

La mirada del reportero de guerra en el cine

Dra. Nekane Parejo - Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad - Universidad de Málaga, España – nekane@uma.es

Resumen: Desde que Roger Fenton fotografió por primera vez una guerra, la de Crimea en 1855, hasta nuestros días las fórmulas para reproducir en imágenes estos conflictos han ido variando. El cine se ha hecho eco en numerosas ocasiones de la idiosincrasia de un fotógrafo de guerra con unos caracteres comunes basados en la profesionalidad, valentía y preceptos inquebrantables. Recientemente películas como *Las flores de Harrison*, *War Photographer* o *Redacted* han subvertido estos principios. Siguiendo una trayectoria cronológica, nos centraremos en esta última película donde la visión del fotógrafo como héroe es sustituida por la mirada poliédrica de unos soldados de dudoso comportamiento aficionados al registro de imágenes.

Palabras clave: fotografía; cine; fotógrafo; guerra; historia; fotoperiodismo; prensa.

Sumario: 1. Introducción 2. Evolución del reportero de guerra 2.1. Condicionantes técnicos 2.2. La temática de las imágenes 2.3. El tiempo de las imágenes de guerra 2.4. El fundamento de las imágenes 2.5. El perfil del reportero 3. El reportero de guerra en el cine 3.1. El reportero de guerra en el cine de los 80: *El año que vivimos peligrosamente* y *Los gritos del silencio* 3.2. El reportero bélico en el cine actual: *Las Flores de Harrison*, *War Photographer* y *Redacted* 3.3. Propuesta para una tipología del reportero de guerra en el cine 4. Referencias 5. Notas.

1. Introducción

Durante todo el siglo XX y hasta a la actualidad el cine y la guerra han mantenido estrechas vinculaciones que van desde la propaganda hasta la representación documental; a las que de manera más tardía se unirá la denuncia. Beatriz Sarlo señala un nuevo aspecto que abandera Godard, el irónico-tecnológico: “la experimentación hecha en medio del peligro, en las peores condiciones, como son las de la filmación de un documental de guerra, donde los fotógrafos y directores trabajaron en la trinchera, bajo el fuego de los obuses, produce una destreza en el uso de la tecnologías. Terminada la guerra ese cine perfeccionado en sus medios técnicos está en condiciones de captar la felicidad de las estrellas” (Sarlo, 2003). Godard subraya cómo el dispositivo técnico de la guerra y el del cine confluyen en una gramática fílmica específica a la que nos referiremos más adelante.

Una interminable sucesión de títulos revelan una pluralidad de aproximaciones que muestran el odio, la sinrazón, la brutalidad y la muerte en los conflictos

armados que en ocasiones se prolongan en el tiempo para abordar las secuelas de la guerra. Afloran, entonces, en el metraje traumas y enfermedades físicas y mentales que corroboran las dificultades de integración social a posteriori.

Ante esta diversidad de tratamientos fílmicos este texto se centrará en aquellos que están protagonizados por reporteros gráficos, considerándolos como testigos de primera mano del horror de la guerra.

2. Evolución de la figura del reportero de guerra

Desde que Roger Fenton fotografió por primera vez una guerra, la de Crimea en 1855, hasta nuestros días las fórmulas para reproducir en imágenes estos conflictos han ido variando. Estos mensajes gráficos, aunque aparentemente repetitivos, han tomado en consideración diversos aspectos a la par que variables de distinta índole se han transformado. Parámetros como las condiciones técnicas disponibles en cada momento, los gustos estéticos, la noción de autoría, las condiciones ilustrativas, la censura, el riesgo y la manipulación deben tenerse en cuenta a la hora de abordar el quehacer profesional del fotógrafo.

Se hace necesario un recorrido por estos parámetros que proporcionará una visión global de las transformaciones y constantes de la labor de estos reporteros para finalmente ver si se adecuan a su representación fílmica.

2.1. Condicionantes técnicos

Indiscutiblemente la manera de trabajar del reportero de guerra no es la misma en los primeros conflictos registrados que en la actualidad. Los medios de los que disponían Roger Fenton y Brady, para cubrir la guerra de Crimea y la de Secesión, respectivamente, han evolucionado de forma innimaginable. Basta recordar los problemas que tuvo el primero con las placas emulsionadas con colidón húmedo que debido al calor se secaban antes de ser expuestas o la visibilidad y falta de movilidad que imponían el carromato, que servía como laboratorio fotográfico, almacén y dormitorio, con el que se desplazaban ambos (Newhall, 2002: 85-91). En cualquier caso, los equipos de estos reporteros se distinguían por ser pesados y por las dificultades que entrañaba su traslado.

Los avances en este campo se traducen en una reducción de los formatos de película y de las cámaras, lo que supone una mayor libertad de movimientos. Hasta que la cámara no consigue prescindir del trípode no se puede afirmar que el reportero es capaz de situarse en primera línea e integrarse en el enfrentamiento. Además, como señala Susan Sontag: "la observación fotográfica de la guerra tuvo que esperar unos cuantos años más para que mejorará el equipo fotográfico profesional: cámaras ligeras, como la Leica, las cuales usaban una película de 35 milímetros que podía exponerse 36 veces antes de que hiciera falta recargarlas" (2003:29-30).

Desde la I Guerra Mundial y sobre todo desde la Guerra Civil española la mejora de las condiciones de trabajo del fotógrafo es directamente proporcional a su implicación en el conflicto. Esta situación conlleva que las acciones pueden ser registradas y que los planos generales sean sustituidos por los de primer término.

Los siguientes progresos seguirán haciendo hincapié en alcanzar una mayor comodidad para el reportero. Para ello, no sólo se fabricarán cámaras cada vez menos pesadas y voluminosas, sino que las investigaciones se centrarán en la elaboración de diversos objetivos donde se prioriza la calidad. Por otra parte, la invención de la película en color supondrá un mayor realismo de los encuadres. El siguiente punto de inflexión relativo a los avances técnicos, ya no estará relacionado con el espacio propiamente dicho, sino con el tiempo. La cámara digital, que elimina el proceso de revelado químico, limita considerablemente los tiempos de entrega de las fotografías. Esto, unido al desarrollo de los sistemas informáticos de transmisión, significa un incremento de la inmediatez en la publicación de las imágenes.

2.2. La temática de las imágenes

Otro aspecto en el que conviene detenerse antes de adentrarnos en los fotógrafos del celuloide es en los contenidos y la forma en la que los abordan, teniendo en cuenta que la foto de guerra está estrechamente vinculada a la muerte. Centrándonos en este tema se pueden establecer tres categorías: la muerte obviada, la sugerida y la mostrada.

La primera daría cabida a fotógrafos como Roger Fenton o Kapuscinski. A pesar de la distancia en el tiempo a la hora de obtener la toma, más de un siglo, ambos encuadres se caracterizan por la ausencia de cadáveres. En las tomas de Fenton serán soldados disfrutando de una vida apacible los que constituyan el motivo principal. Gisele Freund se detiene en particular en la imagen que ella denomina *Una juerga* donde alrededor de una decena de soldados beben animadamente en una especie de celebración (1976:150). Fenton no retrata la muerte, no registra cadáver alguno. Tampoco a las víctimas de la guerra. Excepcionalmente en *El Valle de la Sombra de la Muerte*, de 1855 las balas de cañón que en ella se recogen se convierten en una representación metonímica de la muerte. De acuerdo con Ignacio Ramonet: "la primera imagen que nos da un medio de comunicación de masas presenta una visión muy reformada respecto a la realidad. Hay que tener en cuenta que en esa guerra el cuerpo expedicionario francés estaba formado por un ejército de más de 250.000 hombres" (2004:49).

En la misma línea, Ryszard Kapuscinski, periodista y premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades de 2003, se encargó de registrar los procesos de descolonización de distintos países de África a partir de 1957. En sus fotos no se aprecian las emociones que este reportero vivió y transmitió a la agencia de noticias polaca para la que trabajaba. En ellas está la mirada de un observador implicado en las que los propios africanos, en su mayoría sonrientes, son sus protagonistas. Unos protagonistas cómplices, que miran al fotógrafo con gestos y expresiones que son claras muestras de ternura y esperanza. En sus instantáneas tampoco existen evidencias del horror de la guerra, no hay sangre, sólo signos de pobreza y deterioro de unos pueblos que siempre parecen estar sumidos en la guerra. Las atrocidades que le rodean se circunscriben al ámbito de su narración, pero no se siente capaz de retratarlas e incluso tiene que entornar su mirada. Y así lo cuenta en su libro *Un día más con vida*: "Todas las personas habían sido asesinadas y todas las aldeas incendiadas. Los causantes de todo aquello al retirarse destruían todo vestigio

de vida. Cabezas de mujeres arrojadas sobre la hierba de las cunetas. Cadáveres con el corazón y el hígado arrancados. A mitad del camino no pude menos que cerrar los ojos y proseguí el viaje a ciegas” (2003:140).

La segunda categoría podríamos subdividirla a su vez en otras dos: la muerte sugerida a través de la tecnología de la propia guerra y la que se insinúa mediante los sentimientos. Entre las imágenes que se podrían englobar en el primer apartado, la muerte sugerida mediante la tecnología, destacan sobre las demás las pertenecientes a la Guerra del Golfo de 1991. Este conflicto se caracterizó por la vuelta a una fórmula caracterizada por la intención de no mostrar lo que estaba sucediendo, sino sugerir, en esta ocasión bajo el soporte tecnológico. Si en la Guerra de Crimea se sustituyeron los horrores de la contienda por imágenes bucólicas de soldados posando, ahora, siglo y medio después, ya no sirven como disculpa las carencias técnicas del siglo XIX y se opta por hacer un despliegue de los medios en todas sus dimensiones.

En la Guerra del Golfo cambian los contenidos, varían las formas. No obstante, se llega al mismo punto que es el de no mostrar. Roman Gubern indica estas limitaciones a la hora de informar en esta guerra: “fue asepticada por la censura militar y en contraste con su hiperinflación mediática, se extirpó de su puesta en escena el dramatismo y la muerte. Los planos generales lejanos y el punto de vista aéreo, sin descender al terreno de las víctimas hicieron que sus bombardeos nocturnos fueran mostrados como gozosas velas encendidas” (*El País*, 16-09-2001).

En esta misma línea, la de priorizar el aparataje sobre sus efectos, y salvando la distancia en el tiempo, ya habían trabajado durante la I Guerra Mundial los soldados del ejército francés que siguiendo una técnica inventada por los hermanos Lumière, el autocromo, enseñaron al mundo su armamento. Tampoco estas fotografías darán cabida a la muerte, sino a la cotidianidad del manejo de ametralladoras o de una de las primeras ambulancias motorizadas.

Con respecto a la segunda opción, la muerte sugerida a través de los sentimientos, se debe señalar que se trata de imágenes donde los cadáveres no tienen presencia. En su lugar el llanto de un pariente, la mirada de un superviviente... se convierten en vías directas al corazón del espectador. Fotografías, entre otras, como *La salida de los americanos* (Vietnam, 30 de abril de 1973) o *Niño llorando a su padre* (1974) de Christine Spengler son muestras de esta forma de retratar la guerra. Las palabras de la propia fotógrafa a cerca de esta última imagen resumen a la perfección su visión de qué incluir en el encuadre: “Me hallaba hablando con el padre del niño en la carretera en el momento en el que fue alcanzado por una bala. Se desplomó a mis pies en un charco de sangre. Los fotógrafos allí presentes se abalanzaron sobre él para fotografiar su cabeza reventada. Yo seguía allí cuando su hijo llegó (...) Pensé que puesto que el padre había muerto, puesto que ya nada le devolvería la vida, el niño superviviente era lo importante. Él, la verdadera víctima de esta guerra” (1999:91”).

Esta tipología, cuando representa una opción personal y no está asociada a un proceso de censura, resulta insostenible debido a la presión de los medios de comunicación y más en la década de los 70 donde lo normal eran las exigencias del jefe de Christine Spengler “Tus fotos no son lo suficientemente “atrocés” comparadas con lo que hemos oído por la radio” (1999:99). Y es esta premisa la que nos avoca directamente a las imágenes que exponen las

consecuencias de la guerra mediante el registro de sus muertos. La violencia, el horror cobran un protagonismo creciente como motivos principales de esta tomas que configuran la tercera categoría, la de la muerte mostrada.

2.3. El tiempo de las imágenes de guerra

Una vez expuestos los contenidos de las imágenes se hace necesaria una aproximación en el tiempo. La cuestión ahora es dilucidar en qué momento se recogen las imágenes, para inmediatamente después profundizar en las motivaciones que llevan al reportero a seleccionar una escena y no otra y cuándo.

Se pueden establecer tres estadios temporales: el de premuerte, el instante justo de morir y el postmortem. En el primero englobaríamos todas aquellas instantáneas en las que el reportero aprieta el disparador de su cámara en un lapsus de tiempo anterior a que un soldado caiga abatido o posterior pero sin resultado de muerte. Se trata aquí de tomas cuyo protagonismo recae en los preliminares del óbito a modo de preparación para el combate, de enfrentamientos y en la figura de los heridos. Fotografías como *Centro de primeros auxilios durante la operación pradera* de Larry Burrows o *Marine americano lanzando una granada, Hué* (Vietnam, 1968) formarán parte del extenso imaginario de este estadio.

Por razones que se vieron al determinar los condicionantes técnicos (no se debe olvidar que hasta la Guerra Civil española la foto de acción no es posible) encontrar imágenes en las que se visualice el instante justo de morir es complicado. Además, una vez sorteadas estas dificultades entrarán en juego, dependiendo de las épocas, limitaciones éticas y morales. Serge Tisseron encuentra un antecedente en la Roma Antigua que resitúa esta cuestión: “Cuanta la tradición que el pintor Parrhasios, hizo torturar a muerte a un viejo esclavo para que le sirviera de modelo de una pintura de Prometeo encadenado. En el momento en el que el anciano exhalaba su último suspiro, Parrhasios le habría dicho: ¡No te muevas! (...) Pero esta anécdota no sonará muy distinta, si en lugar de un Parrhasios pintor, nos imaginamos a un Parrhasios fotógrafo” (2000:47). Y este es el caso de dos fotografías que trascendieron rápidamente e incluso han adquirido un valor simbólico: *Muerte de un miliciano* (1936) de Robert Capa y *One. Ejecución en Saigon* (1968) de Edwards T. Adams.

Polémicas a parte sobre su autenticidad, la primera muestra una temática desconocida en la historia de la fotografía, el instante en el que se desencadena la muerte, el instante en el que un soldado, Federico Borrell, cae abatido por una bala en Cerro Muriano, Córdoba.

La de Eddie Adams, más explícita aún, nos sitúa delante de la primera ejecución en directo, el asesinato mediante un tiro en la sien de un oficial Vietcong en Saigón. La imagen muestra el momento del disparo y el gesto de dolor del soldado, que a diferencia del miliciano de Capa no ha comenzado a caer. El ejecutor, el general brigadier Loan, también fue el que propició la toma. En palabras de Susan Sontag: “fue montada por el general Loan, el cual había conducido al prisionero a la calle, donde estaban reunidos los periodistas; el general no habría llevado a cabo la sumaria ejecución allí si no hubiesen estado a su disposición para atestiguarla” (2003:71).

Esta fotografía evidencia el fracaso moral de los norteamericanos y ratifica, 38 años después, la observación de Ernst Jünger sobre el hecho de que no hay guerra sin fotografía. Además, evidencia el poder de los medios de comunicación, ya que sin éstos la acción y la imagen no se hubiera llevado a cabo. Las cámaras se convierten en un medio imprescindible para las acciones bélicas y los protagonistas de sus tomas aprenden su lenguaje: "situado junto a su prisionero a fin de que su perfil y el rostro de la víctima fueran visibles a las cámaras situadas detrás de él, Loan apuntó a quemarropa" (Ibíd., 71).

Finalmente, en el apartado de postmortem se incluyen las fotografías que registran la situación a posteriori. Es decir, después de un enfrentamiento. El motivo de interés serán aquí los cuerpos sin vida de los soldados. En definitiva, las secuelas de la guerra. Dentro de este capítulo los niveles de mostración oscilan. Véanse dos fotografías de McCullin: *Soldados de los Khmer rojos muertos*, Praveng, Camboya, 1970 y *English soldier transport the corpses of local Turks to the mosque*. Mientras en esta última el espectador sólo tiene acceso a las suelas de una decena de botas que nos indican que se trata del transporte de los cadáveres, la primera es una visión directa de la muerte donde se ven los cuerpos semienterrados de dos personas.

2.4. El fundamento de las imágenes

Las causas de qué la imagen que se capta sea una y no otra, están estrechamente asociadas a la idiosincrasia del fotógrafo y la de sus gobiernos. O lo que es lo mismo la ideología de éste y la censura que impere en el momento en cuestión.

Se ha visto como la guerra de Crimea fue tratada con una asepsia que poco tenía que ver con la realidad del campo de batalla. Se produce un desfase entre lo percibido y su representación. Las razones se deben buscar en la financiación de la expedición que contaba con un condicionante de partida: no asustar a las familias de los soldados. Además, el gobierno había solicitado a Fenton que contribuyese mediante sus imágenes a suavizar las noticias escritas que llegaban por carta y algunos diarios sobre las penosas condiciones de los combatientes.

Durante las guerras mundiales va cobrando importancia la figura del censor que es el encargado de eliminar todas aquellas fotografías que supusiesen algún perjuicio para la defensa del país. Además, franceses y alemanes sólo admitieron una selección de reporteros.

Esta situación se consolidará durante la II Guerra Mundial con una serie de revistas donde la imagen aumenta sus proporciones y prevalece sobre el texto. Los fotógrafos de estas revistas van a ser los encargados de tomar las escenas más cruentas. No obstante, previo adoctrinamiento. Publicaciones como *Life* mandaron a sus hombres al frente después de ser educados en una escuela propia. Las reglas eran indiscutibles y estaban presentes en todo momento: los destrozos del ejército propio no debían exhibirse y tampoco los ataques más sangrientos del enemigo. Había que sensibilizar a un público, ávido de información, de que la guerra era honesta (por ejemplo, de que no había ataques civiles). Este escenario implicaba que sólo los que estaban en el frente sabían lo que realmente estaba ocurriendo. Entre ellos una serie de reporteros a los que se habían inculcado determinadas máximas y se autocensuraban

deliberadamente realizando de este modo su aportación particular. El entonces editor de fotos de *Life* en Londres escribió en *Harper's Magazine*: "Los rostros de los que se hallaban seriamente heridos y los muertos eran tabú para que los prójimos no se sintieran escandalizados" (Freund, 1976: 148).

Anteriormente la Guerra Civil española, que como señala Susan Sontag: "fue la primera atestiguada en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares" (2003: 30), determinó una nueva forma de mirar todavía no mediatizada por las normas expuestas. En esta guerra surge el concepto de comunicación visual íntegro a la par que se produce un acercamiento del fotógrafo a la primera línea de combate. De esta forma el público, el soldado y el reportero parecen compartir idénticas imágenes. Además, emerge el reportaje como rasgo característico que permite escrutar las situaciones desde el instante previo hasta el final, como si de una sucesión de tomas encadenadas se tratase.

Si durante las guerras mundiales los gobiernos habían logrado limitar la cobertura gráfica, con Vietnam constataron una incompetencia manifiesta en este sentido. Los periodistas pudieron desplazarse con total libertad y sin solicitar autorizaciones. A partir de estas premisas algunos cubrieron el conflicto desde una perspectiva patriótica, pero muchos otros ofrecieron una versión en la que no se escatimó a la hora de reflejar la realidad para que la opinión internacional se concienciara. Cuenta John Pultz que las bolsas de cadáveres y el conteo de los cuerpos que llegaban en ellas "se convirtió en una manera de llevar el resultado (...) contar los muertos de cada bando e informar al alto mando de Washington. Las cifras se alteraron para adecuarse a las exigencias políticas y sugerir que la guerra iba mejor para Estados Unidos y no iba tan mal realmente" (2003:115). Pero las imágenes contradecían las maquilladas cifras que se estaban barajando.

Tras Vietnam se establece lo que se puede denominar un punto de no retorno respecto a la libertad informativa: "En Vietnam la agencia Associated Press entregaba una máquina de fotos a un joven con aspiraciones y le pagaba a diez dólares la pieza seleccionada. Si la guerra del Golfo representó la victoria de la tecnología y el fracaso de la información, los fotógrafos sometidos a la dictadura del *pool* y a la censura (estaban prohibidos los muertos) lloraron lágrimas amargas. La libertad de movimientos de Vietnam se había terminado para siempre" (Leguineche, 2000:122).

La regresión más palpable en este sentido nos retrotrae hasta la guerra de Crimea y tiene lugar en las islas Malvinas en 1982. Aquí se instaura un modelo, al que más tarde en la guerra del Golfo se denominarían *pools*, que consiste en efectuar una selección de periodistas. En concreto, aquí sólo se autorizó a dos reporteros, excluyendo a uno de los más consolidados, McCullin, que había cubierto con gran eficacia la guerra de Vietnam. Además, los seleccionados no tuvieron acceso al frente, sino que permanecieron en los barcos y su única fuente de información fueron los propios militares.

Obviamente, como manifiesta Ignacio Ramonet los gobiernos se habían dado cuenta de que: "La guerra es algo demasiado serio para permitir que los periodistas informen ello. A partir de 1975 no habrá ninguna otra guerra en la que puedan moverse libremente" (2004:55).

El patrón anterior, que otorga al ejército la capacidad de acreditar a unos reporteros concretos para informar sobre una guerra, es oficial desde 1986 en

la OTAN. La invasión de Granada y la de Panamá ya habían seguido este modelo informativo, al que se sumarán con ligeras variaciones, las guerras del Golfo, Afganistán e Iraq del 2001 y 2002.

Ya se expuso como en la guerra de Golfo se priorizó la tecnología sobre el combate cuerpo a cuerpo y la distancia sobre el primer término; lo que supuso un conglomerado de imágenes anodinas en las que el espectador parecía encontrarse ante un videojuego.

Mención a parte requiere la guerra de los Balcanes donde se aprecia un ligero aperturismo gráfico debido a que se trata de un conflicto de carácter local. En palabras de Susan Sontag en esta guerra existió cierta complicidad entre los reporteros y los soldados, y éstos últimos a pesar de increpar a los primeros deseaban formar parte de sus encuadres: “En Sarajevo, durante los años del asedio, no era infrecuente oír, en medio del bombardeo o la ráfaga de los francotiradores, a algún habitante gritando a los fotoperiodistas: “¿Esperas que estalle la bomba para poder fotografiar unos cadáveres?” (2003:130)

Finalmente en la guerra de Iraq caen algunas de la barreras proteccionistas y desaparece el monopolio de la información. Cadenas de televisión como Al Yasira o Al Arabiya brindan la oportunidad de conocer el punto de vista árabe y compararlo con el de la omnipresente CNN. Como expresa Tatiana Millán: “A todas ellas las separa, entre otras circunstancias, las formas en que el mundo las vio, el guión que se escribió previamente y que hizo que el público en unas percibiese una crónica más de la locura del ser humano o una nueva versión de “La guerra de las galaxias” (Millán, 2005).

2.5. El perfil del reportero

Establecidas las distintas condiciones técnicas con las que trabaja el reportero, qué fotografía y por qué, dónde se sitúa, cómo y cuándo, sólo queda configurar un perfil de la figura del reportero de guerra.

Si como punto de partida se tuviera que establecer un lugar común, no sería otro que el estado de peligro que es permanente a través de la historia. Sin embargo, dependiendo de la época y sobre todo del lugar que ocupe el fotógrafo en el escenario de la guerra, éste se incrementa.

Los riesgos de los primeros reporteros (Fenton, Brady...) fueron asociados a los condicionantes técnicos[1], cuando éstos desaparecen el fotógrafo se aproxima a la acción y los riesgos devienen de su ubicación en primera línea. El reportero bélico se implica entonces hasta asemejarse a un soldado, como expresa Francis Wyndham refiriéndose a McCullin: “Armado tan sólo con su cámara fotográfica, corre peligros casi mayores que los soldados” (1992:73).

La valentía y las anécdotas a este respecto son innumerables. Fotógrafos que desaparecen entre el polvo de los tanques o balas que atraviesan el objetivo de una cámara como le ocurrió a Patrick Chauvel son moneda de cambio de una profesión que documenta la muerte y en ocasiones, se experimenta.

Nos encontramos de nuevo ante una lista interminable de fotógrafos fallecidos mientras retrataban un conflicto. Entre otros, destaca la muerte de Robert Capa, a los 40 años, en Hanoi, Indochina, mientras caminaba sobre un campo de minas antipersonales o la de su novia Gerda Taro en la batalla de Brunete en la Guerra Civil española o la de Chim y Jean Roy ametrallados en su vehículo por los egipcios cuando intentaban conseguir un reportaje a cerca de

un intercambio de prisioneros o la de los 200 reporteros que perdieron la vida en Vietnam. Informadores que como Larry Burrows fue abatido cuando viajaba en avión en Laos o como Michel Laurent que había prometido que esa era su última misión o como muchos fotógrafos vietnamitas, anónimos y desconocidos, que vivían y retrataban en la selva, mientras los occidentales residían en hoteles[2]. Más recientemente, Juanxu Rodríguez, a quien alcanzaron las balas norteamericanas en Panamá, Jordi Puyol muerto en Sarajevo, Julio Anguita en Iraq o Cristián Poveda en El Salvador.

El espectador considera que la fotografía de guerra es más verosímil desde que la muerte se sitúa a ambos lados de la cámara, ya que relaciona este hecho con la proximidad al foco más activo del combate. Por tanto, valora el peligro y lo vincula con una mayor credibilidad de las tomas. A partir de ahí, queda en manos del reportero el contenido de la toma y sus motivaciones. Nos encontramos con dos vías absolutamente diferenciadas. Por un lado, la que se vincula a la censura que establece un gobierno y por otro, la que se fundamenta en el intento de concienciar al mundo de la inutilidad de la guerra y desea que sus imágenes propicien el final de este tipo de enfrentamientos.

Ya desde el principio no faltaron declaraciones en esta última línea como las de un miembro del equipo Brady sobre sus fotos de numerosos cuerpos de soldados muertos en la batalla de Gettysburg, 1863: "Tal imagen transmite un sentido moral: muestra el horror sin adornos y la realidad de la guerra (...) Dejémosles que ayuden a prevenir que otra calamidad similar caiga sobre la nación" (F. Farlin, 1998: 144).

Michel Kimmelman también se hará eco de este sentir evidenciado en esta ocasión por los fotógrafos de Magnum: "Chim fue un soñador y, junto con Capa y Cartier Bresson, uno de los primeros periodistas, liberales y heroicos, que creyeron que el mundo podría mejorar si se le mostraba a la gente lo que estaba ocurriendo en él" (Shneiderman, 2003:15)

También los ciudadanos de la antigua Yugoslavia anhelaban hacer pública su situación a través de las imágenes: "Los habitantes en efecto querían que su apremiante situación quedará plasmada en fotografías. Las víctimas están interesadas en la representación de sus propios sufrimientos" (Sontag, 2003: 130).

El reportero, por tanto, coincide con sus colegas en que se expone a una serie de peligros, que en ocasiones pueden acabar con su vida. Además, las motivaciones de una gran mayoría, entroncan con la necesidad de concienciar a la población sobre los horrores de la guerra. Desde esta perspectiva estamos ante un héroe que asume libremente el riesgo como arte esencial de su existencia y que con la cámara al hombro defiende unos ideales manteniéndose independiente de los centros de poder. Pero esta idílica imagen moldeada por los fotógrafos de Magnum fue efímera, aunque como se verá es la que prevalece en las versiones cinematográficas.

No debe olvidarse que los primeros reporteros bélicos no imprimieron su sello de autores en sus tomas. Brady, por ejemplo, era miope y apenas si fotografiaba, mientras su equipo, del que han trascendido un escaso par de nombres, realizaba las tomas. No será hasta la Guerra Civil española cuando emanen reporteros con un estilo propio, ya que hasta esa fecha la mayoría de las fotografías habían sido anónimas.

A partir de aquí se produce un incremento del número de fotógrafos en los frentes y será en la guerra de Vietnam donde su figura cobre mayor protagonismo. Como ya se ha expuesto, posteriormente las limitaciones que establecen los gobiernos dan al traste con las aspiraciones de osados jóvenes cámara en mano. En la actualidad y con la popularización de las nuevas tecnologías, como se verá en la película *Redacted*, cualquiera puede registrar lo acontecido y lo que es más, distribuirlo en escasos segundos.

3. El reportero de guerra en el cine

El cine se ha hecho eco en numerosas ocasiones de la figura, a veces cambiante, del fotógrafo de guerra que acabamos de definir. A partir del esquema tradicionalmente informativo de las cinco *w* propuesto, intentaremos su extrapolación a la narración cinematográfica. Para ello nos serviremos principalmente de dos películas de los años 80: *El año que vivimos peligrosamente* (1982) y *Los gritos del silencio* (1984) centradas en combates asiáticos, en concreto en Indonesia y Camboya. A éstas se sumarán *Las Flores de Harrison* (2000) y *War Photographer* (2001) que muestran desde la ficción y la narración documental el conflicto de los Balcanes; para terminar con las fórmulas empleadas por Brian de Palma para exponer la guerra de Iraq en *Redacted* (2003).

A través de estas películas se estudiará como la idiosincrasia del fotógrafo de guerra con unos caracteres comunes basados en la heroicidad, profesionalidad, valentía y preceptos inquebrantables se han subvertido en largometrajes más recientes como *Las flores de Harrison*, *War Photographer* o *Redacted*.

Siguiendo una trayectoria cronológica, nos centraremos en esta última película donde la visión del fotógrafo como héroe es sustituida por la mirada poliédrica de unos soldados de dudoso comportamiento aficionados al registro de imágenes.

3.1. El reportero de guerra en el cine de los 80: *El año que vivimos peligrosamente* y *Los gritos del silencio*

La primera de las películas de la década de los 80, *El año que vivimos peligrosamente* dirigida por Peter Weir, narra la historia de un reportero australiano e inexperto, Guy Hamilton (Mel Gibson) que está cubriendo la guerra civil de Indonesia en 1965. En este paraje encuentra al que será su colaborador, un fotógrafo nativo llamado Billy (Linda Hunt) y a la mujer de la que se enamorará, Jily (Sigourney Weaver).

En lo referente a la figura del reportero la película cuenta con los ingredientes clásicos: acción, la típica estampa de periodistas extranjeros, máquina de escribir, cuarto oscuro de revelado y fotos sobre paredes. El metraje permite diferenciar desde el principio dos tipologías de informadores. Por un lado, Guy Hamilton, periodista extranjero que acaba de llegar, no conoce bien el país y precisa de contactos para llevar a buen término su ocupación. Y por otro, Billy Kwant fotógrafo autóctono que retrata su cotidianidad y la de su pueblo, intentando desvelarla en clave realista documental.

Billy se constituye en la parte complementaria de un equipo informativo en el que Hamilton se encarga de las palabras y él de los contactos y las imágenes.

No en vano éste manifiesta “Yo seré tus ojos” y le consigue una entrevista con el cabecilla del otro bando, de una relevancia tal que su publicación pudiera variar la Historia con mayúsculas.

Desde esta perspectiva y a priori, esta colaboración mutua, redactor- fotógrafo, podría obtener como resultado lo que Billy lleva tiempo queriendo mostrar, la verdadera Yakarta. Las copias fotográficas en su estudio de niños hambrientos y madres llorando, no dejan lugar a dudas a cerca de cómo este fotógrafo prioriza los contenidos sobre la estética. Y así se lo hace saber a Hamilton: “Es la historia que vosotros los periodistas no contáis”.

Fotografías que sirven como contrapunto a las de otros reporteros extranjeros que en una escena anterior se debaten ante la instantánea de una nativa ataviada sin sujetador. Mientras unos hablan de belleza y elegancia entre la miseria para definirla, otro afirma: “Yo aquí sólo veo mierda y tetas”.

En cualquier caso, la discusión pertenece a ese imaginario tan extendido del reportero bebedor y trasnochador que se encuentra arriesgando su vida fuera de su país y necesita momentos de expansión que justifica en aras de un futuro incierto, y de los que esta película se hace partícipe.

Hamilton no se integra en ese arquetipo, pero se encuentra instalado en una “cómoda visión de la realidad desde la que envía artículos triviales al mundo civilizado” (Sanderson, 2005: 80) mientras Billy “representa los ojos por los que Hamilton no quiere ver” (Ibíd.: 81).

Influenciado por la visión tan clara del fotógrafo sobre su país, Hamilton se convertirá durante el nudo de la película en un héroe que no duda en subir a hombros a su compañero para que las fotos sean mejores o saltarse los controles policiales. Incluso, cuando Jill, la mujer de la que está enamorado, le informa de que la guerra civil es inminente y de que si los comunistas toman el poder matarán a todos los extranjeros, él opta por quedarse y publicar la información. Un información que compromete a Jill, pero que él decide investigar amparándose en su profesión: “Si dejo una noticia como esta sin investigar más vale que me dedique al cultivo de sandías”. Hamilton se decanta por “corroborar la información por otras fuentes. Una táctica que también se considera periodísticamente válida para saltarse el *off the record*” (Bezuntea, 2007:382).

Estamos ante el punto más álgido de la narración donde se entrecruzan los caminos de varios de sus protagonistas que tienen que tomar decisiones, a veces no compartidas, y que los orienta hacia un esperado y tópico desenlace. Por un lado, se encuentra Billy que, coherente con su personaje, insiste en que los periodistas cuenten la verdad de sus imágenes. Un fotógrafo cuyos intentos de transmitir al mundo occidental la situación real de su pueblo a través de sus fotografías se ve mediatizado, en primer lugar por la selección de tomas y en segundo, por las palabras con las que estas se interpretan. Ante este callejón sin salida opta por manifestarse colocando en la fachada de un hotel una pancarta cuyo texto “Sukarno da de comer a tu pueblo” ninguna cámara fotográfica recoge. Finalmente, no se sabe si se suicida o le empujan, muere al caer desde la ventana de ese hotel.

Por otro lado, metafóricamente “la sobredosis de realidad cegará a Hamilton (pierde la visión de un ojo)” (Ibíd.:82) y en palabras de Billy le traicionará: “Abusas de tu condición de periodista y el riesgo comienza a emocionarte. Has convertido tu profesión en una especie de fetiche...” Y es aquí cuando se

formula la pregunta que se repite una y otra vez en esta película y que planea sobre otras muchas cuyo protagonista es un reportero de guerra, así como sobre los que en la realidad cubren conflictos por todo el mundo: “¿qué debemos hacer?”.

El balance final es, en cierto modo, desalentador: el fotógrafo nativo ha muerto y el reportero extranjero coge felizmente un avión con la novia que conoció en *el año que vivió peligrosamente*.

De forma más acertada y con unos personajes más definidos, en lo que a la figura del reportero de guerra se refiere, Roland Joffé presenta *Los gritos del silencio*, una película basada en la historia real de Sydney Schanberg (Sam Waterston), corresponsal de *New Times* y Dith Pran (Haign S Ndor), su ayudante en Camboya. A estos se unen otros fotógrafos conocidos como Al Rockoff interpretado por John Malkovich y el galardonado fotógrafo británico Jon Swan (Julian Sands).

La película no sólo corrobora la aproximación al tema con una historia real y unos personajes basados en los que documentaron la guerra de Camboya, sino que reproduce los caracteres más significativos que se han destacado en torno a su talante. De acuerdo con Juan Carlos Laviana: “Después de ver muchas películas sobre periodistas, en el cine me he encontrado, obviamente muchos lugares comunes, muchas mitificaciones, y también muchos resentimientos hacia esta profesión. Pero también he reconocido en la pantalla a mis propios compañeros y a mi mismo” (Laviana, 2009). Además, este autor se refiere en concreto a las películas que aquí se están tratando en los siguientes términos: “He trabajado con periodistas de guerra tan sobresalientes que nada tenían que envidiar a Mel Gibson en *El año que vivimos peligrosamente* (...) Periodistas de raza, algunos que ya no están entre nosotros, que llegaron a establecer relaciones con la población local mucho más profundas que las que se establecen entre Sydney Schanberg y Dith Pran en *Los gritos del silencio*” (Ibíd.).

En este sentido Sidney Schanberg señala en el *making off* de la película como *The New York Times* contrató a Pran en calidad de guía y traductor, pero como con el tiempo “nos volvimos íntimos y se hizo imprescindible para mi. No sólo como intérprete y guía, era mucho más”.

La película, como decíamos, subraya algunos rasgos definitorios del reportero de guerra. Entre ellos, hace hincapié en aspectos como enarbolar a un fotógrafo de acción que se sitúa en primera línea y que con varias cámaras al cuello aprieta una y otra vez el disparador de su máquina. Al comienzo de la película Sidney y Al Rockoff están desayunando en una terraza cuando estalla una bomba en las proximidades. Al Rockoff salta presto de su silla y se sitúa sobre el foco de la acción. El acto fotográfico es exhibido en toda su plenitud y la cámara cinematográfica se detiene en aquello que el fotógrafo está registrando a través de su objetivo, los muertos y heridos producto de la explosión. Escenas como esta, en las que los reporteros transitan veloces para hacerse eco de las secuelas de los artefactos explosivos, no faltan durante todo el metraje. Tampoco escenas en las que la primera línea se hace patente o expresiones en las que se subraya la importancia de estar en el lugar de los hechos: “Verás Pran –le dice Sidney- yo sería un estúpido intentando cubrir esta guerra desde un despacho de Bangkok”.

Los gritos del silencio también da cuenta de la dualidad entre los reporteros que se alían con el gobierno y los que trabajan de manera independiente; y si es el caso desmascaran las prácticas erróneas de los primeros. En la película se explicita como dos fotógrafos se encargan de retratar una zona “para quitarle hierro a la situación” creada por las imágenes que anteriormente ha tomado Sidney y que evidencian que se ha bombardeado un objetivo civil. Por tanto, se presenta a Sydney en la línea de esos fotógrafos comprometidos con el periodismo que se posicionan en el estrecho margen que posibilita defender los derechos de los desprotegidos.

La escena anterior tiene estrecha relación con el episodio verídico que narra Jon Swain en el *making off* respecto a cuando la embajada americana dio una rueda de prensa en la que el agregado disertó sobre los daños que habían causado unas bombas, daños que calificó como estructurales menores. Cuando el agregado terminó su exposición, Sydney que acababa de regresar de enviar su información, cuestionó la denominación y mostró la fotografía y la declaración de un soldado camboyano llorando por la pérdida de once miembros de su familia en esa intervención “menor”.

Otras manifestaciones comunes con el perfil del reportero real son aquellas que exponen la valentía del fotógrafo o situaciones de peligro que rayan con su propia muerte. Se ajusta a la primera, la decisión de permanecer en Camboya que la película refleja a la perfección y que concuerda con los datos históricos: “Tras la evacuación del Vietnam, cerca de 700 europeos aún seguían en Phnon Penh (Camboya); algunos eran periodistas como Jon Swain (*Sunday Times*) y Sydney Schanberg (*The New York Times*)” (Caparrós, 1998:87). Además, las motivaciones también son coincidentes: “Cuando los Khmer Rojos entraron en aquella capital, la mayoría de estos hombres fueron a la embajada francesa, hasta su posterior evacuación, recopilando los hechos y mostrando al mundo occidental las atrocidades cometidas en el país camboyano” (Caparrós, 1998:87).

En cuanto a las situaciones de peligro extremo, la película describe una trama real en la que los del Khmer Rojo apresan a Sydney, Jon, Al Rockoff y Pran. Les despojan de las cámaras y les obligan a arrodillarse en espera de su ejecución. Mientras ven morir a otros, Pran intercede por ellos con un argumento que parece convencer a los orientales: “sólo representamos los ojos de la gente. Si vemos que ustedes son buenos, le decimos al mundo que son buenos”.

Una vez salvados Roland Joffé plantea un guiño a otro film bélico *La gran evasión, 1963* de John Sturges, también basado en hechos reales[3], y que relata como los presos aliados intentan escapar en masa de un campo alemán de prisioneros de guerra. Para ello necesitan una foto tamaño carné igual que la que precisa Pran para falsificar un pasaporte caducado. Si bien en *La gran evasión* el director sólo se detiene en el hecho de la consecución de la cámara y el pasaporte terminado, en *Los gritos del silencio* el proceso del revelado fotográfico se muestra más detalladamente, pero la acción evidencia en ambos casos la utilidad de una foto de estas características en periodo de guerra.

Por último, no se debe olvidar como Pran desaparece en Phom Phem en 1975 y Sydney se consagra en la misión de localizarle en la distancia, desde Nueva York, mediante el envío de fotografías para su identificación.

Entre tanto, al periodista americano le conceden el premio Pulitzer[4], en 1976. Sydney, agradece el galardón, que estima es compartido con Pran, en una intervención muy crítica hacia el gobierno norteamericano que no “tuvo en cuenta a los camboyanos. Ni al pueblo, ni la sociedad, ni al país. Excepto en abstracto como instrumentos de su política”. Además, su discurso entronca con todos esos reporteros, como ya se formuló, que consideran que su cámara es un arma al servicio de la denuncia, un medio para sensibilizar a los mandos del poder y así, con contundencia se expresa en la película: “Pran y yo intentamos hacer ver al mundo las consecuencias concretas que tuvieron esas decisiones para las personas reales, para unos seres humanos, el pueblo que quedó al margen de los planes de la administración, pero que los pagó caros y sufrió por ellos”.

Inmediatamente después Sydney mantiene una disputa en el baño con su colega Al Rockoff que le acusa de cinismo en una alocución que oculta, según él, ciertas artimañas destinadas a propiciar que Pran se quedará en Camboya y ganar el premio. Volveremos más tarde sobre este tema, la desventaja del reportero oriental con respecto al occidental, a propósito de que en *Las flores de Harrison* también se efectúa una reflexión al respecto.

El final, no es otro, que la aparición de Pran y un retorno al trabajo en un mismo medio *The New York Times* al que hace referencia la voz en off, mientras que una fotofija de un niño que sujeta a un bebé de espaldas a la cámara ocupa un encuadre que se desvanece a blanco y negro.

3.2. El reportero bélico en el cine actual: *Las Flores de Harrison*, *War Photographer* y *Redacted*

Para abordar el cine más actual se han seleccionado tres películas de índole muy diversa, aunque la investigación se centrará en la más reciente, *Redacted*. La primera *Las Flores de Harrison*, basada en el libro *Le diable a l'avantage* de Isabel Elisen y dirigida por Élie Chouraki, pertenece al ámbito de la ficción estrictamente, aunque, tanto al comienzo como al final, ciertas incursiones estéticas en el campo del falso documental tengan lugar. Incursiones, con un mismo patrón gráfico, en las que el busto de un supuesto fotógrafo, que no es más que un personaje del largometraje, con un fondo *ad hoc*, va desgranando sus impresiones a cerca de la guerra y su oficio.

La película parte de un original planteamiento donde el protagonista, Harrison (David Strathairn), un fotógrafo ejercitado en innumerables batallas y que trabaja para la revista *Newsweek*, va a cubrir la guerra de Yugoslavia y es declarado muerto. Esto supone un número muy limitado de apariciones en el metraje. A partir de ahí su mujer Sarah, (Andy McDowell), partirá hacia el lugar del conflicto donde se encontrará a otros reporteros, amigos de su marido, que le ayudarán en su búsqueda.

Las Flores de Harrison nos presenta unas tomas donde la acción es más trepidante aún que en las dos películas anteriores y además, la primera línea cobra relevancia, no sólo por su cercanía, sino por que lo que se retrata ya no son altercados o cadáveres, sino el momento de morir. Si en *El año que vivimos peligrosamente* la muerte transcurría fuera del encuadre fotográfico y en *Los gritos del silencio* las instantáneas se hacían eco de los heridos y de los

cadáveres tras las explosiones, aquí se oye constantemente el sonido del disparador de la cámara fotográfica que se traduce en imágenes congeladas que dan cuenta del instante del óbito. El nivel de implicación arrastra a la propia Sarah que no es fotógrafa, pero lleva una cámara en el cuello para simularlo, y que como si de una autómatas se tratara y ante la presencia de un montículo de cadáveres apilados los retrata de forma instintiva y compulsiva acercándose cada vez más a ellos hasta que agota el carrete.

Estamos ante una guerra considerada inicialmente menor (“sólo es una guerra civil, ni siquiera la CNN la está cubriendo” -dice Harrison, antes de marchar) que necesitó de las primeras imágenes para que el mundo reconociese su magnitud. Tenía razón Susan Sontag cuando a propósito de este tema describió la necesidad de la población de hacer visible esta guerra, como se comentó, y de la que Élie Chouraki se muestra cómplice a través de sus imágenes en dos ocasiones. En la primera, casi al final, Sarah intenta de nuevo encontrar a alguien que identifique a su marido en mitad de un bombardeo. Un médico que se dirige al refugio le grita: “Haga sus fotos, tienen que saberlo”. Horas antes y tras otro intenso ataque otro fotógrafo, Kyle, se expresa en este mismo sentido: “Sabén que nuestras fotos contarán la historia de esta guerra, saben que por eso estamos aquí (...) Quieren que hagamos nuestro trabajo”.

Las *Flores de Harrison* denuncia otra guerra absurda donde el círculo de afectados se extiende y, de acuerdo con David Strathairn en el *making off* de la película, “Todos los periodistas implicados son víctimas”. Otro conflicto donde los fotógrafos dan sobradas muestras de su arrojo, pero donde, y esto es novedoso, el héroe de otras épocas anteriores, se quedó en Vietnam.

Ahora, los reporteros no se avergüenzan de confesar su cobardía: “Sinceramente estaba asustado. Era la primera vez que me ocurría. Había cubierto una docena de guerras, y estoy curtido, pero lo de allí era horrible. Los francotiradores mataban a niños y para celebrarlo hacían muescas en la pared”, relata uno de los fotógrafos. El espectador accede a un reportero más humano que confiesa abiertamente: “También tengo miedo”. Un fotógrafo que se aleja de los patrones establecidos y que la industria cinematográfica engrandeció, pero que en la actualidad no tiene cabida como señala Gervasio Sánchez que en su día inmortalizó los escenarios bélicos de la antigua Yugoslavia para la prensa diaria: “¿Quién no recuerda a los periodistas de las películas (...) como *Los gritos del silencio* o *El año que vivimos peligrosamente*? Guapos, vulgares imitadores de rambos, siempre seduciendo (...) Pero los verdaderos profesionales también sienten miedo, se indignan y a veces no pueden enfocar porque las lágrimas cubren sus ojos” (Sánchez, 1996)

Los fotógrafos de *Las flores de Harrison* aterrizan en un país con pocos visos de ofrecerles la imagen de oro que les catapulte, y además algunos de nuestros protagonistas ya han conseguido el premio Pulitzer por anteriores hazañas bélico-fotográficas.

Si en *Los gritos del silencio* Sydney Schanberg es galardonado en reconocimiento a su labor en Camboya al final de la película, en *Las flores de Harrison* será Harrison, que ya fue premio Pulitzer en 1989, el que haga entrega de esta distinción a otro colega y amigo, Yeager Pollack. Las imágenes se repiten e incluso existe cierto parecido físico entre los intérpretes de ambas películas. Sin embargo, el discurso del primero se sitúa en un punto más

crítico. La entrega en *Las flores de Harrison* entronca con el agasajo y la adulación. Y éste es el problema para Kyle, un fotógrafo que ante tanta lisonja opta por recluirse en los baños donde comenzará una discusión con Harrison. Es como si Elie Chouraqui hubiera querido homenajear a Roland Joffé con esta escena, aunque con un tono más agresivo y con el que se enjuician las desigualdades entre los reporteros de guerra: “resulta que Leroy era un fotógrafo (se refiere a un amigo que murió el día anterior en Yugoslavia) apenas conocido, alguien diminuto que cubría la noticia en un diminuto país (...) ¡Vosotros estáis arriba! *Life*, *Time*, *Newsweek*. Vosotros siempre viajáis en primera con 25 cámaras. Vais a hoteles cómodos y luego os premiáis entre vosotros. Leroy tenía 25 años y no tenía un céntimo (...) ¡Se pagó hasta su muerte!”.

La segunda película, ajena al relato ficcional anterior, se inscribe en el género documental. *War Photographer* es el seguimiento por diversos conflictos bélicos al fotógrafo James Natchwey durante dos años. El resultado es un documento en el que el director Christian Frei registra la anatomía de una guerra exenta de espectacularización. A ello contribuye la seriedad, responsabilidad e implicación del fotógrafo con lo que ve y con su transcripción a imágenes. Tomas que alternan la acción y el riesgo de primera línea con aproximaciones más íntimas a los familiares de la víctima, como las de los enterramientos de Sarajevo. Fotografías, en cualquier caso, que denotan el compromiso de Natchwey con el sufrimiento de los otros.

La posición de partida de esta película, la filmación en directo de la cotidianidad de un fotógrafo en la guerra, otorga una credibilidad a lo filmado directamente proporcional al nivel de riesgo de un reportero que se califica a si mismo: “He sido testigo, y estas fotos son mi testimonio”, manifiesta en el documental.

Natchwey se posiciona en la línea de esos reporteros que conservan un hilo de esperanza en sus imágenes, en que su contenido pueda despertar conciencias: “Los eventos que he captado no deben ser olvidados y no deben repetirse”.

Este punto de vista, coincidente con el que señalaba Susan Sontag y el que se traslucía en *Las flores de Harrison* a cerca de los deseos de la población yugoslava de mostrar su padecimiento, contrasta con las declaraciones del periodista y redactor jefe del diario *Oslobodenje* durante la guerra, Zlatko Dizdarevic: “Los sarajevitas somos conscientes de que el mundo está cansado de ver imágenes de horror (...) Nuestra miseria y nuestra pobreza filmada por las televisiones extranjeras nos hace sentir peor. Todo lo que queremos, es que nos dejen solos. No queremos ser presenciados por un mundo indiferente” (Navarro, 1999: 144).

Por último, nos referiremos a la película *Redacted* que se sitúa a medio camino entre la ficción más convencional y el falso documental, para en última instancia otear el realismo de un hecho que sucedió el 12 de marzo de 2006 en Mahmudiya al sur de Bagdad: la violación y asesinato por un grupo de soldados del ejercito de los Estados Unidos de una niña de 15 años, Abeer Aasim Hamza. Tras quemar el cadáver de la niña, su familia también fue asesinada. Casi un año después, cinco soldados de la 101 División de Fort Campbell (California) fueron acusados y sentenciados a penas entre 5 y 110 años.

A partir de este suceso De Palma, que ya dirigió *Corazones de Hierro* 20 años antes con la misma temática, construye un puzzle fílmico donde como se

explicita al comienzo “documenta visualmente una versión de lo ocurrido antes, durante y después de una violación y asesinato en Samarra, 2006”. Además, para no sembrar duda alguna en el espectador advierte de que “esta película es una ficción inspirada en un incidente ampliamente divulgado ocurrido en Iraq”[5]. Ahora bien, para la manufactura de este rompecabezas cuenta con una serie de formatos actuales y, en algunos casos alternativos, que destilan una información supuestamente acorde con la realidad. La videocámara de un soldado americano aspirante a cineasta, cámaras de vigilancia interna y de seguridad, reportajes televisivos procedentes de Iraq y de una cadena similar a la CNN, un documental francés, fragmentos sacados de *Youtube*, páginas web de la insurgencia, blogs, videoconferencias ... son los medios a través los que discurren los testimonios que no están sujetos a los dictados de los medios de comunicación más oficiales.

La suma de todo este material fragmentario proporcionará un relato compuesto por diferentes perspectivas en aras de alcanzar una visión objetiva de la situación. Es decir, se trata de obtener la imparcialidad mediante el cúmulo y alternancia de estas nuevas plataformas que aparentemente logran agrietar la tendenciosidad de los medios más tradicionales. En palabras de Jordi Costa: “Brian de Palma ha elaborado la primera película intertextual” (Costa, 2007). Una película donde conviven imágenes televisivas, videográficas, de Internet y cinematográficas para armar un discurso visual verosímil y donde la estética visual del aficionado prevalece sobre la del profesional. Sólo en el falso documental francés, inserto en la película, titulado *Barrage*, el espectador tiene acceso a la gramática de los documentales de guerra que tanto preocupó a Godard: “Lo que existe de propiamente cinematográfico en los documentales de guerra no dice nada, no juzga nada, nunca un primer plano, el sufrimiento no es una estrella” (1998:119). Y efectivamente, así cimienta De Palma un falso documento basado en una fotografía esteticista deliberadamente forzada hacia tonos cálidos y donde interminables *zooms* se abren hacia planos generales que no dan muestras de padecimiento alguno. Sin embargo, el director se permite, en ocasiones, un guiño mediante la voz en *off* que contrasta con los planos anodinos que describía Godard.

Las discrepancias que surgen entre la voz y la imagen dan cuenta nuevamente del verdadero propósito de denuncia de la película. Denuncia contra la esterilización informativa de los documentales, pero también contra la manipulación de los medios de comunicación de masas y el control que el gobierno ejerce sobre ellos. En definitiva, cómo los medios ofertan versiones tergiversadas deliberadamente y cómo un soldado al comienzo de la película, y parafraseando al senador Hiram Johnson en 1917 exclama: “la primera baja cuando comienza la guerra es la verdad” (Knightley, P., 1975).

La verdad, discutible, que el soldado Salazar proclama, una y otra vez, cuando sus compañeros le surgieren calificativos fronterizos a la interpretación al referirse a su labor con la cámara: “Esto trata de la verdad, de lo que ocurre en este sitio durante las 24 horas del día, mi cámara nunca miente”. La verdad, solícita, cuando opera las indicaciones oportunas para que un compañero se muestre más emotivo ante su objetivo: “necesito que le pegues un toque”. Y es a partir de estos planteamientos donde De Palma indica al público, lo que ya sabemos, pero obviamos: que todo lo que se ve no tiene por qué ser verdad. Siguiendo de nuevo a Jordi Costa, que nos encontramos ante: “un artilugio que

se viste de hiperrealidad para elaborar una denuncia frontal y directa” (Costa, 2007).

Sin embargo, la acusación, y de ahí la paradoja, proviene de una reconstrucción absolutamente ficcional con pretensiones de documento en su estética donde únicamente el punto de partida, el suceso, y el final, una sucesión de fotografías expuestas como daños colaterales, son reales. La cuestión es que si *Redacted* narra una historia con personajes y actos ficticios para expresar su repulsa a la mediatización de los medios ¿no será por qué a pesar de la globalización de las imágenes la realidad de las guerras permanece encubierta tras una nueva capa de subjetividad?

3.3. Propuesta para una tipología del reportero de guerra en el cine

Tras este recorrido por diversos personajes fílmicos que encarnan al reportero de guerra se aprecia una bifurcación en tres modalidades: algunos interpretándose a sí mismos como James Natchwey, otros, actores, en el papel de reporteros que existieron como los de *Los gritos del silencio* y otros absolutamente imbuidos en el ámbito de la representación ficticia.

A pesar de esta variedad se encuentran concomitancias con el perfil que se estableció inicialmente y, lo que es más importante, con la evolución del contexto histórico de cada momento. Es decir, con los cambios, que Francisco Martín transcribe del diario *El País* (22 de febrero de 1998) y que éste a su vez recoge de un artículo del periódico chino *Jiefangjun bao*: “Tras la guerra del Golfo surgió una nueva revolución militar. Esta revolución consiste en una transformación de la guerra mecanizada de la era industrial en la guerra informatizada de la era de la información” (2004:42).

Efectivamente, eso es lo que nos muestra *Redacted*, usos renovados para nuevos y tradicionales medios de comunicación. Desde esta apreciación surgen las discrepancias con los reporteros de otras guerras. Si los reporteros de *Los gritos del silencio* o *Las flores de Harrison* ganaban premios Pulitzer o en su defecto se arriesgaban hasta límites impensables para conseguirlos, en *Redacted* puede ser cámara cualquier aficionado con aspiraciones. Este es el caso del soldado Salazar, que graba todo lo que ocurre en su unidad y que se autopresenta como el típico latino que no entró en la Universidad de Carolina. Cualquiera puede ser cámara, incluso BB Rush y Reno Flake, dos soldados que tras la muerte de Salazar se hacen con su equipo.

La figura del reportero unida a la imagen del héroe, tan presente en Vietnam, y que durante la guerra del Golfo se transformó en un personaje más humano, ahora en *Redacted* se desvanece íntegramente. Desaparece porque los cámaras están inmersos en los vaivenes de la guerra y, en ocasiones, se convierten en los ejecutores de los horrores que hasta ahora otros immortalizaban para que no se repitieran.

Los cámaras que trascienden en el metraje se dividen en dos tipos: profesionales de las televisiones o soldados. A los primeros se les presenta en primera línea a posteriori. Es decir, después de un bombardeo.... Su posición es tan próxima, que resulta molesta. Este es el caso de una periodista de la ATV que entra en el encuadre cuando le están poniendo una máscara de oxígeno a una mujer que está a punto de fallecer u otra que interroga a los soldados que están colocando una capucha a un supuesto insurgente.

Con respecto a los soldados que fotografían, a diferencia de otras películas en las que son ajenos a los hechos, ellos sólo están para registrarlos, en *Redacted* son los que los propician. Insisto, el cámara ya no es un héroe, porque viola a una niña de 15 años y mata a su familia y además, lo graba. Se ha perdido la noción de capturar los desastres de la guerra para concienciar a la población.

Por otra parte, perduran valores intrínsecos a la profesión como la alta consideración de la historia que se está retratando. El cámara valora lo que puede registrar por encima de todo, aunque se lo prohíban intentará seguir adelante. Además, si hasta la aparición de la fotografía digital la consigna era no malgastar la película, ahora se impone la aseveración que se reitera en *Redacted*: “Grábalo todo”.

Otro rasgo que se mantiene es que se ve morir algún cámara en el transcurso de la película. Si es oriental, latino o negro el número de posibilidades se incrementa. Recuérdese, el propio Salazar o Billy en *El año que vivimos peligrosamente*, entre otros.

Por último, se debe reseñar que se persevera en los protocolos habituales. Pautas establecidas, como pedir una sonrisa en los momentos más difíciles al que está al otro lado, se repiten en todas las guerras. Fruto de estos encargos es la imagen que realiza Salazar a sus compañeros de unidad o la malograda mueca de Pran en el interior de un vehículo verde tras la marcha de su mujer e hijos del país.

* * *

Diversas variables se entrecruzan en los distintos profesionales de la información para desde un punto de vista genérico catapultar la misma instantánea, pero siempre diferente. Esa multiplicidad de imágenes provocan reacciones coincidentes con lo que McCoy, el sargento que denuncia la violación en *Redacted*, manifiesta a su vuelta a casa: “Tengo fotos en mi cabeza que están grabadas para siempre. Y no sé que voy hacer con ellas. Allí vi cosas que no sé cómo voy a vivir con ellas”.

4. Referencias

Bezunartea, O. et al (2007): “Periodistas de cine y de ética”. *Ámbitos*, 16, pp. 369-393.

Caparrós Lera, J.M. (1998). *La Guerra de Vietnam: entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel.

Coma, J. (1998): *Aquella guerra desde aquel Hoollywood*. Madrid: Alianza.

Costa, J. (2007): “Redacted”. *Fotogramas*. Disponible en la siguiente URL: www.fotogramas.es (Fecha de consulta: 7 de setiembre de 2009).

- Farlin, F. (1998): "The century's memorial", en *VVAA A new history of photography* (Ed. Frizot M.). Köln: Könemann.
- Freund, G. (1976): *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Godard, J. L (1998): *Historire(s) du cinema*. París: Gallimard.
- Kapuscinski, R. (2003). *Un día más con vida*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Kimmelman, M, (1996): "Imagen Engraved in History's Heart" cfr. en Shneirderman, E. y Shneirderman, B (2003): "En España con Chim" en *VVAA, David Seymour, Chim*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- Knightley, P. (1975): *The First Casualty: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker from the Crimea to Vietnam*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Laviana, J.C. (2009): "Tal como somos...en las películas". Disponible en la siguiente URL: www.elmundo.es/elmundo/.../1231521767.html. (Fecha de consulta: 8 de octubre de 2009).
- Lefebvre, M. (2003): *Brigadas internacionales. Imágenes recuperadas*. Barcelona: Lunwerg.
- Leguineche, M. (2000): "Enviado especial con cámara". *Revista Aede*, 17.
- Lenz, R. J. (2008): *Korean war filmography: 91 english language features through 2000*. Jefferson,NC: Macfarland.
- Martín, F. (2004): "Los conflictos del siglo XXI y la comunicación", en *VVAA, Comunicación y guerra en la historia* (Coord. A. Pena). Santiago de Compostela: Torculo Edicions.
- Millán, T. (2005): "Las guerras que nunca vimos. El papel de la television en los conflictos bélicos". *Revista Latina de Comunicación Social*, número 59, de enero-junio de 2005, La Laguna (Tenerife), en la siguiente dirección telemática (URL): <http://www.ul. es/publicaciones/latina/200513millan.pdf> (Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2009).
- Moholy_Nagy, L (2005): *Pintura, foto y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Navarro, P. (1999): *Sarajevo humano: palabras, retratos e imágenes*. Barcelona: Blume.
- Newhall, B (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pizarroso, A. (2004): "Información, desinformación y conflicto" en *VVAA Comunicación y guerra en la historia*, (Coord. A. Pena). Santiago de Compostela: Torculo Edicions.

Pultz, J. (2003): *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal.

Ramonet, I. (2004): "Guerras y desinformación" en *VVAA, Estrategias de la desinformación*, Valencia: Biblioteca Valenciana, Generalitat valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

Sánchez Biosca, V. (2006): *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.

Sánchez, G. (1995): s/t. Disponible en la siguiente URL: www.icorso.com/cola49.html. (Fecha de consulta: 9 de octubre de 2009).

Sanderson, J. (2005): *¿cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante.

Sarlo, B. (2003): "La originalidad de Histoire(s) du Cinema" en Oubiña, D. (compilador), *Jean Luc Godard: el pensamiento en el cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinema*, Buenos Aires: Paidós.

Sontag, S. (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.

Spengler, C. (1999): *Entre la luz y la sombra, Autobiografía de una corresponsal de guerra*. Madrid: Ediciones El País- Aguilar.

Swain, J (1997): *River of Time: A memoir of Vietnam*. Nueva York: St. Martin's Press.

Tisseron, S (2000): *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca

Torres, R., 2006: "El tratamiento de la imagen en los atentados del 11-M. Terrorismo y violencia en la prensa". *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. Disponible en la siguiente URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200603torres.htm> [Fecha de consulta: 1 de septiembre 2008].

Wyndham, F (1992): *Don McCullin*. París: Centre National de la Photographie.

5. Notas

[1] Recuérdese el enorme y visible carromato con el que tenían que desplazarse que podía convertirse en un objetivo militar o las enorme aparataje que les impedía moverse con agilidad.

[2] Como homenaje a todos ellos se colocó en 1995 en Ho Chi Minh un busto que representa a un reportero anónimo caracterizado con un gran sombrero despedazado y unas Leicas rotas pertenecientes a fotógrafos desaparecidos.

[3] En marzo de 1943 Paul Brickhill fue apresado por los alemanes y conducido a un recinto situado en Sagan, construido con los últimos avances para evitar fugas y destinado a miembros de las fuerzas aéreas de los aliados. Durante los meses invernales de 1943-1944 se preparó una evasión para 250 hombres por medio de un túnel, 76 de ellos lograron escapar (aunque sólo Brickhill y dos más pudieron culminar felizmente la huida)” (Coma, 1998:303-305).

[4] La conexión entre las instantáneas bélicas de mayor repercusión y los premios Pulitzer de fotografía, cuyos inicios se remontan a 1942, está sobradamente probada. Basta recordar la imagen de Joe Rosenthal, *Iwo Jima*, *El terror de la guerra* de Huynh Cong Ut o *La ejecución de Saigón* de Edward Adams, entre otras.

[5] No se debe olvidar como señala Alejandro Pizarroso que en esta guerra la existencia de potentes medios informativos árabes y la presencia de corresponsales de ámbito mundial impuso una limitación del oscurantismo que caracterizó la guerra del Golfo, 1991 (2004:34).

Nekane PAREJO
Universidad de Málaga
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Campus de Teatinos, s/n
29071 Málaga
952133467
mparejo@uma.es
nekane@uma.es

Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad del País Vasco.

Profesora de la Universidad de Málaga desde el curso 2001/02 hasta la actualidad en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Investigaciones y publicaciones relacionadas con la fotografía y el cine.

Libros publicados:

(2009): *Yo fotográfico*. CEV Ad Hoc y Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. Málaga. ISBN: 978-84-612-9064-2.

(2007): *Miradas fotográficas en el campus*. CEV Ad hoc. Málaga. ISBN: 978-84-611-9133-8.

(2004): *Fotografía y muerte. Representación gráfica de los atentados de ETA*, 1968-1997. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao. ISBN: 84-8373-667-5.

(2003): *Representación fotográfica de los atentados de ETA durante la dictadura*. NP, Valencia. ISBN: 84-607-7651-4.

(2003): *Fotografía y muerte en el País Vasco: escenarios*. NP, Valencia. ISBN: 84-607-7652-2.

Capítulos de libro:

(2005): "El informador dentro y fuera del encuadre fotográfico", en Cantos, Antonio y Nekane Parejo (ed.) *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, pp.49-74.

(2008): "Weegee by Howard Franklin", en Gómez, Agustín (coord.) *Cine, arte y artistas*, Fundación Picasso. Casa Natal, Málaga, pp. 29-54.

(2008): "La identidad fotográfica. Amelie Poulain", en Gómez, Agustín y Parejo, Nekane (ed.) *Laberinto visual*, Málaga, Centro de Estudios Visuales *Ad hoc*, pp. 35-56.

(2009): "Jess Franco y la diabólica doctora Z", en Lakshmi Aguirre (coord.) *La mujer en la sombra*, Estepona, Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Estepona, pp.87-104.

Artículos en revistas:

(2005): "El impacto de las fotografías de los atentados de ETA a través de la prensa bilbaína", en *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, XVI, Área del Cultura del Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, pp. 425-440.

(2006): "Visión de los fotógrafos de la prensa vasca de los atentados de ETA hasta 1975" en *Ondare*, 25, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, pp. 415-424.

(2007): "La comunicación a través de la mirada: las dificultades de aprehender la realidad", en *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, nº 29, Grupo Comunicar, Huelva, pp. 109-114.

(2008): "El espectador versus spectator", en *Doxa*, nº6, Servicio de Publicaciones de la Fundación Universitaria San Pablo Ceu, Madrid, pp. 139-162.

(2008): "De la fotografía documental al documento digital", en *Revista Zer*, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, Leioa, pp. 179-196.

(2009): "Reflexiones sobre el cine y la fotografía social en "Ciudad de Dios", en *Athenea Digital* nº 16, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 21-33. Disponible en: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/598>.

