

Las narrativas de la guerra

LUIS FELIPE VALENCIA TAMAYO¹

Artículo recibido el 18 de abril 2018, aprobado para su publicación el 2 de junio de 2018

Resumen

La comprensión de las guerras difícilmente se da en el momento mismo en el que se realizan. Es mucho más habitual encontrarnos con la guerra en el relato que se hace de ella cuando los días comienzan a completarla y los años perfilan sus desenlaces. Así, desde el principio mismo de la literatura como ejercicio que trata de construir puentes entre nosotros y lo que posiblemente ha ocurrido, se impone el relato de los hechos como interpretación de lo que pasa cuando los hombres se enfrentan y las armas se convierten en sus brazos. Este es un ensayo en el que se perfila una reflexión sobre cómo se da ese fenómeno narrativo tanto en las letras como en el cine para, a partir de esta interpretación, recorrer el sentido que va tomando hoy por hoy la mirada sobre los conflictos bélicos.

Palabras clave: Guerras; Historia; Literatura bélica; Cine bélico; Conflictos internacionales.

1. Introducción

Durante el mes de marzo del año 2003, los Estados Unidos y sus aliados atacaron diversos lugares de Irak. Muchos aún pueden recordar las imágenes que se transmitieron en vivo de aquellas incursiones que se daban por tierra y por aire. Los helicópteros se veían como parte de un espectáculo visual que parecía sacado de las películas y las explosiones no parecían tan crueles como realmente lo fueron pues, en su inmediatez, hacían creer que todo se trataba de pirotecnia programada. Sin embargo, los espectadores del mundo estaban ante las primeras imágenes cruentas del siglo veintiuno. La transmisión en directo de los actos de guerra venía siendo un objetivo de los periodistas desde que la televisión comenzaba a trazar las nuevas características del periodismo. Para aquellos días de marzo, las cámaras estaban bien dispuestas para lograr los mejores planos, como si fueran a dar testimonio de un partido de fútbol. Todo se hacía desde tribunas dispuestas para que nadie se perdiera lo que allí, en Irak, estaba pasando.

Sin embargo, nadie sabía a ciencia cierta qué era lo que ocurría. A lo mucho, insertos en una trama de acontecimientos que se habían hecho explícitos desde los atentados a los Torres Gemelas y otros lugares de los Estados Unidos en el denominado 9/11, lo que se decía

1 Escritor, profesor de Literatura y Humanidades en la Universidad de Manizales. Magíster en Filosofía de la Ciencia y del Lenguaje (Universidad de Caldas), con intereses investigativos en el arte, la filosofía, la historia, los lenguajes, la literatura, la sociología, entre otros. Correo electrónico: lufevata@hotmail.com

era que allí en Irak había que hacer volar muchas cosas porque se escondían en aquel suelo poderosas armas de destrucción masiva. Así que la sociedad estaba viendo la búsqueda, la pesquisa fulgurante de los elementos con los que —se asumía— sería atacado el resto del planeta de no hacerse este tipo de incursiones preventivas. La transmisión en directo por las grandes cadenas de televisión era no solo una muestra de las ventajas que llegaba a ofrecer la tecnología del siglo que acababa de empezar, era una forma de hacer la veeduría de lo que se estaba haciendo en aquellas lejanas tierras. Pero, en últimas, nadie sabía a ciencia cierta lo que estaba pasando.

¿Qué se estaba atacando? ¿Los muertos eran culpables de algo? ¿Qué eran aquellas edificaciones que caían como castillos de naipes? Ante las humaredas y las llamaradas también comenzaban a surgir preguntas. La transmisión televisiva solo hacía énfasis en el sobrevuelo de los helicópteros, en el alcance de los misiles teledirigidos, en la búsqueda de las armas de destrucción masiva. Era como si los reporteros simplemente describieran lo que estaba en juego; sí, tal como los relatores y comentaristas deportivos.

Para finales del año 2003, el escritor venezolano Fernando Báez publicó un texto en el que se refería a aquello que se había perdido en Bagdad en esos meses de incursiones militares. El autor hablaba de todo con consternación, pues había sido testigo de los saqueos y abusos de los invasores. En particular, hace la crónica detallada de lo que nadie más contaba sobre las formas en las que las incursiones dejaban toda una historia cultural hecha cenizas.

Y entonces sobrevino lo que creí una pesadilla: encontré una atmósfera de guerra en el más craso estilo. La luz, filtrada con reservas y ambigüedad por las ventanas, dejaba a la vista muebles destrozados por doquier y miles de papeles en el piso. La sala de lectura, el fichero de madera con el catálogo de todos los libros y los estantes mismos habían sido literalmente arrasados sin piedad. Pero mientras continuaba mi camino, las escenas aumentaban su poder de conmoción. La estructura se veía tan severamente afectada que la juzgué precaria: difícilmente soportaría el impacto de un temblor mínimo. Aún había cenizas por todo el piso. Los archivos de metal estaban quemados, abiertos y vaciados en gran medida (Báez, 2003, p. 63).

Por supuesto, Báez está hablando de la Biblioteca de Bagdad y su destrucción. Cuando las guerras se presentan, rara vez se tienen presentes las condiciones de la cultura y de los libros. Todo se pierde. Y si bien nada está hecho para durar eternamente, las guerras, las posiciones políticas, económicas y religiosas en conflicto, se han encargado de ahorrarle víctimas al paso del tiempo. Más de un millón de libros perdidos, más de quince millones de documentos que se han esfumado para siempre, miles de objetos preciosos saqueados, rotos, irrecuperables, dejaban aquellos días de guerra en lo que veíamos con cierta perplejidad por la televisión.

Como tal, lo que en los últimos años se ha presentado como un espectáculo pirotécnico, esconde al fondo lo que han tratado de ocultar los fenómenos belicosos de todas las eras: hay que arrasar a los enemigos. Hay que arrasar con su pasado, con sus instituciones, con sus libros, con sus documentos, con sus jergas, con sus saberes. Así como muestra y parece una

evidencia irrefutable, la televisión oculta y deja todo el espacio para la especulación. El enfoque de una información deja tantas cosas sueltas que, la gran mayoría de las veces, dejamos que todo lo demás pase inadvertido.

Lo que se queda en el tintero es precisamente lo que el fuego logra deshacer. En la historia universal, grande ha sido el papel del fuego para todo lo que representa la vida del hombre. En la guerra, ha determinado el valor del triunfo y de la derrota a la vez. Tantos papeles que se han quemado en el paso del hombre por la Tierra hablan de cómo hemos querido borrar la historia. También hay que decirlo —recordando a la par aquella emblemática escena de *Nuovo Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore (1988)—, el celuloide arde y hasta a mayor velocidad que el papel, y en el aliento de este fuego, las imágenes de lo que ha sido la humanidad se pierden para siempre.

En el 2012, el cineasta holandés Benny Brunner presentó un trabajo documental en el que se ahonda aún más sobre el fenómeno del fuego y la transformación de la sociedad. En el caso de su película, titulada *The Great Book Robbery*, la exploración vuelve sobre el asunto de la memoria y el olvido, afincando sus reflexiones en las formas en las que el Estado de Israel ha querido arrasar el pasado palestino. El documental, que gracias a la Internet puede ser compartido como un detallado trabajo sobre los conflictos y los deseos de erradicar a los enemigos, vuelve a plantear una de las preguntas más interesantes y difíciles de la vida intelectual del hombre: ¿qué es lo que realmente sabemos de lo que ha ocurrido? En la desaparición continua de bibliotecas, en el pasar de los siglos, en el ir y venir de la fronteras, en la muerte de tantos y en la desventura de billones de documentos y testigos, ¿sabemos a ciencia cierta algo de lo que ha pasado?

2. La guerra como recuerdo

Los trabajos documentales que se han enfocado en analizar los problemas que deja la guerra, por fortuna, han crecido. Por medio de entrevistas, testimonios, acercamientos a los lugares en los que se ha dado la crudeza de combates y desapariciones, las cámaras han tratado de mantener la vida de lo que ha pasado. Es una narrativa especial; es la narrativa que busca reconocer víctimas y victimarios y cuáles han sido los hechos por los que resultan dignos de ser parte de una contemplación mayor en televidentes, estudiosos, investigadores y cinéfilos de todo el mundo.

Los escenarios y los géneros también pueden variar. Desde conexiones creativas mucho más llamativas que las habituales, los cineastas y realizadores de televisión han brindado personalísimas obras de arte sobre lo que han sido las esquivas que la guerra ha dejado en sus almas. Ari Folman, por ejemplo, es uno de los más personalísimos directores y guionistas israelíes de inicios del siglo veintiuno. En el año 2008 presentó su película *Waltz with Bashir*, un conmovedor filme animado en el que él, de manera muy íntima y delicada, exploraba los desajustes de la memoria ante casos vergonzosos y extremos de sangre y fuego. Folman, de hecho, ejecuta por medio del arte un ejercicio terapéutico en el que pueda hablar de la vergüenza de aquellos días de la Guerra del Líbano en 1982. El

director hizo parte del ejército israelí en aquel momento de la historia y se inserta en lo que no quisiera recordar como en un viaje en el que lucha contra lo que preferiría jamás haber vivido y menos tener que revivir.

Esos laberintos de la memoria han dado pie para múltiples indagaciones sobre lo que ocurre con la mente una vez pasa por situaciones traumáticas. ¿Qué es lo que se recuerda?, ¿qué es lo que se olvida? Los elementos pasan al laboratorio para ser revisados con pinzas y dejar aún más preguntas en el escritorio. Uno de los cuestionamientos más frecuentes va dirigido a lo que víctimas y victimarios recuerdan. Muchas veces la verdad se esconde en las contradicciones, exageraciones y recortes de lo que ha ocurrido. Todo un nido de problemas para la hermenéutica y hasta para la psicología. En medio de todo, la narrativa surge como el terreno común en el que se abonan las condiciones para contar lo que ha pasado. Ari Folman recuerda a partir de las pesadillas que atormentan el sueño de su interlocutor, pero él no logra hacerse a una idea clara de lo que había vivido. Es como si el pensamiento se resistiera a asumir que su yo ha sido protagonista de la desgracia. Ante la mirada atónita de las víctimas, muchos son los reos que no logran reconocer que ellos nos han podido ser los autores de las crueldades de las que se les acusa.

Pero en algún momento la memoria sale a flote, como una mano que se desentierra de la tumba, y reclama íntegramente su presencia escénica. En este mismo sentido, han surgido diversos relatos y filmes de personas abatidas por el recuerdo de lo que les tocó vivir en las guerras. *Poster Girl* (Sara Nesson, 2010) es uno de esos extraños trabajos en los que se explora la vida de una mujer que hizo parte de las tropas norteamericanas en Irak y que, incluso, era la imagen de los carteles que incentivaban el reclutamiento de más muchachas para la causa de la bandera del progreso y de la paz que los estadounidenses ofrecen. Robynnn Murray es el nombre de aquella joven que fue perdiendo la cordura y luego tuvo que empezar a vivir con su personalidad escindida. En el relato que se da en el filme, la señorita Murray regresa a casa completamente alterada en su forma de ser, con las señales claras de estrés postraumático en su mente y en su actuar. Con el tiempo, al igual que Ari Folman, la joven solo quiere reivindicarse; el problema, sin embargo, es lograr que su país entienda su condición y que pueda ayudarla a salir a flote.

Con el fervor puesto en una condición historicista, los postulados de los discursos nacionalistas logran un buen número de veces trampear los asuntos morales y exponer como flexibles las condiciones de un crimen cometido contra otros. Si el del frente es mi posible enemigo, está bien adelantarse a sus atropellos; si el que habla distinto y se viste extrañamente está confabulándose para atacarnos, es mejor cortar los problemas de raíz. La justificación narrativa de las acciones de guerra está ligada a nociones de derecho que aún siguen en la palestra pero que, a la hora de ejecutarse, siempre tienen un sustento a la mano. Los grandes genocidios de la historia de la humanidad no han tenido reservas para defenderse a favor de una opción superior, un relato revelado, una vía de la Historia, que subsume todos los actos de los hombres.

La lucha por entender lo que ha ocurrido y desde dónde se ha gestado ha sido relatada de diferentes maneras bajo la rúbrica de directores y guionistas muy empapados de lo que han sido los conflictos bélicos. En el 2010, por ejemplo, el veterano director británico Ken Loach

presentó, junto a su amigo y guionista Paul Laverty, el filme *Route Irish*. El título hace referencia al peligroso espacio que hay entre el aeropuerto de Bagdad y la denominada Zona Verde (*Green Zone*), lugar que identifica la fortificación estadounidense y aliada que se instaló en Irak después de la toma de 2003. A diferencia de otros filmes que se aproximan al caso iraquí desde la óptica norteamericana —sean mencionadas de paso las reconocidas *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008) y la propia *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010)—, *Route Irish* se establece como una revisión de un aspecto que muy pocas veces se menciona en las crónicas y referencias noticiosas acerca de la toma de Bagdad, y es el de la contratación de mercenarios. La película mueve el horizonte de reflexión de Irak a Liverpool y trata de involucrar en sus espectadores una reflexión sobre lo que realmente ocurre en la mente de un hombre que ha estado en la guerra y que ha perdido en ella a su mejor y único amigo. La toma de Bagdad pasa a un segundo plano y queda como un terreno sobre el que no vale la pena indagar; ahora la mirada se orienta a elementos que siempre se suponen en las zonas de guerra pero que se dejan de mencionar porque parecen muy obvios, como las aves carroñeras.

Frankie ha muerto en extrañas circunstancias en la *Route Irish*, pero Fergus, el personaje sobre el que se centra la dimensión reflexiva de lo que ha pasado en Bagdad hace frente, no solo al recuerdo, sino a la realidad de la vida que esperaba a los amigos en casa. ¿Quiénes han matado a Frankie?, ¿por qué? En la devastación, en una ruptura con su propia forma de ser, Fergus —un personaje rudo y complejo muy bien interpretado por el actor Mark Womack— va resolviendo la encrucijada gracias a la grabación de un teléfono celular en el que ha quedado registrado lo que al parecer ocurrió con su amigo. Y así aparecen los objetivos oscuros, las empresas *non sanctas* que surgen como las sombras de los buenos intereses de la guerra internacional, de los ataques preventivos. Con ello, aparece una vez más el dolor de lo que se ha dejado pasar y el trauma que se torna en una condición para la cual la evolución aún no tiene las mejores recetas ni salidas.

3. La disolución del sujeto

Muchas de las historias que se han planteado como discursos en largometraje tienen que ver, sin duda, con ese tono de denuncia acerca de las consecuencias de la guerra. La perspectiva del sufrimiento posterior hace parte de lo que se asume tanto en la personalidad de los combatientes como en la de sus familias. A veces se dan claras indagaciones sobre casos clínicos que terminan siendo verdaderas lecciones de lo que ha sido la lucha interna por comprender aquello que se tuvo que vivir. Una película que, sin duda, aparece como clásico al respecto es *Jacob's Ladder* (Adrian Lyne, 1990).

La distorsión, la ambigüedad ante la realidad, la incompreensión, la disolución de vínculos afectivos a causa de algo que no se puede abordar ni siquiera con afecto, hacen parte de los elementos desde los cuales se narra, casi que de manera posmoderna, lo que es la historia que cada hombre lleva en su interior cuando ha pasado por el paisaje de la guerra. Y el decir “casi de manera posmoderna” no es gratuito. Al encuentro con la narrativa que surge como testimonio de lo que ha sido la guerra se asiste como a un espejo completamente roto o resquebrajado.

Keith Jenkins es uno de los pensadores que, dentro de los terrenos del pensamiento posmoderno, ha fraguado una serie de interpretaciones de lo que puede ser el conocimiento histórico. Si bien no es necesario estar de acuerdo con sus planteamientos, como suele ocurrir desde la corriente en la que él se inserta, la visión crítica del relato histórico puede suscitar un acercamiento distinto a un problema muy viejo como lo es el de la objetividad de quien narra. No se llegará en estas líneas a la negación absoluta de todo lo que se ha presentado como pasado —tal y como la crítica posmoderna asume como consecuencia de su crítica al conocimiento—, pero por lo menos se puede comprender un hecho muy particular de las narrativas y es el de la invocación de un sujeto que narra, que pretende contar lo que ocurrió o recordar con honestidad lo que al parecer atestiguó.

Como fenómeno cognitivo, la historia es narración de algo que se asume pasó y que se quiere plantear como causa de ciertas condiciones que se viven en el siempre elusivo presente. Es a partir de esta condición desde donde todas las miradas van alcanzando una convicción que, muchas veces, resulta contraria a la mirada ajena.

Enunciar este asunto nos permite volver sobre las narrativas que, desde el cine y la televisión, asumen el contacto con la guerra y los conflictos. Jenkins se equivoca al plantear que todo lo que se presente como historia no es más que un capricho ideológico que quiere hacer pasar como verdad lo que no se puede plantear como asunto del conocimiento sino como un fenómeno del lenguaje, es decir, pura retórica. Pero no está mal encaminado cuando muestra que, en su enclave con la narración, la historia es un asunto literario de primer nivel. (Conviene recordar, a la par, que el cine es en su intimidad un fenómeno narrativo y que, de igual manera, como factor de fondo, lo es el teatro).

Si el caso de la historia y de la narrativa fuera siempre como Jenkins cree que es, entonces un filme como *Jacob's Ladder* sería la opción estándar bajo la cual se narra todo cuanto nos ocurre. La diferencia entre la realidad y la alucinación se diluye, la comprensión del presente por cuenta del pasado se distorsiona, el sujeto que narra no es ni siquiera consciente de que hay una ficción al interior de su relato. Todo se desconfigura, como los retratos y pinturas del pintor británico Francis Bacon, precisamente uno de los autores en los que se basa la estética del filme de Adrian Lyne.

Toda esa disolución —que hace que, no solo los relatos de lo que ha ocurrido en la guerra, sino todas las narraciones que intenten contar algún fenómeno del pasado terminen en la tula de los asuntos literarios—, recalca un problema de fondo que se halla en el contorno de todas las disciplinas que pretenden acercarse a la verdad: ¿cómo sabemos que lo que hay, o fue, es —o pasó— como realmente es —o pasó—? La salida posmoderna es sencilla: nadie tiene potestad para ofrecer un relato como superior o una respuesta como más objetiva que otra si no podemos subsanar ese problemita.

Sin embargo, dentro de lo que aquí se quiere explorar, sí podemos por lo menos situarnos en un plano de comprensión de las narrativas de la guerra que nos dé algo más de consuelo que el simple dejar que todo sea igualmente válido. Si nos quedamos con la ruptura posmoderna no podríamos ni siquiera hablar de justicia o de una noción de derecho digna. Los verdugos lograrían vendernos una narración de lo que hicieron como si fueran las víctimas y

las víctimas, ya silentes, quedarían condenadas a que sus relatos fueran la fábula que cualquiera quisiera contar.

4. Lo que cuenta la historia

Así como *Jacob's Ladder* presenta una disolución dolorosísima, truculenta, de lo que es el sujeto que sufre las secuelas de la guerra, y sirve de reflejo de una narración de corte posmoderno, hay películas que logran sortear de otra manera los desafíos narrativos que imponen los hechos bélicos. *Fatherland* (Christopher Menaul, 1994) es un filme que explora la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias desde el triunfo mismo de la Alemania nazi. Si se puede imaginar, entonces, se puede narrar. El fenómeno invoca una condición de la creatividad en la que el pensamiento contrafáctico impone una razón de ser para contar una historia. Literariamente hablando, a este tipo de narración se le llama *ucronía* y consiste, precisamente, en asumir que se puede comprender el pasado porque tenemos las consecuencias de lo que ha ocurrido.

La posición de *Fatherland* como propuesta narrativa es ver un desenlace distinto para la guerra y un estado actual de las cosas en el que los principios del nazismo son los valores de la comunidad europea. El filme se basa, además, en la novela homónima del escritor inglés Robert Harris, un autor que ha centrado su trabajo de ficción como reflexión historiográfica a partir de las épocas del imperio romano y de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a ejercicios como el suyo, la literatura subraya su papel en la construcción alternativa de dimensiones narrativas para la historia y para la vida misma. No deja de ser curioso que desde la mirada posmoderna el resultado de la intención de Harris con su novela *Fatherland* pueda ser tenido como un relato histórico en sí mismo, que puede compartir validez disciplinar con tantos otros relatos que nos hablan de las condiciones de la Segunda Guerra Mundial y sus evidentes consecuencias en el mundo contemporáneo.

Aquí es desde donde se subraya que no es lo mismo asumir un relato como verídico, con las evidencias y los testimonios propios de quienes han participado o atestiguado los hechos, a asumir todos los relatos como ficciones posibles ya que no hay forma de contrarrestar la distancia entre nosotros y la pregunta por lo que realmente ha pasado. Puede que la diferencia sea muy tenue, pero se puede hacer ver que hay mucha distancia entre una novela (y también la película) como *Fatherland* y un libro que condicione sus trazos a la investigación sobre lo que fue la Segunda Guerra Mundial o un documental que plantee una serie de esbozos acerca de lo que ocurrió en la Alemania nazi. Si la intención de un autor, como el mencionado Robert Harris, fuera escribir un texto de historia bajo el mismo soporte con el que ha escrito *Fatherland*, entonces no podría ser tomado como un ser cuerdo.

La ficción permite rastrear un tipo de acercamiento a la guerra que, aunque extremo, nos ayuda a comprender los fenómenos del pasado y sus consecuencias en el presente. Quentin Tarantino escribió y dirigió una película en la que también es válido sortear una reflexión sobre el manejo de la historia y los relatos que se pueden desprender de lo que se ha contemplado como horizontes verídicos de estudio de lo que ha ocurrido. *Inglourious Basterds* (Quentin

Tarantino, 2009) es una película en la que hay un enclave con la historia conocida sobre la ocupación nazi en Francia y, en términos generales, con los personajes y elementos de la Segunda Guerra Mundial. En la ambientación, en el manejo de la escenografía, del vestuario y hasta de las lenguas que se hablan, Tarantino ha precisado con claridad lo que le interesaba contar como parte de una situación histórica determinada. No obstante, la ficción le permite saltar el camino y osar alternativas para el despliegue narrativo. Es así como, en aquel escenario, impone un relato de venganza en el que una mujer hace que los grandes líderes del nazismo caigan en sus manos y ella los apriete con todas sus fuerzas. ¿Realidad?, ¿ficción? Sin apelar a una lectura de certezas a ultranza que no admiten discusiones ni más indagaciones, lo que se puede decir es que los modos en los que trabaja la ficción hacen que la realidad se convierta sencillamente en un trampolín para que todo lo que incluso se considera inconcebible pase a ser un objeto narrativo.

¿No surgió también de aquel terreno de la Segunda Guerra Mundial la narración del Capitán América (*Captain America: The First Avenger*)? En el filme (Joe Johnston, 2011), que a su vez se basa en el cómic de Joe Simon y Jack Kirby, se exploran los vacíos que aparecen en la historia del siglo veinte cuando, de acuerdo con ciertos documentos, se realizaban varios tipos de experimentos sobre los soldados para garantizar mejores guerreros en los campos de batalla. De esa simple idea, surge un relato, la intuición de quien imagina mundos posibles ante unos hechos que se toman por establecidos, con fechas de principio y de cierre incluso.

Este tipo de disquisiciones resaltan que no solo el individuo que narra se escinde, también la historia misma se fractura como fenómeno que permite que la imaginación retuerza sus hilos y sus tramas. Como productos, aparecen luego las críticas, los debates, otras obras de ficción que intentan reconducir el camino de las reflexiones sobre el pasado. Aquí puede haber de todo. De *Inglourious Basterds* —el filme de ficción— salió un documental en el 2012 titulado *The Real Inglorious Bastards* (Min Sook Lee) que revisa toda la base histórica de la película de Tarantino para enfatizar los intentos que tuvieron algunos pequeños grupos de soldados y comandos de enfrentar las tropas nazis. Así se encuentren tropiezos en el camino de la objetividad, la red de conocimiento que se tiende sobre la realidad hace que tengamos un mapa, un panorama, de lo que ella sea. Puede que no lleguemos a la respuesta definitiva, pero algo se hace por la construcción de ese puente entre el pensamiento y la vida misma con todo su aún grandioso misterioso.

De no ser así, la disolución sería superior a la habitual. En Colombia, por ejemplo, los intentos de explorar lo que ha sido el conflicto armado de buena parte del siglo veinte han estado atravesados por una mirada lóbrega y esperanzadora, a la par. Por un lado tenemos los relatos de las víctimas, una serie de historias que van configurando una visión de lo que ha ocurrido a partir de la experiencia de sus protagonistas al haber sido objetos de diferentes humillaciones y violencias. Las entrevistas se han vuelto libros (cf. Guzmán, Borda & Umaña, 1980), las confesiones se han convertido en páginas de libros, los secuestros se hicieron también un lugar en el terreno de la historia. Son los mismos hombres y mujeres que han padecido la intensidad de la violencia en Colombia quienes han estado dando cuenta de lo que ha sido un conflicto que historiadores y sociólogos también han mirado con otra serie de categorías y conceptos de aproximación.

Y, sin embargo, nada deja de ser complejo. Las cargas psicológicas bajo las cuales se ven matizados los elementos de construcción de un relato de lo que alguien ha sufrido hacen que la reconstrucción simplemente sea tenida como una aventura personal de reivindicación del sujeto. De hecho, es este mismo ejercicio de confesarse (ante una cámara, ante un periodista, ante un cronista que desea darle una rúbrica a lo que es la experiencia ajena) uno de los más liberadores. Junto con la escritura personal, y así como funciona la misma confesión que algunas religiones plantean como fórmula para purificar la fe, la revelación de lo vivido hace parte de los crudos impactos que puede dar la configuración de relatos históricos cuando ha habido tanta violencia de por medio y tanta sangre derramada.

En ese aspecto, los relatos que tienen que ver con la guerra pueden dividirse fácilmente en dos secciones. Una fracción recogería todos los trabajos que surgen de la indagación histórica por parte de aquellos que se han dedicado a explorar buena parte de sus vidas un aspecto particular del pasado. Para nadie es un secreto que los historiadores son poco más que ratones de biblioteca que se han detenido día a día a recapturar un panorama de un fragmento del tiempo que se fue. Una segunda fracción, de otro lado, sería la huella testimonial de aquellos que nos cuentan, por medio de un género híbrido entre la literatura y la historia, lo que vivieron en ese suelo tan catastrófico muchas veces como lo es el de las guerras y los conflictos humanos. Otro caso sería el de los lineamientos de la ficción para contar lo que pudo pasar dentro de lo que pasó, como en los casos mencionados de relatos que surgen de un terreno muy probable pero en el que los protagonistas y las circunstancias de sus acciones son fruto de la imaginación narrativa de autores que, son conscientes, están echando cuento.

Siguiendo en el caso colombiano, pueden mencionarse narraciones que se ubican en diferentes laderas del conflicto para contarnos, a cada cual según su género e intención, lo que ha ocurrido. Por ejemplo, en el caso puntual de la época denominada de la Violencia en Colombia (un periodo de la historia que se ha comúnmente inscrito entre los años 1946 y 1966) puede dar para que se comprenda el fenómeno de las narraciones allí presentes. Célebre ha sido el caso del libro que lleva, precisamente, ese nombre: *La violencia en Colombia* (Borda & Umaña, 1962, 1964). Como fruto de investigadores sociales de primer nivel, allí se insertan no solo los documentos que hacen parte de toda exploración historiográfica, sino los testimonios y hasta el anecdotario que recogen aquellos sanguinarios años. El propósito de sus autores estaba dedicado a la observación de una historia que persistía como un azote de la vida nacional y al esclarecimiento de los orígenes y devenires de esa violencia que fue haciéndose parte de la personificación de una noción del orgullo colombiano. Por lo mismo, la intención está ligada a que quienes nos narran sus perspectivas, en relatos y reflexiones, nos dan una consideración verídica y bien fundamentada de los lineamientos que proponen. Los autores no han sido ni víctimas ni victimarios de lo que ha pasado bajo ese periodo de la historia, si bien se pueden hallar siempre conexiones, pero lo importante aquí es el punto de mira desde el cual se orientan sus párrafos: recoger testimonios y analizar lo que ha ocurrido y sus (sin) razones.

Otro ajuste va ligado a los que narran como víctimas. En ello el soporte puede ser tan confesional como se quiera o puede jugar con los géneros planteándose, a la vez, como una dimensión narrativa que oscila entre lo periodístico y lo literario. *Los años del tropel: relatos*

de la violencia (Molano, 2000) es uno de esos libros en los que el lector puede terminar altamente asqueado de los vejámenes de un escalofriante conflicto social en aquellas décadas de la denominada Violencia en Colombia. Alfredo Molano, el autor, afín con el marco sociológico en el que se indaga sobre aquellos fenómenos, encadena una serie de relatos-crónicas que intentan cotejar las voces propias de los que han pasado por víctimas del conflicto. Claramente, los elementos de los que hace uso son los de la literatura: voces narrativas, manejo de tiempos y hasta diálogos, en breves historias que perfilan lo que ha sido el tropel colombiano. Lo más importante aquí es acercarse a la lectura de un libro como este bajo la cláusula de que el autor nos está contando cosas que realmente ocurrieron. Su idea no es divertirnos o aterrarnos como un elemento de creación bajo géneros literarios conocidos por generar este tipo de efectos; la idea de Molano es mostrar un marco verídico en el que se han dado historias como las que sus personajes nos cuentan.

Pero queda un elemento de quiebre que le hace una mueca a lo que ha surgido como relato histórico verificable. A la par de los testimonios, las entrevistas, los documentos, los testigos y tantos otros elementos que participan de la configuración de los relatos de intención historiográfica, la imaginación —esa inquieta condición mental que funciona en unos hombres más que en otros— también se da el gusto de meterse de lleno en la configuración de los acontecimientos y atravesar las voces y los hechos mismos para darles una visión tan distinta como cada quien la disponga. Siguiendo el hilo de ese mismo fenómeno que se ha querido plantear como ejemplo, no hace muchos años apareció un libro, corto y divertido, titulado *El jardín de las delicias* (2005). El autor, el antioqueño Guillermo Cardona, se valió de la historia como un pretexto para dejar que su imaginación fertilizara las historias (tal vez más verídicas) hasta entonces conocidas para imponer, con todos los recursos literarios a la mano, una orientación particular de las cosas. En este caso, los diálogos, el manejo de los tiempos y de los personajes, aunque en coqueteo con lo que ocurrió el 9 de abril de 1948 —el día del Bogotazo, piedra de toque de aquellos años de la Violencia—, se disponen para darle verosimilitud a una divertida y a la vez dolorosa historia de lo que pasó en aquellos días. Juan Roa Sierra, que en la historia pasa por ser simplemente el hombre que dio muerte al caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, es en *El jardín de las delicias* un pobre muchacho desempleado que no sabe qué hacer con su vida, aunque tiene el orgullo para sentirse bendecido por sus atributos físicos. Entre la magia, la brujería, la religiosidad, la vida en familia y una Bogotá que se detenía en el tiempo con el orgullo de una extraña cultura influida por norteamericanos y comunistas, se configura una narración que no busca ser un documento histórico ni plantearse como alternativa probable de lo que pasó en 1948 sino que se orienta por una divertida inclinación de la imaginación ante un acontecimiento histórico. Se diferencia por ello que quien se siente a leer esta novela no lo hará bajo las cláusulas que imponen otro tipo de libros sobre el mismo tema, incluso, sobre el mismo día —sirva de ejemplo, *El Bogotazo, memorial del olvido*, de Arturo Alape (2000)—, sino que se dispondrá con ánimo especial porque la intención misma del autor es otra. La ficción en su mayor esplendor impone una dinámica en la que los acontecimientos reales quedan subyugados a la imaginación, y la vocación de conmover o entretener o demostrar el talento narrativo surge con fuerza para condimentar lo que sencillamente es un engaño en el que acordamos participar. No

se nos dice cómo fueron las cosas sino cómo pueden ser también vistas una vez caigamos en cuenta de que esas posibilidades las brinda la imaginación.

5. Las ofertas de la imaginación

Los seres humanos aún nos preguntamos qué pasa por la mente de otros seres, como los animales que nos acompañan. Como no hablan, se nos hace difícil traducir todo el espectro de lo que pueden sentir, si bien la cercanía y el amor que les profesamos nos llevan a invocar sensaciones y hasta palabras en aquello que solo sus miradas dicen. A pesar de todo confiamos en su silencio y en la transparencia de sus requerimientos. Cosa distinta ocurre entre los hombres, que no pueden obviar tan simplemente la transparencia en los dichos y los hechos de otros hombres. Daniel Dennett (1995) se ha referido a ello en sus trabajos sobre la conciencia. Bajo la teoría de la mente ha explicado el fenómeno de la intencionalidad y cómo los seres humanos albergamos un espacio que no todas las especies tienen para la invención de mentiras y el engaño más pomposo. En la vida cotidiana, este es un asunto que atosiga continuamente las relaciones humanas y familiares. Muchas cosas también pueden decirse de esto en la vida intelectual y académica, pero aquí esta mención nos sirve, por lo pronto, para matizar la indagación que se hace en estos párrafos sobre los relatos de la guerra.

Entre personas normales —apelando a la teoría de la mente: personas que no tienen déficits cerebrales severos— es sencillo hacer ver que si algo se plantea como historia (dentro de una disciplina y unos elementos que se estudian y requieren investigación), entonces la confianza se abona en la medida en que ese relato que surge de allí sea consistente tanto con las pruebas como con las consecuencias que se viven de ella. Por lo mismo, surge el problema de la ficción narrativa, que exige una supresión de esa confianza para adentrarse en otro tipo de experiencia que puede ir de la tristeza o del horror hasta el deleite y el placer. Una novela histórica, por ejemplo, configura un nivel básico de participación de ciertos hechos históricos para atar allí una invención en la que se pide que el lector deje de tener los mismos reparos que le pondría a una historiador serio. Bajo todo ello puede mirarse la creación literaria y cinematográfica de todos los tiempos.

Durante muy buena parte de la historia cultural de occidente se ha mencionado a Troya y la guerra que de allí nos narra Homero en *La Ilíada* (1973) como una ficción de lo que fueron los tiempos mitológicos. Al hablar de los personajes de aquella magnífica obra se aludía a entidades que representaban valores singulares de todo lo que era la espiritualidad y la religiosidad de los antiguos pueblos. En ello no había problema pues, como se ha dicho, los seres humanos contamos con una intelección que permite que disfrutemos de aquello que se nos cuenta más por el arte mismo de la palabra, la retórica, el arte de la argumentación y de la narración, que por su real vinculación con la realidad. En esa buena parte de la historia cultural muy pocos hombres se avenían con ataques a la obra homérica simplemente porque sus cabezas no se adecuaban a la fantasía mítica. Lo curioso es que solo desde el siglo diecinueve se ha venido presentando la Guerra de Troya como un elemento altamente probable de la vida de la Antigüedad. Y esto es llamativo porque no siempre se acude al rescate de la ficción

desde la historia, casi siempre ha sido al contrario. El elemento arqueológico, por supuesto, ha estado en este caso en primera fila.

Lo que la historia no puede decirnos es que la Guerra de Troya ocurrió tal y como nos la relata Homero. Pero que hubo sitio, grandes pérdidas, sin iguales guerreros, es algo que se hizo cada vez más cercano a nuestra visión de aquel pasado que aún, desde luego, está atravesado por la ficción del rapsoda griego. Lo que la imaginación nos da es un respiro ante los vacíos: así como los poetas de aquellas generaciones de hombres se encargaron de darles a sus héroes nacionales los mejores trazos y hasta las más provechosas bendiciones, los narradores de hoy persisten en la voluntad de orientar sus historias en la exploración de infinitud de sentidos a lo que pueden ser las batallas de nuestro tiempo. En el cine, en la narrativa, en la dramaturgia se invocan los ajustes de la historia disciplinar para condimentar lo que son los relatos de nuestras desgracias.

Que las cosas pudieron ser distintas es algo que siempre se señala en todos los debates sobre lo que realmente ocurrió. Los secuestrados que salen de cautiverio narran sus peripecias en manos de sus captores, las humillaciones, los recuerdos de aquellos días, las pesadillas de esas noches sin requerir para ello nada más que aquello que sus mentes les indican como cierto. En el caso colombiano, por ejemplo, los libros de las personas que han recobrado sus libertades se inscriben en el terreno del conflicto pero bajo el marco de lo que han sido sus más personales interpretaciones de lo vivido y lo sufrido. Como testimonios, nadie cuestionará lo que ha pasado, pero apenas comienzan a surgir más voces que recuerdan iguales circunstancias, las contradicciones pondrán en evidencia que la imaginación se puede engañar a sí misma en la comprensión de los fenómenos. Para tal caso, confrontar los sendos libros de Ingrid Betancur (*No hay silencio que termine*, 2010) y de Clara Rojas (*Cautiva: Testimonio de un secuestro*, 2009) es percatarse de cómo se pueden percibir, bajo las mismas circunstancias fenómenos siempre tan etéreos como los de las relaciones humanas en áreas en las que la amistad, la pasión, el conflicto, la rabia, el rencor, las humillaciones y la desesperanza salen a flote. Es como si solo pudiéramos acercarnos a lo que pasó con unas puertas prohibidas porque ni siquiera sus guardianes tienen las llaves para dejarnos pasar. En toda situación de conflicto, por más historias que se brinden, siempre hay un espacio vedado, cerrado incluso para sus propios protagonistas porque ningún hombre puede hablar a cabalidad del panorama completo de lo ocurrido.

Pero limitarnos por ello a una versión de las cosas no ha sido la salida; tampoco lo ha sido el decir que la historia no tiene sentido pues no se podrá jamás ajustar a la realidad. Lo que se ha hecho es permear todo por medio de la ficción, un desafío narrativo que impone sus propios códigos y que brinda la oportunidad de refrescar la memoria sobre lo que nuestros ancestros y nosotros hemos realizado en el mundo para matizar un poco una reflexión hacia dónde vamos.

Todos pueden recordar aquella fascinante interpretación de Tom Cruise de un ex combatiente de Vietnam que, tras la guerra, se dedica a reedificar su espíritu en consonancia con los movimientos pacifistas de los años setenta. El filme, *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989), narraba la vida de un hombre que bien podría ser la metáfora de una transición en las

historias de guerra. En primer lugar estaba la infancia del héroe, su lugar en un relato de la grandiosidad de un pueblo que debía hacer justicia sobre los pueblos malos liberando de la opresión a los desamparados del mundo. Es la muestra de un guerrero altivo que convierte su mente en una aliada para el combate. Vietnam fue la causa por la cual muchos jóvenes sentían que sus sueños de hacerse superiores, de ser realmente hombres, se hacían realidad. Marcados por esa vocación las filas de los ejércitos de ensancharon y los buenos muchachos salieron a buscar la hombría. En segundo lugar estaba el montaje del conflicto y las ideas de un mundo mejor en el que cada uno de los muchachos guerreros era el protagonista. Vietnam era el paraíso para depurar el alma y hacer que todo fuera honor. En el combate cada muchacho estaría dispuesto a dar la vida por la patria y por las ideas que habían hecho que los Estados Unidos fuera el mejor país del mundo. En último lugar llega el despertar. Como el filme está enfocado en las memorias del ex combatiente Ron Kovic, lo que su director, Oliver Stone, quiso brindar fue un punzante relato sobre la moralidad del post conflicto y la verdadera hombría de la derrota. Todos los sueños de grandeza de aquellos héroes adolescentes de los años sesenta se hicieron pantano y sangre. Estas consecuencias no podían esconderse como la basura que se mete debajo de la alfombra.

La revisión de acontecimientos históricos cruentos siempre está sujeta a una serie de justificaciones ególatras que hacen que los resultados, siendo malos, sean vistos como males menores, o siendo buenos, sean vistos como extraordinarias empresas del espíritu y de la humanidad. Así nos lo ha enseñado la política de todos los tiempos. Como la imaginación dota de sentido hasta el desastre y la irracionalidad, los estadistas —los peores políticos, que son también los más famosos— dotan de un sentido específico los acontecimientos, asumiendo que su reflexión es la evidencia de cuán bendecidos están para comprender los pliegues del orden del mundo y hasta la voluntad de Dios.

Lo que mostró Oliver Stone en su obra es cómo se deshacían aquellas justificaciones. Si la imaginación podía dar publicidad a la idea de un guerrero, sembrar la semilla para que nuevos hombres dedicaran su vida a salvar la patria de los enemigos que se acercaban a la puerta, pues ahí estaba la realidad para replicar. Olvidados, humillados, lisiados, cuando no muertos, los guerreros regresaban a casa preguntándose por qué fueron tan ingenuos. Muchos murieron engañados, otros tenían al menos sus voces para manifestar lo que estaba mal y cuán incautos habían sido en la toma de decisiones que otros habían tomado por ellos desde mucho tiempo atrás.

Cada conflicto puede verse, así, planteado en varios horizontes: la necesidad de defender una causa (usualmente, se presenta como un valor superior a todos, como la libertad, la democracia, la igualdad, un sistema de virtudes en el que todos se sienten cómodos); la amenaza de un organismo extraño que se comporta como un virus; la capacitación de muchachos a los que se les susurra al oído que pueden ser los héroes de los que se canten los himnos de un nuevo amanecer; la realidad de la batalla, la crudeza del enfrentamiento, la muerte, las despiadadas escenas de las carnicerías humanas y de la crueldad a la que pueden llegar los hombres; el despertar, la decepción hasta de la misma vida que ha sido ofrecida al sinsentido y a los símbolos de aquello que no se sabe a ciencia cierta qué es, como libertad, democracia u otras virtudes que suenan bien. En cada uno de esos horizontes se puede poner la imagi-

nación necesaria y justa para hacer surgir todo tipo de relatos. Se exagerará un poco, porque es oficio de la mente no saberse contener y apelar a palabras, algo que no está en la realidad sino en nuestros mundos internos, y se le dará una trama a todo para que, en la medida de las necesidades de quienes cuentan los relatos, las impresiones puedan ser más provechosas.

6. La metamorfosis de la guerra

Uno de los conflictos que mejor se ha narrado es el de Vietnam. Tanto en libros como en películas, Vietnam parece incluso que ha dejado de ser el nombre de un país para referirse a una generación, una condición de los conflictos y de la derrota, una circunstancia que renovó la forma de entender las guerras. Antes de Vietnam, el gran imaginario de la guerra contaba con la fuerza para hacer que cada joven deseara sacar a relucir su masculinidad en los campos de batalla. Bajo un ideal político-religioso-cultural, aquellos muchachos afinaban toda su forma de ser para realizarse como guerreros. Después de Vietnam, las cosas no han vuelto a ser del todo las mismas, y si bien persisten los idearios del soldado a la vieja usanza, algo ha cambiado en la forma de ver los campos de batalla.

El cine y la literatura han también dispuesto sus estructuras para que las cosas se vean distintas. Y la traducción de ese fenómeno curioso que se suscitó a partir de una guerra que es más conocida que muchas otras en la historia se hizo bajo las nuevas cláusulas de comprensión de lo que era verdaderamente la política, la religiosidad y una cultura pacifista. Muchas historias de la guerra que precedieron al fenómeno de Vietnam hacían parte de una prestigiosa oleada de publicidad en torno a lo que podía ser la hombría y el honor de los jóvenes. Enfiladas como relatos de vaqueros en los que los mejores eran los que tuvieran una puntería y agilidad superiores, las narrativas de la guerra eran un jalón de orejas sobre lo importante de la pelea y del conflicto para defender aquellos valores que estaban en riesgo. Aún hoy, como se ha visto, ese sigue siendo un eslogan de lo más elocuente. Sin embargo, antes de Vietnam, no faltaron las películas que transgredieran aquellos imperativos de la propaganda y que, como ya se había hecho desde varios frentes culturales de la vanguardia, manifestaran sus reservas a lo que siempre se estipulaba de la guerra.

All Quiet on the Western Front (conocido en español como *Sin novedad en el frente*) es un filme antibelicista que puede muy bien mostrarse como uno de los que inaugura la metamorfosis. Basado en la obra literaria homónima del escritor alemán Erich Maria Remarque, en él se pueden señalar los elementos de la decepción configurada como la derrota de una ilusión en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Paul Bäumer es el joven soldado que personificará una nueva forma de ser, la de la liberación, como si fuera el primer hombre que sale de la caverna y quiere advertir a los demás lo que realmente ocurre. Pero aquí vale subrayar que, para aquellos tiempos (la novela se escribe en 1929, el filme, dirigido por Lewis Milestone, se presentó en 1930) la fuerza del armamentismo era tan fuerte como los discursos conservadores o republicanos de siempre. La decepción de la guerra, si mucho, era un secreto esparcido con desconfianza. Muchas otras películas pueden acercarse a la idea que propuso Remarque con su libro, sin embargo, los matices

del anti belicismo son agrietados por la denuncia de los pecados ajenos. Es decir, desde donde se ha hecho, la acusación no muestra la guerra sino los males que los demás han hecho, vinculando la historia que se quiera contar al fenómeno mismo de la narración que personifica el héroe y el anti-héroe, los buenos y los malos. La metamorfosis misma de la guerra implica que ella sea la anti-heroína.

Una segunda película que puede postularse junto a *All Quiet on the Western Front* es la conmovedora, cruel, hasta chocante, *Johnny Got His Gun* (Dalton Trumbo, 1971). Se respiraba ya el aire de los años setenta y las revoluciones sociales que, en los Estados Unidos, vendrían a ser la condensación de los símbolos universales del feminismo, el rock and roll, el pacifismo, la búsqueda de una mayor igualdad económica y social, y el establecimiento de una mejor carta de derechos civiles. El cine, invitado de honor, tendría que ir dando sus pinceladas a un marco que iba a cambiar completamente la interpretación misma de la juventud y de las ganas de vivir esto que, como dice Calderón de la Barca, es simplemente un breve sueño. Trumbo creó una historia en la que las secuelas de la guerra —en el caso de su filme, propuestas dentro del acontecimiento de la Primera Guerra Mundial— eran la ruptura misma del alma y del cuerpo, el horror de hacer parte de una existencia en la que otros ya habían decidido lo que los demás tenían que hacer y padecer con sus cuerpos. Filmes así parecían ajenos a la realidad propuesta institucionalmente desde los altares de la política hasta que los años setenta se convirtieron en el emblema mismo de una generación que despertaba ante los pecados de sus padres. La fuerza de una ola que venía de una década atrás tomaba altura. Ser artista invocaba ahora la paz y la espiritualidad en lugar de la dolorosa y bochornosa invocación por la guerra. Ser joven radicaba en izar la bandera de la paz, en buscar la libertad, en mostrar su inconformidad, en hacer de su vida lo que bien quisiera mientras no se buscara hacerle daño a nadie. El terreno estaba tomando firmeza para que la nueva fisonomía del relato de guerra surgiera de las almas de escritores, poetas, guionistas, autores y testigos mostrando cuán engañados andaban todos cuando alababan, como enloquecidos quijotes, el poder de las armas y los beneficios de las guerras.

Es mucho más sencillo hoy, ya en pleno siglo veintiuno, contemplar estos filmes con la naturalidad de hacer parte de esa generación que buscaba sembrar semillas de paz, transgresoras en su momento. De igual manera, los fusiles se prendan de margaritas en sus bocas de fuego y los soldados cantan sus desventuras —ya no sus honores— en musicales como el famosísimo *Hair* (peculiar obra de Broadway, 1967, y luego adaptación cinematográfica, 1979).

7. Códigos del siglo veintiuno

Las tramas que se incrustaron en la narrativa reciente de la guerra tienen a Vietnam como una referencia explícita de sus consecuencias. Superan la condición honrosa militar que ha sido la fuente habitual de los grandes relatos bélicos de la historia de la humanidad y someten a los espectadores y lectores a un escrutinio moral de lo que realmente ha ocurrido. Y, si bien siempre es muy atractivo el personaje (el hombre, la mujer, el soldado, el ejército, la nación), que sale a defenderse, a cobrar venganza, a llamar justicia por medio de las armas y

la crudeza del combate, las sociedades se han enfrentado recientemente a estas respuestas con una sensación ambivalente.

Solo hay que ver la pesadumbre con la que las familias de los últimos años reciben las llamadas al servicio militar. Es muy poco lo que de honor se puede decir de ello. El servicio militar quedó como un espacio para algunos voluntarios o para padres de familia que han creído que los defectos de la crianza que dieron a sus hijos serán ocultados con unos meses en el ejército. La objeción de conciencia, que sonaba a grave pecado en las generaciones de la primera mitad del siglo veinte, es hoy, en pleno siglo veintiuno, una condición virtuosa que habla de la esperanza, la paz, el amor, la solidaridad que *debe haber* entre los seres humanos.

En Colombia, la narrativa de la guerra tuvo un capítulo en la televisión que venía con la influencia de las tramas que se iban ligando a lo que vino como relato después de Vietnam. *Hombres de honor* (Jairo Cañola, 1995) fue una serie que reivindicaba los valores de hacer parte del Ejército Nacional. En ella, todos los actores interpretaban diferentes personajes ligados a los grados habituales de la jerarquía militar. Como serie que incentivaba una visión particular de la patria, la guerra, la moral, todo estuvo modelado para que los ideales fueran la invitación a los televidentes a apoyar lo que allí se ejecutaba como lucha entre el Bien y el Mal. Los defectos en la producción y en el manejo de los combates son apenas lógicos en una televisión que no ha tenido los recursos disponibles para hacer de los relatos de la guerra algo que llegue a compararse con los relatos de la grandes estudios de la televisión internacional. Sin embargo, allí estaba el llamado de atención: media hora de publicidad que convocara a nuevos jóvenes a sentirse parte de los valores patrios.

En esa disputa se ha caracterizado una visión política y narrativa de los conflictos que puede sentirse en el ambiente bajo preguntas como estas: ¿cuáles deben ser los verdaderos valores de las relaciones internacionales?, ¿qué debe hacerse para contrarrestar los impulsos de las organizaciones, cada vez más grandes, de pacifistas, libertarios, igualitaristas, feministas, que hacen que la guerra suene a gran desgracia?, ¿es la guerra una necesidad insoslayable de las sociedades humanas?

El siglo veintiuno recoge las demandas de aquellos años en los que todo se puso a temblar, hasta la institucionalidad de las fuerzas armadas y las virtudes de los conflictos. Negar la naturaleza misma de los hombres al negar la guerra ha querido imponerse como un valor para la grandeza de las comunidades del mañana. No obstante, por donde se siga mirando, latén los conflictos y sus historias, a pesar de que los desastres de la guerra sean mirados con mayor escozor.

Películas y series como *Apocalypse Now* (1979), *M.A.S.H.* (1970), *China Beach* (1988), *Tour of Duty* (1987), *Platoon* (1986), *The Deer Hunter* (1978), *Full Metal Jacket* (1987), *Good Morning, Vietnam* (1987), y hasta la mismísima primera parte de *Rambo* (llamada originalmente *First Blood* [1982]) marcaron una reaproximación a los conflictos. Se sumaron a la gran lista de libros que denostaban de las guerras y de los padecimientos para dejarnos ver la otra cara del honor.

Asistimos hoy a las narrativas que muestran un doble horizonte de reflexión sobre los conflictos; oscilamos entre el espectáculo mismo, la pirotecnia y la tecnología que se implementan

para acabar con los “enemigos”, y la poderosa sublevación de la conciencia, el retorcijón que trastoca la mente y hace que lo vivido se convierta en pesar.

En el año 2015 un llamativo trabajo se hacía al premio Óscar de la Academia en la categoría de mejor cortometraje documental. *Hotline Crisis, Veteran Press 1* (2013), de la directora Ellen Goosenberg Kent, aparecía en la escena internacional convirtiéndose rápidamente en una valiosa reflexión sobre las secuelas de la guerra. En él se nos amplía la mirada sobre lo que, solo en el caso norteamericano, ha pasado como consecuencia. Entre los veteranos que regresan a casa se producen en promedio unos veintidós suicidios diarios. Todo un asunto que ha generado la creación de un recurso de último momento para evitar que las cifras crezcan: una línea telefónica de auxilio. Solo en los últimos dos años, el centro de atención —una especie de *call center* para evitar la desgracia definitiva— el número de empleados pasó de cien a doscientos cincuenta. Todas personas capacitadas para atender las llamadas de los hombres y mujeres que buscan una voz amiga, un consuelo ante la debacle de la conciencia, ante el protagonismo del trauma. Al mes, el centro recibe, a la par, unas veintidós mil llamadas. La cifra hace pensar, seguro. El documental nos pone de frente ante el abismo, la fractura de la mente que, tras la guerra, naufraga por completo. No hay selección en los conflictos; desde Vietnam hasta los recientes capítulos de combates en Irak y Afganistán, los veteranos llaman a la línea de crisis con el último aliento, con la sangre hirviendo, con las manos solo asistidas por el deseo de acabar de una vez por todas con el sufrimiento. La conmoción es inevitable.

Pero, ¿por qué surge la crisis? ¿Se convive al interior con un demonio que, al menor descuido, muestra su poder? Uno de los datos más interesantes viene ligado al hecho de que el ambiente en el que habitualmente se mueve un veterano de guerra lo invita a volver a ella. Ya sea por las noticias, o por las imágenes en el televisor, o por los titulares de la prensa, lo que muestra el documental es que la crisis persiste porque las razones de los conflictos persisten. Los traumas reaparecen como cuando al ir al cine o al escuchar alguna música se reviven dimensiones del amor y del desamor —dos caras de una misma moneda—. Y, así, se redescubre la situación de los francotiradores en las azoteas de Irak, como el combate interno que padece el personaje de *American Sniper* (Clint, Eastwood, 2014) o la bipolaridad que destruye y hace colapsar a Carrie Mathison en la emblemática serie de nuestro tiempo *Homeland* (Howard Gordon, Alex Gansa & Gideon Raff, 2011). La psique recibe su pedrada y el cristal queda completamente fragmentado. Ni siquiera con pinzas se puede recomponer.

Fue en el 2010 cuando la misma autora de *Hotline Crisis, Veteran Press 1* (Ellen Goosenberg, 2013), presentó uno de sus más brillantes trabajos: *Wartorn: 1861-2010*. La mirada de Homero, en la que la Guerra de Troya hacía que solo hubiera heroicidad, queda aquí tachonada por lo que puede ser el dolor de Ulises. Los guerreros que regresan no se hallan a sí mismos. El honor es transgredido por el sufrimiento. Este último no valida ni da mejor sabor al primero, sino que lo mancilla y lo desborda.

Parece que hablando sobre lo mismo hemos llegado al punto del que Platón sentenció hace ya veinticinco siglos: “Solo los muertos han visto el fin de la guerra”. Como está inscrita en la naturaleza misma del desarrollo de la humanidad, de las sociedades y de las nociones de progreso, libertad, igualdad y hasta de amor, la guerra se ha desplegado como uno de los

demonios con los que mayor frecuencia se hace frente. No tiene que gustarnos, ella está ahí, como tantas otras cosas que no nos gustan y que hacen parte de nosotros mismos. Del combate interno, aquel que día a día se puede tener con los propios caprichos y deseos, al combate en el campo de batalla hay tan amplias similitudes como calamitosas diferencias; lo que ha surgido de todo ello es un extraño placer que sazona las conversaciones, los periódicos, las lecturas, las películas e historias que acompañan nuestras vidas: el placer de contarnos en el conflicto con la esperanza vacua de que desaparezca algún día. Pero, solo los muertos han visto el fin de la guerra.

Referencias

- Alape, A. (2000). *El bogotazo: memorias del olvido*. 10ª edición. Bogotá: Planeta.
- Báez, F. (2003, diciembre). Atentado cultural en Irak: El enigma de los libros destruidos en Bagdad. *Revista Número*, 39. Bogotá, Colombia. pp. 62-67.
- Betancourt Pulecio, I. (2010). *No hay silencio que no termine*. Traducción del francés con la colaboración de la autora por María Mercedes Correa y Mateo Cardona. Bogotá: Aguilar, Santillana Ediciones.
- Cardona, G. (2005). *El jardín de las delicias*. Bogotá: Planeta.
- Dennett, D. (1995). *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinar*. Barcelona: Paidós.
- Guzmán Campos, G.; Fals Borda, O. & Umaña Luna, E. (1980). *La violencia en Colombia: estudio de un proceso*. 9ª edición (2 volúmenes). Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Homero (1973). *Ilíada*. 5ª edición. (Estudio preliminar de David García Bacca. Traducción de Luis Segalá y Estalella). Buenos Aires: Editorial W. M. Jackson, Inc.
- Molano, A. (2000). *Los años del tropel: crónicas de la violencia*. 3ª edición. Bogotá: Áncora Editores.
- Rojas, C. (2009). *Cautiva: Testimonio de un secuestro*. Buenos Aires: Editorial Mosaico de Gen.

Filmografía

- Altman, Robert (1970). *M.A.S.H.* 20th Century Fox.
- Bigelow, Kathryn (2008). *The Hurt Locker*. Summit Entertainment / First Light Production / Kingsgate Films.
- Broyles Jr., William; Young, John Sacret (1988). *China Beach*. ABC / Warner Bros. Television.
- Brunner, Benny (2012). *The Great Book Robbery*. Holanda.
- Cañola, Jairo (1995). *Hombres de Honor*. Ejército Nacional de Colombia / Teleset / Caracol Televisión.
- Cimino, Michael (1978). *The Deer Hunter*. EMI Films.
- Coppola, Francis Ford (1979). *Apocalypse Now*. United Artists (Omni Zoetrope Production).
- Duncan, Steve; Travis Clark, L. (1987). *Tour Of Duty*. Braun Entertainment Group / New World Television.
- Eastwood, Clint (2014). *American Sniper*. Warner Bros. / Village Roadshow / RatPac-Dune Entertainment / Mad Chance / 22 & Indiana Pictures / Mad Chance Productions / Malpaso Productions.
- Folman, Ari (2008). *Waltz With Bashir*. Coproducción Israel-Alemania-Francia; Bridgit Folman Film Gang / Les Films d'Ici / Razor Film / Arte France / ITVS International.

- Forman, Milos (1979). *Hair*. CIP Filmproduktion GmbH. MGM / UA.
- Gordon, Howard; Gansa, Alex; Raff, Gideon (2011). *Homeland*. Teakwood Lane Productions / Cherry Pie Productions / Keshet Broadcasting / Fox 21 (2011–14) / Fox 21 Television Studios (2015) / Showtime Networks.
- Goosenberg Kent, Ellen; Alpert, Jon; O'Neill, Matthew (2010) *Wartorn: 1861-2010*. Attaboy Films / HBO Documentary Films.
- Goosenberg Kent, Ellen (2013). *Crisis Hotline: Veterans Press 1*. Danna Perry / HBO Documentary Films.
- Greengrass, Paul (2010). *The Green Zone*. Universal Pictures / StudioCanal / Relativity Media / Working Title Films.
- Johnston, Joe (2011). *Captain America: The First Avenger*. Marvel Studios / Paramount Pictures.
- Kotcheff, Ted (1982). *Rambo: First Blood*. Carolco Pictures / Orion Pictures / Roadshow.
- Kubrick, Stanley (1987). *Full Metal Jacket*. Warner Bros. Pictures.
- Lee, Min Sook (2012). *The Real Inglorious Bastards*. Storyline.
- Levinson, Barry (1987). *Good Morning, Vietnam*. Touchstone Pictures / Silver Screen Partners III.
- Loach, Ken (2010). *Route Irish*. Coproducción GB-Francia-Bélgica-Italia-España; Sixteen Films / Why Not Productions / Wild Bunch / Urania Picture / Les Films Du Fleuve / Tornasol Films / Alta Producción.
- Lyne, Adrian (1990). *Jacob's Ladder*. Carolco Pictures.
- Menaul, Christopher (1994). *Fatherland*. HBO Films.
- Milestone, Lewis (1930). *All Quiet on the Western Front*. Universal Pictures.
- Nesson, Sara (2010). *Poster Girl*. Mitchell Block / Sara Nesson.
- Rado, James; Ragni, Jerome (1967). *Hair. The American Tribal Love-Rock Musical*. [Libro y musical teatral para Broadway].
- Stone, Oliver (1986). *Platoon*. Orion presents an Arnold Kopelson Production.
- Stone, Oliver (1989). *Born on the Fourth of July*. Universal Pictures.
- Tarantino, Quentin (2009). *Inglourious Basterds*. Coproducción USA-Alemania; Universal Pictures / The Weinstein Company / Lawrence Bender Productions / Neunte Babelsberg Film.
- Tornatore, Giuseppe (1988). *Nuovo Cinema Paradiso*. Coproducción Italia-Francia; Les Films Ariane / Cristaldifilm / TFI Films / RAI.
- Trumbo, Dalton (1971). *Johnny Got His Gun*. World Entertainment.