

Música en el cine de Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam: la canción protesta, ¿un género desaprovechado?

JUAN ANDRÉS GARCÍA MARTÍN

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: Vietnam, Oliver Stone, guerra, canción-protesta.

Keywords: Vietnam, Oliver Stone, war, protest-song.

Cita recomendada:

García Martín, Juan Andrés. 2018. "Música en el cine de Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam: la canción protesta, ¿un género desaprovechado?". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> **ES**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

MÚSICA EN EL CINE DE OLIVER STONE SOBRE LA GUERRA DE VIETNAM: LA CANCIÓN PROTESTA, ¿UN GÉNERO DESAPROVECHADO?

Juan Andrés García

Resumen

La guerra de Vietnam ha sido uno de los acontecimientos más dolorosos para Estados Unidos durante el s. XX. Más allá de las pérdidas humanas y materiales que supuso, este conflicto fracturó a la sociedad norteamericana y generó un amplio movimiento de rechazo al respecto, siendo la canción de protesta una de las vías de expresión de este desencanto. Del mismo modo, las primeras películas sobre esta guerra no tardaron en aparecer y muchas incorporaron como refuerzo algunas de estas canciones a sus bandas sonoras. La llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca alteró la narrativa cinematográfica así como el uso de la música ante este conflicto. Sin embargo, la obra de Oliver Stone planteó el conflicto vietnamita desde diferentes perspectivas. Su trilogía, integrada por *Platoon* (1986), *Nacido el Cuatro de Julio* (1989) y *El Cielo y la Tierra* (1993), fue la aproximación al respecto, pero ¿fue innovador en el uso de este género musical o se limitó a cambiar la narrativa sobre el conflicto?

Palabras clave: Vietnam, Oliver Stone, guerra, canción-protesta.

Abstract

The Vietnam War has been one of the most painful events in American history during the 20th century. More than the human and material losses that it provoked, this conflict fractured American society and generated a widespread social movement that rejected it. The protest-song was one of the ways that this rejection became manifested. In the same way, soon many films about the war appeared after its end, using many of these songs as a symbolic reinforcement in their soundtracks. Ronald Reagan's arrival to the White House changed the cinema's narrative and the use of music about this conflict. Oliver Stone trilogy

about the Vietnam War -*Platoon* (1986), *Born on the 4th of July* (1989) and *Heaven and Earth* (1993)- approached this conflict from different perspectives. But, was this director pioneer by using this music genre or did he only changed the narrative about the conflict?

Keywords: Vietnam, Oliver Stone, war, protest-song.

Marco introductorio: metodología y objetivos

La música ejerce como expresión auditiva de las emociones. Por su parte, el séptimo arte plasma esos mismos sentimientos de una forma visual. La conjunción entre ambas puede reforzar el significado que al haber sido realizadas de manera separada, pueda parecer insuficiente. Por lo tanto, el relato cinematográfico encuentra un refuerzo en la música, cuando no una fortaleza narrativa similar.

Ahora bien, ¿cuál es la finalidad de la música adaptada a la imagen? Ésta puede agruparse en varias categorías. La que más interesa para el análisis que presentaremos en este artículo atiende a la composición de la música, que puede haber sido realizada originalmente para la película o puede haber sido tomada prestada exclusivamente para el filme debido a las diferentes eventualidades que éste plantee, siendo en este caso preexistente.

Cada película constituye un documento en sí mismo que nace de un determinado contexto social que responde a ciertos códigos de significado que guardan ciertas finalidades: comercial, prestigio, como vehículo de significado social, discurso político...

En este sentido, la guerra de Vietnam ha acaparado buena parte de la producción de cine bélico durante el último tercio del s. XX. Al haber concluido el conflicto en el momento en el que comenzó la producción de estos documentos, nos encontramos ante una fuente secundaria que en ocasiones, recurre a fuentes sonoras contemporáneas.

La producción cinematográfica al respecto no es en absoluto desdeñable. En ocasiones, ha ejercido como denuncia social e ideológica de un conflicto que costó miles de vidas estadounidenses y que rompió emocionalmente la sociedad de este país durante una década. Esta división se plasmó en

diferentes ámbitos artísticos. En el musical, varios cantautores recogieron el legado de la generación *beat* y mediante la canción-protesta, manifestaron su desacuerdo con la guerra. Este género ha sido empleado en algunas de las películas que denunciaban las atrocidades perpetradas durante el conflicto, reforzando de este modo la condena efectuada de la guerra.

Sin embargo, si bien es cierto que varias de las películas han recurrido a la canción-protesta como medio para reforzar su significado, muchas otras han evadido esta opción y cabe preguntarse por qué. En el caso de un estudio de estas características, resulta inabarcable la totalidad de la producción cinematográfica sobre la guerra de Vietnam. Por ello, nos hemos centrado en la trilogía dirigida por Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam en concreto y sin rechazar una contextualización que permita entender mejor la trilogía. Ésta incluye tres filmes: *Platoon* (1986), *Nacido el Cuatro de Julio* (1989) y *El Cielo y la Tierra* (1993), las cuales no guardan conexión argumental ni musical entre ellas más allá de la temática, esto es, la intervención estadounidense en Vietnam. Sí que comparten, no obstante, director en la figura de Oliver Stone. Su testimonio al respecto es, además, relevante y debe ser tenido en cuenta, ya que Stone participó en el conflicto. Además, las tres películas comparten una visión volcada en las consecuencias sociales y humanas del conflicto, más que en cuestiones militares. Por último, son tres filmes producidos a finales de la década de 1980 y que olvidan la retórica heroica que durante la presidencia de Ronald Reagan había imbuido a otras películas sobre el tema. Por todo ello, resulta conveniente preguntarnos cómo innova Oliver Stone en el uso de la canción protesta en su obra referente al conflicto vietnamita y si ésta innovación ha constituido un antes y un después en el legado cinematográfico sobre la guerra de Vietnam.

La metodología empleada para este estudio, en consecuencia, se ha centrado en la visualización de los tres documentos cinematográficos y en el análisis funcional de sus respectivas bandas sonoras, así como el acoplamiento de éstas sobre aquéllos, prestando especial atención a la presencia de la canción-protesta como elemento de refuerzo y al análisis lírico de la misma. Igualmente, se ha atendido a las diferentes funciones que esta presencia puede otorgar: expresiva, estética, narrativa y estructural. Por otra parte, también se ha recurrido a una abundante y actualizada bibliografía que

han facilitado una contextualización concéntrica de la cuestión en base a las siguientes ideas: el conflicto y sus consecuencias sobre la sociedad y cultura norteamericana; la canción protesta como elemento reivindicativo frente a la guerra; y por último, el cine de Oliver Stone como obra crítica hacia el conflicto. Esta bibliografía es predominantemente en lengua inglesa (Perone 2001; Hillstrom y Hillstrom 1998; Toplin 2000) y a excepción del estudio de Luis Fernando de Iturrate Cárdenes (2002), presta atención al fundamento histórico de las películas, soslayando la perspectiva musical de las mismas.

La Guerra de Vietnam: una herida en la sociedad estadounidense

Concluida la Segunda Guerra Mundial y la ocupación japonesa de la colonia francesa de Indochina, el mundo asiste al nacimiento de un orden bipolar dominado por EE.UU. y la URSS. En él, Francia intentó recuperar su peso político internacional, algo que solo puede lograrse a través de la revitalización de su imperio colonial. Al intentar la metrópoli europea retomar el control sobre su antigua colonia, provocó una larga guerra (1946-1954) (Largo Alonso 2002: 26-33), tras la cual Francia se vio obligada a abandonar su antigua colonia, dividida desde entonces en cuatro estados: Laos, Camboya, la República Democrática de Vietnam del Norte y la República de Vietnam.

Nacían así dos países con regímenes contrapuestos. Ante esta nueva coyuntura, Estados Unidos temía que al avance comunista en Corea del Norte, China y Vietnam del Norte pudiera seguir, cual fichas de dominó, la caída de la República de Vietnam, a ojos norteamericanos incapaz de defenderse por sí misma. Vietnam se convertía así en el dique de contención del mundo occidental. Prueba de todo ello es el incremento de la ayuda ya no sólo económica sino también militar estadounidense a la República de Vietnam durante las décadas de 1950 y 1960 (Anderson 2002: 27-29). De este modo, el vacío dejado por Francia en el sudeste asiático fue completado de manera progresiva por Estados Unidos, especialmente bajo la presidencia de L. B. Johnson (Jones 1995: 510).

Lógicamente, todo conflicto bélico genera muertes, lo que hacía cuestionarse a la sociedad norteamericana la idoneidad de una guerra que, aunque lejana, veían cercana por televisión (Largo Alonso 2002: 50). De este modo, la oposición al conflicto despertaba dentro de Estados Unidos y desde

1965 se produjeron manifestaciones antibélicas, especialmente en ambientes universitarios.

A pesar del notable esfuerzo bélico estadounidense en Vietnam, las fuerzas comunistas distaban de haber sido derrotadas. La llegada de noticias las atrocidades cometidas no ayudaban a la aprobación de la guerra. La prensa demandaba la retirada del conflicto. Entretanto Johnson, cuya popularidad había bajado a un 35% y había decidido no presentarse a la reelección presidencial de 1968 (Tindall y Emory 2007: 964-965) fue sucedido por Richard Nixon, quien retiró paulatinamente los efectivos norteamericanos, al tiempo que negociaba una salida honrosa del conflicto en los acuerdos de paz de París de 1973.

Atrás quedaba un conflicto que había costado 58.000 vidas norteamericanas, pero que también había causado un notable daño a la sociedad estadounidense. Muchos de los veteranos regresaban a un país que había cambiado. Habían salido de él para luchar por la libertad y al volver eran tratados como criminales. Durante su ausencia se había gestado un movimiento antibelicista, encarnado en asociaciones como el Movimiento por la Libre Expresión (*Freedom Speech Movement*) que, desde la universidad californiana de Berkely, tendió puentes con el movimiento de derechos civiles. Más adelante, los propios veteranos que regresaban afligidos de la guerra formaron organizaciones contrarias al mismo, caso de *Vietnam Veterans Against the War*. La fortaleza de estas asociaciones quedó constatada en manifestaciones masivas contra la guerra, como las que tuvieron lugar en Nueva York y Washington en 1967.

Vietnam y su legado cinematográfico

Un conflicto de semejantes dimensiones no podía pasar inadvertido para la gran pantalla. Los medios de comunicación habían acercado las imágenes de una guerra que geográficamente resultaba lejana. La industria cinematográfica norteamericana no tardó en aproximarse, aunque en pequeñas dosis. Parecía evitar la conflagración. Antes de que el conflicto concluyera, apenas cuatro documentos cinematográficos habían sido rodados: *El americano feo* (George Englund, 1962), *¿Por qué Vietnam?* (1965), el filme francés *La patrulla Anderson* (Pierre Schoendoerffer, 1967), y *Boinas Verdes*

(John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy, 1968), película pro-bélica basada en la novela de Robin Moore publicada en 1965.

Fue una vez finalizado el episodio bélico y hasta la presente fecha, cuando la cantidad de películas referentes al conflicto en el sudeste asiático se incrementó exponencialmente. Algunas durante la década de los setenta, caso de *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974), *El cazador* (Michael Cimino, 1978), *El regreso* (Hal Ashby, 1978), *La patrulla* (Ted Post, 1978) y *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), exploraban la acción del conflicto sobre los hombres que habían combatido en él. La llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca en 1980 supuso una aproximación al tema en clave neoconservadora, tratando de restaurar el orgullo estadounidense, dañado después de la retirada de Vietnam y la crisis de los rehenes de Irán. La nueva perspectiva sugería que los militares podrían haber ganado la guerra si los líderes civiles lo hubieran permitido (Anderson 2002: 83). De este modo, durante la década siguiente se multiplicó el interés cinematográfico sobre el tema y trajo nuevos títulos. Por un lado, las primeras producciones como la saga de *Rambo* (Sylvester Stallone 1982; George P. Cosmatos, 1985; y Peter McDonald, 1988), *Más allá del valor* (Ted Kotcheff, 1983), *Desaparecido en combate* (Aaron Norris, 1984) y *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984) respondían a la necesidad del público estadounidense de admirar héroes. Sin embargo, ya adentrada la década, se produjo una evolución hacia las connotaciones más humanas del conflicto y los veteranos se convirtieron en sujeto cinematográfico a través de filmes como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987), *La colina de la hamburguesa* (John Irvin, 1987), la celeberrima *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987), *Cenizas de la guerra* (Norman Jewison, 1989), *Corazones de hierro* (Brian de Palma, 1989) y *Nacido el cuatro de julio* (Oliver Stone, 1989). Algunas de estas películas ya aportaba un nítido mensaje antibélico a través de las experiencias de los soldados en combate.

A ellos, también se añaden documentales estadounidenses como *Vietnam: a Television History* (Judith Vecchione, Austin Hoyt, Martin Smith y Bruce Palling, 1983) y *84 Charlie MoPic* (Patrick Sheane Duncan, 1989), el canadiense *Vietnam: la guerra de los diez mil días* (Ian McLeod, 1980) e incluso el británico *Cuatro horas en My Lai* (Kevin Sim, 1989). Durante la última década del s. XX, se produjeron nuevos filmes como la francesa *Indochina*

(1992), *El cielo y la tierra* (Oliver Stone, 1993), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) y *Una mentira resplandeciente* (Terry George, 1998). Finalmente, los primeros años del nuevo siglo han visto decrecer el interés en la guerra de Vietnam: *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000), *Apocalypse Now Redux*, versión extendida del film original de 1979 (Francis Ford Coppola, 2001), *Cuando éramos soldados* (Randal Wallace, 2002), *Rescate al amanecer* (Werner Herzog, 2006). A día de hoy, la última producción sobre el conflicto en el sudeste asiático es *The Vietnam War* (Ken Burns, 2017), un conjunto documental de diez capítulos dirigidos por Ken Burns y Lynn Novick.

Canciones para una época, canciones para una guerra

El Nuevo Conservadurismo implantado en tiempos de la presidencia de D. Eisenhower, liberal en lo referente a las personas pero conservador en lo económico, no ocultaba la tendencia por la que EE.UU. discurría. Después de los primeros compases reaccionarios provocados por el comienzo de la Guerra Fría, una nueva generación llamada *beat*, desarrolla una contracultura durante la década de 1950 que trata de romper los moldes del conformismo y la dirección social impuesta, poniendo en tela de juicio el orden establecido (Fernández Ferrer 2007: 28-29).

Este cuestionamiento encuentra en la música folk el vehículo de expresión propicio. Como tal, el cantautor folk no solo bucea en músicas populares como el blues o los cantos espirituales negros, sino que se identifica con el pueblo llano y el obrero, compartiendo sus reivindicaciones y adoptando posicionamientos progresistas. En este sentido, la semilla plantada por el cantautor Woody Guthrie y a la celebración de festivales como el de Newport (Rhode Island), Greenwich Village (Nueva York) o North Beach (San Francisco) resultan decisivos en la expansión del género. De este modo, varios cantautores *folk* recurren a la canción protesta para expresar su disconformidad con el orden establecido. Primero, en la lucha política por los derechos civiles y más tarde, como rechazo a la escalada bélica en Vietnam.

Además, este género resucitaba la temática que imperó en la época heroica de los sindicatos americanos y a través de ella, contribuía a desarrollar un carácter de militancia. La canción protesta se convirtió así en parte esencial del activismo social generado en el movimiento antibélico. Varios cantautores,

artistas, escritores e intelectuales quedaron implicados en esta corriente: Harry Belafonte, Bob Dylan, Paul Simon, Neil Young, Joan Baez, Paul Simon, Neil Young... Todos ellos, en definitiva, eran miembros ilustres de la Generación *Beat*.

Una buena cantidad de la producción musical de estos cantautores folk y folk-rock durante las décadas de 1960 y 1970 hacen referencia, directa o indirectamente, a la guerra de Vietnam. En ellas, rechazan la arbitrariedad de la intervención militar; el temor a la guerra; destacan la movilización de la sociedad norteamericana contra el conflicto, instándola a detener la agresión; critican el alistamiento y la industria militar; y defienden la necesidad de la paz (Fernández Ferrer 2007: 43-45).

Gracias a la conexión entre el movimiento por los derechos civiles y los grupos universitarios antibelicistas, la canción protesta abarca una amplia temática reivindicativa no sólo contra el conflicto vietnamita y los líderes políticos que en él participan, sino también a favor de los derechos de las minorías sociales y en defensa de los nuevos valores de los que festivales musicales como el de Woodstock en 1969 habían catalizado. Como ejemplos de esta copiosa producción, cabe citar obras como *Masters of war* (1963) y *Times they are a-changin'* (1964) de Bob Dylan; *The story of Isaac* (1967), de Leonard Cohen; *The unknown soldier* (1968), compuesta por Jim Morrison y The Doors; *Give peace a chance* (1969), por John Lennon; u *Ohio* (1970), de Neil Young.

Oliver Stone, testigo de la historia

De entre todos los directores estadounidenses que han vivido durante la segunda mitad del s. XX, Oliver Stone es posiblemente el que mayor interés ha mostrado por la historia reciente de su país. Así lo demuestra no sólo su ingente producción, que incluye títulos como *JFK: caso abierto* (1991), *Nixon* (1995), *Wall Street* (1987) o *World Trade Center* (2006), *Snowden* (2016), sino también en la introducción de su obra *La historia no contada de Estados Unidos* (2012), en la que se presentaba del siguiente modo:

Hola. Soy Oliver Stone. Cuando era un muchacho que crecía en Nueva York, creía que estaba recibiendo una buena educación. Estudié historia exhaustivamente. Sobre todo historia americana. Tenía sentido. Éramos el centro del mundo. Había un destino manifiesto. Éramos los buenos. Bueno, desde entonces he salido al mundo. Continué mi educación como soldado de infantería en Vietnam. Hice muchas películas, algunas de ellas sobre historia y he aprendido mucho más de lo que sabía entonces. Y cuando supe por mis hijos lo que estaban aprendiendo en el colegio, me perturbó oír que no se les estaba dando una visión del mundo más honesta que la que me dieron a mí. Vivimos la mayor parte de nuestra vida sumidos en la niebla, todos nosotros. Y me gustaría que mis hijos tuvieran acceso a una visión que vaya más allá de lo que llamaría la tiranía del ahora (minuto 00:12-01:08, Stone 2012).

Su producción no se reduce únicamente a la historia de Estados Unidos, sino que también se ensancha gracias a obras que se aproximan a personajes históricos relevantes y en cierto modo detestados por la sociedad norteamericana: los documentales *Comandante* (2002), *Looking for Fidel* (2004) y *Castro in winter* (2012), biográficas sobre el dictador cubano Fidel Castro, o *Al sur de la frontera* (200), centrado en el crecimiento de regímenes de izquierda en Sudamérica, demuestran igualmente interés en comprender el entorno de Estados Unidos en el continente americano. De este modo, nos encontramos ante un director no sólo interesado en la historia de su país, sino en el relato que se transmite al respecto. Nacido en 1946 en el seno de una familia conservadora neoyorkina, estudió en la universidad de Yale durante un año, antes de abandonar sus estudios y viajar a lugares como México, donde escribió *El sueño de un niño* (1967), obra en cierto modo autobiográfica que no se publicaría hasta 1997. Dado su escaso éxito como escritor, se alistó en el ejército en abril de 1967 y en septiembre de ese mismo año, su unidad fue destinada en Vietnam, donde se produjo su transformación. Herido en dos ocasiones y luego condecorado, fue relevado del servicio en noviembre de 1968. A su regreso a Estados Unidos, fue encarcelado en San Diego por posesión de marihuana. Para entonces, percibía que los veteranos no interesaban a la sociedad estadounidense, lo que contribuyó a su radicalización. Acto seguido, regresó a Nueva York, donde concluyó sus estudios como graduado en Bellas Artes y donde tuvo como profesor a Martin

Scorsese, iniciando acto seguido sus primeros trabajos cinematográficos (Toplin 2000: 68-73).

Con estas credenciales, es difícil que un veterano de la guerra de Vietnam dejara escapar la oportunidad de plasmar un conflicto que vivió en primera persona en el cine, y así lo hizo con la mencionada trilogía compuesta por las películas *Platoon* (1986), *Nacido el cuatro de julio* (1989) y *El cielo y la tierra* (1992).

Oliver Stone, Vietnam y la canción protesta

Nada más concluir sus estudios en Bellas Artes, Oliver Stone realizó sus primeras aproximaciones al cine. El conflicto de Vietnam todavía no había concluido y uno de sus primeros trabajos se centró en esta cuestión: *Last Year in Viet Nam* (1971). Durante los siguientes años, aparecieron varios títulos sobre el conflicto, muchos de los cuales no se centraban tanto en las operaciones bélicas como en las consecuencias de la guerra sobre el hombre, aportando un claro mensaje antibelicista a través de la transmisión de las terroríficas experiencias de los soldados en el frente (Anderson 2002: 83). Sin embargo, la llegada a la presidencia estadounidense de Ronald Reagan en 1980 se produjo bajo una oleada de restauración del orgullo nacional, mancillado durante la crisis de los rehenes de Irán. El séptimo arte tampoco escapó a este fervor patrio y las películas producidas como *Rambo* (1982, 1985 y 1988) culpaban a la clase política de la derrota e incidían en el valor de los militares. Resulta lógico, toda vez que Reagan consideraba a las políticas sociales del Partido Demócrata de las décadas anteriores y la aparición de movimientos de protesta como responsables del deterioro de la moral de la sociedad americana (Palacios Bañuelos, Nuñez de Prado y Rodríguez Jiménez 2011: 202-204). Consecuentemente, la presencia de la canción-protesta, elemento de expresión de estos movimientos, resultaba incómoda en las grabaciones elaboradas bajo la óptica neoconservadora. Posiblemente por todo ello, ninguna de estas películas recurrió en sus bandas sonoras a la canción-protesta como alegato antibelicista.

Algunas excepciones parecen confirmar esta idea. *El regreso*, película dirigida en 1978 por Hal Ashby, enseña las graves consecuencias emocionales al retratar la separación de un matrimonio a causa de la guerra, pero también

las físicas en un hospital de veteranos. En ella, se recurre a la canción protesta en varias ocasiones (Good, Lowe, Lardinois y Williams 2014: 70-71). En primer lugar, *Once I was*, escrita e interpretada por Tim Buckley en 1968. En segundo lugar, *Who'll stop the rain*, de la banda estadounidense Creedence Clearwater Revival (1970), en cuya letra observamos una más que posible comparación entre una lluvia interminable y un conflicto interminable. Además, se incluyó *Sympathy for the devil* (1968), perteneciente a la banda británica Rolling Stones y que si bien no está claro su mensaje antibelicista, sí que fue acusada de subversiva a la sazón (Davis 2002: 208-209). Por último, también incluyó *Time has come today* (1967), de The Chambers Brothers, sugerente canción sobre los tiempos y movimientos de cambio que recorrían el país y *For what's it's worth*, obra de Buffalo Springfield (1967), reflejo de las grandes movilizaciones que, contrarias a la guerra, sacudían EE.UU. a finales de la década de 1960.

Otras películas contemporáneas como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Corazones de hierro* (Brian de Palma, 1983) y *Más allá del valor* (Ted Kotcheff, 1983) carecen de este género. Conviene hacer puntualizaciones, no obstante, para los casos señalados. Por un lado, la primera empleó al grupo The Doors con su tema *The End* -carente de significado político- para mostrar el carácter enfermizo de la guerra (Decker 2017: 57). Por otro lado, las dos últimas no sólo no hicieron uso de la canción protesta, sino que incorporaron elementos favorables al conflicto. Mientras que en *Más allá del valor* empleó *Brother's in the night* (1983) como elemento para reafirmar el valor, *Corazones de hierro* recurrió a la ya mencionada *Time has come today* y *Hello Vietnam*, obra del cantautor country Johnnie Wright en un sentido contrario en tanto que representa una canción profética. Años más tarde, Stanley Kubrick recurrirá a esta canción en *La chaqueta metálica* (1987) durante sus escenas iniciales para dar la bienvenida de manera irónica a los reclutas. Ahí se detiene, no obstante, el uso por parte de Kubrick de cualquier canción con significado político favorable o contrario al conflicto. El uso de música country resulta decisivo, ya que fue un género arraigado en las regiones meridionales y del Medio Oeste de Estados Unidos. Tradicionalmente conservadoras y anticomunistas, estas áreas mostraron mayor apoyo social contra la Guerra de Vietnam, algo que quedó reflejado en este género musical (Hillstrom y Hillstrom 1998: 217). En consecuencia, no resulta extraño que se

recurra a ellas en aquellas películas en las que se destaca el valor del soldado estadounidense, tan típicas a comienzos de la década de 1980.

Paradójicamente, a principios de la década de 1980 también se inició un proceso de rehabilitación de los veteranos, resultado de la acción de diversas agrupaciones, pero también de la nueva retórica heroica instalada en la Casa Blanca con el gobierno republicano de Ronald Reagan. Así por ejemplo, se construyó el Memorial a los veteranos de Vietnam en los Jardines de la Constitución de Washington (1982). Los veteranos del conflicto, en consecuencia, pasaron a ser despreciados por su participación a constituir el sujeto de numerosas obras cinematográficas que relataban su perspectiva. En este contexto, Oliver Stone dirigió *Platoon*, la primera de sus tres películas dedicadas a la guerra de Vietnam. Aunque el proyecto había sido concebido durante la década de 1970, Stone no encontró apoyo económico para llevarlo a cabo. Cuando vio la luz en 1986, la cinta fue bien recibida tanto por la crítica académica -Woody Allen y Brian de Palma se deshicieron en elogios hacia ella-, que destacaba el realismo, como por las asociaciones de veteranos, quienes se sentían representados el retrato aportado por Stone, veterano igualmente. El lenguaje, por ejemplo, era una de las cuestiones más auténticas (Toplin 2000: 77). Evidentemente, nunca llueve a gusto de todos. Algunos círculos conservadores y progresistas no fueron tan generosos, unos por considerar que ensuciaba el buen nombre de los combatientes -incluido Stone-, otros por considerarla demasiado conservadora. Sea como fuere, una cinta con un presupuesto bastante humilde -apenas 6.5 millones de dólares-, obtuvo ocho candidaturas a los Oscars, de las cuales consiguió cuatro, incluido el de mejor director (Toplin 2000: 64-65).

En cierto modo, se trata de un relato basado en sus experiencias personales durante su servicio militar en la frontera cambodiana entre 1967 y 1968, personificado en varios reclutas novatos, entre los que emerge la figura del soldado Chris Taylor (Charlie Sheen). Acompañado por dos sargentos, el intransigente Bob Barnes (Tom Berenger) y el más benévolo Elias Grodin (Willem Dafoe), el enfrentamiento entre ambos y las actitudes ante la guerra dividen al pelotón.

La música de la película quedó a cargo del compositor francés Georges Delerue, novedosa elección toda vez que su currículum en Hollywood era

prolífico en filmes románticos. Debió pesar, por lo tanto, su amistad previa, ya que habían trabajado juntos en la cinta *Salvador*, producida a principios del mismo año. En *Platoon*, Delarue toma a maestros de la música moderna occidental como György Ligeti y Krzysztof Penderecki como fuente de inspiración para sus partituras, contraponiéndolos al uso de elementos musicales asiáticos tales como gongs, flautas de madera y glissandos sobre instrumentos de cuerda (Decker 2017: 178).

A pesar de que el filme cuenta con títulos de autores como Aretha Franklin o The Doors, ilustre integrante de la Generación Beat, solo encontramos una canción con significación referente al conflicto. Se trata de *Okie from Muskogee* (1969). Compuesta por Merle Haggard, constituye un alegato probélico contra las manifestaciones contra la guerra en Estados Unidos y contribuye a incrementar el cuestionamiento de la misma entre la tropa retratada en el filme. Por otro lado, sí que hallamos, ciertamente, *Sitting on the dock of the bay* (1968) canción compuesta por Otis Reading carente de cualquier contenido antibélico a priori, pero muy popular entre los soldados destinados en el conflicto como tantas otras que rememoraban en un modo u otro paisajes o situaciones del hogar (Bradley y Werner 2015: 61). En este caso, la canción no se utiliza tanto por ser parte de la identidad sonora del espectador, como por ser parte de la identidad sonora de los protagonistas.

El hecho de que no se incluya este género, no desmerece que algunas de las composiciones realizadas por Delerue para la película no adquieran semejante significado. Especial mención requiere el "Adagio para cuerdas" de Samuel Barber, con modificaciones de Delerue a petición de Stone y utilizado en el filme en varias ocasiones lúgubres: la llegada a la jungla vietnamita (minuto 00:11-02:55), el incendio de la aldea vietnamita (minuto 52:15-54:37 y 55:20-56:20), la marcha sobre los bosques (minuto 59:40-01:00:40), la muerte del sargento Elias (minuto 1:17:15-1:19:14), la evacuación final de Chris Taylor y los créditos finales (minuto 1:48:37-1:48:28 y 1:59:56-1:54:41).

Nacido el cuatro de Julio (1989) constituye la segunda aproximación de Oliver Stone a la Guerra de Vietnam. En esta ocasión, se trata de un relato construido sobre las memorias de Ron Kovic, personaje interpretado por Tom Cruise en el papel de un veterano paralítico en su tren inferior a raíz de su participación en la contienda. Su historia, plasmada en la película con el propio

Ron Kovic como asesor, es el relato de uno de tantos jóvenes estadounidenses que acudió a la guerra para luchar por los valores que su país encarna. El viaje de ida y vuelta de Kovic trata de mostrar a la sociedad estadounidense la verdad revelada durante el conflicto: guerra innecesaria y cruel, en la que se ha engañado a la sociedad norteamericana.

Aunque aclamada con ocho nominaciones a los Oscar, la película apenas pudo hacerse con dos estatuillas -mejor director y mejor guión adaptado-. La recepción del filme fue, por el contrario, peor que su predecesora. Con ella guarda, no obstante, algunas similitudes en lo que se refiere a sus protagonistas. Al igual que Chris Taylor en *Platoon*, Kovic es un joven de clase media, blanco, que se alista para servir a su país y evitar que la guerra fuera luchada únicamente por las minorías (Toplin 2000: 73-77). Stone, por su parte, también mantiene semejanzas con Kovic, en quien puede verse en cierto modo reflejado, ya que fue a Vietnam como republicano -votó a Barry Goldwater en las elecciones de 1964- y regresó muy crítico con los políticos del país. Al mismo tiempo, Kovic se alistó orgulloso de su país, acudió a la guerra envuelto en la bandera y valores patrios y regresó traumatizado por su experiencia personal, hasta el punto de intentar tomar parte como crítico en la convención del Partido Republicano de 1972 y como participante en la convención del Partido Demócrata de Nueva York cuatro años después. Ahí concluyen las similitudes, ya que el tipo de guerra en la que Kovic combate, además de cercenada a raíz de su lesión, se produce en un entorno costero, frente al selvático en el que se mueve Taylor.

En esta ocasión, la banda sonora, también nominada para los Óscar, es obra de John Williams, compositor estadounidense que a la sazón ya había colaborado con Steven Spielberg en *Tiburón* (1975), *E.T. el extraterrestre* (1982), las dos primeras películas de la saga de *Indiana Jones* (1981 y 1989) o con George Lucas en la primera trilogía de *Star Wars* (episodios IV-VI, 1977, 1980 y 1983), entre otros. El uso de la canción protesta en esta ocasión es similar, ya que Williams recurre a ella hasta en cuatro ocasiones. Al contrario que en *Platoon*, donde las relaciones humanas en el trasfondo bélico copan toda la película, *Nacido el cuatro de julio* apenas centra su atención en el conflicto durante los primeros cuarenta minutos. Más interesado en la realidad social que Kovic encuentra a su regreso, Stone y Williams no desaprovechan la

oportunidad para hacer uso de la canción protesta durante el resto de la película como refuerzo narrativo.

De este modo, en primer lugar cabe destacar *The Times they are a changin* (1964) canción compuesta por Bob Dylan y que le permitió convertirse en el cantautor definitivo de los movimientos de protesta en la década de los sesenta (Fernández Ferrer 2007: 149). Al utilizarla, se recurría a una canción que ejemplifica los tiempos de cambio de la década de 1960, en los cuales se enmarcaban de manera indisoluble movimientos de protesta y el conflicto vietnamita, pero también la metamorfosis que experimenta Kovic, quien evoluciona de ser un férreo partidario de la intervención en Vietnam incluso después de su regreso, a un firme detractor.

En segundo lugar, Stone y Williams recurren a *A hard rain is gonna fall*, la mayor canción protesta escrita jamás por el mayor cantautor de protesta en opinión de la revista Rolling Stone.¹ Obra compuesta originariamente también por Bob Dylan poco antes de la crisis de los misiles de Cuba (1962) pero versionada para la película por la cantante tejana Edie Brickell (1989), adquiere una función estética durante el reencuentro entre Kovic y Donna, amor de adolescencia del protagonista. En esta ocasión, la canción rememora a través de un vocabulario lúgubre y pesimista a la inminente amenaza nuclear que se avecinaba en plena coyuntura de la Guerra Fría y cómo aquella ha exterminado la juventud de una generación.

Por su parte, *San Francisco (Be sure to wear flowers in your hair)* (1967),² escrita originalmente por John Philips -líder del grupo The Mamas and the Papas- y cantada por Scott McKenzie, es versionada por la 101 Strings Orchestra. En este caso, se trata de un auténtico himno de la contracultura de los años 60 en general, pero también del movimiento hippie y de la corriente antibelicista en particular, en la cual Kovic se ve inmerso a su regreso de Vietnam. Su uso, en consecuencia, refuerza este episodio desde un punto de

¹ "10 greatest Bob Dylan songs", 11 de mayo de 2011. En <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-10-greatest-bob-dylan-songs-20110511/a-hard-rains-a-gonna-fall-20110511> [Consulta: 5/10/2017].

² "Scott McKenzie's San Francisco was a hippy anthem with a life of its own", por John Savage, en *The Guardian*, 20 de agosto de 2012. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/aug/20/scott-mckenzie-san-francisco-anthem> [Consulta: 10/10/2017].

vista expresivo. Por último, *Soldier boy* (1962), compuesta en los albores del conflicto por el grupo *The Shirelles*, es también empleada.

Por lo tanto, podemos señalar que *Nacido el cuatro de julio* recurre para su banda sonora a la canción protesta como una manera de reafirmar la identidad antibelicista de la película. La proximidad del movimiento contracultural de los años sesenta y la difusa línea que lo separa de los grupos contrarios a la guerra complica, sin embargo, la catalogación de algunas de las canciones empleadas, al ser no tanto opositoras al conflicto bélico como integrantes de un movimiento más amplio que tiene lugar durante la década de 1960 y que rechaza por igual el militarismo estadounidense o la segregación racial en los estados meridionales.

El cielo y la tierra es la última (1993) de las tres películas dirigidas por Oliver Stone referentes a la Guerra de Vietnam. En esta ocasión, el director neoyorkino realiza una adaptación de una obra literaria previa. La película está basada en los libros *Cuando el cielo y la tierra cambian de lugar*, *Niños de la Guerra* y *La mujer de la Paz*, escritos por Le Ly Hayslip, quien reflejó en ellos sus experiencias durante y después de la guerra de Vietnam. A través de estos testimonios Oliver Stone aporta una visión más completa del conflicto, ya que no se centra únicamente en las heridas psicológicas postbélicas del soldado Steve Butler (Tommy Lee Jones), sino que aborda la mirada en Le Ly (Hiep Thi Le), una joven survietnamita que se ve inmersa en la guerra, primero contra los franceses y más tarde contra los estadounidenses, de donde surgirá su relación con aquél. La segunda parte del filme se desarrolla con la pareja protagonista en Estados Unidos, a donde viajan una vez concluido el servicio militar de Butler. Con ello, Stone rompe con la tradición cinematográfica sobre la guerra de Vietnam, ya que aporta el punto de vista femenino y vietnamita de la contienda (Toplin 2000: 83).

En esta ocasión, la banda sonora es realizada por el compositor japonés Masanori Takahashi, más conocido como Kitaro. Oliver Stone apostaba así por un conocedor de la música tradicional asiática y daba una dimensión diferente a su película. La película no se centra en el rechazo al conflicto en la sociedad norteamericana, sino que aborda la guerra desde la óptica del pueblo vietnamita. Ello supone una banda sonora con predominio de música asiática - firma inequívoca de Kitaro- y repleta de percusión exótica, *gongs* y flautas

confrontando con el sintetizador y la orquesta, aportando así riqueza emocional. Abundante en melodías populares vietnamitas, la identidad asiática se corrobora además con el uso de instrumentos orientales tales como el *huqin* -violín chino- y tambores *taiko* que, si bien se trata de un instrumento japonés, confirma esta idea. En este sentido se manifestaba Oliver Stone al señalar que deseaba imprimir "un sentimiento asiático para el sonido".³ Cabe citar dos ejemplos en particular que refuerzan la idiosincrasia asiática que Stone y Kitaro imprimen a la producción. Por un lado, la propia actriz Hiep Thi Le, quien da vida a Le Ly, interpreta una canción compuesta por ésta. Por otro lado, la banda sonora incluye música ritual budista interpretada por los monjes del monasterio de Dip Tse Chok Ling en Dharamsala (India).

En consecuencia, la canción-protesta apenas tiene cabida en este filme. Ello no obvia el uso de obras estadounidenses y británicas contemporáneas al marco temporal empleado en la película. La presencia de música popular anglosajona carece de significación política alguna y cobra una función estética al incluir *Can't take my eyes of you*, de Frankie Vialli (1967); *A whiter shade of pale*, del grupo británico Procol Harum (1967); *Mellow Yellow*, escrita por el cantautor escocés Donovan Leitch (1967); *Keep it to yourself*, de Alan Mirikitani (1993); *Mustang Sally*, de Wilson Pickett (1965); *Judy in disguise*, de John Fred and His Playboy Band (1980); *Cry like a baby*, de The Box Tops (1968); *Sugar, sugar*, por The Archies (1969) y *Mony, Mony*, por Tommy James & The Shondells (1981).

A modo de conclusión

Ronald Reagan accedió a la Casa Blanca en 1980. Antes de su presidencia, la filmografía sobre la Guerra de Vietnam se había centrado en los combatientes y en la acción de la guerra sobre ellos. Su llegada supuso un giro en la narrativa sobre el conflicto. En un país necesitado de héroes después de las humillaciones que habían supuesto tanto la propia guerra de Vietnam como la crisis de los rehenes de Irán, los títulos producidos a principios de la década de 1980 concentran su temática en el valor de las tropas, pero también

³ "Kitaro Brings Heavenly Touch to 'Earth' : Music: The New Age composer worked a year and a half on the film, trying to capture the Asian feeling Oliver Stone was looking for". por Don Heckman, 3 de enero de 1994. http://articles.latimes.com/1994-01-03/entertainment/ca-8100_1_oliver-stone [Consulta: 10/10/2017].

desprecian el uso musical de la canción protesta, toda vez que la acción de las corrientes antibelicistas había contribuido a la derrota en el ámbito doméstico. En este sentido, esta filmografía se decanta por el uso de la música country, algo lógico si tenemos en cuenta que fue uno de los escasos géneros musicales que, de manera general, mostraron su apoyo a la intervención en Vietnam.

La rehabilitación de los veteranos de guerra acaecida durante esta década dio pie a un nuevo enfoque cinematográfico por directores como Oliver Stone, quien abordó el conflicto vietnamita desde una perspectiva y con una narrativa diferente a la llevada hasta la fecha: los veteranos y el pueblo vietnamita son los protagonistas. Las tres películas constituyen alegatos antibélicos en tanto que nutren su contenido del relato de participantes en el mismo, el propio Oliver Stone en el caso de *Platoon*, Ron Kovic en el caso de *Nacido el cuatro de julio* y Le L y en el caso de *El cielo y la tierra*.

En este relato, Oliver Stone incorpora la canción protesta como refuerzo estético, expresivo y narrativo en una de las películas que abordan las consecuencias del conflicto sobre el hombre y la fragmentación de la sociedad estadounidense a raíz de aquél, *Nacido el cuatro de julio*. En *Platoon*, las melodías empleadas se enmarcan en la identidad de los combatientes. Su lírica no constituye un alegato antibélico pero sí evoca el hogar, lo que conduce a la idea de rechazo del conflicto entre la tropa. Este uso resulta innovador por dos razones. En primer lugar, porque supone el empleo de canciones que, al ser contemporáneas al conflicto, reflejan la realidad social retratada en las películas. Pero sobre todo, porque hasta la fecha, las películas que habían tratado la cuestión, o habían renunciado a la canción protesta, o habían utilizado canciones que defendían la intervención estadounidense en Vietnam. Si por el contrario el dúo Stone-Kitaro no recurren a la canción protesta para *El cielo y la tierra*, se debe a las preferencias narrativas que instalan en esta película y a la idiosincrasia asiática que le imprimen. En cualquier caso, podemos afirmar que Oliver Stone marchó contra los estereotipos temáticos y musicales instalados en el cine referente a la Guerra de Vietnam durante la década de 1980 (Toplin 2000: 76).

Si atendemos a las bandas sonoras de filmes posteriores, podemos decir que en cierto modo Oliver Stone sienta un precedente a pesar del uso reducido

que hace de la canción-protesta. El filme *Forrest Gump*, dirigido por Robert Zemeckis en 1994, siguió la estela marcada por el director neoyorkino durante la década anterior. Sin ser una película bélica, el protagonista Forrest Gump es un joven discapacitado de Alabama que participa en los principales acontecimientos de la historia estadounidense durante la segunda mitad del s. XX. La banda sonora incorpora canciones contemporáneas a los hechos narrados: movimiento hippie, guerra de Vietnam, derechos civiles... Es el caso de tonadas como *For What It's Worth* (1967), de Buffalo Springsteen; *San Francisco* (1967), de Scott McKenzie o *Fortunate son* (1967), de Creedence Clearwater Revival, entre otras. Con ello, Zemeckis consigue envolver la imagen en música contemporánea a los hechos que relata la película.

Sin embargo, el análisis propuesto ha encontrado dificultades. La línea que separa la canción protesta contra la Guerra de Vietnam de las canciones reivindicativas de otros movimientos de protesta de la década de 1960 resulta muy difusa, ya que ambos movimientos tendieron a entrelazarse. De ahí que hayan sido tenidas en cuenta por igual para el presente análisis, ya que ponen en cuestión de manera idéntica el gobierno de EE.UU., los valores establecidos y el conflicto vietnamita.

Ahora bien, ¿sembró la canción protesta la semilla para el futuro? A lo largo del s. XX, las intervenciones estadounidenses habían constatado en mayor o menor medida cierto grado de indiferencia u oposición entre la sociedad norteamericana. Por lo tanto, ¿por qué la canción protesta contra la guerra de Vietnam irrumpió con semejante fuerza?

En primer lugar, la simiente plantada por cantautores como Woody Guthrie permitió el renacimiento de la música folk durante la década de 1950, lo que combinado con la aparición de la generación *beat*, resultó a la postre decisivo. Los argumentos progresistas enunciados por este género musical fueron enarbolados por una generación que cuestionaba el orden establecido y que se extendieron hacia otros géneros musicales paulatinamente durante la década de 1960. Su final, no obstante, llegó a principios de la década de 1970, con una progresiva pérdida de interés acaecida una vez concluido la guerra.

La oposición que despertó el conflicto provocó que los siguientes presidentes estadounidenses limitaran sus intervenciones exteriores en lugares como Granada, Panamá o Nicaragua. Si a ello le añadimos la imposición del

discurso patriótico que el neoconservadurismo reaganiano trajo bajo el brazo, entre ambos restringen el florecimiento de cualquier oposición a este tipo de conflicto. Ya en la década de 1990, el apoyo a la primera Guerra del Golfo Pérsico (1990-1991) también limitaba movimientos y en consecuencia, las manifestaciones contrarias a las intervenciones militares adquieren un carácter reducido. Casos como *Land of confusion* (Genesis, 1986) no constituyen una norma durante esta década. En su lugar, surgieron canciones satíricas y programas de televisión que desempeñaban el mismo cometido.

Sin embargo, el terrorismo islámico de principios del s. XXI ha traído el unilateralismo a la política exterior estadounidense. Si bien la invasión de Afganistán en 2001 fue apoyada por la comunidad internacional, ésta se mostró más reticente ante la segunda guerra del Golfo dos años después. A partir de entonces, varios grupos musicales han criticado el rumbo de la política exterior del país. Cantantes como Eliza Gilkyson en *Highway9* o *Man of God* (Rodnitzky 2010: 211-212), grupos como Greenday y Capitol Steps han apuntado contra la figura de George Bush en sus temas, mientras que la banda estadounidense Rise against en *Collapse* (2008) y John Gorka en *The road of good intentions* (2006) directamente han mostrado su disconformidad con la intervención en Irak. Por último, los veteranos también han vuelto a ser sujeto de canciones. Es el caso de Five Finger Death Punch, grupo nevadense que en repetidas ocasiones ha manifestado su inquietud por la marginalidad social y económica que viven muchos soldados retirados al regresar a la vida civil.

El uso de estas canciones en la filmografía actual es limitado. Las operaciones estadounidenses en Oriente Medio han sido retratadas por directores como Clint Eastwood y Kathryn Bigelow, quienes no sólo no han criticado el conflicto, sino que tampoco han recurrido a ninguna de estas piezas musicales en sus bandas sonoras. Por lo tanto, la crítica a las intervenciones estadounidenses es, por el momento, escasa en el séptimo arte, lo que reduce a su vez el uso de cualquier expresión musical que lo rechace.

El presente texto dista de cerrar la cuestión que trata. Centrarnos en Oliver Stone nos permite analizar una muestra mínima sobre el cine de la Guerra de Vietnam y la obra innovadora del autor seleccionado. Por ello, este estudio queda abierto para futuros trabajos en los que se tengan en cuenta una

gama más amplia de películas sobre el conflicto, así como las futuras producciones al respecto.

Bibliografía

- Largo Alonso, María Teresa. 2002. *La guerra de Vietnam*. Madrid: Akal.
- Anderson, David L. 2002. *The Columbia Guide to the Vietnam war*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bradley, Doug; Werner, Craig. 2015. *We Gotta Get Out of this Place: The Soundtrack of the Vietnam War*. Boston: University of Massachusetts Press.
- Davis, Stephen. 2002. *Rolling Stones. Los viejos dioses nunca mueren*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Decker, Todd. 2017. *Hymns for the Fallen: Combat Movie Music and Sound after Vietnam*. Oakland: University California Press.
- Fernández Ferrer, Antonio. 2007. *La canción folk norteamericana*. Granada: Universidad de Granada.
- Hillstrom, Kevin y Hillstrom, Laurie Collier. 1998. *The Vietnam experience. A concise encyclopedia of American Literature, Songs and Films*. Westport: Greenwood Press.
- Iturrate Cárdenes, Luis Fernando. 2002. *La música en el cine sobre Vietnam*. Tenerife: Resma.
- Jones, Maldwyn A. 1995. *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Cátedra.
- Good, Jennifer; Lowe, Paul; Lardinois, Brigitte; Williams, Val. 2014. *Mythologizing the Vietnam War: Visual Culture and Mediated Memory*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars.
- Palacios Bañuelos, Luis; Núñez de Prado Clavell, Sara; Rodríguez Jiménez, José Luis. 2011. *Nueva Historia del Mundo actual*. Madrid: Universitas.
- Perone, James E. 2001. *Songs of the Vietnam Conflict*. Westport: Greenwood Press.
- Rodnitzky, Jerry. 2010. "Iraq is arabic for Vietnam. The evolution of Protest songs in Popular Music from Vietnam to Iraq." En *Homer Simpson marches on Washington*.

Dissent through American popular culture, ed. T. M. Dale y J. J., Fo. 203-217.
Lexington: University Press of Kentucky.

Toplin, Robert. 2000. *Oliver Stone's USA: Film, history and controversy*. Lawrence:
University Press of Kansas.

Referencias audiovisuales

El cielo y la tierra. 2001. Dir. Oliver Stone. DVD: Warner Long Tail.

La historia no contada de los Estados Unidos. 2012. Dir. Oliver Stone. DVD: Sky
Atlantic.

Forrest Gump. 2011. Dir. Robert Zemeckis. DVD: Paramount.

Nacido el Cuatro de Julio. 2016. Dir. Oliver Stone: DVD: Paramount.

Platoon. 2008. Dir. Oliver Stone. DVD: T.C.F.H.E. España, S.A.