

# **El Espejo, ensayo sobre la espectacularización de lo bélico**

**Autor /a** Uxía Larrosa Villanueva

**Professor/a:** Manuel Garin

**Estética del Cine Contemporáneo, Primer Trimestre, 2016**

**Facultat de Comunicació  
Universitat Pompeu Fabra**

**Resum / Resumen:** Comentario sobre el tratamiento generado alrededor de la Guerra del Golfo y los conflictos bélicos posteriores en el cine de ficción americano. El estudio se interesa por la transferencia de narrativas e imágenes del relato mediático a la ficción bélica así como por la introducción los nuevos regímenes de imágenes técnicas que se organizan alrededor de temas tradicionales como la figura del héroe de guerra.

**Paraules clau / Palabras clave:** Cine bélico, media, archivo, Irak, Guerra del Golfo.

**Abstract:** Comment on the treatment the Gulf War and later war conflicts received in the American fiction cinema. The study deals with the transfer of stories and images from the media to the war fiction as well as with the introduction of new regimes of technical images when organizing around traditional themes such as the figure of the war hero.

**Keywords:** War film, media, archive, Iraq, Gulf War.

El Espejo,  
Ensayo sobre la estetización y espectacularización de lo bélico

*La guerre elle se regarde dans un miroir: suis-je assez belle, suis-je assez opérationnelle, suis je assez spectaculaire, suis-je assez sophistiquée pour entrer historiquement en scène?*<sup>1</sup>

Vietnam marca un punto de inflexión hacia la manera de hacer la guerra de las grandes potencias Occidentales. Es debido al fracaso en Vietnam y al desencanto generado durante la guerra que el gobierno de Estados Unidos no volverá a impulsar un enfrentamiento bélico de grandes proporciones sin contar con al menos una parte importante del favor de la opinión pública tanto nacional, como internacional. La ONU ejercerá en este sentido un importante papel legitimador puesto que permitirá involucrar a todos los países integrantes en la toma de decisiones. No cabe duda de que parte del clima de malestar social generado alrededor de Vietnam procede de la imagen de soledad que irradia el ejército estadounidense tras la retirada de las tropas francesas, ya a principios de los cincuenta. Pero incluso por encima de cualquier organismo que aspire a regular temas de derecho internacional, el factor que se demuestra clave tras Vietnam a la hora de bascular la opinión pública es el de la información; con el avance de las tecnologías de comunicación y la expansión de la televisión comienza el reinado de los media y el modelo de militarización no volverá a ser el mismo.

A partir de este punto cualquier estrategia de empleo de la fuerza *partirá necesariamente del hecho de que los públicos tienen que estar informados*.<sup>2</sup> El giro se refleja ya dentro la propia guerra de Indochina a partir del año setenta y tres cuando, una vez acordada la paz en París, el ejecutivo estadounidense reduce la presencia del ejército de tierra -con la consecuente disminución de bajas y de interés por parte de la prensa occidental- y trata de mantener los bombardeos sobre Camboya en la sombra. Otro indicador es el aumento de las llamadas operaciones de baja intensidad (LIC) llevadas a cabo por la CIA entre las décadas de los setenta y los ochenta. Este tipo de operaciones que en lo militar son concebidas para contrarrestar la acción de guerrillas, asesinos y otros agentes que, como sucedió en Vietnam, pueden dañar la eficiencia de un gran ejército como lo es el estadounidense; en lo público, desorientan a la prensa, pasando a frecuentemente desapercibidas aún cuando incluyen breves agresiones, operaciones de despliegue del ejército de tierra o bombardeos aéreos.

Ocurre así en Granada, Libia o Panamá donde los tiempos de actuación rápidos y el carácter *menor* de las intervenciones reduce y dificulta la cobertura mediática, haciendo que estas pequeñas guerras pasen relativamente desapercibidas.<sup>3</sup> Durante estas dos décadas, particularmente a partir de los años ochenta, asistimos además a una sofisticación de los mecanismos de control de la información por parte del estado. En el caso de la invasión de la isla de Granada, una vez pretextada la necesidad de expulsar al ejército cubano y de rescatar a algunos estudiantes de medicina cuya seguridad quedaba puesta en entredicho, se beta de manera absoluta el acceso a los medios durante los dos primeros días de la operación. A lo largo de estos primeros días las imágenes de la isla facilitadas proceden de fuentes administrativas, contándose entre éstas las de unos almacenes abastecidos de armas y las de los estudiantes rescatados con éxito. También se ofrecen comunicados oficiales del Pentágono, llegando a explicar la situación el propio presidente Reagan en una intervención sin comentarios por parte de la prensa. A partir del tercer día, equipos de reporteros tutelados por el ejército comienzan a visitar la isla; cuando más tarde el acceso se hace realmente posible los almacenes son hallados semivacíos, conteniendo sardinas las cajas donde el Pentágono había situado el arsenal de armas automáticas.<sup>4</sup> A pesar de quedar descubierta, esta pequeña maniobra no puede ser considerada un fracaso, la mentira se sostuvo en los momentos más significantes al inicio del conflicto, reforzando el enfoque oficial de la historia y

---

1. Baudrillard, Jean (1991) *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. p.23

2. Orive Riba, Pedro. (1994). *Del Golfo Pérsico a los Balcanes : dos guerras en la era "multimedia"* p.50

3. Keeble, Richard. (1994). *Secret State, Silent Press. New Militarism, the Gulf and the modern image of warfare*. p. 15-17

4. (Keeble, Richard. (1994). *Secret State, Silent Press. New Militarism, the Gulf and the modern image of warfare*. p. 45-49

construyendo la idea de amenaza, un argumento clave a la hora de justificar cualquier agresión bélica.

Esta atención, el cuidado por favorecer una determinada crónica de la información, continúa creciendo y se aplica forzosamente en el Golfo Pérsico tanto durante la expectativa generada en el año precedente a la operación Tormenta del Desierto como durante el desarrollo del propio conflicto. Así, cuando el 27 de Febrero de 1991 se da por finalizada la invasión de Kuwait al retirarse el ejército irakí -casi de incógnito por verse incapaz de mantener su ocupación ante la ofensiva americana- el general Collin Powell aconseja al presidente Bush no perseguir estas tropas. El general aduce que *no sería propio de los americanos continuar el ataque*, al gabinete de crisis del presidente americano -explica un funcionario- le preocupa que *se les acuse de disparar fríamente a gente que ya no luchaba, sino que sólo intentaba escapar*.<sup>5</sup> En esta disyuntiva ya no está en juego la eficiencia de una estrategia militar determinada, la recomendación responde a una narrativa, responde a lo que en ese momento se consideran los valores identitarios del pueblo americano y a la pregunta de cómo van éstos a verse representados. La guerra, que debe permanecer *noble* mediante este gesto, es imagen antes que fin: se detiene al mirarse en el espejo.

## I. Archivos de una victoria ejemplar

La primera Guerra del Golfo se caracteriza por su aspiración de ser retratada como una intervención quirúrgica. El relato es el de una operación limpia, rápida, bien planeada, ejecutada gracias a la ventaja que proporcionan los últimos avances técnicos. Un testimonio representativo de esta pretensión lo encontramos en la difusión de lo que Harun Farocki indentificará en su Eye-Machine como *imágenes bomba*. A partir de 1991 comienzan a exponerse cierto tipo de imágenes tomadas por las cámaras de los misiles que mueren con una detonación una vez el objetivo ha sido alcanzado. *Las imágenes se exhibían en su conjunto con la idea de "armas inteligentes" y, al adoptar el punto de vista del arma, y no el de los soldados, sugerían un nuevo tipo de subjetiva: le daban al proyectil una cierta semejanza con un sujeto y permitían identificarse con su espíritu*. Aún sin ser prueba determinante de la eficacia del misil - ni prueba necesaria de su capacidad para abatir su objetivo de manera autónoma- el hecho de que se ofrezcan tomas de casos en los que la bomba acierta su blanco no hace sino por alimentar cierta sensación de triunfo técnico.<sup>6</sup> Esta superioridad armamentística no sólo es relevante en términos militares, se convierte rápidamente en un argumento al amparo del cual se ejerce el derecho a hacer la guerra: de la forma más eficiente posible.

En este sentido es interesante observar una idea que propone Serge Daney, hablando precisamente sobre la Guerra del Golfo, respecto al poder intrínseco de la imagen. Lo que Daney defiende es que la mayoría de imágenes que proliferan en televisión son, en realidad, imágenes *débiles*, que representan al poder para el cual trabajan antes que a sí mismas. Este poder se refleja en la capacidad para situar una determinada imagen en un espacio, ocupando localización y tiempo *con la sólo intención de que nadie más pueda hacerlo*; más que en el discurso, la clave sobre el control de la información se sitúa en el lugar desde el cual ésta se difunde. El ejemplo empleado en *The War of the Wulf and the Small Screen* es la compra de espacio publicitario en el propio medio para el cual Daney escribe -el periódico *Libération*- por parte de una importante empresa de armas una vez finalizado el conflicto: *It is not that Aérospatiale would like to sell Exocet missiles to readers; but that it was keen on buying some victory bulletins*.<sup>7</sup>

Regresando a Eye/Machine, aunque estas detonaciones no representan precisamente un paradigma de debilidad -la ausencia de imagen el segundo posterior al impacto contiene una suspensión que nos sugiere la devastación más absoluta- es evidente que las imágenes bomba no actúan en la misma dirección dentro del dispositivo museo, si las encontramos por ejemplo en la retrospectiva de la Tàpies, que en una conferencia sobre armamento del ejército estadounidense, o filtradas sin licencia en un montaje recopilatorio de youtube.

5. Orive Riba, Pedro. (1994). Del Golfo Pérsico a los Balcanes : dos guerras en la era "multimedia" p.42-43

6. Harun, Farocki. (2013). Desconfiar de las Imágenes. p.166

7. Daney, Serge. (1991). *The War of the Wulf and the Small Screen*.

La Guerra del Golfo nos deja una herencia considerable de documentos visuales: bombardeos sobre Bagdad grabados con cámaras de infrarrojos desde los tanques, imágenes del ejército irakí recorriendo una autopista devastada, pozos de petróleo incendiados ennegreciendo un cielo de humo... Gran parte de estas imágenes serán retransmitidas por televisión gracias a la cobertura desplegada sobre todo por las cadenas británicas y estadounidenses. Al tratarse de una guerra anunciada (el período de negociaciones iniciado tras la ocupación de Kuwait se alarga casi seis meses) los medios cuentan con el tiempo de preparar y organizar toda una programación informativa, un dispositivo pactado que funciona en paralelo a la propia acción bélica. Al contrario de lo que sucediera en Granada, esta vez el ejército se ve en la obligación de acoger a la prensa, permitiendo la presencia de reporteros tanto a pie de campo como en instalaciones militares: la guerra comenzó y terminó *en directo*.

Sobre la dirección en la cual trabaja este directo, a favor o en contra de la independencia respecto a la crónica oficial, cuesta pensar que cualquiera de los dos bandos facilite una cobertura que piense puede perjudicarlo. No se entiende sino la concesión de entrevistas por parte de Sadam o que se permita la instancia de periodistas en Bagdad y se filtren noticias sobre la fabricación de armas de gran potencia.<sup>8</sup> En el caso del gobierno estadounidense se jugó, además, la carta del acceso, estableciéndose condiciones estrictas a la hora de conceder visados a las principales cadenas -CBS, NBC, ABC y CNN- y limitándose la presencia de prensa independiente.<sup>9</sup> Los pretextos para restringir y supervisar el movimiento de la información no son difíciles de encontrar en un contexto como el del Golfo, la efectividad en lo militar se vincula a la protección de ciertas informaciones -localizaciones, desplazamiento de activos...- y la necesidad de asegurar la seguridad personal de los reporteros también actúa a favor de la censura. En cuanto a este nivel humano también cabe suponer que un periodista que comparte espacio con trabajadores del ejército se verá influido por este ambiente y por las relaciones personales que establezca durante su empotramiento. Además, los enfoques personalistas, que atienden a la experiencia de los soldados destinados en el frente son noticias que funcionan a nivel mediático aunque no contribuyan a profundizar en las raíces del conflicto. En general, los grandes grupos mediáticos occidentales se mantuvieron alineados con las élites de sus respectivos países en cuanto al enfoque principal, esto es, a favor del empleo de la fuerza y en contra de la causa irakí, por lo que los archivos de imagen y sonido televisados durante la guerra fueron forzosamente mediados por esta narrativa.

## II. La CNN, el triunfo de lo real y una imagen de aislamiento

La industria cinematográfica americana también trabaja por integrar lo ocurrido en el Golfo, al fin y al cabo, la guerra ha abierto un imaginario dentro del cual se puede prolongar la tradición de cine de recreación bélica iniciada con la segunda Guerra Mundial. Se trata, además, de un conflicto con un sinfín de características propias, que reflejan un modelo de militarización novedoso. Si añadimos el alto volumen de orgullo patriótico generado por la victoria, tenemos todos los elementos para esperar el nacimiento de ficciones que ayuden a desplazar el llamado fantasma de Vietnam.<sup>10</sup>

El giro mediocéntrico no pasa desapercibido para la HBO y en 2002, más de diez años tras el cierre del conflicto, se estrena para televisión *Live from Bagdad*, una producción basada en un libro homónimo escrito por Robert Wiener. El film sigue la aventura del propio Wiener, un productor destinado en Bagdad, y su equipo de prensa de la CNN. Durante el desarrollo de la película se introducen a menudo imágenes de archivo, correspondientes a retransmisiones tanto de la televisión irakí, como de la americana. De hecho los personajes de *Live from Bagdad* pasan una parte significativa de su tiempo viendo y comentando noticias de televisión la mayoría de las cuales pertenecen a emisiones que se ofrecieron efectivamente entre 1990 y 1991. Esta infiltración ocurre discretamente, el cambio de calidad en la imagen se explica a través del dispositivo televisor, y las tomas no hacen sino por participar

8. Orive Riba, Pedro. (1994). *Del Golfo Pérsico a los Balcanes : dos guerras en la era "multimedia"* p.48

9. MacArthur, John R.. (2002). *El segundo frente, Censura y propaganda en la Guerra del Golfo*. p.27-50

10. "By God, we've kicked the Vietnam syndrome once and for all" (Primeras palabras del presidente George Bush tras el fin de la guerra) p.11 Keeble, Richard. (1994). *Secret State*, Silent Press.

de la narrativa del film. Aún cuando se incluyen a plena pantalla grabaciones del despliegue militar, situación que se da hasta en tres ocasiones, las imágenes que proceden de lo real quedan integradas en la ficción generando una textura. Esto no quiere decir que se desactiven visualmente, la fidelidad al formato original participa de la construcción de la verosimilitud del relato y, sumadas a los intertítulos que apuntan datos reales sobre las fechas en las cuales ocurrieron los hechos, contribuyen a reforzar el halo documental que rodea el film.

Live from Bagdad continúa, en este sentido, la estela del cine bélico americano cuando incluye imágenes grabadas a pie de campo para aumentar la autoridad de sus ambientes, pero el archivo adquiere un lugar particularmente privilegiado en el clímax narrativo que corresponde a los últimos veinte minutos del film. Se nos explica entonces la experiencia de los periodistas en el hotel, mientras se esfuerzan por relatar el primer bombardeo que cae sobre Bagdad, a pesar de las sacudidas que sufre el edificio donde se encuentran. Son secuencias que aspiran a completar la referencia de una emisión televisada en el noventa y uno únicamente en formato de audio, puesto que los periodistas no poseían el equipo técnico necesario para transmitir imágenes en vivo. Lo que se muestra es la dramatización del otro lado del canal en una retransmisión considerada histórica por verse situada en el epicentro de la guerra el mismo día de sus inicios. Es cierto que ésta queda debidamente sometida a las correspondientes elipsis narrativas -la original se extendía varias horas- pero por lo demás el texto permanece íntegro, lo que convierte las escenas en una especie de recreación. La secuencia se organiza entorno a la ventana de la habitación del hotel donde el equipo ha instalado su pequeña sede. La ventana que separa el exterior, donde se desarrolla todo el conflicto, del interior del hotel, donde se encuentra el equipo de periodistas, permanecerá abierta en todo momento permitiendo que el micrófono registre el sonido de las explosiones. Cada vez que un personaje se aproxima a ella, una onda expansiva lo desplaza hacia el interior, delatando la amenaza que entraña la situación exterior pero sin generar grandes daños. Lo especial de esta recreación, rodada por cierto en Marruecos, es que omite que durante la noche de los hechos los periodistas salieron del hotel para poder ofrecer una muestra sonora de lo que ocurría en el perímetro circundante.<sup>11</sup> Esta rápida incursión es completamente obviada por la película que se esfuerza en retratar este espacio ajeno como un entorno completamente hostil que hace peligrar la vida de los huéspedes del hotel. Todo lo que proviene de fuera, incluido un grupo de soldados irakíes que les apunta con sus armas, supone la advertencia de un riesgo pero finalmente las explosiones no son más que el síntoma de un drama que queda confinado en el fuera de campo: la experiencia de los habitantes de Bagdad durante el bombardeo. El aislamiento de los reporteros, que ya se venía haciendo presente durante todo el film -el hotel es la localización que más se repite-, ha convertido la ventana en un *marco infranqueable* desde el cual la oscuridad impide distinguir con claridad el cuerpo del enemigo.

### III. Un problema sobre la contingencia del archivo

*Uno de los objetivos de la apropiación de películas en la historia de cine ha sido provocar un extrañamiento sobre las mismas imágenes en el sentido brechtiano, distanciar al espectador para que pueda tener una experiencia fuera del marco narrativo clásico (...)*<sup>12</sup>

Si el uso más político de material apropiado en el cine de autores como Farocki pone en evidencia la importancia del montaje e intenta seguir esta estela brechtiana apelando directamente al espectador, ¿qué ocurre cuando esta tradición formal se incorpora al cine bélico para contribuir a la acreditación de una ficción? ¿Cuándo pasa a formar parte de un marco narrativo más *clásico*, que se demuestra capaz de incorporarla sin verse condicionado por la misma? Live from Bagdad no está exclusivamente compuesta de material de archivo, de hecho estas imágenes nunca se mantienen durante períodos superiores los sesenta segundos y no representan ni una quinta parte del tiempo total de la película. Cabe pensar que el responsable de que queden integradas sea el carácter híbrido de la película o la abrumadora mayoría

11. Gómez, Inmaculada. (1991). Tres reporteros de la CNN retransmitieron al mundo el bombardeo sobre Bagdad.

12. Guardiola, Ingrid. (2015). La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales. p.321

de imágenes filmadas en un estilo narrativo *clásico* que ejerce una presión fagocitante. Pero la clave realmente está en que estas imágenes no son reconocidas como particulares, ya no por el espectador, sino por las otras imágenes. Son parpadeos destinados a integrarse naturalmente en la mirada que ejerce el montaje sobre su propio relato. De esa manera, al emular el ritmo que caracteriza los otros cortes y conservando la textura visual que les es inherente, las imágenes de la guerra entran en la ficción y se posicionan políticamente dentro de ella actuando en el mismo sentido que las otras imágenes. No se exponen, no jeraquizan, no se delatan, trabajan por ocultar la sutura invisible que articula la trama: de este modo es como la ilusión de continuidad se mantiene.

#### IV. El cine de Hollywood desde Vietnam, herencia de una masculinidad heroica

La ventana ejemplifica un mecanismo visual mediante el cual se separa un lugar del otro a pesar de la proximidad física, sin esta distancia que materializa *una diferencia* los motivos para salvar o condenar corren el riesgo de disolverse. La fragilidad de la diferencia pertenece a la guerra, en la violencia del fuego cruzado puede quebrarse cobrando incluso un cariz accidental...

La escena capital de la hollywoodiense *Courage Under Fire* es un enfrentamiento nocturno donde los tanques del ejército irakí se infiltran entre los Abrams americanos. Debido al peligro generado por esta infiltración el coronel Serling ordena un disparo que, al impactar sobre el tanque de un compañero, acabará con su vida. No parece casualidad que en esta escena aparezca intercalada con la toma general de la cámara exterior una toma en infrarrojos, atribuida a la subjetiva del tanque. Se trata de una imagen que, aunque reproducida, recuerda a las que se conservan de esas emisiones de la CNN en las cuales se mostraron los combates nocturnos de la Guerra del Golfo gracias precisamente a esta misma tecnología de infrarrojos.

En la secuencia que sucede a la del combate el coronel Serling se arrepiente de su error a pesar de que la comisión investigadora del Pentágono declara en seguida a su favor: en la noche no había un modo de percibir la diferencia entre la artillería enemiga y la aliada. A partir de aquí todo el film es un camino hacia su redención mientras se encarga de completar la tarea que le han impuesto: certificar el heroísmo de la primera mujer a la que el gobierno norteamericano concederá -postumamente- la medalla de honor. Pero a pesar de la escrupulosidad con la que desvela los hechos que envuelven la acción que se cobró la vida de la capitán Karen Walden, en realidad la absolución le llega hacia el final del film, cuando al revisar la grabación del transcurso de la operación junto con un periodista que le había estado presionando para que contase *la verdad*, se completa el relato. Tras ser informado de que han hecho fuego amigo, el coronel Serling reacciona ordenando a su batallón que enciendan los faros de sus vehículos. Aquí, la luz revela la posición de los aliados -salvándolos- y sentencia a los tanques irakí que permanecen como siluetas negras en la arena del desierto.



01:40:52



01:40:53

Es significativo como la otra fuente de luz que devuelve la claridad a la escena proviene de la carga explosiva en la detonación que elimina al tanque agresor. Es un momento de revelación, se entrega una imagen que había sido preservada a pesar de su centralidad narrativa, se entrega *la verdad* que completa la primera secuencia y este gesto se lleva a cabo mediante una explosión, la expresión de una luz cega-

dora.

- *I have no trouble at all believing that colonel Serling is a hero.*- sentencia Mr. Gartner, periodista del Washington Post.

- *Like Capitan Walden was (..)* - responde el general Hershberg, amigo y superior del coronel Serling.

Y así, aunque en un primer momento pudiera resultar sorprendente que una de las primeras películas producidas por Hollywood sobre la guerra del Golfo tuviera por protagonistas a un hombre negro y una mujer blanca, ambos ocupando rangos relativamente elevados dentro de la cadena de mando del ejército americano, Walden y Serling obtienen la legitimación última en un diálogo mantenido por dos hombres blancos, veteranos de la guerra de Vietnam.

## V. Jarhead y las huellas de ceniza

Un marine se sienta junto a un cadáver carbonizado y vomita. A su alrededor las bombas arrojadas por la aviación han marcado unos cercos estrellados sobre la arena, pero su uniforme todavía está limpio por lo que se integra con las dunas del fondo.

- *What a fucking hell of a day* - exclama, antes de mirar expresivamente al cadáver.

Se corta la secuencia.



01:26:57

Jarhead de Sam Mendes contiene una escena que prefigura este monólogo. En ella, el personaje principal, agobiado tras semanas en el desierto y una discusión con su pareja, sueña que es el rostro de ella el que ve al mirarse en el espejo; entonces su boca se convierte en una fuente de arena, como si al no poder reconocerse en el reflejo, su cuerpo reaccionase con ese ahogo. Esta primera imagen, enlazada por la náusea, se vincula con la secuencia que sucede a la segunda en su componente simbólico. Tras vomitar, Swoford regresa junto a su batallón para presenciar el comienzo de los incendios en los pozos de petróleo; empieza a llover aceite y los marines en seguida se ven inmersos en un paisaje de barro negro y humo. Sólo las columnas de fuego iluminan tenuemente el cielo, otorgándole a la secuencia un tono cobrizo. Llega la noche, los soldados comienzan a preparar sus lechos -duermen en agujeros que ellos mismos cavan en la arena- y mientras lo hacen descubren que uno de ellos ha arrastrado consigo un cadáver irakí, al que ha puesto por nombre Ahab, y al que se refiere como su amigo. Tras una pequeña discusión Swoford se encarga de llevar el cadáver lejos para enterrarlo, pero mientras lo arrastra un sonido lo interrumpe, oye un caballo relinchar a sus espaldas. El caballo está completamente cubierto de



petróleo, Swoford se acerca, lo toca suavemente y le susurra que va a estar bien. El caballo se revuelve, sale de cuadro por la izquierda, y acto seguido él comienza a cavar la tumba para el soldado muerto justo en el lugar del encuentro. En un film que impacta por su minuciosidad descriptiva, la irrupción de un elemento desconcertante no puede dejar de resultar significativa, y más cuando está enlazada, como ocurre en este caso. Estas tres imágenes, el vómito de arena, la conversación con el cadáver calcinado y el encuentro con el caballo, se aproximan a lo onírico de un modo explícito que cuesta encontrar en el resto del film. Se separan porque son escenas que tienen que ver con la experiencia íntima de lo ajeno y no con la celebración de la masculinidad que marca el ritmo narrativo predominante.

## VI. Una marca de vulnerabilidad: reflexiones sobre el uso de la perspectiva aérea

Las narrativas que toman la perspectiva heroica de un personaje que se encuentra en el campo de batalla ponen énfasis en su vulnerabilidad. En juegos como Counter Strike o Call of Duty no hay diversión sin riesgo, por eso no se otorga al personaje protagonista ninguna ventaja significativa sobre sus enemigos, llegando a situarlo en inferioridad numérica para potenciar la épica de sus triunfos. Poner en manos de un jugador que entra en el campo de batalla desde una subjetiva en primera persona, en la cual el enemigo siempre está cerca, un arma que le permita matarlos sin sentir que tiene una probabilidad de fallar o de ser abatido por ellos, vaciaría estos juegos de sentido. De igual manera no se sitúa al jugador nunca en una posición permanente desde la cual no pueda ser alcanzado. Esto se debe a que la dimensión épica de la guerra se funda sobre la credibilidad que se otorga al enemigo como amenaza hacia la propia preservación.

La Guerra del Golfo Pérsico se ganó en el espacio aéreo. Ya en los primeros días se inutilizaron los principales aeropuertos irakís, reduciendo la fuerza antiaérea del gobierno de Sadam Husein a aquella que pudiera mobilizarse desde bases terrestres. Esta superioridad militar que es determinante en lo estratégico tiene una repercusión directa sobre la mirada que se ejerce sobre el conflicto. Es un momento de expansión técnica, los aviones no tripulados son equipados con cámaras que permiten mapear el terreno desde gran altura, los misiles también miran y finalmente la tecnología de infrarrojos permite obtener cierta nitidez en las tomas nocturnas. La mirada que se ejerce desde el cielo, tiene sobre la de la tierra la ventaja que otorga el punto de vista más amplio. Desde la tierra el punto más alejado que la mirada puede imaginar se sitúa en algún lugar impreciso, siempre elevado, y dirigir la vista hacia abajo no acerca a quien lo hace desde la tierra más que el detalle de la textura que se extiende a sus pies. Desde el cielo, en cambio, la mirada que no puede distinguir el detalle pero planifica, controla, porque abarca todo lo que rodea a lo que sea que se haya en su punto de mira. Este ojo no se encuentra al mismo nivel que el objeto mirado, al observar desde arriba, desde un lugar desde el cual no puede ser alcanzado por el otro, certifica una posición de poder.

Pese a que la guerra se gana -y se pierde- cada vez más a través de la conquista de este espacio aéreo con el contexto de vigilancia que esta acerca, la ficción bélica no se apropia particularmente de la mirada jerárquica y tiende a privilegiar la subjetiva tomada a nivel de suelo. En esta actitud queda implícito el temor a que la vista desde arriba no tenga la entidad para sostener el relato en caso de concederle una posición central. Si volvemos al Call of Duty nos daremos cuenta, por ejemplo, de que aunque el modo de juego cooperativo incluye un plano que ayuda al jugador a situarse, este ocupa un pequeño espacio en la esquina superior de la imagen y no constituye más que un apunte táctico al punto de vista de la cámara que el jugador gestiona. En el cine, aunque se puede localizar cierta tendencia a la inclusión de imágenes técnicas con perspectiva cenital: mapas, radars, tomas aéreas, imagen satélite... Éstas a menudo se integran de un modo similar a como lo hacen las imágenes de archivo, enriqueciendo el paisaje imaginario pero sin cobrar una presencia que cuestione el dispositivo desde el cual han sido generadas. Es interesante como en películas cuyo protagonista es piloto de algún tipo de aparato aéreo a menudo la acción pasa porque dicho aparato sea derribado, iniciándose el discurso épico a partir de la supervivencia tras el impacto. Un caso paradigmático lo representa una producción de Colombia, esta vez ambientada en la guerra de los Balcanes. En *Behind Enemy Lines*, donde podría parecer natural la

inclusión de una mirada aérea puesto que el personaje principal maneja un avión de reconocimiento, encontramos, sin embargo, que predominan los planos del interior de la cabina y una imagen tomada en paralelo siempre desde una distancia relativamente próxima del acoso que sufre el aeroplano por parte de una bomba inteligente lanzada por los serbios. A partir de que el avión es derribado se inicia una persecución de la cual destacan dos momentos de contraposición, en el primero de los cuales la imagen cenital es explícitamente despreciada en favor de una toma en primera persona. Tras haber dado esquinazo al ejército enemigo, Burnett establece un segundo contacto por radio con su comandante donde este le indica la nueva coordenada a la cual debe llegar si quiere ser rescatado. El piloto cuenta con un mapa en el que busca el punto indicado, pero la cámara, en lugar de seguir el recorrido de su mirada ofreciendo el contraplano que mostraría el detalle de dicho mapa, se aleja, recorriendo en clave subjetiva y acelerada todo el terreno que Burnett debe atravesar a pie hasta llegar a su destino. Esta maniobra narrativa implica que la mejor manera de explicar el recorrido es mostrarlo a través de esta mirada terrestre, como si el plano bidimensional no tuviera la capacidad para representar una distancia que es importante comprender si queremos seguir la trama. En otra secuencia de persecución, Burnett, que es seguido simultáneamente por el satélite que su batallón maneja desde un portaaviones y por los hombres que intentan matarlo, se despeña por un pequeño barranco. La toma satélite es incapaz de captar el desnivel del terreno por lo que sus camaradas no logran interpretar su caída; en cuanto a sus perseguidores ellos también son incapaces de localizarlo puesto que el lugar en el cual ha caído es una fosa común y el soldado ha conseguido camuflarse entre los cuerpos de los muertos. Esta segunda secuencia expone, por un lado, la imposibilidad de que una toma cenital protagonice como punto de vista único una secuencia y, por otro, un juego entre la limitación de dos miradas que se cruzan. El ojo subjetivo se ve afectado por el paisaje que ofrecen los cadáveres -se nos evocan flashbacks de la matanza como aludiendo a los recuerdos de los soldados- y es por ello que falla a la hora de localizar el cuerpo vivo. Para el satélite, en cambio, los cuerpos muertos no son visibles y los vivos quedan registrados únicamente en un parámetro medible, el del calor que emiten. Nuevamente el film enfatiza el dualismo entre una mirada fría, técnica, cenital, y una subjetiva, vulnerable, terrestre. Se refuerza así la función de distanciamiento que tiende a atribuirse a este primer tipo de tomas y la personalización que, por oposición, caracteriza a las otras.

El recorrido de *Lessons of Darkness* destaca en este sentido porque la aproximación que hace a lo cenital es radicalmente distinta a lo que plantean las películas de tradición bélica americana. Los tránsitos paisajísticos que caracterizan su lenguaje no disinguen excesivamente entre lo que se representa desde el ojo del helicóptero, del vehículo o de quien camina a pie. Y la película no teme otorgar grandes espacios de tiempo a ese ojo aéreo que contempla la profundidad y la amplitud antes de describir lo que ve. Sólo hay dos ocasiones en las cuales la cámara permanecerá estática y sin voluntad de captar una cierta voluptuosidad de las formas en movimiento. Éstas corresponden a dos primeros planos de testimonios de la guerra que intervienen para que otros expliquen como han perdido el habla.

Lo que permanece de *Lessons of Darkness* es la textura del petróleo regurgitado por la tierra invadiendo la superficie, el agua y los cuerpos de quienes lo sellan, lo sepultan y lo queman... Lo que permanece es la música que acompaña a ese movimiento, el calor, los rastros trazados sobre el desierto y la imagen de los efectos, no del transcurso de la guerra. Los testimonios y las imágenes de archivo suponen dos interrupciones, dos alteraciones de ritmo que difícilmente nos pueden pasar desapercibidas. Es precisamente en la diferencia en el corte y en la forma que las imágenes se reconocen entre sí por lo que éstas consiguen conservar su identidad sin ser eclipsadas por las de los paisajes, que predominan en el timescale. Es cierto que el carácter no ficcional de la película media en la narrativa que propone, así como el contexto autoral en el que se enmarca su producción, pero en realidad lo que parece más significativo de la propuesta de Herzog es que demuestra que la distancia en la mirada no es una cuestión física. No se trata tanto del punto de vista elegido para tomar una imagen como del comentario que las imágenes hacen de las otras imágenes. Aunque los paisajes nos alejan física y temporalmente de los rostros de quienes fueron testigos de la guerra, no por ello se borran sus relatos, que continúan actuando mientras entendemos que, por más que nos la expliquen, su experiencia les pertenece sólo a

ellos. La brevedad relativa de las tomas las imbuye de intensidad, siendo este un valor que se acentúa a través del contraste.

### A modo de conclusión...

En contraposición a los mecanismos en base a los cuales la prensa construye sus imaginarios bélicos este ensayo se proponía examinar algunos frecuentemente empleados en el cine y la medida en la cual este se veía afectado por los primeros. Sobre si el empleo repetido de ciertos mecanismos genera una estética más allá del color caqui o el ruido en las imágenes recogidas de la televisión, resulta difícil arrojar una conclusión. Lo que sí se puede deducir tras el análisis de los films recogidos es que el concepto de otredad es clave cuando hablamos de la guerra puesto que ésta no puede existir sin la presencia de un enemigo creíble. Este concepto de otredad plantea problemas que se vinculan al de la distancia en el punto de vista ya que el acercamiento/distanciamiento de la mirada hacia el otro siempre genera situaciones en las que se juega al rededor de su visibilización/invisibilización. Tanto la representación y el empleo de la luz como la elección de encuadres subjetivos resultan determinantes a la hora de materializar esta visibilidad, pero quizás por encima de estos dos, el rasgo que se puede resaltar es la capacidad de las imágenes para dialogar entre sí a través del ritmo de corte. Quizás sea interesante en este sentido preguntarnos si se puede distinguir entre una estética de lo breve, llena de movimiento dentro de la imagen y movimiento de cámara, marcada por cierta continuidad, y una estética de lo dilatado, caracterizada por un espíritu introspectivo, más paisajístico, móvil pero contemplativo.

## Bibliografía

- Baudrillard, Jean. (1991). *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée.
- Daney, Serge. (1991). *The War of the Wulf and the Small Screen*. *Montage Obligatory*, 8.
- Harun, Farocki. (2013). *Desconfiar de las Imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gómez Mardones, Inmaculada. (1991 ). Tres reporteros de la CNN retransmitieron al mundo el bombardeo sobre Bagdad. 17 Ene , de Periódico El País Sitio web: [http://elpais.com/diario/1991/01/17/economia/664066820\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/01/17/economia/664066820_850215.html)
- Guardiola, Ingrid. (2015). *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*. Barcelona: Tesis Doctoral UPF.
- Keeble, Richard. (1994). *Secret State, Silent Press. New Militarism, the Gulf and the modern image of warfare.*. United Kingdom: John Libbey Media, University of Luton.
- MacArthur, John R.. (2002). *El segundo frente, Censura y propaganda en la Guerra del Golfo*. Madrid: Langre.
- Orive Riba, Pedro. (1994). *Del Golfo Pérsico a los Balcanes : dos guerras en la era "multimedia"*. Madrid: Orive Riba, Complutense.

## Filmografía

- Harun Farocki. *Eye/Machine* (2002). [film]
- Harun Farocki. *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra* (1989). [film]
- Mick Jackson. *Live form Bagdad* (2002). [film], Estados Unidos.
- Edward Zwick. *Courage Under Fire* (1996). [film], Estados Unidos.
- Sam Mendes. *Jarhead* (2005). [film], Estados Unidos.
- John Moore. *Behind Enemy Lines* (2001) [film], Estados Unidos.
- Werner Herzog. *Lektionen in Finsternis (Lessons of Darkness)* (1992) [film], Alemania.