

## "El francotirador" como película y acontecimiento

---

HOSAM ABOUL-ELA :: 15/03/2015

Enésimo intento de Hollywood por quitarse de encima la maldición de la derrota de Vietnam (la única derrota reconocida oficialmente)

### ***American Sniper*, dirigida por Clint Eastwood (2014)**

En estos momentos se ha calmado un poco ya el clamor desencadenado alrededor del controvertido film de Clint Eastwood *American Sniper* [*El francotirador* en España], mientras va terminando la temporada de premios y el poderoso éxito de taquilla de la película impulsa la salida del DVD para el verano. Quizá este momento ofrece una oportunidad para considerar, si cabe, lo que podría o debería decirse sobre ella como obra cinematográfica.

*El francotirador*, con Bradley Cooper en el papel principal, se ha convertido en la película más comentada en EEUU durante los meses de invierno, anotándose un triplete con su éxito de crítica, éxito de taquilla (la primera película estadounidense sobre la invasión de Iraq que consigue tal éxito) y controversia política. Sin embargo, tiene una característica obvia e importante como película sobre la que ningún escritor ha decidido reflexionar hasta la fecha: *El francotirador* puede ser la película más escopofílica jamás producida.

"Escopofilia" es un término tomado de Freud y aplicado al cine de la edad de oro en un impactante ensayo escrito por Laura Mulvey en 1975: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", que es famoso por ser el ensayo que primero introdujo esa categoría analítica ahora ampliamente reconocida como la "mirada masculina". Pero el ensayo explica también cómo la escopofilia, o placer al mirar, adquiere un significado especial en la estética clásica de Hollywood. La capacidad de la cámara para crear un objeto a partir de las piezas compuestas del cuerpo femenino del que el espectador puede indirectamente apropiarse, es la base fundamental del atractivo de este cine. A través de ese proceso, el cine comercial refuerza la posición de la mujer como "portadora de significados, no como creadora de significados" [1]. Los ejemplos ofrecidos por Mulvey incluyen películas de Hitchcock y otros directores importantes de las décadas de 1930, 1940 y 1950, pero *El francotirador* es una obra contemporánea que parece ir más allá de esos viejos ejemplos en su declarada voluntad de fetichizar la mirada. Durante más de dos horas, la cámara va cambiando repetidamente de las tomas de Cooper, que observa a través de la mira de su arma, a los disparos sobre lo que ve a través de esa lente. Lo que ve normalmente son iraquíes trabajadores de clase media que -para el propósito de la película- no tienen voz y ninguna existencia fuera de su punto de mira.

En la escena inicial de la película, Cooper está en Iraq en lo alto de un tejado mirando a través del objetivo de su arma. Ha detectado a una mujer y a su hijo que salen de una vivienda mostrando evidencias de su disposición a perpetrar una misión suicida contra los soldados estadounidenses. El niño lleva un explosivo pero sólo el francotirador estadounidense se ha dado cuenta de ello. Pronto nos enteraremos de que en ese momento

de crisis, el francotirador actúa con decisión matando no sólo al niño sino también a la madre, justo antes de que explote lo que llevan. Pero el punto culminante de esta escena se produce más tarde. Al principio, la escena ofrece una retrospectiva de un Chris Kyle niño cazando con su padre en el oeste de Texas. Esa retrospectiva incluye una cita directa de la primera película estadounidense importante de gran éxito mundial sobre la guerra de Vietnam: "El cazador" (1978) de Michael Cimino. Como tantas de las películas importantes sobre la participación estadounidense en Vietnam, *El francotirador* hace del frente interno y del punto de vista estadounidense -la lente estadounidense, si lo desean- su fundamento para tratar el material. La narrativa va y viene repetidamente de la vida en el hogar estadounidense, con sus televisores de pantalla grande, las novelas de Lone Star, los romances y el entorno familiar, a las calles polvorientas y acribilladas a balazos de las ciudades iraquíes, vigiladas con autoridad por una tribu masculina de camaradas en armas del ejército estadounidense.

Dentro del marco de estos dos escenarios inconmensurables, la trama que se desarrolla es la odisea de Kiley, que pasa de ser un cowboy de rodeos sin rumbo a convertirse en un héroe de guerra legendario, una transformación que va consiguiendo a través de una serie de pasos hacia su propio crecimiento. Primero, se compromete con la vida militar después de ver en directo por televisión los videos de los atentados de Nairobi y del 11-S, después tiene una historia de amor con una bella mujer de buen corazón con la que funciona como un matrimonio militar, y finalmente le encuentra significado a la vida dedicando su tiempo a apoyar a los veteranos de guerra cuando no está en el país.

Las escenas en Iraq consiguen también generar sus propias narrativas. Tenemos la competición entre los insurgentes iraquíes y las fuerzas estadounidenses para ver quién puede matar al combatiente más valorado del otro grupo. Kyle se entera de que han puesto precio a su cabeza mientras se lanza a una persecución cada vez más tenaz de su homólogo iraquí, un francotirador llamada Mustafa, del que se dice que había conseguido una medalla en la disciplina de tiro en las Olimpiadas. Finalmente, hay otra línea argumental trazada por la trama: el lento desgaste que va perturbando al francotirador estadounidense mientras sigue perpetrando más y más asesinatos. A pesar de que se niega obstinadamente a expresar ningún tipo de duda sobre sus acciones, hay señales más allá de las verbales que van sembrando en el espectador la idea del coste psicológico de una profesión letal.

En este aspecto final, los críticos de cine han elogiado la intensidad de Bradley Cooper en su papel como Kyle, maravillándose de la forma en que consigue sugerir tanto la complejidad interna como la seguridad exterior del personaje. El objetivo de la cámara juega un papel crucial en ese aspecto, porque al espectador se le permite observarle en todas las escenas y ver lo mismo que él ve una y otra vez, una estrategia que centra el drama y permite que se creen significantes casi exclusivamente a través de una única persona. La actuación de Cooper contrasta ciertamente con la exuberancia casi ridícula que la estrella vuelca en las recientes películas "El lado bueno de las cosas" y "La gran estafa americana".

La respuesta a la pregunta de cómo esta película sobre la invasión estadounidense consigue atraer espectadores donde otras no han podido, podría hallarse en la forma en que evita entrar en complicaciones. Más que innovar o intentar toques de autor, la película se vuelve hacia estrategias estéticas comerciales y clásicas. No sólo toma cosas prestadas de algunas

de las películas de más éxito sobre Vietnam, también crea un héroe que parece sacado de una película de la edad de oro de Hollywood. En otras palabras, el papel principal es tanto Gary Cooper como Bradley Cooper. Bradley se ha transformado a sí mismo aquí al incardinar la celebrada tradición del héroe masculino americano. El tipo que habla poco, que expresa sus emociones levantando una ceja o sonriendo con suficiencia mientras actúa con decisión.

En la edad de oro, esta actitud quedó bien representada en Gary Cooper, Humphrey Bogart y Alan Ladd (quien también le vuela la cabeza a un pistolero rival que lleva un sombrero negro en el final de la película *Shane* ["Raíces profundas" en España), 1951. Clint Eastwood, el director del film, canalizó esta tradición masculina de Hollywood en su juventud al crear a un tipo sin nombre en los westerns de Sergio Leone, y a ese otro ejecutor furiosamente justo, Harry el Sucio. Para reforzar la conexión entre este linaje de tipos de héroe, Bradley Cooper ha dicho en las entrevistas que utilizó a Eastwood como modelo para su personaje, ya que sólo pudo reunirse con Kyle una vez antes de que este fuera asesinado cuando empezó la filmación.

Desde luego que es difícil sustentar todo un ensayo sobre la película *El francotirador* sin mencionar nunca el fenómeno que supuso la forma en que se recibió la película. El film atrajo a muchos espectadores polarizando a críticos y comentaristas. Al final de todo ese frenesí, el artículo más común sobre *El francotirador* no fue ni una celebración patriótica ni una crítica desafiante. De forma creciente, el consenso de los comentarios y críticas de la temporada de premios se redujo a una tercera respuesta que podría resumirse como: "Yo estaba en contra de la guerra pero me ha gustado la película", un postura superior expresada repetidamente en los medios de las elites liberales estadounidenses, incluida la *National Public Radio* y el *New York Times*. Parte de lo que hace posible esta postura arrogante e inquietante es la escopofilia del film.

Por ejemplo, en una de las últimas escenas que tratan de captar la evolución de Kyle, se le ve observando de nuevo por la mira telescópica a un joven muchacho iraquí que ha recogido una granada propulsada por un lanzacohetes abandonada en la calle por un insurgente que ha muerto. Al igual que al principio, el francotirador se encuentra de nuevo teniendo que sopesar la moralidad de liquidar a un muchacho que porta un arma. Pero esta vez no aprieta el gatillo, el niño deja caer la granada y sale corriendo, sin lanzarla ni ser consciente de lo cerca que ha estado de ser ejecutado por Kyle. El momento deja a Kyle sin respiración y, poco después, se retiraba del ejército.

Esas escenas ignoran todas las demás realidades asociadas con la invasión: no hay falsas acusaciones sobre armas de destrucción masiva, ni se muestran las diversas comunidades existentes en Iraq, ni las desastrosas consecuencias de la guerra. Sólo aparece un taciturno y heroico estadounidense en lo alto de una azotea en lucha consigo mismo. Sin embargo, en ese momento, el marco de la mira telescópica apenas puede contener su estructura narrativa, con el resultado de que algunos espectadores seguramente se preguntarán por cuántas humillaciones y desesperación habrá tenido que pasar ese muchacho para hacerle sentir la urgencia de recoger un arma abandonada que encuentra por azar en la calle. Uno podría pensar en el incidente de Hadiza o en la tortura, escopofílicamente documentada, de los prisioneros iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib. En términos más generales, la invasión

estadounidense marcó el inicio de los cortes de energía eléctrica, la ausencia de ley, los secuestros, los brotes de enfermedades y el sectarismo. Puede que un muchacho iraquí no hubiera tenido la posibilidad de ver todos esos desarrollos, pero podía fácilmente haberse sentido inmerso en una sociedad que ya no era la de siempre en el momento en que unos extranjeros armados que no hablaban árabe entraron en su ciudad natal.

Sin embargo en *El francotirador*, el objetivo es cómplice del cineasta al bloquear todas esas consideraciones, al menos para muchos espectadores. De hecho, a los iraquíes que pasan por el objetivo se les niega hasta una sencilla narrativa de matrimonio, familia y crianza infantil. La pregunta específica de qué experiencias habrá soportado el muchacho queda bloqueada por completo, o al menos se relega a la categoría de especulación. Responder a esa pregunta podría ser complicado, y por tanto se saca fuera del marco del mismo modo que esos factores complicados se dejaron a un lado en el período previo a la invasión real, incluso por algunos de los más entendidos creadores de opinión del *establishment*. El fenómeno de la película genera el temor de que algo como la invasión iraquí podría suceder de nuevo siempre que los creadores de opinión estén dispuestos a permanecer firmemente embutidos dentro de una mira telescópica.

---

**Nota:** [1] Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cineme", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1985), pág. 804.

*Jadaliyya.com. Traducido del inglés para Rebelión por Sinfo Fernández.*

---

<https://www.lahaine.org/mundo.php/el-francotirador-como-pelicula-y>