento serio de afrontar la compleja experiencia de los periodos de guerra y posguerra, siendo su objetivo el revisionismo simple y económicamente rentable que se alimenta del dolor de los veteranos y realiza insinuaciones peligrosas (2000: 229 / TP).

Sin embargo, autores como Román Gubern (1993: 64) le otorgan a la primera película de la saga importantes cualidades cinematográficas para describir la situación de los ex combatientes de Vietnam, aunque su resolución narrativa no es más que, por decirlo de algún modo, un berrinche del protagonista. La solución real al problema se halla en la segunda parte, *Rambo: Acorralado II*. Esta película busca solucionar el problema de la forma más fácil posible —siempre en un plano narrativo—. EEUU vuelve a combatir otra vez en Vietnam, y esta vez gana. Eso sí, no será el ejército estadounidense el que combata en tierras asiáticas, sino exclusivamente Rambo¹⁴. Y, además, siguiendo con la teoría reaganiana de que la guerra se perdió porque los grupos opositores a la guerra lo impidieron, esta vez, al depender sólo de Rambo, no existe el riesgo de que *otros* impidan la victoria. Así se anuncia en los primeros minutos de *Rambo: Acorralado II*:

Rambo— Señor, ¿nos toca ganar esta vez?

Trautman— Esta vez depende de ti (*Rambo: Acorralado II*).

Aunque su misión inicial es sólo la de infiltrarse en un campamento vietnamita y hacer fotografías en el caso de que encontrara prisioneros estadounidenses, Rambo trata de rescatarlos y, para ello, no duda en atacar al enemigo. Cuando, tras huir del campamento, es abandonado en Vietnam por orden del burócrata que dirige la operación, Rambo emprende una nueva guerra: reescribe la Guerra de Vietnam. No sólo la sitúa en primer plano y pretende que los estadounidenses se sientan orgullosos de ella, sino que, además, vuelve a ponerla en marcha y revierte la

¹³ “Entrevista: Sylvester Stallone”, en Kotcheff, Cosmatos & MacDonald (2008).

¹⁴ Antes del estreno de *Rambo: Acorralado II*, Chuck Norris ya había encarnado al Coronel Braddock en *Desaparecido en combate (Missing in Action, 1984)*, en la que éste desarrollará una misión similar.

derrota¹⁵. Ésta es una pretensión relativamente frecuente en el cine bélico de los ochenta:

El cine de Vietnam cuenta con numerosos ejemplos de soldados experimentados que regresan al infierno de la jungla para rescatar a sus compañeros prisioneros, años después del fin de la contienda. Así ocurre en *Desaparecido en combate* y en *Rambo*, la secuela de *Acorralado*, cuyos protagonistas no sólo se mueven por un sentimiento de solidaridad hacia los condenados: por encima de todo, desean reparar la humillación de su patria tras la derrota de Vietnam (Sánchez-Escalonilla, 2002: 51).

Puede decirse, pues, que *Rambo: Acorralado II* supone un desagravio simbólico respecto a la Guerra de Vietnam que, como se ha visto, conecta en diversos puntos con los planteamientos ideológicos reaganianos.

4. Rambo y Afganistan

La película *Rambo III*, al contrario que sus dos predecesoras, no tiene relación directa con Vietnam. Su trama se sitúa en Afganistán, un país que en el tiempo de rodaje estaba ocupado por las fuerzas soviéticas. Evidentemente, este dato no es casual, ya que la película se enmarca en la llamada de Ronald Reagan a la renovación del poder estadounidense en el mundo, al consecuente incremento masivo del gasto militar y, en resumen, a la vuelta de la Guerra Fría (Christensen, 1987: 199). Sin embargo, la llegada al poder de Mijaíl Gorbachov y su *glasnost* en la URSS en 1985 restó sentido a la retórica habitual de la Guerra Fría y, con ello, a los filmes que se basaban en ésta: “*Rambo III* (1988) intenta prolongar los sentimientos antisoviéticos que habían ayudado a convertir *Rambo II* en un éxito de taquilla enviando a Rambo al Afganistán ocupado para luchar contra los rusos, pero la película no funcionó bien comercialmente” (Belton, 1994: 252 / TP). Para colmo de males, las tropas de la URSS se retiraban del territorio afgano días antes del estreno de la película, lo cual pudo causar que la película tuviera una oportunidad aún menor.

La situación del país durante la ocupación soviética es uno de los puntos fundamentales de denuncia para la Administración Reagan en EEUU, a partir de dos ejes: “la barbarie de la represión soviética, por una parte, y por la otra en torno al derecho a la autodeterminación de los pueblos” (Eudes, 1984: 222). Estos ejes se plasman en la política comunicativa y diplomática desarrollada por EEUU a través de la *United States Information Agency* (USIA) y la *United States International Communication Agency* (USICA) —agencias de exportación cultural estadounidense, con una clara finalidad propagandística¹⁶—, y se manifiestan asimismo en *Rambo III*. Además, pueden citarse otras coincidencias con los proyectos de influencia sobre la opinión pública por parte de EEUU, concretamente con el *Proyecto Verdad* (*Project Truth*) —posteriormente llamado *Proyecto Democracia* (*Project Democracy*)—, orientado en sus inicios a desacreditar a la Unión Soviética. Los temas elegidos para este proyecto en su plano contraofensivo son “la responsabilidad soviética en la

¹⁵ Además, puede observarse de nuevo el individualismo arquetípico de la política reaganiana, con la burocracia derrotada frente a un Rambo ensalzado como individuo.

¹⁶ Según Pizarroso, el objetivo oficial de estas agencias es “el desarrollo de una política de intercambios culturales y educativos que, aunque naturalmente evita el nombre, se trata de una política de propaganda que los teóricos norteamericanos denominan hoy «public diplomacy»” (1993: 434).

carrera mundial de armamentos y la utilización de armas químicas por las tropas soviéticas en Afganistán” (Eudes, 1984: 225). No se afirma aquí que la saga de Rambo sea una ejecución de este proyecto, pero sí se hace notar la gran semejanza en los planteamientos de esta película con la doctrina política y comunicativa que defendían las instituciones gubernamentales estadounidenses.

El primer eje, la denuncia de la represión ejercida sobre el pueblo afgano por parte del ejército soviético, comienza a tomar forma en los primeros minutos de la película, cuando el jefe de la operación le explica a Rambo la situación del país:

No sé lo que sabe sobre Afganistán, mucha gente ni siquiera sabe encontrarlo en el mapa. Pero más de dos millones de civiles, la mayoría campesinos, han sido aniquilados sistemáticamente por las fuerzas invasoras soviéticas. Todas las armas, incluidas las bacteriológicas, se han utilizado para eliminar a esta gente, y a distintos niveles han tenido mucho éxito. Supongo que no estará al corriente del estado actual de la guerra, pero después de nueve años de lucha, las fuerzas afganas están recibiendo envíos de misiles Stinger y empiezan a contrarrestar los ataques aéreos (*Rambo III*).

Así pues, la ocupación soviética se plantea desde el primer momento como una fuente inagotable de crueldad, llegando, como se verá, a extremos cercanos a los de la *atrocidad propaganda*. La película da por seguro el empleo de armas químicas o bacteriológicas contra el pueblo afgano por parte de los soviéticos —un argumento que resulta perdurable en el tiempo aplicado a diferentes protagonistas y situaciones, como ha podido comprobarse en el caso de la Guerra de Iraq— y muestra claramente el suministro de armamento estadounidense a las fuerzas rebeldes afganas.

Puede observarse, en el apoyo a las fuerzas rebeldes afganas, el segundo de los dos ejes planteados: el respaldo a la autodeterminación de los pueblos. Estas fuerzas rebeldes afganas son los llamados *mujaidines* —antes llamados “guerrilleros antigubernamentales de Afganistán”—, que fueron apoyados por EEUU durante la ocupación soviética. Estas fuerzas son presentadas en la película como los “luchadores por la libertad”, expresión empleada por USICA y, en general, por la Doctrina Reagan (López, 1988: 74). Como afirma Yan Eudes, “USICA ha empezado a reconsiderar toda la terminología utilizada en los productos culturales para sustituir los términos vagos por expresiones más contundentes. Así, por ejemplo, los «guerrilleros antigubernamentales de Afganistán» han pasado a ser los «combatientes por la libertad»” (1984: 225). Esta misma terminología se ve reflejada en la película, cuando Trautman le responde al soviético Zaysen:

Usted sabe que no habrá ninguna victoria. Cada día, su maquinaria de guerra pierde terreno frente a un grupo de luchadores por la libertad desarmados y mal equipados. Pero lo cierto es que subestiman al enemigo. Si conociera su historia, sabría que esa gente jamás se ha rendido ante nadie. Prefieren morir antes que ser esclavizados por un ejército invasor. No pueden ganar a un pueblo así. Nosotros lo intentamos, y obtuvimos nuestro Vietnam. Ahora ustedes tienen el suyo (*Rambo III*).

Sin embargo, la apología de este grupo en la película va más allá, llegando a legitimar los principios de lo que hoy podría ser calificado como integrismo o como guerra santa. Esto se ve claramente reflejado en el monólogo de un líder rebelde —cuyo tono épico se ve apoyado por una música congruente—:

Los que aquí ve son soldados mujaidines, guerreros sagrados. Para nosotros es una guerra santa, para los mujaidin no existe la muerte porque ya hemos recibido los últimos sacramentos, y ya nos consideramos verdaderamente muertos. Para nosotros, morir por nuestra tierra y nuestro Dios es un honor (*Rambo III*).

Con toda probabilidad, una película estadounidense actual formularía este relato de una manera bien diferente, fundamentalmente a partir de los atentados perpetrados por el grupo terrorista *Al Qaeda* el día 11 de septiembre de 2001 y teniendo en cuenta el protagonismo de personas como Osama Bin Laden, entrenado, financiado y alentado por la CIA —al igual que otros muchos miles de integristas musulmanes— para, precisamente, luchar contra la invasión soviética de Afganistán (Valenzuela, 2001). Sin embargo, en *Rambo III*, estos “luchadores por la libertad”, representantes de todos los afganos¹⁷, son caracterizados como personas luchadoras y valientes, además de fervientes amantes de la democracia, la libertad y los derechos humanos. En efecto, como señala López, se detecta “una característica contradicción reaganiana entre los mitos y la realidad”, ya que “los *freedom fighters* difícilmente atravesarían con honra un test de respetos democráticos y derechos humanos, conceptos poco familiares a los feroces guerrilleros de las montañas de Afganistán o a los implacables jemes de Pol Pot” (1988: 76). En resumen, estos *mujaidines*, que tiempo después serán la base de *Al Qaeda*, son representados en la película como “los buenos” por razones de oportunidad geoestratégica. Como dato altamente significativo, el filme finaliza con Rambo y Trautman exclamando “Inch’Allah!”, al tiempo que aparece una sobrepresión con la siguiente frase: “Esta película está dedicada al valeroso pueblo de Afganistán” (TP).

En general, se desprende la idea de que, una vez superados los traumas del pasado provocados por la Guerra de Vietnam, había llegado el momento de volver a asumir el rol de líder mundial:

Durante casi una década, el fantasma de Vietnam había impedido a América y a sus soldados marchar con confianza a las zonas de conflicto internacional. Ahora Rambo puede lanzarse con confianza a la Guerra de Afganistán y asumir su rol como protector de las personas de a pie; al final lucha junto a los rebeldes contra la poderosa potencia mundial (Muse, 1994: 92 / TP).

De hecho, el propio estilo visual de la película, donde la guerra resulta tremendamente espectacular y excitante, crea el camino para la aceptación popular de la intervención armada como opción para la política exterior estadounidense (Waller, 2000: 123). Y, en cualquier caso, además de la intervención de Rambo, el filme muestra, como se ha dicho, el suministro de armas y el apoyo expreso de EEUU a los *mujaidines* afganos, lo que hace conectar el relato con la línea reaganiana de intervención encubierta en territorios como el propio Afganistán o en otros como Nicaragua.

¹⁷ La película sólo presenta a un afgano ajeno a los grupos rebeldes. Se trata del personaje que revela que Rambo está en Afganistán a las fuerzas soviéticas. Lógicamente, es presentado como un traidor que busca una recompensa.

5. El enemigo doméstico

Como se ha dicho, las películas de Rambo reivindican que el fracaso estadounidense en Vietnam no es, en ningún caso, responsabilidad de su ejército. Sin embargo, lo llamativo es el desplazamiento de la culpabilidad hacia los medios de comunicación, las personas opuestas a la guerra y, muy especialmente, las autoridades. En efecto, los antagonistas de Rambo son jefes soviéticos o vietnamitas, pero también la propia sociedad civil y las autoridades estadounidenses: “un batiburrillo de elementos que abarca, por un lado, el continuum liberal-izquierdista en la vida americana y, por otro, los burócratas anónimos del complejo militar-industrial” (Martin, 1993: 127 / TP).

Por un lado, la película reparte críticas para los medios de comunicación y para todas aquellas personas que se opusieron a la guerra, que constituirían el continuum liberal-izquierdista al que hace referencia Martin. Los medios de comunicación aparecen retratados a través de la narración de los hechos sucedidos en *Acorralado* por parte de un periodista, el cual no cuenta lo ocurrido de forma veraz. Como señala Guillermo Altares, la derecha estadounidense suele mostrar una cierta fijación con los periodistas liberales de medios como *The New York Times* o *The Washington Post*, por lo que esta crítica, que había sido más explícita en *Boinas verdes*¹⁸, no debe sorprender (1999: 192). Respecto a las personas opuestas a la guerra, el monólogo final de *Acorralado* formula una dura crítica hacia ellos, crítica que se deja entrever de forma más sutil durante toda la trilogía. John Rambo se queja de la siguiente manera: “cuando regreso a mi país, me encuentro a esos gusanos en el aeropuerto, gritándome, llamándome asesino de niños y otros horribles insultos. ¿Quiénes son ellos para insultarme, eh? No estuvieron allí luchando como yo, no saben lo que dicen” (*Acorralado*). La idea subyacente es que “el movimiento pacifista (representado como una versión actualizada de unos «pardillos comunistas») socavaron América desde dentro” (Martin, 1993: 125 / TP). Pero la crítica no acaba en el movimiento pacifista, sino que se extiende a toda la sociedad civil. En *Acorralado*, la única de las tres películas que se desarrolla íntegramente en suelo estadounidense, el principal rival de Rambo es doméstico: el *sheriff* del pequeño pueblo donde se desarrolla la película. El *sheriff* es una representación de una sociedad desagradecida y que, en definitiva, es culpable de la desesperación de los ex combatientes de Vietnam. Cuando Rambo habla con el Coronel Trautman por radio, le dice que los policías no son civiles inocentes, ya que “ellos tiraron primero, no yo” (*Acorralado*). Éste es, de hecho, el tema central de la película, que

trata la problemática estratégica del error que comete la sociedad civil cuando rechaza a su propio ejército, estigmatizándolo como criminal y negándose a admitir que éste ha obedecido al poder electo. [...] Rambo lleva consigo el grito de rabia y sufrimiento de la comunidad de defensa rechazada por aquellos a quienes ella se ha consagrado (Valantin, 2008: 32).

Sin duda, la película toma partido por el soldado, mostrando un antagonismo entre un héroe de guerra y una sociedad civil que le es hostil, representada en este caso por

¹⁸ En *Boinas verdes*, la crítica a los medios de comunicación tiene una importancia mucho mayor. La película trata de un reportero escéptico que es invitado a acompañar a un grupo de boinas verdes durante una dura misión.

el *sheriff*. Esto puede interpretarse, a su vez, como un elogio de la vida militar frente a la vida civil. Ésta es descrita sutilmente como cómoda e insolidaria, mientras que aquélla está marcada por un código de honor. Según Gubern, esta comparación se establece a partir de una serie de dicotomías —nómada desarraigado vs. comunidad conservadora / naturaleza vs. mundo urbano / poder militar vs. sociedad civil / generosidad vs. egoísmo endogámico— con el objetivo de “oponer al buen americano y a los malos americanos, al militar sacrificado y a los civiles apoltronados en su conformismo insolidario” (1993: 55).

Por otro lado, la película centra sus críticas en las propias autoridades estadounidenses. *Rambo: Acorralado II* señala como enemigo doméstico a Murdock, una autoridad estadounidense destinada en Vietnam. De entrada, se nos presenta como un burócrata, poco o nada entusiasmado con el rescate de los prisioneros estadounidenses. Aunque esto se percibe desde sus primeras apariciones, se pone de manifiesto en un diálogo con Trautman mientras Rambo se dirige a su misión:

Trautman— ¿Cree que encontrará alguno?

Murdock— ¿Prisioneros de guerra? Lo dudo. Pero hay personas que satisfacer y preguntas que responder.

Trautman— No parece que le impresione mucho.

Murdock— No fue mi guerra, Coronel. Yo estoy aquí para limpiar la mierda (*Rambo: Acorralado II*).

Murdock es caracterizado como un “mal americano” o, incluso, como una especie de metáfora de todos los “malos americanos” —pacifistas, periodistas, Congreso, burócratas, intelectuales, etc.— que, según esta teoría, causaron la derrota estadounidense en Vietnam (Martin, 1993: 127). La película critica, pues, las propias instituciones americanas, por considerarlas burocráticas y nada preocupadas por sus prisioneros de guerra. Esto podría resultar problemático a la hora de relacionar la saga con la política del Gobierno estadounidense. Sin embargo, como señala el propio Stallone, Rambo mantiene una posición ambivalente respecto a la dimensión institucional de su propio país: “Traté de mantenerlo con un pie en las fuerzas sociales establecidas y con el otro en la imagen de un rebelde forajido. Tiene puntos de vista muy patrióticos y adora el sistema, pero no le gusta la gente que vive dentro de él” (en Bajo González, 1994: 117). Así, no se trata de una crítica real al sistema ni a EEUU, lo cual se refleja claramente en el diálogo final de *Rambo: Acorralado II* entre Rambo y Trautman:

Trautman— La guerra pudo ser un maldito error, pero no odies a tu país por ello.

Rambo— ¿Odiarlo? ¡Moriría por él!

Trautman— Entonces, ¿qué es lo que quieres?

Rambo— Yo quiero lo que ellos quieren, y lo que cualquier otro que viniese aquí a dejarse las tripas y a dar todo lo que tiene quiere: que su país le quiera tanto como nosotros lo queremos. Eso es lo que quiero (*Rambo: Acorralado II*).

Más bien, la saga de Rambo parece pedir un cambio respecto a las presidencias de Richard Nixon, Lyndon Johnson y Jimmy Carter (Waller, 2000: 116). Políticamente, la película propone un modelo muy parecido al de Reagan, basado en el reconocimiento a los soldados en tanto que patriotas y en la idea de que “la

geopolítica no debe ser un asunto calculadamente pragmático y turbio” (*ibídem*: 123 / TP)¹⁹. Por tanto, la victoria de Rambo, no sólo sobre el ejército vietnamita/soviético, sino también sobre Murdock como representante del *establishment*, debe ser leída como “la necesidad y la posibilidad de enderezar América” (*ibídem*: 125 / TP). Y qué mejor que la Presidencia de Ronald Reagan, la cual, por oposición, “se presentaba como sumamente confiable y promovía la imagen de una América recta y misionera” (*ibídem*: 116 / TP).

6. El enemigo exterior

La llamada “Doctrina Weinberger” (Weinberger, 1999)²⁰ sobre el empleo del poder militar limitaba las posibilidades de que EEUU participase en una guerra, al exigir, por ejemplo, que existiera un apoyo razonable de la población estadounidense²¹. Esta limitación conducía irremediabilmente a un aumento de las acciones propagandísticas para intentar alcanzar un cierto consenso social respecto a las potenciales intervenciones estadounidenses en otros territorios²². En este contexto, el enemigo exterior principal es, evidentemente, la Unión Soviética, que era calificada como “el Imperio del mal” por Ronald Reagan, en una vuelta de la retórica propia de la Guerra Fría. En efecto, como señala Valantin: “La idea negativa que los Estados Unidos tienen de sí mismos a partir de Vietnam se corrige creando una amenaza virtual que, siempre proyectada hacia el exterior, permite movilizar a la nación en pro de su seguridad y su defensa” (2008: 35).

En *Rambo: Acorralado II* y *Rambo III*, el enemigo comunista es constante —en *Acorralado*, el enemigo es sólo doméstico—. *Rambo: Acorralado II* muestra a unos vietnamitas completamente sumisos respecto a unas fuerzas de ocupación soviéticas que, según la película, habrían ocupado el país tras financiar la guerra en la sombra. Se refleja, pues, uno de los miedos más citados por el Presidente Reagan. De hecho, en la película, los vietnamitas son una especie de mano de obra o brazo ejecutor de los rusos, los cuales detentan realmente el poder. En *Rambo III*, los comunistas son presentados como el enemigo desde el comienzo. Como se ha dicho, la ocupación soviética de Afganistán era un punto importante de denuncia por parte del Gobierno

¹⁹ Evidentemente, se hace referencia aquí a las ideas declaradas por Reagan, que no necesariamente concuerdan con los hechos. De hecho, asuntos como el escándalo Irán-Contra pueden ser considerados, cuanto menos, como turbios.

²⁰ Caspar W. Weinberger (1917-2006) fue un político estadounidense que, tras ocupar cargos relevantes en diversas administraciones bajo mando republicano, ocupó la Secretaría de Defensa durante la Presidencia de Ronald Reagan hasta su dimisión en 1987. Como responsable de poner en práctica la idea reaganiana de la “paz por la fuerza”, se convirtió en una figura clave en los últimos años de la Guerra Fría. Dispuso del mayor presupuesto militar de EEUU en tiempo de paz, desarrolló una política de rearme e impulsó una política implacable contra la URSS, destacando la *Strategic Defense Initiative* —conocida popularmente como “La Guerra de las Galaxias”—. Dimitió en 1987, después del estallido del escándalo Irán-Contra pero, sobre todo, tras negarse a aceptar la nueva línea de entendimiento con la URSS que marcó Reagan tras la llegada de Gorbachov al poder soviético (Stout, 2006).

²¹ La “Doctrina Weinberger” consistía en seis criterios que EEUU debía cumplir para poder hacer uso de la fuerza en el ámbito internacional. Estos criterios, enunciados por Weinberger en una conferencia ante el *National Press Club*, buscaban superar el llamado “síndrome de Vietnam”. Resumidamente, se plantea: que sólo se intervendrá en conflictos que afecten a sus intereses; que, si se actúa, debe ser con decisión y compromiso pleno; que se debe contar con objetivos políticos y militares claros; que la relación entre objetivos y fuerzas comprometidas debe ser coherente en todo momento; que debe haber apoyo del pueblo y el Congreso estadounidenses; y que la fuerza debe ser el último recurso (Weinberger, 1999).

²² De hecho, un estudio de 1993 de la *General Accounting Office*, brazo investigador del Congreso, concluyó que Weinberger, además de subestimar el coste de determinadas armas y sobreestimar su efectividad, exageró la amenaza que suponía la Unión Soviética. Weinberger replicó que los investigadores no entendían cómo funcionaba realmente el mundo durante la Guerra Fría y que, simplemente, su política se basó en un “análisis del peor de los casos” (Stout, 2006).

de los EEUU, y aquella es la base de la película. Los rusos tienen ocupado Afganistán y lo rigen de forma despótica y cruel, mientras que los estadounidenses apoyan en todos los sentidos a unos “luchadores por la libertad”.

Los rusos son presentados en todo momento como un enemigo terrorífico, malvado y sin escrúpulos. Por el contrario, Rambo y sus escasos compañeros son representantes de la libertad, en una suerte de maniqueísmo extremo. En *Rambo: Acorralado II*, por ejemplo, no sólo se revela la supuesta existencia de prisioneros de guerra estadounidenses diez años después del fin de la contienda, sino que se enfatiza la lamentable situación de los presos estadounidenses en Vietnam, con planos en los que aparecen amontonados en un pequeño cubículo y en muy malas condiciones. Por si fuera poco, se muestra a una tarántula que anda por el cuerpo de un hombre cubierto de sudor y con escalofríos y espasmos, y se observa cómo las ratas andan entre los prisioneros, que ni siquiera tienen fuerzas para moverse. Fuera de la celda, Rambo encuentra a un estadounidense crucificado, al que naturalmente liberará. El propio Rambo es objeto de terribles torturas cuando es capturado en esta misma película, y Trautman corre la misma suerte en *Rambo III*, en la que las atrocidades de los comunistas son una referencia constante. Un líder de los “luchadores por la libertad” le explica a Rambo sus razones para la rebelión en un monólogo muy explícito en este sentido:

Nuestros niños mueren por los contagios, las minas y el gas venenoso. Las mujeres son violadas y asesinadas. El año pasado [...] mataron a seis mil afganos. A las mujeres embarazadas las cortaron con bayoneta y arrojaron sus hijos al fuego. Lo hacen para no tener que luchar contra la próxima generación de afganos (*Rambo III*).

Se observa, pues, una marcada tendencia a la demonización del adversario, así como a la generación de miedo hacia el comunismo, algo que no debe sorprender, ya que “muchas veces las inducciones al miedo en los Estados Unidos se basan en temores equívocos e irracionales que emanan de los prejuicios raciales o de la idea de que hay un comunista escondido en cada cama” (Pratkanis y Aronson, 1994: 216). Este empleo del miedo a partir de la exhibición de las monstruosidades del adversario recuerda en gran medida a la *atrocidad propaganda*. Este término apareció en la I Guerra Mundial para designar las campañas de propaganda del bando aliado — fundamentalmente Gran Bretaña— acerca de las atrocidades —reales o ficticias pero, en cualquier caso, debidamente exageradas— cometidas por parte de los alemanes (Pizarroso Quintero, 1993: 503-504). Como puede verse, su empleo en la saga de Rambo es obvio, y su aplicación muestra la desmesura y aparente inverosimilitud de la *atrocidad propaganda* original. Sin embargo, como señala Altares con cierta dosis de ironía y humor negro, “los malos son seres de una perfidia satánica tan descarada que da gusto verles caer ante las ráfagas justicieras del protagonista” (1999: 215).

7. Conclusiones

La trilogía original de Rambo muestra, como puede interpretarse a partir de los indicios aquí expuestos, una importante carga propagandística, marcada por su afinidad con la política estatal estadounidense o, más específicamente, con la línea seguida por el Presidente Ronald Reagan. Estas tres películas, con todas sus

semejanzas y diferencias, exhiben una gran unidad y reflejan una pretendida tendencia en la sociedad estadounidense o, al menos, en la gestión política del país a partir de la llegada de Reagan.

Como se ha visto, la saga empieza marcada por la decepción respecto a la Guerra de Vietnam, decepción que, como defiende el Presidente Reagan, debe superarse. La segunda parte, *Rambo: Acorralado II*, supone la recuperación respecto a dicha decepción gracias a la reversión de la derrota estadounidense en Vietnam: la película reescribe la historia como la reescribe el Presidente Reagan. Finalmente, una vez superados los traumas de la derrota y devuelta la confianza, Rambo puede volver al ataque de terceros países, como es el caso de Afganistán. Ronald Reagan reivindicaba que EEUU debía volver a liderar el mundo y, para ello, debía intervenir allí donde se considerase necesario. La trilogía original de Rambo ayudó a legitimarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTARES, Guillermo (1999): *Esto es un infierno: Los personajes del cine bélico*. Madrid, Alianza Editorial.
- BAJO GONZÁLEZ, Nieves (1994): *Sylvester Stallone*. Barcelona, Royal Books.
- BELTON, John (1994): *American Cinema / American Culture*. New York, McGraw-Hill.
- BOU, Nuria & PÉREZ, Javier (2000): *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- BOWEN, Kevin (2000): “«Strange Hells»: Hollywood in Search of America’s Lost War”, en DITTMAR, Linda & MICHAUD, Gene (eds.): *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. New Brunswick & London, Rutgers University Press, pp. 226-235.
- CHRISTENSEN, Terry (1987): *Reel Politics: American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. New York & Oxford, Basil Blackwell.
- DEPARTMENT OF DEFENSE (1988): “DoD Assistance to Non-Government, Entertainment-Oriented Motion Picture, Television, and Video Productions”, en *Dod Issuances: Instructions*, n. 5410.16. Disponible en Internet (10.12.2008): <http://www.dtic.mil/whs/directives/corres/pdf/541016p.pdf>
- DOMENACH, Jean-Marie (1986): *La propaganda política*. Buenos Aires, EUDEBA.
- ECO, Umberto (1988): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- EUDES, Yan (1984): *La colonización de las conciencias. Las centrales USA de exportación cultural*. México, Gustavo Gili.
- GUBERN, Román (1993): *Espejo de fantasmas: de John Travolta a Indiana Jones*. Espasa-Calpe, Madrid.
- HUICI, Adrián (1999): *Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la bestia*. Sevilla, Alfar.
- JALUF, Ana Clara (2004): “DisneyWar: O la articulación entre política externa y cinematografía estadounidense (El caso palestino)”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, n. 4. Disponible en Internet (28.06.2008): http://www.antropologiavisual.cl/Ana_Clara_Jaluf.htm
- KOTCHEFF, Ted, COSMATOS, George P. & MACDONALD, Peter (dirs.) (2008): *Rambo: La trilogía definitiva* [DVD]. Madrid, Universal Pictures.
- LEOPOLD, Todd (2004): “Analysis: The age of Reagan”, en *CNN.com*, 16/06/2004. Disponible en Internet (05.10.2008): <http://edition.cnn.com/2004/SHOWBIZ/06/16/reagan.8os>
- LÓPEZ, Luis I. (1988): *Adiós, Mr. Reagan*. Barcelona, Ediciones B.
- MARTIN, Andrew (1993): *Receptions of War: Vietnam in American Culture*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- MORRELL, David (1986): *Primera sangre*. Barcelona, Salvat.

- MUSE, Eben J. (1993): "From Lt. Calley to John Rambo: Repatriating the Vietnam War", en *Journal of American Studies*, vol. 27, n. 1, pp. 88-92.
- PARIS, Michael (1987): "The American Film Industry & Vietnam", en *History Today*, vol. 37, n. 4, pp. 19-26.
- PINEDA CACHERO (2005): *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda* [tesis doctoral inédita]. Sevilla Universidad de Sevilla.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1993): *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid, EUEDEMA.
- PRATKANIS, Anthony & ARONSON, Elliot (1994): *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Barcelona, Paidós.
- REAGAN, Ronald (2003): "Primer discurso de investidura", en *Liberalismo.org*, 7 de diciembre de 2003. Disponible en Internet (15.10.2004): <http://www.liberalismo.org/articulo/192/87>
- ROBB, David (2004): "Hollywood & the Pentagon", en *AMC*. Disponible en Internet (17.10.2004): <http://www.amctv.com/article/0,,1284-1--0-15-EST,00.html>
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2002): *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona, Ariel.
- SMITH, Hedrick (1981): "El mundo de Reagan", en SMITH, Hedrick, CLYMER, Adam, LINDSEY, Robert, SILK, Leonard & BURT, Richard (1981): *Ronald Reagan: ¿Una revolución conservadora?* Barcelona, Planeta, pp. 123-160.
- STOUT, David (2006): "Caspar W. Weinberger Dies at 88", en *The New York Times*, 28/03/2006. Disponible en Internet (07.10.2008): <http://www.nytimes.com/2006/03/28/obituaries/28cnd-Weinberger.html?ex=1301202000&en=fff22b817b539ce0&ei=5090&partner=rssuserland&emc=rss>
- VALANTIN, Jean-Michel (2008): *Hollywood, el Pentágono y Washington: Los tres actores de una estrategia global*. Barcelona, Laertes.
- VALENZUELA, Javier (2001): "El enemigo en la sombra", en *El País*, 14 de septiembre de 2001, p. 5.
- WALLER, Gregory A. (2000): "*Rambo: Getting to Win This Time*", en DITTMAR, Linda & MICHAUD, Gene (eds.): *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. New Brunswick & London, Rutgers University Press, pp. 113-128.
- WEINBERGER, Caspar W. (1999): "The Uses of Military Power", en *PBS Online*. Disponible en Internet (07.10.2008): <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/military/force/weinberger.html>