

# LOS MEDIOS AUDIOVISUALES Y LA PROYECCIÓN DE LA GUERRA DEL SIGLO XXI

Mariana Piccinelli<sup>1</sup>

**Resumen:** En siglo XXI constatamos que los medios audiovisuales han ganado terreno y cumplen la función de intermediarios entre nuestras acciones del día a día y la sociedad en que vivimos. A su vez, la popularización de los métodos de producción pone a disposición de una gran cantidad de población un modo de aprehender y entender la realidad, lo cual complejiza las relaciones sociales. En este artículo nos proponemos analizar el impacto que han tenido los cambios tecnológicos de fabricación y distribución de las imágenes en la captura y difusión de los hechos bélicos de los últimos diez años. Nuestro interés se centra en estudiar cómo se articula la connivencia entre el discurso audiovisual y la retórica de la guerra necesaria en un momento donde la elaboración del producto audiovisual se ha complejizado y multiplicado.

**Palabras clave:** Medios audiovisuales; Discurso filmico; Guerra.

## MEDIA AND THE PROJECTION OF THE WAR IN THE XXI CENTURY

**Abstract:** In the XXI Century we observe that media have gained ground and are great intermediates between our daily actions and our society. Furthermore, the popularization of the means of production allows a large amount of people to comprehend their reality in a different way, which create more complex relationships. In this article we analyze how the technological advances in media have impact the capture and circulation of war images and data in the last ten years. We are interested in understanding the relationship between the filmic discourse and the rhetoric of war in this particular moment where media products are so complex and multiple.

**Keywords:** Media; filmic discourse; war.

---

<sup>1</sup> Doctoranda del Posgrado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. E-mail: marianapiccinelli@hotmail.com

## Introducción

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder.<sup>2</sup>

En la actualidad los medios audiovisuales forman parte de nuestra cotidianeidad. No sólo son una herramienta útil que nos facilita la vida o nos entretiene, en el siglo XXI cumplen la función de intermediarios entre nuestras acciones del día a día y la sociedad en que vivimos. Es así que la percepción de nuestro entorno está en muchos casos mediatizada. Las imágenes –ya sean fotográficas o en movimiento- nos proporcionan datos al instante; información que utilizamos para actuar y tomar decisiones. A la vez, nos sirven para intervenir en ese contexto.

En los últimos años ha aparecido una pluralidad de dispositivos para capturar “lo que sucede” y distribuirlo a una velocidad difícil de controlar. Esto quiere decir que la posibilidad de producir una imagen se ha multiplicado. Anteriormente sólo lo podía hacer quien poseía una cámara fotográfica, o una filmadora; aquel que tenía el saber de cómo manejar el aparato, revelar la foto o montar las escenas grabadas y también la posibilidad de imprimir o proyectar el resultado. Hoy los teléfonos celulares pueden retratar, grabar, editar y difundir en segundos lo que su dueño desee –sobre todo cuando se apela a las redes sociales para hacerlo.

La popularización de los medios de producción pone a disposición de una gran cantidad de población un modo de aprehender y entender la realidad. Sin embargo, -y aunque no nos parezca- esta captura de los sucesos no deja de ser un producto construido. La persona elige qué filmar o fotografiar, cómo hacerlo, desde qué ángulo; también decide qué guardar, desechar o publicar.

---

<sup>2</sup> SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Citada en RUSSO, Pablo. *Fotografía y violencia. La imagen de los dominadores. Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, La Plata, Vol. 1, N° 1, octubre-diciembre de 2007, p. 1, disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/27>.

Esto no significa que los tradicionales creadores y distribuidores de imágenes –periódicos, noticieros, documentalistas, cineastas- hayan perdido su hegemonía en el negocio de “lo que se muestra”, pero sí podemos decir que se han complejizado las relaciones entre los medios audiovisuales y la sociedad. Los periódicos siguen cumpliendo un papel fundamental en el mercado de la información, no obstante han debido de incorporar una versión electrónica que se difunde por Internet además del tradicional tiraje impreso. Por su parte, los noticieros televisivos se han modernizado al proponer nuevos formatos que incluyen la información que circula por el ciberespacio. Si tomamos el ejemplo de Hollywood, podemos ver que los grandes estudios cinematográficos siguen liderando la producción nacional estadounidense, pero el sistema de elaboración tradicional del siglo XX centrado en el *star system* ha tenido que incorporar la televisión, el DVD e Internet como formas de hacer publicidad y difundir películas. Incluso hay films que no se proyectan en las salas y directamente se lanzan por la web, aunque en general este es un espacio copado por documentalistas y representantes de un creciente cine independiente.

¿Qué impacto tienen estos cambios en la sociedad actual? Pascual Serrano explica que en el caso de la profesión periodística “el predominio de la imagen ha contribuido a erradicar de la información los antecedentes, el contexto y el razonamiento”.<sup>3</sup> La información instantánea que proporcionan las nuevas tecnologías de elaboración y difusión potencian la naturaleza mercantil de la información, alejándola cada vez más de los criterios tradicionales de la verificación y autenticidad. Entonces,

La trepidante dinámica informativa que rinde culto a lo inmediato produce en las audiencias la sensación de haber entrado a un cine con la película empezada o de incorporarse a una telenovela cuyos primeros capítulos se perdió. Los conflictos o coyunturas internacionales parten de unos antecedentes y una historia que es omitida por la noticia caliente.<sup>4</sup>

Ahora bien, ¿qué sucede cuando esta “dinámica informativa” moderna –inmediata e instantánea- debe cubrir un conflicto bélico? Y aún

<sup>3</sup> SERRANO, Pascual. *Desinformación. Cómo los medios ocultan el mundo*. Barcelona: Ediciones península, 2009, p. 45.

<sup>4</sup> SERRANO, Pascual. *Desinformación*. Op. Cit., p. 45.

más, ¿qué papel tienen las imágenes en la comprensión de un proceso que siempre es crítico para la sociedad que lo atraviesa? Observamos que los medios audiovisuales –y los seres humanos que los producen y reproducen– forman parte activa en las guerras. Desde la formación de los estados modernos, el consenso siempre ha sido necesario para afrontar los combates. Dado que los ejércitos son fundamentales para ganar una contienda –más allá de las armas que posea cada bando–, y éstos están compuestos por ciudadanos, es condición *sine quanon* proporcionar una explicación coherente que pueda movilizar a la población.

Nos preguntamos entonces ¿cómo influyen las aceleradas modificaciones que sufren los medios de comunicación en la elaboración de las imágenes filmicas en la guerra actual? Y ¿cómo se articula la connivencia entre el discurso audiovisual y la retórica combativa en un momento donde la elaboración del producto audiovisual se ha complejizado y popularizado?

### **Estados Unidos y la guerra actual**

En el siglo XX la guerra ha sido una constante en la sociedad estadounidense. Al menos así lo demuestra el presupuesto dedicado a los gastos militares, que ha ido en aumento desde la década de 1950, obviamente siguiendo las vicisitudes de la economía interna y las relaciones internacionales del país. Si bien la Guerra Fría que enmarcó y dio sentido –al menos retórico– a los enfrentamientos protagonizados por Estados Unidos finalizó con la caída de la Unión Soviética, no encontramos una disminución de la belicosidad estadounidense, sino más bien un aumento de la misma.

Desde las operaciones en el Golfo Pérsico en la década de 1990 hasta las intervenciones en Afganistán e Irak post 11 de septiembre del 2001, asistimos a una evolución y revolución en el arte de hacer la guerra. Creemos que si bien la ofensiva actual supone características comunes a los enfrentamientos del siglo XX, en estas últimas dos décadas la evolución de las relaciones internacionales, los problemas domésticos generados por un posible conflicto y el desarrollo armamentístico han modificado el carácter de las confrontaciones.

En este proceso, las producciones audiovisuales proyectadas en la televisión, el cine e internet han tenido un rol preponderante. En la cobertura de las hostilidades de Afganistán, Irak y las distintas operaciones en Medio Oriente contra el terrorismo las cámaras no han sido meros espectadores, sino que han intervenido activamente en cada conflicto al mostrar algunas acciones y ocultar otras. En la actualidad, los documentales, las series de televisión y las películas que recrean lo acontecido en los enfrentamientos son fundamentales para mantener un consenso en torno a la presencia estadounidense en territorio ajeno, aun cuando la guerra haya terminado.

La existencia de periodistas, fotógrafos y camarógrafos en el frente de batalla no es un dato nuevo -según Pablo Russo, la Guerra Civil Española fue la primera en contar con un cuerpo de fotógrafos en primera línea.<sup>5</sup> Tampoco lo es la utilización de las imágenes con el objetivo de generar apoyo en la población en torno a la participación estadounidense en conflictos bélicos. Famoso es el caso del impacto que generó la fotografía de los soldados plantando la bandera de Estados Unidos en el monte Suribachi de la isla de Iwo Jima durante la Guerra del Pacífico en 1945.<sup>6</sup> Sin embargo creemos que la proliferación de los métodos de producción y difusión de las imágenes ha potenciado esta función de los medios audiovisuales.

En trabajos anteriores afirmamos que en los Estados Unidos el cine – sobre todo aquel elaborado en Hollywood- produce un discurso histórico acorde con las necesidades de la política interna y externa estadounidense que contribuye a la generación de consenso.<sup>7</sup> Como dice Fabio Nigra:

---

<sup>5</sup> RUSSO, Pablo. Fotografía y violencia. La imagen de los dominadores. *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, La Plata, Vol. 1, N° 1, octubre-diciembre de 2007, p. 1, disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/27>.

<sup>6</sup> Tomada por el corresponsal Joe Rosenthal luego del desembarco en la Isla, la imagen se publicó en numerosos periódicos estadounidenses en cuestión de días. Posteriormente algunos de los soldados fotografiados se embarcaron en una gira nacional para conseguir financiación y apoyo para la guerra, reforzando el carácter simbólico de la imagen. En el año 2006, Clint Eastwood llevó al cine una versión crítica de esta historia en *Flags of our Fathers* (2006).

<sup>7</sup> PICCINELLI, Mariana. La historia que nos cuenta el cine: *El Álamo* y la reedición de la doctrina del Destino Manifiesto en el siglo XXI. En NIGRA, Fabio. *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*. Buenos Aires: Maipue, 2010, pp. 61-80 y PICCINELLI, Mariana. Hollywood va a la guerra. En NIGRA, Fabio. *Visiones gratas del*

Asumimos como supuesto de inicio que dichas películas persiguen algo más que un fin comercial, vinculado específicamente a transmitir un mensaje de fuerte impronta ideológica, por lo que mayormente el esfuerzo de exégesis se fundamenta en este punto. También debemos destacar que (las películas) buscan, en primer término, lograr una visión de consenso doméstico para, luego, como objetivo secundario, pretenderlo en el exterior.<sup>8</sup>

En este caso, la actualidad de la temática planteada nos lleva a considerar una pluralidad de producciones audiovisuales. Además de las cintas que se transmiten por el circuito cinematográfico y las series que se proyectan en televisión –de aire y por cable- debemos tener en cuenta una serie de documentales que llegan al público por otros medios. Creemos que pese a las diferencias discursivas, de difusión y recepción que pueden existir entre estos tipos de producciones, lo que postulamos con respecto al cine puede hacerse extensivo a las series televisivas y a los documentales no comerciales.

Durante este siglo la actuación estadounidense en el extranjero no ha estado exenta de numerosas críticas, tanto internas como externas. Frente a esta situación, sostenemos que el audiovisual ha jugado y juega un papel importante en cuanto a la construcción de consenso. Más allá de la percepción de los espectadores, nos interesa analizar aquellos aspectos del discurso filmico que se articulan en los medios con el objetivo de elaborar una justificación de la participación de Estados Unidos en el conflicto bélico. Estudiaremos entonces la concepción que se intenta transmitir en cuanto a la guerra permanente, la participación estadounidense dentro de ella y la caracterización del enemigo, conforme a las necesidades políticas del momento.

---

*Pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial.* Buenos Aires: Imago Mundi, 2012 pp. 213-226.

<sup>8</sup> NIGRA, Fabio. *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos.* Op.Cit. p 7.

### **Nuevas guerras, nuevas necesidades**

Como dijimos anteriormente, las guerras del siglo XXI protagonizadas por Estados Unidos presentan características distintas a los conflictos bélicos anteriores en varios sentidos. Por un lado podemos pensar que las necesidades de intervenir violentamente en otras regiones han cambiado. Como explican Pablo Pozzi y Fabio Nigra:

A diferencia de otras épocas, no se trataba solamente que la guerra en sí reviviera la economía norteamericana a través del gasto deficitario del Estado en el presupuesto militar. (...) De lo que se trataba era de reordenar las relaciones de fuerza en la economía internacional a través de la guerra.<sup>9</sup>

Durante la Guerra Fría y en especial en el gobierno de Reagan se tomaron medidas de tipo keynesiano centradas en un presupuesto militar abultado para mantener activa la economía. Si bien en un principio funcionaron, para la década de 1990 comenzó a notarse un serio deterioro estructural de las finanzas estadounidenses.

Es por esto que durante el gobierno de Bill Clinton se hicieron esfuerzos para equilibrar el presupuesto. Sin embargo la administración de George W. Bush volvió a profundizar el aumento del gasto militar, a la vez que obligó a sus aliados europeos y a Japón a financiar la intervención en Irak. La guerra tenía la función de reorganizar los roles de cada región a nivel internacional. Es en este sentido que el aumento de la escalada bélica se justificaba, pese a que ésta contribuyó a profundizar un derrape económico que se hizo evidente en la crisis del 2008-2009.

Por otro lado, debemos contemplar nuevas formas que han adoptado los enfrentamientos bélicos. Primero que nada se ha debido elaborar una nueva definición del enemigo, que asocia a los grupos terroristas de Medio Oriente con el fundamentalismo islámico. Según Barrientos Velázquez,

(...) la Guerra contra el Terrorismo que Washington ha venido llevando a cabo en Asia central y en Medio Oriente desde los atentados del once de Septiembre de 2001 intenta combatir los grupos terroristas, principalmente relacionados con el fundamentalismo islámico. Esta categoría de grupo terrorista es bastante ambigua dado que no hay una definición reconocida. En esta media, el criterio principal

---

<sup>9</sup> POZZI, Pablo y NIGRA, Fabio. *La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009*. Buenos Aires: Maipue, 2009, p. 202.

## DOSSIÊ ESTADOS UNIDOS: POLÍTICA, CULTURA, SOCIEDADE E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

para incluir a un grupo en esta categoría es el juicio de las potencias occidentales.<sup>10</sup>

La transformación de la legislación que se realizó sobre todo durante el gobierno de George W. Bush permitió delimitar el “otro” al que había que enfrentarse a la vez que legitimó las acciones necesarias para combatirlo. Como dice Mabel Mercado:

La *Military Order* de George Bush del 13 de noviembre del 2001 que autoriza la detención indefinida de los no-ciudadanos estadounidenses, sospechados de actividades terroristas, es la sanción de la figura del terrorista como enemigo.<sup>11</sup>

Luego del atentado del 11 de septiembre del 2001, la tortura y la detención ilícita de personas quedaron justificadas como acciones patrióticas ya que ayudaban en la persecución de aquel que intentaba destruir a la nación. El evento de las Torres Gemelas permitió también diseñar un perfil del disidente: no era sólo una organización aislada, sino un Estado equipado con “un ejército, miles de millones de dólares de los ingresos del petróleo y decenas de laboratorios de investigación y de fábricas que elaboraban armas de destrucción masiva”.<sup>12</sup> Esta es la definición que el vicepresidente Cheney en el 2001 pregonaba acerca del Irak de Sadam Husein, principal objetivo de la Casa Blanca en el proceso de estabilización de Medio Oriente que la administración Bush consideraba esencial. La definición del enemigo no sólo se elaboró en torno a la figura de Sadam Husein o al-Qaeda luego del ataque a las Torres Gemelas, sino que fue evolucionando a medida en que Estados Unidos intervenía militarmente en la región. Como plantea Barrientos Velásquez,

La colaboración de Irán con este tipo de grupos (como Hezbollah), lo identifica como un actor que está dispuesto a

---

<sup>10</sup> BARRIENTOS VELÁZQUEZ, Luz María. *Análisis comparado de las relaciones de Estados Unidos e Irán y Estados Unidos y Paquistán frente a sus programas nucleares; período 2005-2010*, Bogotá, 2011. Monografía de Grado, Facultad de Relaciones Internacionales, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, p. 33. <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/10336/2867/1/1140826638-2012.pdf>, consultado en noviembre 2014.

<sup>11</sup> MERCADO, Mabel. El Imperio Contraataca. La imagen del enemigo en el cine de Hollywood en la posguerra fría. En Xº JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA, Rosario. CD-ROM, ISBN 950-673-479-3. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2005, p. 4.

<sup>12</sup> RAMONET, Ignacio. *Irak. Historia de un desastre*. Barcelona: Editorial Debate, 2005, p. 19.



tacar los activos estadounidenses que estén a su alcance, lo cual remite nuevamente a la definición de enemigo como un actor que está dispuesto a acabar con la existencia del Estado.<sup>13</sup>

Este oponente necesitaba ser combatido de una manera diferente y por eso Paul Wolfowitz, secretario adjunto de Defensa y uno de los autores de la idea de la guerra preventiva planteó la reforma de las fuerzas armadas:

Porque en adelante Estados Unidos no necesitará ya un gran ejército para librar una gran batalla contra un gran enemigo, sino un ejército más flexible, con efectivos más reducidos, dotados de armas inteligentes e interconectados en red.<sup>14</sup>

Los nuevos requerimientos para pelear en el siglo XXI no dejaron de presentar problemas: en primer lugar había una clara reticencia de la población a enlistarse, sobre todo después de conocerse las noticias que llegaban desde los distintos frentes de guerra –no hay que olvidar que la intervención en Irak fue precedida por la intrusión en Afganistán. En segundo lugar había que articular un discurso coherente que justificara la invasión.

El primero de los inconvenientes no generó sorpresas en la Casa Blanca, puesto que la falta de hombres suficientes para el combate ha sido moneda corriente en los Estados Unidos desde la década de los ochenta. Según Pozzi y Nigra en este siglo se ha reavivado lo que solía llamarse el Síndrome de Vietnam, definido por Michael Klare como

La aversión del público norteamericano a meterse en más intervenciones militares en conflictos internos del Tercer Mundo (siendo) una alternativa prudente y benéfica a la política intervencionista que nos llevó a Vietnam.<sup>15</sup>

Para afrontarlo, el Estado reforzó sus estrategias de reclutamiento, que contemplaban grandes beneficios materiales al regreso (dinero, subsidios, ciudadanía), hasta el desconocimiento del tipo de trabajo a desarrollar por el enlistado.<sup>16</sup> Pero también encontró nuevas formas de

---

<sup>13</sup> BARRIENTOS VELÁZQUEZ, Luz María. *Análisis comparado de las relaciones de Estados Unidos e Irán*. Op.Cit., p. 38

<sup>14</sup> RAMONET, Ignacio. *Irak. Historia de un desastre*. Op.Cit., p. 22.

<sup>15</sup> KLARE, Michael. El ataque contra el "Síndrome de Vietnam". En: GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (Comp.). *Estados Unidos hoy*. México DF: Siglo XXI. 377-387, p. 377.

<sup>16</sup> POZZI, Pablo y NIGRA, Fabio. *La decadencia de los Estados Unidos*. Op. Cit., p. 290.

suplir la falta de efectivos entre sus filas en lo que se ha llamado el proceso de privatización de la guerra.<sup>17</sup>

En cuanto a la segunda dificultad, la administración Bush –tanto como sus predecesoras- recurrió al control de la información proporcionada por los medios periodísticos. Si tomamos el caso de Irak, antes y durante la guerra se intentó desde el Pentágono examinar previamente lo que se decía al público, al tiempo que sus oficinas informativas nacionales e internacionales suministraban los datos que debían publicarse.

---

<sup>17</sup> La privatización de la guerra es un proceso que comenzó a fines del siglo XX y se intensificó vertiginosamente durante la primera década del siglo XXI. Consistió –y consiste- en la delegación de una importante cantidad de actividades llevadas a cabo por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos en manos de compañías privadas. Estas despliegan las más diversas tareas en el área de finanzas, servicios, periodismo, alimentación, petróleo, industria militar, aeronáutica espacial e informática, tanto dentro de los Estados Unidos, como –y principalmente- en las acciones militares que este país lleva a cabo en el exterior.

Durante la Guerra del Golfo en 1991, el entonces Secretario de Defensa Dick Cheney inició este proceso, privatizando un 10% de las operaciones de Estados Unidos en la contienda. Dado los enormes beneficios potenciales que podían obtener, esto impulsó a las compañías privadas estadounidenses a modificar su estructura interna para proveer servicios a las operaciones militares de su país. En este sentido, la empresa Halliburton – luego presidida por Cheney- sirvió como prototipo para la privatización de la guerra.

Durante la década de 1990 surgieron o se reestructuraron empresas contratistas como Dyn Corp International, Blackwater, Hart Group, Titan que ofrecían servicios básicos de defensa –provisión de alimento, agua potable, energía-, asesoramiento de tecnología, inteligencia y entrenamiento militar y finalmente la provisión directa de ejércitos mercenarios.

Durante la presidencia de George Bush Hijo, con Donald Rumsfeld a la cabeza del Departamento de Defensa, se llevó a cabo una reestructuración radical del Pentágono dando lugar al uso extendido de contratistas privados para todos los aspectos bélicos, incluido el combate. El ataque a las Torres Gemelas del 11 de septiembre del 2001 sirvió como catalizador de la llamada “Doctrina Rumsfeld”, que fue puesta en marcha primero en Afganistán y luego en la guerra de Irak. En septiembre del 2004 se estimaba que había alrededor de 30.000 mercenarios de ejércitos privados actuando en este país, y que se destacaban por contar con armamento de última generación, helicópteros y servicio de inteligencia propio. En muchas ocasiones, esas fuerzas fueron empleadas en lugares donde ni los militares ni la propia Agencia Central de Inteligencia se atrevían a entrar. Esto dio lugar a la proliferación de múltiples organismos –públicos y privados- actuantes en la guerra, no siempre conectados entre sí. En general, los ejércitos mercenarios llevaron a cabo operaciones secretas –muchas veces no documentadas- o sólo conocidas por los altos mandos.

Otro factor importante de estas compañías es que están formadas por soldados reclutados alrededor de todo el globo, aunque una parte importante de sus filas está compuesta por veteranos de guerra estadounidenses que solicitan la baja del ejército muy jóvenes para enlistarse en empresas privadas, cuyos sueldos son más altos. Si bien uno de los objetivos de la privatización de parte del ejército ha sido reducir los costos humanos, la privatización ha aumentado estrepitosamente el costo financiero de la guerra.

Para mayor información sobre el tema se puede consultar SCAHIL, Jeremy. *Blackwater: el auge del ejército mercenario más poderoso del mundo*. Madrid: Paidós, 2008; BLIMES, Linda and STIGLITZ, Joseph. *The Three Trillion Dollar War: The True Costs of the Iraq Conflict*. New York: Norton, 2008 y SINGER, Peter. *Corporate Warriors: the rise of the privatized military industry*. New York: Cornell University Press, 2003.

Esto permitió al Estado elaborar un relato consensuado que justificara la invasión. Como planteaba Carlos Varea, “A nadie se le escapa que con esta escenificación los ocupantes han ganado la batalla mediática.”<sup>18</sup> Sin embargo el apoyo inicial fue perdiendo fuerza acorde avanzaban los acontecimientos y el discurso mediático comenzó a mostrar fisuras. Hecho doblemente peligroso si se considera el consenso como elemento necesario para mantener una situación bélica y para continuar con el reclutamiento de efectivos.

Estos problemas se evidenciaron en la producción filmica: por un lado aparecieron documentales que avanzaban algunas críticas hacia la posición estadounidense en la guerra, pero que sobre todo mostraban confusión y ambigüedad en torno a la percepción del conflicto con Irak y la postura que los Estados Unidos debía tomar frente a él.

Por otro lado surgieron películas y capítulos de series televisivas – como *Homeland* (2011)- que representaban la vuelta a casa del soldado medio traumatizado por la situación vivida en el frente de batalla. Otro relato común que aparecía en los films era el del militar que termina su participación en un conflicto y al volver a su vida civil no encuentra su lugar en la sociedad, por lo que retorna al frente de batalla con argumentos como “allí soy necesario”, “ustedes no saben lo que sucede afuera”, mostrando que su grupo de pertenencia se ha vuelto el ejército.

Lejos de mostrar una crítica, lo que proponían –y siguen proponiendo- estas películas es la necesidad de contención familiar y apoyo social a los que participan en la guerra. Aun en una situación de descreimiento popular en torno a las políticas tomadas en Irak y en la actual ocupación del país<sup>19</sup>, incluso cuando la retórica de los gobernantes muestra fisuras, el discurso filmico sigue proporcionando una buena explicación del rol estadounidense

---

<sup>18</sup> VAREA, Carlos. En qué se basa la ‘pacificación’ de Iraq. *Rebelión*, 1-7, 26 de mayo de 2009, p. 3.

<sup>19</sup> Un estudio del “Pew Research Center for the People and the Press” del 18 de marzo de 2013 indica que el 46% de los habitantes de Estados Unidos cree que la guerra con Irak alcanzó sus objetivos, mientras que un 43% considera que su país falló en el conflicto. Por otro lado el 44% cree que la decisión original de invadir Irak fue errónea, mientras que el 41% la apoya. Estos números son un tanto alarmantes si se tiene en cuenta que en el 2011, dos años atrás los porcentajes de apoyo eran mucho mayores a los presentes. <http://www.people-press.org/2013/03/18/a-decade-later-iraq-war-divides-the-public/>, consultado en noviembre de 2014.

en el mundo que de alguna manera apacigua las dudas generadas por la cruda realidad.

### **La guerra en la pantalla: ¿qué mostrar y qué no?**

#### I

Para contestar las preguntas planteadas al principio nos centraremos en el análisis de dos producciones audiovisuales: *Standard Operating Procedure*<sup>20</sup>, dirigida por Errol Morris en el año 2008 y *Control Room*, elaborada por Jehane Noujaim en el 2004. Ambas son documentales y relatan sucesos acontecidos en la invasión y ocupación de Irak en el año 2003. Se han elegido entre una gran cantidad de cintas aparecidas en los últimos diez años porque tienen la particularidad de ser films que se centran en el análisis de las imágenes visuales y audiovisuales capturadas durante el conflicto. Es decir, son discursos audiovisuales contruidos en torno a otras imágenes que dan sentido a aquello que quieren transmitir. Dice Pablo Russo, “Si al ver una fotografía tenemos imágenes de una imagen, debemos pensar, por lo tanto, en relaciones entre imágenes”.<sup>21</sup> Aquí se agrega un paso más, porque las cintas son a la vez constituidas por otras imágenes previamente elaboradas. De ahí que reconozcamos la complejidad enorme de estos discursos.

*SOP* es un documental que busca reconstruir los hechos de tortura y abuso sexual cometidos contra prisioneros iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib por parte de las fuerzas armadas estadounidenses. Los variados tormentos que sufrieron los rehenes a principios del 2003 fueron conocidos mundialmente en abril del 2004 cuando las fotografías tomadas por los propios soldados salieron a la luz en el programa *60 Minutes* de la cadena CBS y en la revista *The New Yorker*. La trama principal del documental está dada por el ordenamiento y procesamiento de estas imágenes –que fueron realizadas por diversas cámaras y distintas personas- al tiempo que se intenta dar una explicación coherente de su contenido y significado.

---

<sup>20</sup> En adelante *SOP*.

<sup>21</sup> RUSSO, Pablo. Fotografía y violencia, Op. Cit., p. 1.

El film -primer documental en ser nominado para el Oso de Oro en el Festival de Berlín- toma su nombre de la terminología castrense *Standard Operating Procedure* que implica una serie de procedimientos utilizados por una unidad militar para actuar en determinadas situaciones. En este caso SOP se refiere a los procesos legítimos utilizados por las fuerzas armadas para obtener información sobre la ubicación de Sadam Husein.

Por su parte, *Control Room* tiene el objetivo de mostrar la cobertura de la guerra de Irak proporcionada por la cadena de noticias árabe Al Jazeera –con sede en Qatar. En este proceso es de suma importancia la relación que se establece entre esta organización y el Comando Central de los Estados Unidos en Qatar –el CENTCOM. La cinta fue producida por la directora egipcio-estadounidense Jehane Noujaim, y la distribuyó *Magnolia Pictures*.

Los orígenes árabes-americanos de la cineasta dan sin duda una particularidad visión a su análisis. En él se muestra cómo la cadena Al Jazeera al presentar las imágenes bélicas al mundo árabe es criticada tanto por iraquíes como por estadounidenses. Lo que a nosotros nos interesa es la aparición de estos últimos en las entrevistas, puesto que a lo largo de la cinta verán cuestionada su participación en la guerra y deberán responder ante ello, proporcionando una justificación para sus acciones.

## II

La ficción responde a deseos inconscientes y significados latentes. El documental responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente.<sup>22</sup>

A la hora de trabajar con documentales es necesario preguntarnos acerca del material que estamos analizando. ¿Qué es lo que diferencia al documental de un film –ficcional- histórico? Si hablamos de una película ficción cualquiera, podríamos decir siguiendo a Nichols que mientras que ésta construye un universo ficticio, el documental responde a un mundo real

---

<sup>22</sup> NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997, p. 32.

histórico. O que la ficción plantea la necesidad de entender una historia, pero el documental busca que el espectador comprenda un argumento.<sup>23</sup>

Supongamos que esto es cierto: ¿qué sucede cuando lo cotejamos con una cinta histórica? Ésta no deja de ser ficción, pero a su vez refiere a ese mundo concreto del que hablaba Nichols. Existe una discusión teórica importante en torno al carácter de las películas históricas. Básicamente hay una parte de los estudiosos que entienden al film como una representación del pasado –en especial Marc Ferro y Pierre Sorlin–, mientras que otros lo consideran como una interpretación de los hechos históricos. Nuestra postura se acerca más a este último grupo, personificado en el historiador Robert Rosenstone.<sup>24</sup> Si seguimos sus planteos y consideramos que los films históricos interpretan el pasado social y no sólo lo reproducen, ¿no es viable pensar que este tipo de cintas también presentan un argumento a ser comprendido por observador?

Podemos pensar a su vez diferencias estilísticas y discursivas. Es común escuchar que en el documental su realizador posiciona la cámara de una manera específica, que utiliza recursos diferentes como la entrevista, que raramente interviene en lo que filma –y por eso está “más cercano a la realidad”. Por otra parte, se supone que la película ficción al ser una narración sigue el *canon* del cine clásico: lineal, coherente espacial y temporalmente sin innovaciones de tipo estilístico o argumentativo.<sup>25</sup> Hay algunos que proponen todo lo contrario: la capacidad de intervenir en la realidad por parte del documentalista es inconmensurablemente mayor que en la película, porque precisamente la argumentación está dedicada a producir un cambio en su entorno.

Los problemas que suscitan estas afirmaciones son claros: muchos documentales narran utilizando los elementos del cine clásico, algunos presentan recursos estilísticos cercanos al cine ficción, mientras que otras películas pierden linealidad a favor de articular un argumento e incluso

---

<sup>23</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>24</sup> FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000; SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Ciudad de México: FCE, 1985 y ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997

<sup>25</sup> Bordwell analiza exhaustivamente los componentes del estilo clásico. Ver BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

incorporan recursos tradicionalmente asociados con el documental –como la mencionada entrevista. Además, incluso cuando en la elaboración del documental haya voluntad del cineasta de no intervenir en la filmación, esto implica una decisión del realizador y por lo tanto hay control del mismo en el producto que presenta al público.

Si la ficción y el documental comparten tantas características, ¿qué los diferencia? ¿Por qué decimos “tal cinta es un documental”, mientras que “tal otra es una película”? Nichols da cuenta de estos inconvenientes y plantea un análisis del documental desde tres puntos de vista: del realizador, desde el texto y desde el espectador. Para él puede considerarse como “una práctica institucional con un discurso propio”<sup>26</sup>; es decir que desde el punto de vista del realizador lo que definiría al documental es precisamente el ser un producto de una comunidad de practicantes compuesta por técnicos, camarógrafos, directores, distribuidoras, exhibidoras, asociaciones financiadoras distintas a las que elaboran films comerciales.

Creemos que esta es una discusión que debe continuar y que excede el propósito de este artículo. Por ahora podríamos plantear que más allá de su estructura filmica y más allá del resultado logrado, el documentalista pretende, intenta elaborar una cinta distinta a la película de ficción: su intención es transmitir algo más cercano a la realidad e intervenir en ella. Desde otro punto de vista, el espectador se posiciona también de manera diferente frente a una película que a un documental y por lo tanto las operaciones deductivas que realiza frente al argumento que se le presenta desde la pantalla son distintas según el carácter de la cinta que observe.

### III

En trabajos anteriores planteamos que el cine histórico produce una interpretación del pasado acorde a las necesidades del contexto de producción. Del mismo modo, entendemos que el documental, más allá de los recursos que utilice, también interpreta los hechos que suceden y lo hace en un entorno concreto que no puede obviarse.

---

<sup>26</sup> NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Op. Cit., p. 45.

Tanto el documental como las películas son construcciones sociales. Lo interesante de los documentales elegidos para trabajar en esta ponencia es que están elaborados en torno a otras imágenes -fotografías o filmaciones- que son a su vez construcciones sociales. Al observarlos vemos que nos proporcionan un análisis de esas representaciones tal como podría hacerlo un trabajo periodístico o académico, pero utilizando un lenguaje fílmico con recursos que les son propios.

Entendemos que en las interpretaciones que nos proporcionan los dos documentalistas existen elementos en común relacionados con el discurso de los soldados estadounidenses presentes en la guerra de Irak. Las cintas que estudiamos son claramente diferentes: en una se parte del relato de los soldados para justificar acciones ilegales en el extranjero por las que luego fueron juzgados; en otra se sigue el trabajo de periodistas árabes que en el proceso de filmar y difundir la contienda interpelan a soldados estadounidenses, quienes deben legitimar el accionar de su país en ese territorio. Pero si bien el abordaje es distinto, ambas cintas evidencian constantes en torno a la retórica militar, la justificación de la presencia de Estados Unidos en territorio iraquí y una postura del ejército en torno a la captura de la realidad en imágenes y su difusión.

En primer lugar encontramos en este discurso militar plasmado en la pantalla la caracterización del enemigo altamente difundida desde los mandos político-militares: la idea de un oponente incoherente, rápido y altamente nocivo al que hay que eliminar por todos los medios -legales o ilegales- a riesgo de perder la propia vida. En *SOP* se cuenta cuando un prisionero iraquí logró quitarles un arma a los guardias y comenzó a matarlos desde una celda. El miedo que generó entre los soldados la posibilidad de una rebelión desató una represión violenta absolutamente inhumana. En *Control Room* se muestran las imágenes de la angustia que provoca entre los soldados del CENTCOM la difusión por parte de Al Jazeera de las fotos de soldados muertos o maltratados. Por otra parte, se hacen evidente los cambios dentro del ejército: sobre todo en *SOP* aparecen múltiples agencias con distintas tareas, no hay un ejército uniforme, por lo que se muestra la privatización del ejército.



Segundo, toda acción militar estadounidense está justificada por un accionar preventivo frente a este enemigo. No es lo que los otros ya hicieron, sino lo que podrían hacer. Las “humillaciones para ablandar a los prisioneros” se justifican en Abu Ghirab porque deben conseguir información para encontrar a Sadam Husein. La presencia estadounidense en Irak es muy clara para el soldado entrevistado del CENTCOM: Husein tiene armas de destrucción masiva y eso lo repite hasta el hartazgo, aunque no pueda probarlo.

Tercero, se hace evidente la repetición de consignas que “vienen de arriba” o que son transmitidas desde lo alto de la cúpula militar sin cuestionarse en la base. En *SOP Lyndie England*, soldado raso encontrada culpable en los casos de tortura explica:

Estaba mal, pero cuando llegamos eso ya se hacía, estaba bien.

Cuarto, y más importante, en las declaraciones plasmadas en ambas cintas se pone en evidencia el carácter no-natural de la imagen grabada: existe una construcción de lo sucedido a partir de las fotografías o de las filmaciones. Por ejemplo, un soldado entrevistado en *SOP* plantea que

Las fotos no son lo que son, se pueden interpretar de muchas formas. Se les puede dar cualquier significado pero uno no ve lo que pasaba en esa fracción de segundo. Sólo se puede decir lo que pasa en la foto, nada más.

Y más adelante:

No parece eso cuando ves una foto. La imaginación se desboca al ver la sangre. Las fotos solo muestran una fracción de segundo. No se ve el antes, no se ve lo de después. No puedes ver afuera del cuadro.

Otro soldado explica cómo su foto fue recortada y eso muestra algo totalmente distinto a lo que sucedió en la realidad.

Esto lleva a que lo que se critique en ambas situaciones sean las imágenes y el acto de elaboración de las mismas, y no los hechos reales. En *Control Room* se protesta frente a los periodistas de Al Jazeera por ser tendenciosos al proyectar en la pantalla videos que muestran los horrores cometidos por Estados Unidos, y nada correspondiente al accionar iraquí.

Reprochan la cobertura de los acontecimientos, pero no los acontecimientos en sí.

En *SOP* no se critica la tortura, sino el haber sacado las fotos: los soldados dicen “sacar las fotos fue algo estúpido”, pero nunca dicen que la tortura es algo estúpido o ilegal. Por otro lado, queda claro que el problema fue hacer público lo que se hacía, no lo que hacían: “si no fuera por las fotos no hubiese habido escándalo, se habría olvidado todo”.

Por último, en ambos documentales se evidencia claramente la censura que impone el Estado a sus propios soldados y periodistas en lo que respecta a la difusión de imágenes. Más aún, se nota un fuerte control del hecho profílmico o profotográfico al controlar el uso de las cámaras fotográficas o filmadoras. Es obvio que esto es necesario en plena guerra – nadie querría hacer circular información que pueda ser útil al enemigo- pero es un dato interesante observar en las películas cómo esas normas deben hacerse cada vez más estrictas y detalladas frente a la multiplicación de dispositivos tecnológicos que mencionábamos anteriormente.

### **Palabras finales**

Los medios audiovisuales claramente cumplen un papel fundamental en la guerra actual. Esto se evidencia desde el trabajo que realizan los corresponsales en el momento hasta la producción de series, documentales y películas que tiempo después elaboran una visión plausible de ser “digerida” por la sociedad. Esta función última es vital, puesto que todos los grupos necesitan una visión colectiva de la realidad que les permita comprenderla en su conjunto y que explique su participación en ella.

En este proceso se ocultan hechos y resignifican otros acorde con un discurso “oficial”. Incluso cuando hay críticas, estas son a superiores -lo que en el ejército se puede asociar con la obediencia debida-, nunca al sistema. Las imágenes construidas gracias a las nuevas tecnologías constituyen - como un rompecabezas- un discurso sobre la guerra que tiende a ser consensual y reproducir los tópicos constantes de la corporación militar, pero a la vez se muestra fragmentario, problemático y complejo. Si bien esto

tiene que ver con el proceso crítico bélico y su posterior comprensión/asimilación, vemos como este está signado por la aparición de estas nuevas tecnologías que son instrumentos que mediatizan las relaciones humanas en plena guerra.

El hecho de que las fotografías de las torturas de Abu Ghirad hayan salido a la luz o que las transmisiones de Al Jazeera lleguen a los medios estadounidenses, nos debería hacer pensar por un lado en el desafío que presenta la nueva tecnología productora de imágenes a la necesidad de todo Estado de controlar la información en un momento de crisis. Por otro nos debería alertar acerca de la complejidad del proceso de producción de consenso que planteamos en un principio, que si bien es exitoso en Estados Unidos, no es uniforme ni está exento de quiebres o fisuras.

Recebido em 05.12.2014

Aprovado em 22.04.2015