

“La poética del sujeto y el mito democrático americano:  
Los documentales televisivos  
de la guerra de Irak”

por  
Diego Zavala Scherer

Tesis Doctoral  
Universidad Pompeu Fabra  
2008

Director: Dr. Àngel Quintana Morraja  
Departamento de Geografía, Historia e Historia del Arte  
Universidad de Girona

Tutora: Dra. Mercè Ibarz Ibarz  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Periodismo  
Universidad Pompeu Fabra







## 1. Resumen



La presente tesis doctoral es una interpretación del documental televisivo como una narración que, aunque tradicionalmente se ha asociado a los, puede ser entendida como un producto audiovisual que también conforma una visión mítica de la actualidad. A partir de siete obras documentales sobre la guerra de Irak (todas producidas por cadenas de televisión estadounidenses), se cuestionan los mecanismos narrativos que estos filmes utilizan para ofrecer una visión del conflicto armado que promueve una lectura patriótica, de exaltación de los valores de la nación americana. El acto de representar la guerra a través del documental es un acto político, que aspira a servir de visión integradora, de imagen de una comunidad unida por los ideales bajo los cuales fue fundada; de este modo, este tipo de cine se aproxima más al mito y a la ficción, que al registro objetivo de la realidad al que aspira el paradigma periodístico que aún se asocia a este tipo de producto.

This thesis offers an interpretation of the TV documentary films as narrations that, although are traditionally linked to the idea of *discourse of sobriety*, they could be understood as audiovisual products that also help to build a mythic vision of actuality. Using seven documentary films about the Iraq war (all of them produced by American TV channels), the narrative mechanisms that this films use to create a patriotic vision of the conflict, and to glorify American values are questioned. Representing war through a documentary film is a political act that seeks to create an integrated vision, an image of a community as a whole, united under its foundational ideals. This argument makes possible to analyze and understand better this type of films through the notions of myth and fiction rather than through the objective representation of reality, to which the journalistic paradigm aspires, and this kind of products are still, profoundly related.



## 1. Introducción



El presente trabajo parte de una inquietud general en torno a un concepto: el de la identidad. El resultado de la investigación es una interpretación hermenéutica<sup>1</sup> de algunos trabajos audiovisuales y su vínculo con la representación de un pueblo en específico: el norteamericano<sup>2</sup>. Los mecanismos de exploración de estas formas de fijar, materialmente, la identidad de un pueblo están asociadas con las representaciones de los individuos en los documentales sobre la guerra de Irak, para ver cómo se incorporan a los mitos y los discursos políticos de los Estados Unidos de América.

La preocupación teórica que mueve esta investigación en torno a la narrativa audiovisual, instalada en la forma documental, es la construcción del carácter del personaje en el interior de un discurso largamente asociado a la sobriedad, a la personalidad real del cuerpo filmado, al mundo. Este vínculo entre realidad filmada y construcción narrativa es el que interesa establecer, cuestionar, matizar a la luz de ambos polos del planteamiento; por un lado, desde la teoría documental (y fílmica), pero, por el otro, también desde un evento del mundo que ha hecho saltar los cuestionamientos sobre esta relación: la guerra de Irak<sup>3</sup>. Y es desde este punto desde donde establezco el inicio del recorrido analítico y teórico que me ocupará en lo sucesivo.

---

<sup>1</sup> El estudio de estos casos particulares conforman una exploración teórica y metodológica que establece una interpretación modélica, extrapolable a otros productos audiovisuales y artísticos en los que intervienen mecanismos de representación de la identidad de un pueblo. Las particularidades de la cultura que analizo, así como del momento histórico con el que relaciono los productos son los límites del análisis, pero no de las pretensiones teóricas del uso de las categorías asociadas a la discusión general sobre cómo se constituye la identidad de una cultura.

<sup>2</sup> El caso de los Estados Unidos de América es singular respecto del tema de la identidad, por la ambigüedad que señala Jean-Luc Godard en su película *Éloge de L'Amour* (2001). Todas las formas de nombrar a este país o cultura resultan problemáticas. No es el único país constituido como una unión de estados: Brasil y México también lo son; América incluye a todos los países del continente, Norteamérica también lo es Canadá y México. Esta ambigüedad nominal es, en realidad, una expansión simbólica, una forma de hegemonía, una pretensión imperial o de superioridad que está asociada a la exploración teórica y conceptual de esta tesis. Utilizaré, indistintamente, estas tres formas de denominar al pueblo americano, pues asumo que el problema excede los alcances de este trabajo; por lo tanto, su uso obedece a un criterio comunicativo y no conceptual. Todo el trabajo analítico y teórico de la tesis intenta ser un aporte para fijar las características y mecanismos de identificación de los ciudadanos americanos con su comunidad, a pesar de que me refiero a un país que, nominalmente, no admite una identificación única y positiva.

<sup>3</sup> Esta guerra es la última intervención estadounidense en Oriente Medio, y se corresponde con todo el proyecto de expansión comercial y política, de dimensión global, de los Estados Unidos. Hay que considerar el ataque a Afganistán como un antecedente importante de esta intervención bélica, de igual modo que las hostilidades que sostiene, actualmente, la administración Bush con Irán, obedecen a estos mismos criterios de la política exterior americana de dominar el panorama mundial.

Parto desde una primera distinción de los contextos de análisis posibles de este hecho histórico para luego establecerlo en términos artísticos y, más tarde, fílmicos. La particularidad de la asociación entre mundo y representación que me interesa es la que plantea funciones sociales a los discursos del arte, como puede entenderse a partir de este planteamiento configurador de Jochen y Linda Schulte-Sasse:

It is useful to distinguish among five different contexts in which the U.S. war effort in the Middle East can be analyzed and critiqued:

1. Long-term U.S. power politics and imperial objectives of domination, including military intervention in the Third World to secure strategically and economically important resources. Publications by Noam Chomsky and Joel Beinin may very well be the best-known and most effective among these critiques.
2. Inconsistencies and hypocrisies in the official “moral” legitimation of the war, raising questions such as the following: if U.S. foreign policy is guided by morality, why does the U.S. not intervene – even diplomatically- when thousands are murdered by a Suharto in East Timor or a Pinochet in Chile? Does it not give pause that the images, for example, of gassed Kurdish children, that are used to demonstrate Hussein’s disdain for human life, largely date back to a time when he was the “friend” of the United States against the then-popular tyrant Khomeini? Why weren’t these images disseminated in the media earlier? Why does the staggering number of enemy troops and civilians killed during the Gulf War (approximately 150,000) not enter the “moral” discourse of our public debates?
3. Disinformation campaigns abroad and at home as discussed by Chomsky and Edward S. Herman, among others.
4. The relation of Hussein’s rise to power and subsequent actions to a long-term historical modernization process in the Middle East and, more generally, in the Third World and U.S. efforts to thwart such developments if they do not remain subordinated to a U.S. agenda.
5. Finally, the importance of aestheticized experiences of collective unity and superiority for the cultural reproduction of U.S. society and of war as means of simulating a unified body politic.<sup>4</sup>

Los cuatro primeros puntos son contextos que formarán parte de este análisis como problemáticas asociadas al objetivo central del trabajo. Son particularidades históricas de la sociedad y la política americana que permiten matizar mejor las categorías que aplicaré al corpus de obras seleccionadas.

El último punto es el principio interpretativo que utilizaré para el análisis, y que establece, claramente, todos los elementos que me permiten realizar el planteamiento general de la investigación teórica sobre la forma documental.

---

<sup>4</sup> Jochen Schulte-Sasse and Linda Schulte-Sasse (1991): “War, otherness, and illusionary identifications with the State”, in *Cultural Critique*, n°. 19, The Economies of War, University of Minnesota Press, Autumn 1991, pp. 67-68.

1. Especifica el tipo de productos que formarán el corpus, películas documentales, que pueden ser consideradas como “experiencias estetizadas”.
2. Plantea la guerra como un proceso que posibilita simular la conformación de un “cuerpo político, una comunidad”.
3. Establece los valores bajo los cuales la representación de las experiencias de guerra pueden servir para la construcción de la nación, que serían la unidad y la superioridad.
4. Habla de que estas experiencias estetizadas poseen relevancia social, lo que legitima los estudios en torno a estos procesos.
5. Por último, fija el objetivo que persigue la construcción de este cuerpo político a través de las experiencias estetizadas: la reproducción social del pueblo americano<sup>5</sup>.

Por lo tanto, el objeto de estudio serán estas experiencias, las representaciones audiovisuales asociadas a la guerra de Irak. La tradición documental, definida desde la teoría como un discurso de la sobriedad<sup>6</sup>, puede ser considerada como una forma de representación que colabora o participa de estos intentos de reproducción social. Tanto si se considera al documental como un producto vinculado al conocimiento (me refiero a los planteamientos que atribuyen al cine, y demás medios audiovisuales, pretensiones epistemológicas; y que se podrían considerar como visiones vinculadas a la educación, al progreso, a la modernidad), como si se toma como algo relacionado con la transmisión de valores (serían las posturas que entienden el filme como un producto cultural, una narración destinada a representar total o parcialmente a una sociedad), a este modo de representación se le atribuye siempre una funcionalidad, una utilidad, una contribución a la evolución de las sociedades.

---

<sup>5</sup> A pesar del fuerte vínculo del documental con la fotografía y la pintura, el planteamiento general de la tesis explora la relación de este modo de representación fílmico con la literatura. Por ello, la teoría del arte funciona como campo de conocimiento complementario del análisis. Ésta es una línea interpretativa que, aunque no seguiré a fondo, me parece relevante y necesaria como para ser abordada en algún otro trabajo. Algunos de los títulos asociados a esta perspectiva son: John Berger (1997): *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora; Susan Buck-Morss (2004): *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*, Madrid, A. Machado Libros; Peter Burke (2005): *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica; Hal Foster (2001): *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.

<sup>6</sup> Bill Nichols (1991): *Representing reality*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 3-5.

Lo que me interesa analizar es cómo algunas de estas experiencias narradas a través del modo de representación documental construyen este cuerpo político; cómo colaboran a la noción de unidad y superioridad del pueblo americano ante el hecho de la guerra. Asimismo, me interesa la utilización de las experiencias de individuos específicos que, a través de la estetización, adquieren pretensiones de utilidad colectiva. En este decurso, en esta distancia entre la conformación de una comunidad y sus mostraciones a partir de personajes, de héroes, es donde se instala la reflexión de este trabajo de análisis que, además, tiene como objetivo elaborar cuestionamientos sobre el uso del sujeto como elemento narrativo dentro de la forma documental; lo que, sin duda, también es una aspiración a actualizar la teoría de este modo de representación.

En el texto que citaba al inicio de esta introducción, los Schulte-Sasse, continúan explorando estas cinco formas de análisis que plantean sobre el tema; y aducen que una de las formas de estetización de la experiencia más importante en el caso de la cultura americana, es la figura del soldado y héroe de guerra. Esta idea es la que me permitió establecer el criterio de selección de las obras que deseo examinar. Analizaré siete piezas documentales que se centran en la forma en que los soldados americanos participan del conflicto armado.

Este enfoque hace derivar estos filmes en obras asociadas a las poéticas del sujeto, pero están ligados, al mismo tiempo, a un evento histórico – la guerra – de interés colectivo. Por tanto, son susceptibles de ser criticadas como productos que pretenden participar de la construcción de la unidad nacional, con una funcionalidad social de integración, con pretensiones de convertirse (a pesar de representar experiencias personales, limitadas, parciales) en narraciones ejemplares y representativas del proceso histórico general al que se refieren o al que están asociadas.

La elección de las obras particulares se sustenta en la consideración de que, antes de ser obras con una función social, son narraciones de las experiencias de unos individuos; por lo tanto, asociadas a los géneros, convenciones y retóricas de las poéticas del sujeto. En este sentido, la guerra de Irak representa para los soldados, un viaje, una aventura. Este desplazamiento espacial y simbólico es el marco general para

determinar qué poéticas están presentes en los documentales que encarnan las experiencias de los soldados en la guerra de Irak. Bajo esta noción, las siete películas cubren todo el rango temporal del viaje, desde antes de ser desplegados, hasta que vuelven a casa. De este modo, también vemos cómo se alejan y vuelven a la comunidad, lo que ayuda a la argumentación de que, a pesar de ser experiencias particulares, pueden ser interpretadas como productos con una funcionalidad social.

Los soldados presentes en estas siete obras pasan de ser civiles, a soldados en entrenamiento, y a entrar en combate, y volver como veteranos. Los momentos de transición de pasar de ciudadano normal a combatiente y de regreso son dos de los conflictos narrativos más representados en los filmes asociados a esta temática. Por supuesto, el impacto de la guerra en sus historias (particularmente se enfatizan los casos de heridos, muertos o afectados) es uno de los elementos medulares de estas narraciones. Una de las hipótesis presentes en el trabajo, es que las representaciones del soldado han cambiado debido a la naturaleza del conflicto, a su duración, al oponente en esta guerra; y que este corpus da cuenta de estas particularidades. Y, al mismo tiempo, se inscriben en una larga tradición de documentar y contar las historias de los combatientes americanos que salvaguardan los ideales de la nación.

El “gesto” audiovisual que podría servir como detonante de todo el trabajo teórico y metodológico que a continuación presento, la particularidad más relevante podría decirse, es la de facilitar a los soldados la cámara para grabar su experiencia de la guerra<sup>7</sup>. Esta búsqueda del testimonio de primera mano se aproxima a una forma narrativa del *yo*, dentro de la literatura, que plantea muchas de las inquietudes que mueven este texto. Y que, además, es una forma narrativa bastante común en el documental americano contemporáneo; me refiero a la autobiografía.

Cumple con que nos preguntemos de nuevo si la cosmovisión de nuestra época permite explicar ese renacido impulso que la autobiografía y su estudio han cobrado, no sólo en

---

<sup>7</sup> Me refiero, fundamentalmente al documental *War tapes* (2006), de Deborah Scranton, que podría ser considerado como el caso canónico de este impulso; aunque otras piezas también recurren a la grabación hecha por los soldados, como son el caso de *Combat diaries* (2006), de Michael Epstein; *Off to war* (2005), de Brent y Craig Renaud; y *Alive day memories* (2007), de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent. Sobre el registro de la guerra por parte de los soldados, cfr. Patricia Zimmermann (1995): *Reel families, a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press.

nuestro entorno. Así lo hace el propio Ángel G. Loureiro, que encuentra una respuesta perfectamente plausible: a lo largo de ese siglo que va desde que Dilthey reivindicara la diferencialidad de la autobiografía hasta hoy, en este género «se cruza una apuesta radical que pone en juego prácticamente todas las garantías del pensamiento occidental. Al pretender articular mundo, texto y yo, la autobiografía no debería ignorar el acoso creciente a que están siendo sometidos conceptos como historia, poder, sujeto, temporalidad, memoria, imaginación, representación o retórica. Y no debería olvidar ese asedio precisamente porque la autobiografía es el campo privilegiado en el que ese asedio se está librando» (Loureiro, 1991-1992:71).<sup>8</sup>

La intención es clarificar, no sólo qué conceptos participan de esta tensión, sino también qué instituciones sociales (a través de sus discursos) participan de esta “lucha simbólica”.

La escritura autobiográfica podría considerarse una forma más de lo que Foucault llama tecnologías del yo, las cuales «permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con la ayuda de otros ciertas operaciones sobre sus propios cuerpos y almas, pensamientos, conducta y forma de ser, con el fin de autotransformarse para alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad» («Technologies»: 18). El sujeto «cuida de sí» al escribirse; se inscribe bajo la mirada del otro/destinatario de su escritura y como producto de relaciones de poder con «otros» a los que también inscribe en su texto. Si consideramos que el sujeto se constituye por medio de una doble sujeción (de instituciones y disciplinas, y a su autoconciencia) podemos considerar la autobiografía no como el acto de reproducción o de autoconstitución de un sujeto sino como el lugar privilegiado en que esa doble sujeción se manifiesta y por la cual, al mismo tiempo, al sujeto lo hacen y se hace. Y esta concepción de la autobiografía debería prestar atención a las disciplinas o instituciones sociales, políticas, religiosas, etc., que «constituyen» al sujeto, a las formas de autosujeción [*sic.*] y también a otras formas de (auto)constitución a través de las cuales el poder se ejercita de manera más insidiosa y sutil, como lo son toda concepción de la escritura y de la lectura y, en particular, toda concepción de la autobiografía.<sup>9</sup>

Estos elementos conforman el centro conceptual y contextual de mi trabajo: son la literatura (sobre todo la relación texto, mundo y sujeto; planteada además como tradición o canon asociable al mundo fílmico<sup>10</sup> que me sirve de corpus), el tema de la guerra y las visiones que las instituciones intentan crear (esas visiones estetizadas de las que hablan los Schulte-Sasse) y que buscan la unificación política de la sociedad

---

<sup>8</sup> Darío Villanueva (1993): “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, p. 16.

<sup>9</sup> Ángel G. Loureiro (1993): “Direcciones en la teoría autobiográfica”, en *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, pp. 43-44.

<sup>10</sup> Para revisar esta relación entre mundo y sujeto en el contexto de las nuevas tecnologías de la información, cfr. Paula Sibilía (2008): *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, FCE.

americana. Éste es el ámbito en el que discurrirá todo el quehacer interpretativo, analítico y teórico del presente trabajo.

He privilegiado una estructura académica que permita distinguir los planteamientos teóricos, metodológicos y conceptuales que, posteriormente, aplicaré al corpus de obras documentales. Estos tres marcos se explican en la primera de las tres partes de las que se compone esta tesis. Los marcos interpretativos me permitirán detallar la discusión en la que se inscribe este trabajo, así como las herramientas extraídas del campo teórico general, para efectos de ser aplicadas al análisis.

Posteriormente, el lector encontrará tres capítulos (que conforman la segunda parte de la tesis) dedicados al contexto socio-histórico, sobre las formas artísticas asociadas al tema que trato: la estetización del sujeto en una cultura específica, la americana. En estos tres capítulos se exploran dos temas centrales; el primero de ellos está relacionado con la idea de superioridad que el pueblo americano cree tener por sus orígenes como nación. Esta concepción ha dado lugar a representaciones a lo largo de toda su historia, donde se pretende plasmar esta superioridad, que constituye un criterio de unidad y del que se derivan los valores que desean perpetuar. El segundo tema son las tradiciones artísticas que han plasmado estos elementos en sus narraciones; comenzaré por la literatura realista del siglo XIX, seguiré con el cine clásico de Hollywood y finalizaré con los medios en la época contemporánea.

El concepto que articula, desde la teoría política, el uso de los medios para construir el cuerpo político y la unidad de la comunidad a través de las experiencias, es el de opinión pública. Esta noción y esta tradición teórica me permiten plantear la investigación desde un enfoque histórico y político, del que la estética y la narratología participarían como herramientas específicas de construcción simbólica; pero siempre asumiendo que la intención de todo producto (literario, periodístico, cinematográfico, televisivo) es generar una imagen del mundo para ser utilizado por los destinatarios del texto (aplicado a todos los productos y entendido en sentido amplio).

Aunque la opinión pública - idea vinculada con el origen de los medios de comunicación hacia los años veinte del siglo XX - es el concepto que me permite enlazar los contextos históricos y artísticos a las obras de la actualidad que utilizo, he decidido comenzar la exploración del arte americano en la literatura del siglo XIX; casi un siglo antes del surgimiento de los medios de masas. El motivo se debe a la necesidad de explicar el acto de la guerra, y el enfrentamiento de los americanos (y sus valores), con otras culturas, otras naciones. Y en este sentido, la idea de la frontera americana, profusamente elaborada en la literatura del siglo XIX, sirve como punto de partida histórico, y teórico-literario a la vez, para explicar el fenómeno de la guerra como experiencia relevante en la conformación de la nación americana.

Los medios de masas recogerían el testigo de los valores establecidos en esta época y a través de esta literatura democrática y patriótica, pero el concepto de la frontera se diluiría; hasta que John F. Kennedy lo reutilizó para referirse al proceso de expansión y globalización al que Estados Unidos se enfrentaba al entrar en su mandato. La idea de la nueva frontera también tiene una fuerte implicación con la guerra de Vietnam, por lo que identidad americana, valores nacionales y experiencia bélica vuelven a implicarse.

Con la guerra de Irak, ocurre lo mismo: estos mismos elementos vuelven a entrar en juego, a ser objeto de reflexión y reelaboración. El objetivo de mi trabajo es particularizar los modos en los que las representaciones de los sujetos presentes en las narraciones sobre este último conflicto armado, plantean la elaboración de un cuerpo político, de la unidad nacional americana.

La tercera y última parte de la tesis está dividida en dos capítulos, el primero de ellos explora la relación de la tradición documental americana (comenzando en los años sesenta) con la representación del cuerpo político. Mi intención es establecer unos antecedentes sobre qué sujetos aparecen en las representaciones documentales contemporáneas, asociadas a los temas políticos. El segundo capítulo, es el análisis de

las obras que componen el corpus<sup>11</sup>, acompañado de una breve caracterización de las relaciones de la forma documental con la guerra de Irak. Este último capítulo sigue una estructura que ya mencioné, pero que sirve de criterio para organizar el orden de los filmes. Esta estructura está basada en la idea del viaje, por lo que los filmes se analizan según el espacio en que empiezan a desarrollar la narración; los que comienzan cuando los soldados aún no han comenzado el viaje son los primeros; luego vienen los que parten de la guerra como el tiempo narrativo; los últimos son los que recogen las experiencias de los soldados una vez que han vuelto a casa.

De este modo, es más fácil mostrar los mecanismos que cada obra utiliza para constituir su ejemplaridad y su relevancia para la experiencia colectiva. Así, cada documental establece un vínculo particular entre los personajes sujetos a la experiencia, y el evento histórico que marcará a toda la sociedad. Irse a la guerra, estar en ella o volver plantean dificultades, obstáculos, pruebas y sacrificios específicos, lo que deriva en decisiones poéticas, retóricas, narrativas que determinan esta forma de referirse al cuerpo político de los que estas piezas participan y, al mismo tiempo, ayudan a reinterpretar.

Mi objetivo no es constituir un corpus que derive en el establecimiento de una tipología cerrada de formas heroicas asociadas a esta guerra en particular. No estoy construyendo un análisis sobre la política de representación americana de los soldados en Irak, sino que se trata de un análisis que reflexiona sobre la representación de un tipo específico de sujeto político: el soldado. En ese sentido, mi trabajo pretende ser una aportación al cuestionamiento del documental, un producto marcado por su vínculo con la educación, la historia y el resto de los discursos de la sobriedad, pero que es un objeto de análisis muy fértil si es entendido como una forma artística, con un estilo, una poética propia y unos mecanismos de simbolización que sirven para conmover al espectador, igual que una novela o un filme de ficción.

---

<sup>11</sup> Las obras analizadas son: *Off to war* (2005), de Brent y Craig Renaud; *Gunner Palace* (2004), de Petra Epperlein y Michael Tucker; *War tapes* (2006), de Deborah Scranton; *Combat diary* (2006), de Michael Epstein; *Alive day memories* (2007), de Jon Alpert y Ellen Gossenberg Kent; *Ground truth* (2006), de Patricia Foulkrod; y *Last letters home* (2004), de Bill Couturié. Todas estas películas son obras producidas para la televisión americana, aunque algunas han alcanzado exhibición en salas de cine.



## 2. Índice



1. Resumen.....	5
2. Introducción.....	9
3. Índice.....	21
4. Marcos interpretativos.....	25
4.1. Marco metodológico.....	27
4.2. Marco teórico.....	33
4.2.1. Marco teórico.....	35
4.2.1.1. La tematización del sujeto y las nuevas formas de narración realista.....	36
4.2.1.2. La fractura de la realidad y la actualidad.....	46
4.2.2. El cine de ficción y la figura del héroe.....	47
4.2.2.1. Sobre el cine de “seguridad nacional”.....	56
4.2.3. La tradición literaria y los géneros.....	58
4.2.3.1. Categorización de Ricoeur: novela de aventura, didáctica y del flujo de conciencia.....	61
4.3. Marco conceptual.....	72
4.3.1. El <i>héroe</i> .....	79
4.3.2. El <i>otro</i> .....	84
4.3.3. La <i>comunidad</i> .....	88
5. Contextos históricos.....	95
5.1. El pensamiento americano en el siglo XIX y su influencia sobre la política exterior americana hasta la actualidad.....	97
5.2. El realismo cinematográfico americano.....	108
5.3. La opinión pública, los medios de comunicación de masas y la democracia americana en el siglo XX.....	120
5.3.1. Walter Lippmann y John Grierson, opinión pública y la forma documental.....	126
5.3.2. Opinión pública, política exterior en el mandato de George W. Bush y la guerra de Irak.....	128
6. Análisis de las obras documentales.....	141
6.1. Antecedentes y obras de referencia en la tradición documental.....	143
6.2. La guerra de Irak como evento histórico relevante para la construcción del mito democrático.....	153
6.3. La construcción del individuo, la mirada documental y el héroe.....	157
6.3.1. <i>Off to war</i> (2005), de Brent y Craig Renaud. Del seguimiento en la tradición del directo televisivo.....	162

6.3.2.	<i>Gunner Palace</i> (2004), de Michael Tucker y Petra Epperlein. El espacio protegido donde el reportero puede ver, de primera mano, la guerra. Familia y hogar.....	180
6.3.3.	<i>War tapes</i> (2006), de Deborah Scranton. El relato autobiográfico y los límites de la representación. Grabar y disparar.....	200
6.3.4.	<i>Combat diary</i> (2006), de Michael Epstein. La narración en primera persona como elemento rector del tiempo.....	216
6.3.5.	<i>Alive day memories</i> (2007), de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent. La necesidad de conmemorar la salida del infierno.....	228
6.3.6.	<i>Ground truth</i> (2006), de Patricia Foulkrod. La figura del veterano. La experiencia como actualización del mito.....	241
6.3.7.	<i>Last letters home</i> (2004), de Bill Couturié. El soldado muerto, el flujo de conciencia y la familia como héroe.....	256
7.	Conclusiones.....	266
8.	Filmografía.....	277
9.	Bibliografía.....	281

#### 4. Marcos de interpretación



#### 4.1.Marco metodológico

La revisión de los mitos conformadores de la identidad nacional americana integra una tradición literaria y cinematográfica que, posteriormente, aplico a los documentales que sirven de objeto de análisis. Es sobre la forma documental, este modo de representación vinculado a la realidad, sobre la que me interesa teorizar.

La creación de una tradición mítica tiene por objeto desarrollar categorías de interpretación distintas a las puramente asociadas a la teoría documental; y pretende, además, que sean históricamente relevantes por su proximidad o similitud con los filmes que analizo. Como productos culturales originados en la misma sociedad, rescato características que se ven determinadas por el grupo o comunidad que las produce y consume. La pertinencia de la perspectiva se justifica por el cambio de paradigma al que la forma documental se enfrenta, pues las nuevas tecnologías de la información comienzan a desplazarlo de su sitio privilegiado de crítico social y gubernamental.

Por otro lado, la evolución de los estados modernos durante el siglo XX y principios del XXI propone retos de representación de la identidad nacional que requieren ser analizados y visualizados a partir de los productos que se exhiben en los medios. De ahí la selección de producciones que sugiero como corpus. La criba final corresponde a las categorías y criterios que me expongo a detallar a continuación, y bajo los cuales, se pueden interpretar los demás productos cercanos, temática y narrativamente, dentro del género documental.

Mi interés central reside en las representaciones del individuo-héroe en el documental, así como en el ingreso de la voz subjetiva en la enunciación de los productos (por considerar la presencia del autor-cineasta una representación del individuo, muy relevante para la nueva forma documental). Considero que ambos elementos narrativos son interpretables como parte de la construcción de los mitos nacionales. Mientras que los personajes-héroes serían los casos de ejemplaridad moral dentro de las fabulaciones narrativas (aunque hablemos de filmes factuales), la presencia de una voz subjetiva remite al flujo de conciencia de un individuo enunciador,

que se corresponde con los modos de representación modernos, tanto literarios como cinematográficos.

La propensión a pensar que esta evolución del mito nacional americano es cada vez más inadecuado en una sociedad en constante cambio y que se encamina, según los pensadores, a una transformación que daría paso a la posmodernidad, no es el caso de los documentales que analizo. Aunque hay elementos estilísticos y formales que apunten a ello, la construcción narrativo-mítica de las obras apunta a un discurso moderno, integrador, nacionalista. Son, a pesar de todo y contra todo pronóstico, una visión histórica no-irónica; lo que podría ser entendido como el primer síntoma de la narración posmoderna.<sup>12</sup>

Probablemente la categoría narrativa que mejor me permite argumentar esta cuestión es la de comunidad, que aunada a la enunciación (voz autoral) y a la representación de los individuos, conformará el marco conceptual al que me referiré y que cuestionaré a partir de las categorías asociadas a los géneros literarios y cinematográficos. Me interesa mostrar el carácter narrativo de algunas de las piezas que analizo, sobre todo por su propensión a convertirse en un relato mítico; mientras que aquellas piezas más episódicas o argumentativas tienden menos a la formulación mítica.

Es por ello por lo que el inicio y el final de los filmes son de suma importancia para el presente análisis. Es allí donde se materializa la propuesta (ya sea mítica o argumentativo-epistemológica) de los documentales. Su revisión la llevaré a cabo a través de las figuras poéticas, el uso de recursos enunciativos y deícticos. Me valdré de esquemas narratológicos y retóricos de análisis para tal efecto.

Me interesa particularmente, siguiendo el razonamiento de Walter Lippmann, ver cómo la complejización de la sociedad democrática americana ha repercutido en la

---

<sup>12</sup> Pienso que, en este sentido, siguiendo la categorización de Hayden White sobre las formas de la historia del siglo XIX que podrían servir de modelo, justamente, la que expongo es la más próxima a la de Alexis de Tocqueville (una visión trágica de la historia) y no a la de Jacob Burckhardt, que sería una visión satírica, que pondría en duda la clausura de los hechos narrados, confiriendo un carácter problemático a la guerra y otorgándole características de difícil adecuación a un mito nacional conciliador y homogeneizador. Cfr. Hayden White (1992): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE.

manera de entender el viaje hacia la guerra. El inicio y el final de los productos próximos a una representación mítica han de mostrar este inicio y fin del viaje (metafórico y real, por tratarse de filmes documentales), permitiendo una interpretación de este hecho histórico. La utilidad de la guerra, la evolución de ésta y las consecuencias que recaen sobre sus participantes se materializan y determinan a partir del tipo de viaje que se elige para representar y narrar el hecho bélico que uso como eje temático: la guerra de Irak.

Los documentales que utilizo para el análisis, aunque no constituyen una revisión monográfica de los filmes producidos en torno al tema, representan una selección de obras que plantean reformulaciones de los mecanismos canónicos del género, ya sea por incluir un elemento enunciativo, narrativo o simbólico inusual, que permite sofisticar las interpretaciones sobre los modos de representación documental. El hecho de que algunos productos hayan quedado apartados del análisis y que sean mencionados en la genealogía, se debe, fundamentalmente, a su adscripción no problemática a fórmulas documentales reconocibles o a la inclusión de elementos que se explican en las obras elegidas.

Mi interés se centra en la visión americana del conflicto, la repercusión de la guerra en esa sociedad, así como en su representación de lo que significa este evento histórico a los ojos de los realizadores audiovisuales. La implicación de la literatura como contexto teórico es medular en el desarrollo del análisis, pues posibilita la suspensión de los determinismos de la tradición teórica documental y permite cuestionar el desarrollo de las poéticas respecto de la representación de la realidad en este tipo de filmes, y, sobre todo, asociar los elementos poéticos, presentes en las obras elegidas, con los mitos nacionales americanos. Esta adscripción de los documentales a una tradición mítica los haría coincidir con una visión histórica moderna, al parecer desfasada del momento histórico-epistemológico que vivimos.

La visión del *otro*, las narraciones de tipo histórico sobre el desarrollo de la guerra, así como los documentales sobre la política exterior americana son parte de las obras periféricas, contextuales, que ayudan a situar mejor aquellos filmes que se centran

en la visión americana de su propia nación, de su propia identidad. Pero no constituyen parte del corpus del análisis central.

Mientras que en otras geografías (europeas, específicamente) la forma documental ha evolucionado hacia propuestas fílmicas ambiguas, híbridas, denominadas cine de la no-frontera<sup>13</sup>, la dialéctica propia del documental americano se mantiene muy claramente anclado a la tradición de los modos narrativos y representacionales. Aunque las necesidades ideológicas y propagandísticas, aún asociadas a la agenda gubernamental, promuevan su sofisticación y reelaboración.

Igual que el cine de ficción incorporó las vanguardias como recursos narrativos y expresivos de forma discrecional, el documental estadounidense pareciera tener muy claramente definidas sus fronteras. Es como si la obsesiva búsqueda de la identidad nacional en los límites geográficos o simbólicos otorgara unidad y coherencia a los discursos americanos sobre estos temas y valores. La promiscuidad de formas subjetivas y objetivas en el documental son los elementos en tensión del drama histórico, por utilizar el término de Hegel, que presentan estas obras.

La búsqueda de la individualidad de los personajes contrasta con el mundo histórico presentado en los documentales; lo que no impide la creación de toda una personalidad modélica, heroica y mítica de los individuos representados. La no-frontera, el ensayo cinematográfico son formas que aparecen poco o nada en la tradición documental americana. La diferenciación de los recursos y su contacto con el interior de las obras no es tan problemática como en otras cinematografías.

Esta diferenciación de tradiciones permite una aproximación menos complicada y una caracterización más clara de los recursos narrativos relevantes. Esta oposición con la visión europea es una forma más de historiar y particularizar el discurso documental americano, permitiendo reconocer los elementos distintivos.

---

<sup>13</sup> Cfr. Domènec Font y Carlos Losilla (2007): *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.

Hablando, ya, específicamente de los elementos para analizar y las herramientas que emplearé, la progresión será la siguiente:

1. Establecer todas las teorías que me permitirán problematizar la representación del documental americano contemporáneo. La teoría sobre el documental, la teoría de los géneros cinematográficos de ficción y su uso del mito como elemento narrativo, y la teoría de los géneros literarios; son los tres grandes marcos teóricos en los que me moveré para desarrollar las categorías del marco conceptual.
2. Establecer las categorías o conceptos que servirán para desarrollar el análisis. La pretensión es que estén vinculados con los modos de representación que reviso (modo documental, el mito como tema en los géneros cinematográficos de ficción y los géneros literarios), así como con la materialización del individuo en los filmes, que es mi preocupación teórica central.
3. En el siguiente nivel, una vez abandonado el marco teórico y conceptual, plantearé un breve recorrido por tres contextos históricos asociados con la representación del individuo y la sociedad americana:
  - 1) el pensamiento y la literatura del siglo XIX (la conformación nacional)
  - 2) el cine que toma el relevo de la representación mítica
  - 3) la construcción del pensamiento democrático en el siglo XX a partir de la noción de “opinión pública”, que vincula los medios de comunicación (televisión y prensa, fundamentalmente) y que se vuelven uno de los factores fundamentales para entender la forma de representación de los temas nacionales y su materialización en formas particulares de caracterizar a los individuos en la cultura estadounidense contemporánea.

4. Plantear el corpus de obras documentales que servirán como objeto de estudio, cuestión que desarrollaré en dos capítulos diferentes: el primero, que expondrá la relación del modo documental contemporáneo y la tematización de los mitos nacionales expuestos en los contextos históricos. El segundo capítulo será el corpus propiamente dicho de obras para analizar, al que aplicaré las categorías y cuestionaré sobre las evoluciones del modo de representación extraídas de los contextos históricos.

El primer capítulo vinculado a las obras documentales será una breve historia de la relación del documental con la representación de los temas políticos en general, y de las guerras contemporáneas americanas como tema político específico. El segundo capítulo será el análisis de las obras documentales vinculadas al fenómeno político en el que quiero inscribir la reflexión sobre este modo de representación fílmico: la guerra de Irak.

La intención es detectar y diferenciar dos cuestiones: por un lado, la materialización del filme documental como un acto de habla, sujeto a un contexto social e histórico, pero, por el otro, la intencionalidad del producto de insertarse en una red de representaciones sobre la nación y la identidad (referidas al tema de la política exterior, en general, y a la guerra con Irak, de forma particular). Este flujo de la historia del que aspiran a participar los productos audiovisuales es, finalmente, una pretensión de actualidad al mostrar un problema del presente social en el que se elabora, pero también conlleva aspiraciones de verdad, en tanto que discurso de la sobriedad.

Estos documentales aspiran a representar la realidad sobre la participación de Estados Unidos en la guerra de Irak, y a que su pronunciamiento respecto del tema, sobre legitimidad al estar en consonancia con el decurso histórico del conflicto y de las posturas americanas sobre cómo entender e incorporar este trauma en la historia nacional.

Es muy importante precisar las aspiraciones de actualidad y relevancia histórica de lo narrado por parte de las obras documentales que analizo, pues en estas dos dimensiones es donde se puede detectar el componente que, finalmente, me interesa constituir como reflexión teórica respecto del canon documental americano contemporáneo; y es que, a pesar de la radicalidad de los puntos de vista políticos que se exponen en estos documentales, persiste una visión de la historia que sugiere un paradigma moderno de pensamiento, una aspiración a mostrar un destino nacional que debe regir el orden de los acontecimientos y proceder de los Estados Unidos respecto de los eventos a los que tiene que plantar cara.

Hay, aún, en los discursos asociados a la historia, como es el caso del documental, un elemento mesiánico<sup>14</sup>, configurador<sup>15</sup>, que ordena las narraciones y las propulsa a resolver los conflictos (por más trágicos que sean), como experiencias significativas del sistema social, para lograr restablecer un orden perdido pero aún deseable.

#### 4.2. Marco teórico

Este apartado tiene por objeto exponer cuáles son las tradiciones teóricas que aportarán los conceptos y categorías para el análisis de los textos, de los documentales, que sirven de corpus a este trabajo. Si bien las obras que analizo son documentales, y la teoría asociada al modo de representación resulta muy relevante, me interesa perfilar otras teorías (la cinematográfica y la literaria) que permiten establecer otras maneras de cuestionar al texto artístico, al tiempo que profundizan en las poéticas del sujeto, que constituyen mi interés central.

La exploración de estas dos teorías, de estas herramientas de análisis, no es fortuita, como demostrará la segunda parte de esta tesis (la dedicada a los contextos históricos). Tanto la literatura como el cine de ficción en Estados Unidos, han sido

---

<sup>14</sup> Cfr. Erich Auerbach (1982): *Mímesis*, México, FCE. Y Jacques Derrida y Bernard Stiegler (1998): *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires, Eudeba.

<sup>15</sup> Cfr. Paul Ricoeur (1987): *Tiempo y narración I y II*, Madrid, Cristiandad. Y José Romera, et. al. (1992, eds.): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor.

formas privilegiadas de la representación artística de ese país para vincular la obra de arte con la realidad nacional. Por tanto, tanto la novela, como el cine de Hollywood, han tenido siempre una implicación con los valores del pueblo americano y han desarrollado funciones sociales de integración y unidad. Por lo tanto, me resulta necesario profundizar en estas tradiciones teóricas para establecer los conceptos e ideas que conforman el planteamiento de la problemática interpretativa, del sujeto y el evento histórico, en el seno de otro tipo de modo de representación: el documental.

Además, revisar estas teorías tiene otra ventaja, que es que se trata de dos tradiciones artísticas muy vinculadas a la representación de los mitos conformadores de la nación americana. Por lo tanto, el camino del marco teórico irá del objeto del análisis (la tradición documental), y se irá alejando hacia la ficción americana, y luego a la literatura realista. Este camino teórico se verá invertido en los contextos históricos, donde comenzaré el recorrido de la evolución de la sociedad americana, desde la época de la literatura de la frontera, hasta la actualidad, pasando por la modernidad del principio del siglo XX, la consolidación de la democracia, la crisis de la bolsa en 1929 y el posicionamiento de los medios de masas como una institución relevante en la evolución del país.

Cuando la revisión de los contextos históricos toque la actualidad, retomaré la forma documental contemporánea para abordar el evento histórico al que me interesa vincular esta reflexión teórica: la segunda guerra con Irak. Comienzo, pues, ahora, la revisión de las teorías que conforman la discusión en la que este trabajo se inserta; empiezo por el modo de representación documental.

#### 4.2.1. La tradición documental

“Documentaries are part of the media that help us understand not only our world but our role in it, that shape us as public actors”<sup>16</sup>.

Preguntarse por la reproducción de una sociedad a partir de la creación de productos culturales que busquen estos fines es ingresar en la discusión sobre la funcionalidad social del arte en el sentido amplio (asumiendo que el documental ha de considerarse como tal). Es el terreno propio de las poéticas de la representación<sup>17</sup> que, a partir de esta intencionalidad, se convertirían en políticas de representación. Pero las políticas en este sentido no son normativas, sino configuraciones de las obras que derivan en la construcción de géneros o mecanismos narrativos vueltos convención.

Como en cualquier mecanismo de representación, la discusión debe ser centrada en términos de la relación entre la realidad y su tratamiento en el interior de la mediación, lo que provoca la existencia de estilos realistas y estilos abstractos. La discusión específica sobre el documental y su supuesta degeneración progresiva a través de la intrusión subjetiva en un modo fílmico asociado al conocimiento y a las pretensiones de verdad es falsa. Falsa en el sentido de que el cine tiene como objetivo fundacional<sup>18</sup> la representación de la realidad hasta el punto de la argumentación de la no mediación.

Por tanto, el realismo en el documental, o no interesa para analizar los primeros documentales (incluso las primeras ficciones), o hay que pensarlo cuando la discusión sobre la funcionalidad del documental se hace patente a través de sus distintos usos:

---

<sup>16</sup> Patricia Aufderheide (2007): *Documentary film. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, p. 5.

<sup>17</sup> Cfr. David Bordwell (2007): *Poetics of cinema*, London, Routledge. Sobre la poética de la representación del sujeto en literatura, cfr. Peter y Christa Bürger (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal. Sobre la poética de la representación del sujeto en el documental, cfr. Michael Renov (2004): *The subject of documentary*, Minnesota, Minnesota University Press. Y sobre la poética y el documental es interesante el apartado sobre la evocación en el trabajo de Nichols. Cfr. Bill Nichols (1994): “El documental preformativo”, en *Postvérite* Murcia, Centro Párraga, p. 209.

<sup>18</sup> Me refiero al momento histórico en el que fue desarrollada esta tecnología, y a la condición de haberse formulado a partir de la tecnología fotográfica, que funciona para efectos de esta argumentación, un origen problemático. Es por ello por lo que, insistentemente recorro más a la tradición literaria que a la fotográfica o pictórica.

expresión artística, fines ideológicos y pretensiones didáctico-epistemológicas; esto no sucederá hasta los años veinte y treinta del siglo pasado.

La irrupción de la subjetividad como elemento degradador de la objetividad documental es una falsa exposición de la problemática de la representación. El planteamiento debe ser considerado desde el plano de la evolución histórica en la representación audiovisual del documental. El realismo como característica consustancial de esta forma fílmica comienza a separarse o a cuestionarse con las vanguardias; sin embargo, es la crisis del pensamiento moderno el que, finalmente, evidencia la separación, hacia los años sesenta del siglo XX.

#### 4.2.1.1. La tematización del sujeto y las nuevas formas de narración realista

El fuerte efecto de realidad que el cinematógrafo tiene desde su invención, es decir, esta posibilidad de captación del movimiento en el mundo pareciera equiparar el registro a las pretensiones de construcción de conocimiento del modo de representación documental. Pero no es posible obviar el proceso de elaboración de las propias narrativas del cine documental, de igual modo que la ficción ha tenido que beber de la densa tradición artística de la modernidad para establecer sus mecanismos audiovisuales, a través del desarrollo del lenguaje cinematográfico<sup>19</sup>. Podría afirmarse que el documental se asume como un producto no-transparente (no mediado) al mismo tiempo que la ficción va elaborando un canon clásico de narración.

En el caso del cine de no-ficción, las aportaciones de los teóricos del documental, lo empujaron a la epistemofilia<sup>20</sup>. De este modo, se desdibujó la profunda relación que tenía la tradición, desde su surgimiento a través del planteamiento del modo de representación propuesto por John Grierson (primer punto denominativo), con aspectos ideológico-publicitarios. De la misma manera, se desestimaron como características

---

<sup>19</sup> José Enrique Monterde y Esteve Riambau (1996, coords.): *Historia general del cine. Volumen IX, Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, pp. 19-21.

<sup>20</sup> La epistemofilia puede ser entendida como: “the authority of factual representation as a route to truth”. Esta definición, y la relación del conocimiento con el documental puede ser revisado en Timothy Boon (2008): *Films of Fact. A history of science in documentary films and televisión*, London, Wallflower, p. ix.

relevantes (por su incorporación conflictiva a la definición del modo documental) los recursos narrativos y dramáticos de la ficción cinematográfica. Recuperar la utilización de cualquier recurso (fuera ficcional o no) como válido en el planteamiento de Grierson muestra que esta rigidez y pureza de la forma documental<sup>21</sup> es posterior a su invención como noción o categoría destinada a denominar cierto tipo de filmes.

Aspectos ficcionales o vanguardistas, ambos fuentes de elementos ajenos a la objetividad documental, en tanto que producto narrado en términos fílmicos, podían convivir o formar parte de las elaboraciones sobre la realidad en el documental de los primeros tiempos; como explica Winston<sup>22</sup>, al equiparar el trabajo de Grierson, Pare Lorentz, Joris Ivens e, incluso, el de Leni Riefenstahl. El punto al que Winston se refiere es a la determinación narrativa, estilística y estructural de las piezas documentales de los años veinte o treinta del siglo pasado, debido a su vínculo con un patrocinador o promotor económico que determinaba en buena medida los productos de esa época. Habitualmente, las instituciones gubernamentales o sindicatos obreros eran quienes encargaban los productos, haciendo del documental un producto con una funcionalidad social clara: promover el discurso político de aquél que pagó por él.

Por lo tanto, los elementos retóricos y poéticos contenidos en las piezas documentales se debían a las licencias creativas que, desde el objetivo comunicativo del filme, los realizadores se permitían. Toda esta cuestión, lo que permite es mostrar que el documental, más que asociado a la objetividad como fin, nació con una funcionalidad social, ideológica y, si no propagandística, sí de promoción política. El documental, por supuesto, en manos de los artistas de las vanguardias cumplía la función de la crítica social o de la crítica del arte como sistema establecido. Y, a pesar de sus planteamientos mucho más pictóricos y poéticos radicales (menos realistas), se mantiene la condición de la promoción de las ideas políticas como objetivo.

---

<sup>21</sup> Sería durante la segunda mitad del siglo XX cuando se dio esta rigidez y búsqueda epistemológica del documental, que se puede asociar a los planteamientos éticos y normativos del cine de ficción moderno, posterior a la Segunda Guerra Mundial.

<sup>22</sup> Brian Winston (1995): *Claiming the real*, London, BFI, capítulos 12-15.

De este modo, lo que hay que pensar es en qué momento el documental se libera de esta funcionalidad social y cultural. Y, sobre todo, qué implicaciones tiene pensar esta diferencia, este paso de una utilidad dentro del sistema de instituciones, a la libertad discursiva (y económica). Las claves las entraña la Segunda Guerra Mundial en buena parte. Por un lado, el relevo televisivo aleja al documental de la necesidad de referirse a la actualidad y, por tanto, es posible pensar que esta liberación le permitió replantearse la representación como problema. Aunados a la televisión, vienen los grandes avances tecnológicos en las cámaras y magnetófonos, que permiten una filmación más económica y ligera en términos de equipo humano y de requerimientos de luz y espacio. El punto culminante de esta evolución será, sin duda, el *cinéma vérité* y el *cine directo*.

Los avances son muchos, pero, por mencionar algunos, podría comenzar por el *nagra*, las emulsiones rápidas, las cámaras ultraligeras y el paso al vídeo<sup>23</sup>. La democratización de la imagen debilita la noción de los medios bajo el control estatal, y favorece el surgimiento de voces y miradas independientes, alternas. A estas condiciones específicas de la evolución del medio hay que agregar las que están vinculadas con el desarrollo de la propia sociedad. Es lícito preguntar entonces que, si sociedad y cine documental rompen su vínculo, esa función que le había sido asignada, al tomar caminos separados, cuáles son las nuevas maneras de relación entre una y otro.

Particularmente me interesa el caso americano. Es necesario saber qué impacta, aún, sobre la representación documental, aunque ya no le exija una implicación persuasiva o una consonancia discursiva con el planteamiento hegemónico<sup>24</sup>. Sirva, por ahora, decir, que, aunque sigue habiendo vínculos y ciertas pretensiones de funcionalidad social del documental, esta papel ya no es, ni mucho menos, de observancia obligatoria.

Dentro de la tradición documental, el ingreso de la subjetividad en el modo de representación la modifica de forma significativa. Muchos son los procesos que colaboran en esta cuestión. Uno de ellos, la tecnología, como apuntaba, intentando

---

<sup>23</sup> Cfr. Manuel Palacio (2005): "El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo" en *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, capítulo 6.

<sup>24</sup> La evolución de la sociedad americana se revisará en la segunda parte de esta tesis.

llenar la brecha que el mecanismo impedía respecto de la inserción en el mundo privado. Otra condición determinante es la importancia dada a intentar narrar o entender la guerra mundial, donde el cine intenta servir al mismo tiempo, aunque Jean-Luc Godard<sup>25</sup> afirme su fracaso, como memoria y cronista de este enorme suceso.

Esta noción de memoria se descubre como una utilidad más del documental, aunque el término induce a una serie de cuestionamientos respecto de las ambigüedades epistemológicas de la capacidad del cine como mecanismo de registro del mundo. Volveré a esta cuestión más tarde; lo que queda claro en este esbozo de evolución de la forma documental es que esta nueva función mnemotécnica del cine documental contrasta fuertemente con la de “educación pública” planteada en un primer momento por las posturas realistas (canónicamente asociadas con la escuela británica de John Grierson).

La crisis de la modernidad como paradigma traerá a colación otras formas de aproximación del documental a la realidad. Cobrará potencia la noción del diario, que es una de las fórmulas narrativas privilegiadas de quien ha sufrido la guerra, la persecución o, como caso modélico de la crisis europea por el conflicto: el campo de concentración. La diáspora, el exilio de los judíos, intelectuales y comunistas, en fin, todo reacomodo poblacional suscita, en mayor o menor grado, esta focalización del caso particular, del superviviente, del perseguido, del inmigrante.<sup>26</sup>

Esta frontera produce poéticas específicas, no como la recuperación de la discusión sobre el tratamiento creativo de la realidad, que se ha dado en llamar no-frontera en la nueva teoría cinematográfica europea. Esta indeterminación nominal es un cajón de sastre donde puede caber cualquier retórica dialógica que se introduzca, sin que por eso, necesariamente, se hable del mismo problema; y mucho menos de los mismos eventos históricos.

---

<sup>25</sup> Cfr. Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour (2000): *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Paris, Editions Farrago.

<sup>26</sup> Sobre poéticas de la frontera, del extranjero, cfr. Julia Kristeva (1991): *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Flammarion.

En el caso del documental, cuando existe implicación institucional en la producción (el gobierno sería el origen y tipo genérico de institución asociable a esta idea; pero, en el panorama actual, se puede pensar en las ONGs o en las cadenas transnacionales como fuentes de la financiación, obviamente con la televisión al frente) ésta determina la necesidad retórica de ciertas hibridaciones o mezclas entre realidad y ficción, atendiendo a criterios de público y objetivos comunicativos. Pero, por poner un ejemplo distinto y opuesto, la crisis de la noción de progreso y la guerra recuperan otras mezclas o filiaciones (así podríamos explicar esta recuperación del *film-ensayo* como reflexividad o búsqueda de un cuestionamiento sobre el mundo desde la primera persona, sin que por eso se implique una acción o persuasión de tipo ideológico).

El problema es que las primeras son hibridaciones sostenidas aún desde una funcionalidad narrativa muy clara (el esquema realista reformulado en la segunda mitad del siglo XX), mientras que otras se alimentan de la ambigüedad comunicativa, explorando, todavía, el medio como mecanismo artístico y poético.

Como explica Brian Winston,<sup>27</sup> cualquier documental basado en un caso particular, es decir, basado en una poética del individuo, tiene pocas o nulas posibilidades de lograr las pretensiones sociológicas asociadas a la “educación pública” del primer documental realista, por lo que la fractura es evidente<sup>28</sup>. Y en el caso de la función de la memoria, ésta está limitada a la representación del caso particular. La construcción de una memoria colectiva ha de cuestionarse a partir de los elementos narrativos, metáforas y estructuras que conecten, ya sea con el mundo que intenta representar, ya sea con el imaginario social al que pretende asociarse.

Lo relevante es que, en la tradición documental americana de la posguerra, la evolución tecnológica hizo resurgir la posibilidad de la búsqueda de la verdad a través de la supuesta filmación no mediada del *cine directo*; esta búsqueda era la misma que ayudaba a respaldar el proyecto de los filmes documentales realistas de las grandes naciones de los años veinte y treinta. Las pretensiones de verdad regresaron, pero no así

---

<sup>27</sup> Cfr. Winston, op. cit., capítulo 4.

<sup>28</sup> El caso americano de esta fractura es explicado en Paul Arthur (1993): “Jargons of Authenticity (Three American Moments)”, in *Theorizing documentary*, New York, Routledge.

la funcionalidad social. La educación pública o la propaganda nacional se diluyen como objetivos de este tipo de filmes, para dar paso a una forma de aproximación a la realidad centrada en la capacidad de la filmación de espacios privados y dinámicas de los individuos sin tener que “escenificar” la realidad.

El espectro, en este sentido, abarcaría, desde el documental musical de D.A. Pennebaker<sup>29</sup>, hasta el cuestionamiento institucional de tipo gramsciano de Frederick Wiseman<sup>30</sup>, pasando por la vida cotidiana de personajes anónimos de los hermanos Albert y David Maysles<sup>31</sup>, hasta el seguimiento de John F. Kennedy,<sup>32</sup> de Robert Drew y Richard Leacock; y para acabar en la poética autobiográfica de Ross McElwee<sup>33</sup>. Es muy relevante notar que en todos estos casos, excepto en McElwee (de ahí que lo considere un caso un poco aparte), estos directores rehúyen la intervención a través de la entrevista. Esta negativa a discursivizar la vida cotidiana a partir de las voces de sus propios agentes sociales tinta todo el *cine directo* americano, dotándolo de unas características y una consistencia particular.

La provocación de lo real no es el estilo elegido por casi ninguno de estos directores, salvo la excepción ya citada. El acto del habla está liberado, eliminando así un dispositivo muy asociado a la forma documental y, sobre todo, al canon periodístico<sup>34</sup>. En esta característica, también se distingue al *cine directo* del *cinéma vérité* europeo que busca la incitación, la respuesta, la reacción ante la cámara y, sobre todo, ante el micrófono. Recuerdo simplemente los casos emblemáticos de Jean Rouch y Edgar Morin en *Chronique d'un été* (1960), o de Pier Paolo Pasolini en *Comizi d'amore* (1965).

Esta no alteración de la vida cotidiana para forzar una respuesta, un acto de habla del personaje filmado, particulariza el modo de representación y plantea ya una postura respecto a la realidad. No es mi interés central revisar si, efectivamente, a través

---

<sup>29</sup> *Don't look back* (1967), *Monterrey pop* (1968).

<sup>30</sup> *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968).

<sup>31</sup> *Salesman* (1968), *Grey Gardens* (1975).

<sup>32</sup> *Primary* (1960).

<sup>33</sup> *Sherman's march* (1986).

<sup>34</sup> Cfr. en el DVD de *Primary*, distribuido por Docurama, la entrevista a Richard Leacock y Robert Drew, así como el comentario en audio sobre el filme.

del uso o eliminación de ciertas herramientas discursivas o narrativas, estos documentales tienen pretensiones de verdad. Mi interés radica en perfilar ciertas convenciones narrativas y vincularlas a sucesos de orden social y cultural que colaboran a diseñar estos cambios en la representación. En algunos casos, la propia tradición teórica desdibuja los cambios en aras de constituir un corpus de estudio más o menos homogéneo.

A pesar de la crisis del realismo posterior a la guerra, este nuevo modo documental, denominado *cine directo*, vuelve a confiar en las posibilidades de representar la realidad tal como es. Lo que comienza a desaparecer, como una de las realidades representables es el discurso nacional, la idea de nación. La pretensión científica del documental comienza a recaer sobre la mostración y exploración de espacios privados y su relación con los públicos; pero los discursos sobre la institución pública por excelencia, el estado, deja de ser tema y objeto. Es como si se volatilizara, como si se convirtiera en el telón de fondo de una serie de productos sobre experiencias particulares que no pretenden, en la mayoría de los casos, generar un discurso generalizador. Es aquí donde la televisión entra al relevo, institucionalizando la agenda, volviendo actualidad la revisión diaria de los temas de interés social y estatal. Todo ello hace que el estilo realista y la educación pública como objetivo oscilen hacia este medio de comunicación, amparado por la tradición periodística, más que por la cinematográfica.

El año 1963, puede ser considerado como el punto de partida de la última escalada de la televisión informativa frente al documental, año en que las dos cadenas nacionales (NBC y CBS) hacen su primera conexión en vivo y ambas eligen transmitir una entrevista con el presidente Kennedy. Es como si el individuo, por la proximidad y naturalidad de interacción de la cámara con el sujeto, se volviera sinécdoque de los procesos representados. De este modo, el presidente Kennedy se vuelve síntesis del estado político de la nación. También de ahí la relevancia de su asesinato dentro del proceso mediático y la evolución de la representación en la cultura americana.

Si, además de este trasvase del modelo realista a la televisión y su toma de control sobre la actualidad, consideramos la implicación de la cámara bajo el estilo de “la mosca en la pared”, donde el discurso de los personajes nunca es provocado ni utilizado por el realizador a través de la entrevista, lo que nos encontramos es un tipo de documental en el que la argumentación se logra sin la intervención discursiva o performativa del cineasta. Ni pregunta ni interviene, los modos de conducción o narración de la historia han de acoplarse a estas características que, más que limitar, delimitan el modo en que se estructuran estos filmes. Esta no intervención hace que el tiempo de los eventos filmados se imponga sobre una estructura externa o predeterminada desde la realización y el montaje, que concede a la filmación de la realidad un vínculo más con ella. El evento puede desarrollarse en toda su extensión frente a la cámara, creando una sensación de intensificación del efecto de realidad. Sin embargo, esta temporalidad encapsulada en el plano secuencia necesita forzosamente la selección de los eventos, haciendo que el montaje o la continuidad se realice a través de la elipsis, más próxima, formalmente, a los recursos de la narración de ficción que a los cortes temáticos relacionados con los documentales de estructura argumental o basados en la entrevista.

Esta preeminencia del plano sobre el discurso o tema requiere o exige del realizador un planteamiento narrativo para engarzar los hechos filmados y estructurados. Y, aunque los eventos pueden no contener una estructura causal narrativa clásica, el final del documental, en tanto que cierre narrativo, característica irrenunciable de todo filme en tanto que producto que se desarrolla en el tiempo, obliga a la elaboración de una linealidad, por más ambigua o laxa que se pretenda. El final del filme tiene implicación de clausura discursiva, por más que no se persiguiera hacer una película discursiva<sup>35</sup>. El final suspende la elaboración formal y física del argumento o el evento, dotando a los planos finales de la calidad de conclusión argumental y, en caso de la pretensión de verdad, de cierre del argumento en términos epistemológicos y probatorios de lo allí representado.

---

<sup>35</sup> Cfr. en este mismo capítulo, las expansiones del sujeto propuestas por Paul Ricoeur.

La otra característica de maridaje entre el documental cinematográfico y la tradición periodística es la necesidad de representación-información que la guerra les ha impuesto como experiencia límite del mundo y del orden social. La perspectiva de Paul Virilio<sup>36</sup> define muy claramente esta cuestión de correlación entre la evolución tecnológica bélica y la evolución tecnológica de representación audiovisual. Esta condición se aplica al dispositivo cinematográfico en general (a todas las máquinas de visión, diría, pero hay que revisar cómo determina cada tipo de filme en particular, lo que ayuda a distinguir el impacto que ha tenido en cada producto, ya sea un documental, una ficción o un noticiario).

La tecnología de la cámara ligera marca dos grandes procesos fílmicos que hay que considerar como fenómenos complementarios de lo que ya he apuntado como el canon documental americano de posguerra. Estos dos procesos son:

- 1) Las vanguardias cinematográficas de los años cuarenta y cincuenta, sobre todo lo que se podría denominar como el movimiento de Nueva York, con Maya Deren, Jonas Mekas y Stan Brakhage como sus exponentes más conocidos.
- 2) Al existir cámaras y películas comerciales de bajo coste, éstas catapultaron el cine familiar o *amateur*. El registro de la vida cotidiana se volvió una cuestión relevante; la democratización de esta tecnología permitía a las familias – a los hombres y mujeres comunes – plasmar en celuloide su visión del mundo, sus actividades, para crear una memoria fílmica de estos eventos, irrelevantes para el resto de la sociedad, pero de gran valor sentimental para ellos.<sup>37</sup>

Estos dos fenómenos son opuestos, en términos estéticos, pero se han visto beneficiados por la misma tecnología. Mientras la vanguardia seguía explorando y experimentando los límites de la representación y con un planteamiento cercano al arte abstracto, el cine *amateur* se ciñe al realismo democratizado y vertido en forma de posibilidades de filmación de cualquier familia. Para efectos de este trabajo, se vuelve más relevante el fenómeno del cine *amateur*. Pero el reconocimiento del contrapunto

---

<sup>36</sup> Cfr. Paul Virilio (1991): *Guerre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.

<sup>37</sup> Cfr. Patricia Zimmermann, op. cit.

vanguardista lo que revela es este proceso de intensificación de la subjetividad como origen y motivo del cine; además de que muestra la relación de este tipo de filmes con el arte, por lo que la pretensión de verdad, a pesar del uso de materiales de lo real, se diluye<sup>38</sup>.

Del lado de la filmación familiar o *amateur*, la pretensión de verdad existe en el registro personal de la realidad de un individuo cualquiera. La cuestión es que este tipo de filmaciones no siempre alcanza el estatus de narración. El registro cumple funciones de memoria viva, pero sin discursivizar, forzosamente, la realidad. El cuestionamiento del mundo a través del dispositivo no forma parte de esta manera de filmar-recordar. Y lo que es muy importante es el desdibujamiento de la industria que, en un cierto sentido, en el cine americano funciona como una especie de gran enunciador, encargado de los discursos generales de los que participan los filmes al seguir las convenciones que un sistema de producción ha establecido como canon. En el caso del cine *amateur*, la experiencia personal, la filmación individual y marginal del *amateur* elude la pretensión del público masivo y, por tanto, no requiere de las convenciones para ser producido.

Esta democratización, aunada a los procesos sociales de búsqueda de la igualdad de las minorías étnicas y sexuales en Estados Unidos, da lugar a la pluralidad identitaria que se desarrolla en los años sesenta y setenta, y que se convierte en un verdadero reto para el discurso nacional, que debe buscar nuevas formulaciones de la unidad del país ante la avalancha de diversidad. Todo ello se ve reflejado en la producción audiovisual, en el tipo de documental y, sobre todo, en los nuevos intentos del discurso hegemónico por replantear la unidad nacional y devolver un mito a la república<sup>39</sup>; mito roto por la guerra y la desigualdad social en un país, donde la migración pasó de ser la fortaleza democrática a ser una pesadilla para la integración social nacional.

---

<sup>38</sup> Este vínculo puede ser revisado en Hal Foster (2001): *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.

<sup>39</sup> El espectro de estas dos posturas puede ser contenida entre dos ejemplos; por un lado, la secuencia de *Primary* (1960) de Robert Drew, donde Kennedy concilia con un grupo de inmigrantes, suavizando la postura de su candidatura frente a ellos. Por el otro, el documental *Unfinished business* (1987), de Steven Okazaki, explica el caso de tres japoneses-americanos que fueron condenados por delitos derivados del endurecimiento de las relaciones exteriores de Estados Unidos y Japón tras la Segunda Guerra Mundial. La integración de gente de otros pueblos y culturas ha sido un tema importante para la identidad americana desde el tiempo de la Guerra Civil, cfr. Slotkin, op. cit., p. 195.

#### 4.2.1.2. La fractura de la realidad y la actualidad

Para comprender el decantamiento del documental por la forma subjetiva, es necesario revisar la tradición documental y la historia del término. El documental de las primeras décadas del siglo pasado apelaba, indistintamente, a la filmación de la realidad y de la actualidad. Cuando la televisión arrebató el protagonismo de la representación al cine, la funcionalidad social del documental decae, liberándose del paradigma informativo, pero entra en crisis. La actualidad como concepto adquiere una connotación ideológica en el mundo de los medios informativos, mientras que la realidad permanece al margen de esta evolución.

El interés general, las decisiones democráticas, los problemas nacionales vuelven el esquema informativo del telediario un esquema comprometido bilateralmente, lo que determina su modo de representación. Por un lado se ha de informar sin descanso, 24x7; lo que hace explotar el panorama audiovisual, democratizando los datos, los eventos. Pero, por el otro, crea espirales desafortunadas de búsqueda de información, toda vez que los temas relevantes no son suficientes para llenar los espacios televisivos, devaluando el valor de las propias noticias.

El tema del estilo de presentación también es relevante. El género periodístico o ficcional son utilizados para dosificar esta información. La necesidad de informar da paso a la prioridad de llegar a más público. Una vez establecido el sistema, y asegurada la posibilidad de hacer una crónica continuada del mundo por televisión, la relevancia de la información se construye, se elabora (dando lugar a unos criterios editoriales, a una agenda informativa).

La determinación de la duración y la profundidad del tratamiento de la actualidad definen la representación informativa, catapultándola a la búsqueda de géneros diversos, complementarios. La penetración de la televisión obliga a esta carrera informativa, a veces, carente de información. En este punto, la realidad también se estanca, padece, se cronometra.

Coincido con María Luisa Ortega<sup>40</sup> cuando plantea a Ross McElwee como el más lúcido de los documentalistas americanos para mostrar este juego poético y retórico de presentación de lo real. Y el caso más emblemático sería, en este sentido, la “anti-actualidad”, si se me permite el término, presente en *Six o'clock news* (1996). Construir un documental a partir de la recuperación de todos aquellos casos de personas que, por incidentes noticiables asociados con las noticias policíacas (de ahí su aparición en el telediario de las seis), para ver qué ha sido de sus asuntos y sus vidas, revelan esta intencionalidad de otorgar relevancia a la falta de memoria e implicación del sistema informativo.

Esta es la fractura a la que me refiero, la que enfrenta el sistema informativo y de representación de lo real; y eso sin siquiera plantear las implicaciones de las nuevas tecnologías de la información, la realidad virtual y la digitalización de la imagen. En nuestro caso, menos útiles para explicar muchos de los cambios del paradigma bajo el cual se ha elaborado la teoría documental. En este sentido, la televisión reveló el mito cinematográfico para luego ser despojada de él por las nuevas tecnologías. Aquí el pensamiento de Eugene Youngblood es sintomático de este cambio, cuando explica la muerte de una república ante la exhibición de sus mitos. En el caso de este trabajo, la labor es exponer el desmoronamiento del discurso nacional en el paso del cine documental al televisivo. Las nuevas tecnologías de la información (NTI) son el siguiente mecanismo narrativo-tecnológico que haría cambiar el horizonte de expectación, y que corresponde con el límite del presente trabajo de investigación.

#### 4.2.2. El cine de ficción y la figura del héroe.

Para lograr establecer cuáles son las discusiones generales sobre las que baso la exploración del cine como objeto de estudio, y que me permitirán exponer mis argumentos sobre la caracterización y los cambios en la forma fílmica documental americana contemporánea, comienzo por explicar la relación de la figura del héroe con

---

<sup>40</sup> María Luisa Ortega (2007): *Espejos rotos. aproximaciones al documental americano contemporáneo*, Madrid, Ocho y medio.

la forma fílmica en la que más se ha desarrollado: el de la ficción. Este desarrollo surge como herencia de la tradición literaria, pero también por decisión del gobierno de reincorporar discursos míticos dentro de este arte de masas, que es el cine<sup>41</sup>.

El mito, como forma narrativa, se podría considerar como el extremo opuesto de la tensión conceptual establecido con la historia (asociada a los discursos de la sobriedad). El mito, en este sentido, sería un proceso de simbolización o estilización de un hecho real o imaginario, con lo cual no se ha asociado a los mecanismos del cine factual, o documental, como un componente relevante. Más bien se ha vinculado a la ficción, literaria o cinematográfica, donde sí ha sido reconocido y estudiado. Éste es el motivo central de revisar también el cine de ficción como contexto, por su implicación directa con la noción de mito, que es el concepto sobre el que me interesa teorizar. Probablemente se podría establecer una sinonimia o proximidad conceptual entre el mito en el cine de ficción y la ideología en documental<sup>42</sup>. El problema de tal ejercicio es forzar una vía de interpretación que la propia tradición teórica del cine no ha establecido.

Considero mucho más productivo plantearlo desde las formas y figuras propias de la cultura americana y, desde allí, intentar establecer los vínculos o nexos con teorías equiparables, próximas en intenciones (aunque diversas en cuanto a mecanismos).

El paso siguiente sería, entonces, mostrar cómo, a pesar de que el cine documental suele asociarse con los discursos históricos y científicos, también utiliza los mitos como parte de sus recursos narrativos y, de igual modo, colabora a la conformación de los mitos nacionales, en tanto que productos culturales que apoyan ciertas representaciones de la sociedad. Para ello, empezaré recorriendo el camino inverso, mostrando cómo el cine de ficción funciona como objeto de estudio relevante sobre los discursos históricos, y su implicación con el tratamiento de la actualidad.

---

<sup>41</sup> Esta cuestión se explica cuando hablo sobre el cine de “seguridad nacional”.

<sup>42</sup> También planteo la aproximación a la discusión desde las figuras míticas para evitar la fuerte carga peyorativa que el concepto de ideología suele guardar en los discursos artísticos. De este modo, la discusión desde la poética permite una aproximación más gradual y, considero, fructífera.

Un planteamiento de este tipo ya es una postura teórica respecto a los estudios sobre el cine americano. Pues si el cine de ficción pretende hablar sobre la realidad social, sobre el mundo exterior, y establecerse como un producto cultural que propone una visión respecto de su tiempo histórico, estamos frente a una forma de arte que pretende poseer un nexo indicativo, lo que no le asegura una pretensión de verdad, por lo que habitualmente se le asocia con una postura formal donde su relación de indexación con el mundo es a partir de la verosimilitud, por lo que se constituye como un arte de vocación realista.

Si se otorga validez al hecho de que, tras estas representaciones, existe una visión de la realidad social y que el cine pretende incidir en ella, entonces, se le atribuyen pretensiones más allá de la simple narración; estaríamos hablando de que posee cualidades discursivas o ideológicas. Si un filme se asume como un objeto cultural capaz de ser un factor de cambio social, en ese caso, existe la posibilidad de interpretarlo en este sentido discursivo.

Esta postura, en el caso de la teoría cinematográfica sobre el cine americano, es opuesta al planteamiento general de David Bordwell y Kristin Thompson<sup>43</sup>, donde la narración cinematográfica (y la del cine clásico de Hollywood la que menos) no tiene ninguna carga discursiva o ideológica. Estaría, por tanto, planteando una línea de pensamiento lejana de estos teóricos y próxima a las lecturas materialistas, podría decir de inspiración althusseriana, del cine.

Conviene clarificar esta cuestión adecuadamente, pues aunque entiendo al mito como un componente importante de la ideología, no considero que puedan ser utilizados como sinónimos. Por ello, aunque exista una gran cantidad de filmes con elementos míticos y, además asociados a una postura ideológica, como podría ser la exaltación de la democracia<sup>44</sup>, no todo el cine clásico de Hollywood ha de ser catalogado como un

---

<sup>43</sup> Cfr. David Bordwell, et al. (1997): *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.

<sup>44</sup> Un ejemplo interesante me parece el de los filmes de Frank Capra, relacionados con la construcción de la democracia y la función de la sociedad civil. Estos filmes son un planteamiento de los problemas de la política y la intervención de la masa en la vida pública de la nación. Cfr. Charles Lindholm y John A. Hall (2000): "Frank Capra meets John Doe: anti-politics in American national identity", en *Cinema and nation*, London, Routledge, pp. 32-44. El caso paradigmático del análisis de la relación entre cine e ideología

producto ideológico sin más. Asumir que son herramientas de control por parte del gobierno sería considerar que los filmes son todos producidos con esta finalidad y ninguna otra, cuestión que considero una reducción de las implicaciones culturales del cine.

Obviamente, no se le puede atribuir al gobierno americano la autoría de las películas, así como tampoco se le puede otorgar una implicación directa con los mecanismos narrativos; sin embargo, el papel que desempeñan los medios de comunicación (en los que el cine estaría incluido) permite establecer vínculos y asociaciones entre el poder y las políticas de representación. Que el cine se haya constituido como una industria poderosísima en aquel país, corresponde a un desarrollo económico, legal y representacional asociado con los mecanismos gubernamentales y de expansión ideológica americana. Esta cuestión me parece incuestionable y la argumentaré cuando aborde el cine como marco contextual.

Pero que el gobierno no sea el promotor directo de la producción de contenidos ideológicos en los filmes, no impide asumir una carga discursiva en ellos. Por lo que podría decir que, aunque no hay causalidad entre las posturas ideológicas dominantes en Estados Unidos y la producción cinematográfica del Hollywood clásico (tal y como expone Bordwell), sí considero que ha habido una naturalización del discurso nacional como elemento simbólico y narrativo en el interior del cine de esta época, y que tendría eco en los momentos posteriores de esta cinematografía. Si el cine no ejerce la construcción ideológica desde el poder, me parece que lo hace de forma indirecta a través del canon artístico y de la tradición de la literatura moderna, que sirvió de fundamento e inspiración al cine de los primeros cincuenta años del siglo pasado.

La cuestión es que después, hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno americano sí tomaría parte activa en la promoción de representaciones nacionales en el cine a través de varias instancias, como la CIA o el ejército. La

---

puede ser encontrado en: "John Ford's Young Mr. Lincoln", en *Cahiers du cinéma*, n.º. 223, 1970. Una reproducción en lengua inglesa puede ser encontrada en Bill Nichols (1976, ed.): *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press, pp. 493-529.

colaboración entre la administración y Hollywood se estrecharía buscando fines comunes. Por un lado, la promoción; por el otro, el desarrollo económico.

A pesar de esta intrusión en los mecanismos representacionales, la presencia de contenidos o formas míticas (e ideológicas) no garantiza la pretensión de funcionalidad social del cine, lo que convertiría estos elementos en decisiones estéticas o poéticas (asociadas a la materialidad fílmica o a la tradición literaria, respectivamente) y sujetas, discrecionalmente, al uso por parte de los autores. Se puede decir que, si se han desarrollado convenciones de género vinculadas con esta representación mítica o ideológica, es posible asumir dos cosas: por un lado, que existe un consenso en el momento de mostrar un hecho relacionado con el mito en cuestión, lo que lo normaliza y naturaliza dentro del modo de representación de la realidad en el sentido más amplio; por el otro, que el uso discrecional por parte de cada autor de estos elementos, refuerza su capacidad discursiva y simbólica. La consistencia y repetición en el uso de formas míticas e ideológicas aporta relevancia social e histórica a estos elementos, en tanto que el cine funge como producto cultural sujeto a un contexto específico.

Lo cierto es que, en el caso del cine americano, el uso de simbolismos asociados a los mitos nacionales permite elaborar una interpretación en la que se asume una intencionalidad de representación en la que la ideología desempeña un papel fundamental. Y, como, bajo esta perspectiva, cualquier película podría plantear una postura ideológica específica, los géneros cinematográficos americanos se han poblado de ciertas formulaciones míticas cercanas a la tradición democrática y los valores de los primeros colonos, en detrimento de otros mitos políticos y culturales también presentes en la sociedad.

Asimismo, hay que considerar que el gobierno participa, si bien no de forma total, en las formulaciones representacionales del cine, sí lo hace de forma normativa, a través de la censura, los mecanismos de producción y los apoyos (o negación de éstos) económicos a las empresas. El establecimiento de una industria crea unos parámetros reguladores de aquello que se produce; por tanto, aunque la construcción ideológica no

sea una relación de poder ejercida por el gobierno sobre los productores, sí aparecen, claramente, modos de intervención o conducción de los contenidos.

A pesar de ello, los propios recursos poéticos y míticos sirven como formas de subvertir la vigilancia de la autoridad, convirtiendo la retórica fílmica en un espacio fértil para el análisis de estas tensiones. Las historias del cine son la herramienta primera para mostrar estas relaciones económicas, políticas y estéticas en el interior de esta industria cultural tan relevante para los Estados Unidos<sup>45</sup>. De ahí mi elección del marco general que establezco para efectos de este trabajo y que trataré en la parte del contexto cinematográfico.

La segunda herramienta sería, desde la perspectiva que he planteado, el análisis de los géneros en tanto que convenciones estandarizadas y asumidas como consecuentes con la visión general de la sociedad respecto a los modos de representar su mundo y autorrepresentarse, que es la parte de la teoría que estoy abordando. En este sentido, el libro de Rick Altman<sup>46</sup> sería el centro vertebrador de la lectura que hago.

Más que referirme a obras específicas y proponer el análisis de éstas, me referiré a elementos propios de los géneros a través de estudios de cine comparado y análisis preexistentes, asociados con los cambios en los modos de representación del cine americano. La línea de argumentación sigue la incorporación del mito como elemento propio de la ficción estadounidense, y la utilización de los elementos nacionales y democráticos como parte de estas simbolizaciones que tienen pretensiones de integración social a partir de la representación de un tipo de sociedad en concreto.

Además del trabajo de Richard Slotkin<sup>47</sup>, que realiza una revisión exhaustiva de la función del mito en la conformación de la historia americana, quisiera citar otros trabajos que, me parece, completan el planteamiento que intento desarrollar<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> He trabajado, fundamentalmente con dos historias del cine. Cfr. Homero Alsina Thevenet, et al. (1993): *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes. José Enrique Monterde y Casimiro Torreiro (1996, coords.): *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra.

<sup>46</sup> Rick Altman (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.

<sup>47</sup> Richard Slotkin (1993): *Gunfighter nation: the myth of the frontier in Twentieth-Century America*, New York, Harper Perennial.

El primero de ellos, es el trabajo de Núria Bou y Xavier Pérez<sup>49</sup>. Esta visión supone un corte transversal de los géneros americanos, para mostrar los componentes míticos presentes en ellos. El análisis es un marco conceptual muy interesante, en términos de referencia general, para efectos de mi hipótesis del uso del mito como elemento consustancial al cine estadounidense. Y, aunque algunos ejemplos de análisis de películas cabrían íntegros en este trabajo, el fundamento teórico que emplean es demasiado amplio para mis objetivos.

El problema al que me enfrenté al intentar aplicar esta visión sobre el mito en el cine americano a mi propio análisis, fue que el punto de partida teórico se sustenta en la antropología del imaginario; cuestión que sí visibiliza el mito como componente narrativo, pero cuyo alcance y aplicabilidad como método de análisis se extiende a cualquier texto, por lo que mi intención de revisar, específicamente, la representación del individuo americano dentro del mito democrático, asociado a la Guerra de Irak, era un contexto determinado que no se veía favorecido por una aproximación tan general. De todos modos, aunque el contexto histórico particular que intento analizar no es extensamente desarrollado en la exploración del héroe cinematográfico de Bou y Pérez, estos autores sí establecen muy claramente algunos elementos rescatables.

El primero de ellos sería el gesto fundador de la nación a través del *western*, que se corresponde con toda la tradición de la literatura de la frontera, que explicaré más adelante. El segundo es la importancia de los roles masculinos y femeninos en la construcción narrativa, pero también en la elaboración de un imaginario sobre la comunidad o sociedad que produce tales narraciones. El tercero es que, en esta disección transversal de los géneros, muestran el gran alcance e impacto de la

---

<sup>48</sup> Existen otros trabajos relacionados con el mito en el cine americano y su influencia en la cultura estadounidense; pero el trabajo de Slotkin, en ese sentido, me parece el más sistemático y coherente. Otros títulos interesantes, por poner algunos ejemplos, son: Paula Marantz Cohen (2001): *Silent film and the triumph of the american myth*, Oxford, Oxford University Press. Eric Greene (1996): *Planet of the apes as american myth: race and politics in the films and television series*, Jefferson, McFarland. La cuestión es que el mito suele ser asociado al cine de ficción, o a la política americana, pero el documental sigue siendo un terreno en el que se prefiere hablar en términos de ideología y poder, más que de narración mítica. Esta cuestión la abordaré en el capítulo 2, cuando hable de la política exterior actual; que es el contexto en el que se inserta la reflexión sobre la guerra de Irak.

<sup>49</sup> Núria Bou y Xavier Pérez (2000): *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós.

mitificación en la sociedad americana, presente en, prácticamente, cualquier clave narrativa. Pero, de lo que no dejan constancia, es del mito de la democracia y los valores nacionales, como elementos presentes en las narraciones que analizan, debido al carácter amplio de su análisis.

La segunda fuente susceptible de ser considerada para la elaboración de un análisis de los mitos democráticos dentro del cine de ficción americano sería el libro de Sam Girgus, *Hollywood renaissance*<sup>50</sup>. El planteamiento general del autor es proponer un canon de seis cineastas americanos que representarían a la institución del cine, lo mismo que los cinco grandes escritores de la literatura realista americana del siglo XIX. De este modo, Frank Capra, John Ford, Elia Kazan, Howard Hawks, Fred Zinnemann y George Stevens, serían el relevo de la literatura democrática encarnada por Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau y Herman Melville.

Este planteamiento, elaborado por Girgus, fundamentado en el trabajo de Francis Otto Matthiessen, conecta el pensamiento moderno de finales del siglo XIX y principios del veinte a través de las preocupaciones sobre la democracia y el progreso americanos.

The search by Matthiessen for a source for a renaissance of democratic values in his own ties relates to developments generally outside of his critical purview – in Hollywood. The ideology nurtured in *American Renaissance* as Matthiessen deliberated over his book from the perspective of places like Cambridge, Massachusetts, Kittery, Maine, and Santa Fe, New Mexico, occurred also in Hollywood, California. As Matthiessen labored on *American Renaissance*, a cinema for democracy was emerging both to represent and to transform American culture. This new renaissance in film matches the vigor, imagination, and creativity of the American Renaissance writers in focusing on “the possibilities of democracy.” Indeed, the simultaneity of this movement in Hollywood and of Matthiessen’s scholarly enterprise attests to the validity of his vision. This parallel movement occurring in Harvard and Hollywood meets a key test suggested by one of the century’s greatest philosophers of democracy, John Dewey. Working in the same historic moment and cultural context as Matthiessen, Dewey says: “The struggle for democracy has to be maintained on as many fronts as culture has aspects: political, economic, international, educational, scientific and artistic, religious.” Significantly, Dewey’s words appear in *Freedom and Culture* in 1939, the year of the release of several major films by directors at the heart of Hollywood’s own renaissance of American democratic values: Frank Capra’s *Mr. Smith Goes to Washington* and John Ford’s *Stagecoach*, *Young Mr. Lincoln*, and *Drums along the Mohawk*.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Sam B. Girgus (1998): *Hollywood renaissance: the cinema of democracy in the era of Ford, Capra and Kazan*, Cambridge, Cambridge University Press.

<sup>51</sup> Girgus, op. cit., p. 3.

Las ventajas de esta teoría son dos:

1) La capacidad de entablar un vínculo entre la tradición literaria y la cinematográfica en el establecimiento de los mitos democráticos como tema relevante.<sup>52</sup>

2) La creación de un referente clásico del tratamiento de la democracia dentro del cine americano. Su alcance, para efectos de mi trabajo, es servir de referente histórico; pero el planteamiento del renacimiento del pensamiento democrático y su vinculación a un período histórico distinto al que pretendo analizar lanza la pregunta sobre cómo esta cuestión ha de actualizarse (en términos teóricos y metodológicos); pero también cómo ha de adecuarse del cine de ficción al documental.

El último texto, y el que más consistentemente sirve a los fines que pretendo, es el de Jean-Michel Valantin, *Hollywood, el Pentágono y Washington*<sup>53</sup>, por su tratamiento del cine americano de la segunda mitad del siglo pasado (y principios de éste) desde la perspectiva de la tematización nacional como estrategia de representación global. Sobre los planteamientos de este autor regresaré más adelante.

Algunos textos complementarios que abordan el cine desde una perspectiva más histórica, que me han servido para periodizar y distinguir evoluciones narrativas y representacionales son: *Hollywood's cold war*<sup>54</sup>, de Tony Shaw y *Vietnam at 24 frames per second: a critical and thematic analysis of over 400 films about the Vietnam War*<sup>55</sup>, de Jeremy Devine. Este par de trabajos plantean una aproximación ya desde el interior del tema particular que analizo, aunque en momentos históricos distintos. Siendo ambos planteamientos de la relación del cine con la representación de un conflicto político (en el sentido amplio, como es el caso de la *guerra fría*) o de un conflicto armado específico (como es el caso de la guerra de Vietnam), son obras de referencia que me han

---

<sup>52</sup> De igual forma en que lo hace Richard Slotkin, y de manera mucho más exhaustiva y ordenada que Girgus. Es por ello por lo que el trabajo de Slotkin estructura toda mi argumentación y el de Girgus sólo ocupa una referencia en la revisión de los trabajos teóricos en torno al mito democrático en el cine.

<sup>53</sup> Jean-Michel Valantin (2008): *Hollywood, el Pentágono y Washington*, Barcelona, Laertes.

<sup>54</sup> Tony Shaw (2007): *Hollywood's cold war*, Edimburg, Edimburg University Press.

<sup>55</sup> Jeremy Devine (1995): *Vietnam at 24 frames per second: a critical and thematic analysis of over 400 films about the Vietnam war*, Jefferson, McFarland.

permitido establecer criterios de análisis y formulaciones de los mitos y los conceptos que he constituido como elementos para mi propio trabajo.

#### 4.2.2.1. Sobre el cine de “seguridad nacional”

La definición de cine de “seguridad nacional” establecida por Valantin es un planteamiento teórico que articula de forma clara los componentes y actores sociales que me interesa utilizar en el marco interpretativo de mi planteamiento analítico sobre la forma documental. Este tejido de actores e instancias establecen la posibilidad de cuestionarse sobre las dimensiones, tanto económica, como política, militar, representacional o sociológica de la realidad americana actual. Y, aunque centraré mi atención en una dimensión específica (la de la representación del individuo), me parece fundamental efectuar una contextualización de los vínculos que este elemento guarda con el resto de los componentes.

El contacto entre la industria del cine y el aparato de seguridad nacional depende de la relación que mantiene la opinión pública con la “gran estrategia” (nivel donde la decisión política se articula con los medios para realizarla). Al ser una industria privada, el cine sólo depende del aparato de seguridad nacional en la medida que la opinión pública – cuyos miembros forman su clientela- se adapta a la política.

Ahora bien: las relaciones instauradas desde la Segunda Guerra Mundial hasta la muerte de John Kennedy aparecen determinadas por un largo ciclo de alineamiento de estas tres instancias (gran estrategia, cine y opinión pública), a pesar de varios ajustes brutales, como la era del macartismo que se inicia a principios de la década de 1950. El cine de seguridad nacional de esos años es una ilustración, producida a ritmo industrial, de la amenaza comunista, pero también un nuevo cuestionamiento de la disuasión nuclear, que es imposible legitimar cuando es filmada en su crudeza genocida.<sup>56</sup>

Nociones como opinión pública, “gran estrategia”, industria privada son componentes que afectan a los modos de representación, igual que la tecnología o el canon documental, como ya establecí en la primera parte de este marco teórico. Siguiendo con esta línea, perfilaré cómo estos factores han incidido sobre la narrativa documental y sobre los temas que tratan. Para ello, abordaré la discusión siempre desde la dimensión que adquiere la representación dentro de la forma fílmica, en particular, y

---

<sup>56</sup> Valantin, op. cit., p. 22.

artística, en general. Los elementos que la influyen y que he venido determinando serán los que me permitan establecer los contextos que me ayudarán a perfilar las categorías de análisis, de igual modo que me facilitan describir las evoluciones de los mecanismos de la representación en la forma documental.

Hasta ahora, he planteado la discusión sobre la representación en el modo documental, así como en la tematización de los mitos nacionales dentro del cine americano, sobre todo a partir de los mecanismos narrativos presentes en los géneros cinematográficos. A continuación, me parece pertinente establecer un breve desarrollo de la teoría de los géneros literarios vinculada con la representación de estos temas en la literatura americana; fundamentalmente, para marcar una línea de interpretación de la tradición mítica desde la conformación de la nación americana.

La otra parte de la teoría de los géneros literarios que me interesa perfilar es la que me permite plantear la discusión general sobre la intencionalidad de la obra y la pretensión de una función social del arte. Me centraré en la revisión de ciertos géneros literarios que establecen cuestionamientos sobre el vínculo del texto con la representación de la realidad, a pesar de su naturaleza ficcional.

Respecto de esta cuestión, pretendo establecer, por encima de todo, dos extremos de la narración realista (que es en la que me centraré); por un lado, la pretensión didáctica de la literatura, y por el otro, el ingreso de la conciencia del autor como elemento de nexo con aquello que narra. La primera cuestión se relaciona directamente con la discusión sobre la ejemplaridad y la representatividad del mundo, que ya expliqué en clave cinematográfica; la segunda trabaja con la inserción de la mirada subjetiva como un elemento más del estilo realista, para otorgar una proximidad de punto de vista a la narración. Estos dos componentes son, dentro de la ficción, de los que estimo como más próximos a la tradición documental y que me permitirán establecer el puente conceptual para analizar, a través de una herramienta teórica, predominantemente usada para textos ficcionales, un modo de representación fílmico que no le es propio.

#### 4.2.3. La tradición literaria y los géneros

Al plantear los contextos literarios como posible teoría interpretativa en este trabajo, lo que tengo intención de encontrar es una tradición artística previa, cuya asociación con los problemas del análisis y planteamientos de la reflexión general sobre el sujeto en la forma documental cinematográfica, puedan servir como un referente para matizar el análisis, como recursos para cuestionar mejor las formas narrativas y retóricas en las que centraré mi atención.

También me interesa extender mi investigación hacia la teoría literaria, por el fuerte vínculo que la forma artística (especialmente la asociada con la literatura realista del siglo XIX) establece con el mito de la democracia americana, lo que considero me permite elaborar un espacio de reflexión teórica más completo y consistente. Pretendo explorar las formas literarias próximas o afines al modo de representar la identidad de los habitantes de los Estados Unidos, es decir, mecanismos narrativos, *mythos* dramáticos privilegiados y formas retóricas que son aceptados como elementos canónicos de una tradición literaria que, posteriormente, se trasladó al cine.

La crisis que vive la sociedad americana es, también, la crisis de sus metáforas. Y, por tanto, las formas de representación cambian. Este cambio no es sólo retórico o representacional, sino que también es paradigmático. Cambio que se ha dado en caracterizar como el paso de la modernidad a la posmodernidad, en términos nominales. Pero mi interés, más que en establecer la caracterización de un nuevo paradigma, se centra en cuestionar las obras documentales para buscar los mecanismos en los que se revela esta variación.

En términos de relato histórico, la revisión que propongo de estos filmes muestra la tensión y reticencia a abandonar las poéticas modernas. La historia de la degeneración del paradigma, que muchos pensadores y artistas ya han caracterizado y teorizado, se opone a un modo narrativo que aún pretende su incorporación homogénea y unitaria a

una historia lineal y determinada por el progreso y la defensa de los valores constituidos como centro de la democracia americana. Este conflicto, por la yuxtaposición de paradigmas, es el que abordaré.

No sólo la literatura, sino también la historia de la sociedad americana, es un objeto de estudio fundamental del presente proyecto. Visiones como la de Alexis de Tocqueville, Walter Lippmann, Theodor Roosevelt y Noam Chomsky sobre la cultura de Estados Unidos y su constitución como nación son referencias que me servirán para establecer esta lucha de visiones sobre América. Estas maneras de historiar, finalmente, son también materializadas de forma narrativa y forman parte de los textos asociados a la conciencia de una sociedad; son discursos destinados a la reflexión sobre las relaciones de los sujetos con el mundo, con sus propias creaciones, con los objetos, con otros sujetos.

La historia se ocupa en la “prosa de la vida”, los materiales de una vida específicamente “común” (*Gemeinwesen*), considerada ya sea desde el lado de las creencias religiosas compartidas o de la sociedad civil, con sus leyes, instituciones e instrumentos para imponer la adhesión del sujeto a los valores de la comunidad. A partir de esa vida común, decía Hegel, se generan esas fuerzas que llevan a “la conservación o el cambio” de la misma, y para las cuales tenemos que suponer la existencia de individuos adecuados para ambas tareas. En suma, el proceso histórico es en forma preeminente el producto de un conflicto dentro del contexto de un estilo de vida compartido y, a través de todo un conjunto de estilos de vida compartidos, el conflicto de la forma realizada con una fuerza que quiere transformarla o de un poder establecido con algún individuo que se le opone en interés de su propia autonomía y libertad presentidas. Aquí, en suma, está la situación clásica de la tragedia clásica y la comedia clásica.<sup>57</sup>

En esta interpretación de Hegel, Hayden White, muestra la propensión del filósofo a “poetizar y dramatizar”<sup>58</sup> la historia, uniendo la poesía al hecho histórico. Esta noción muestra el carácter consciente de la historia como hecho narrado, así como la necesidad de reflexionar sobre los modos en que ha sido narrada. Hegel recurre a los *mythos* dramáticos clásicos (tragedia y comedia, en particular) para establecer una categorización de los tipos de narración realista de la historia, desarrollados durante el siglo XIX.

---

<sup>57</sup> White, op. cit., pp. 93-94.

<sup>58</sup> Ibid., p. 92.

Esta conexión entre la literatura y el discurso histórico aporta dos elementos interpretativos valiosos. El primero, es que otorga a la literatura el carácter de fuente histórica, a pesar de la dificultad que dicha perspectiva pueda encarnar. El segundo, es que permite establecer el carácter de discurso de la propia historia. Un discurso que, además, está muy próximo a las pretensiones que la teoría documental le ha otorgado a esta forma fílmica.

Si hiciéramos coincidir el documental con las narrativas clásicas propuestas por Hegel, el documental ocuparía el contrapunto de la sátira, a la que denomina la obra social; perspectiva que, de modo general, coincide con la idea de la funcionalidad social del arte. La cuestión es cómo entender esta característica en el mundo audiovisual globalizado actual, y no en el siglo XIX. Éste es el camino teórico que pretendo establecer a través de la revisión de algunos géneros literarios.

En este sentido, aunque la teoría de Hayden White sobre la narración histórica es muy interesante, para lograr establecer este criterio de narración dentro de los discursos de la sobriedad, se deben analizar los géneros literarios (formas ficcionales) para ver los vínculos que intentan establecer con la realidad. De este modo, se puede establecer estas pretensiones de hablar sobre el mundo, de interpelar a la sociedad y al contexto histórico en el que están insertas las narraciones artísticas.

Desde esta perspectiva, me parece que el trabajo de Paul Ricoeur<sup>59</sup> es una propuesta teórica que permite aproximarme a este objetivo. Y, además, también recorre el camino inverso, el mismo que de algún modo he perfilado con el trabajo de White. De igual modo, está interesado en la construcción del relato histórico. Si he decidido plantear la narración histórica desde White es por la pertinencia del uso de casos asociados con la literatura y la historia americana; en particular, el planteamiento del trabajo de Alexis de Tocqueville, como un modo genérico de narración histórica, lo que permite caracterizar con mayor precisión el contexto teórico, histórico y literario que me interesa explorar.

---

<sup>59</sup> Paul Ricoeur (1987): *Tiempo y narración I y II*, Madrid, Cristiandad.

Pero en el caso de la teoría literaria, me parece que la obra de Ricoeur es la que me permite explicar, fundamentalmente, tres géneros literarios que resumen las pretensiones de interpretación o asociación con el mundo por parte del texto. Es por ello por lo que lo utilizo como modelo teórico. Su utilidad es visibilizar el interés del arte por aproximarse, a través de las formas realistas de representación o narración, al mundo, a la realidad, a la sociedad que describen o imaginan.

#### 4.2.3.1. Categorización de Ricoeur: novela de aventura, didáctica y del flujo de conciencia

La teoría de Paul Ricoeur se aboca, fundamentalmente, al análisis de la narración de ficción y de la narración histórica, a través de la revisión del concepto del tiempo. Y, aunque mi trabajo intenta mantenerse muy ligado al planteamiento general de su obra, mi preocupación central es la noción de carácter o personaje. Es por ello por lo que, aunque resulta de gran importancia para el planteamiento general de mis hipótesis, he decidido aproximarme a él desde una perspectiva bastante más limitada.

En este camino, destaca, primordialmente, la explicación que ofrece sobre la evolución de la narración de la novela moderna, que es, considero, el punto de quiebre de la búsqueda de formas expresivas más amplio en el que podría incluir el presente texto. En la argumentación que ofrece sobre esta evolución del carácter, asociado a los cambios dentro del género de la novela, aparecen mecanismos o soluciones específicas al problema de la trama y la estructura de la narración que me parecen muy cercanas a los cuestionamientos que el documental contemporáneo está haciendo a su propia forma expresiva.

Además, Ricoeur establece la evolución de la discusión sobre la trama a través de un concepto teórico clave y asociable a toda forma realista (de la que el documental participa); me refiero al concepto de *verosimilitud*. De este modo, la tensión entre trama y carácter se desplazó hacia el de la oposición al canon literario a través de la fidelidad a la realidad; pero donde, como explica el autor, canon y trama son conceptos o

problemas teóricos equiparables bajo el contexto de análisis de la literatura moderna a la que hace referencia.

[...] mientras Aristóteles subordinaba los caracteres a la trama, considerada como concepto englobador respecto a los incidentes, a los caracteres y a los pensamientos, vemos en la novela moderna, que la noción de carácter se libera de la de la trama, luego compete con ella e incluso la eclipsa totalmente.

Esta revolución encuentra en la historia del género razones serias. En efecto, precisamente bajo la denominación de carácter podemos colocar tres expansiones importantes del género novelesco. [...]

[...] Hay una razón más velada para la reducción del concepto de trama al de simple hilo de la historia, de esquema o de resumen de los incidentes. Si la trama, reducida a este esqueleto, ha podido parecer una restricción exterior, incluso artificial y finalmente arbitraria, es que, desde el nacimiento de la novela y hasta el final de la edad de oro, en el siglo XIX, ocupó el primer plano un problema más urgente que el del arte de componer: el de la *verosimilitud*. Facilitó la sustitución de un problema por otro el hecho de que la conquista de la verosimilitud se hizo bajo el principio de la lucha contra las «convenciones», en primer lugar contra lo que se entendía por trama, con referencia a la epopeya, a la tragedia y a la comedia bajo sus formas antigua, elisabetiana o clásica (en el sentido francés de la palabra). Luchar contra las convenciones y por la verosimilitud no constituía así más que la misma y única batalla. Este afán por lo verdadero en el sentido de ser fiel a la realidad, de igualar el arte con la vida, fue lo que más contribuyó a ocultar los problemas de la composición narrativa.<sup>60</sup>

La discusión trasladada hacia la verosimilitud privilegia el realismo como forma expresiva y exige a la ficción (o a la narración de la historia) ciertos límites y referentes que no puede descuidar. La cuestión es que, por otro lado, este interés por igualar el arte con la vida, como dice Ricoeur, oculta la composición narrativa, que, en el caso del documental, derivaría en una naturalización de las herramientas de la narración. El registro pareciera no estar mediado, el mecanismo se vuelve invisible. Esta divergencia, esta variación en el paso del texto literario al fílmico ha de considerarse, sobre todo, a la luz del contexto de evolución histórica de los medios de masas.

Esta aproximación a lo real, requiere un cambio en el tipo de personajes, la popularización de la literatura (fenómeno equiparable al desarrollo de los medios masivos, en tanto que tecnología de la representación) hace que la caracterización de los individuos derive en una aproximación al hombre común, dejando de lado a los personajes célebres o investidos del aura divina o heroica de la narración romántica y clásica. Ricoeur define este primer cambio en el sujeto de la siguiente forma:

---

<sup>60</sup> Paul Ricoeur (1987): *Tiempo y narración II*, Madrid, Cristiandad, pp. 24-27.

En primer lugar, explotando el auge de la novela picaresca, la novela amplía considerablemente la *esfera social* en la que se desarrolla la acción. Ya no hay que describir los hechos relevantes o las fechorías de personajes legendarios o célebres, sino las aventuras de hombres o mujeres corrientes, del pueblo.

Un ejemplo de esto nos lo muestra la literatura inglesa del siglo XVIII. Al mismo tiempo, la historia narrada parece inclinarse por lo episódico, mediante las interacciones que sobrevienen en un tejido social singularmente más diferenciado, mediante las innumerables imbricaciones del tema dominante del amor con el dinero, la reputación, los códigos sociales y morales, en una palabra: por una *praxis* muy sutil (cf. Hegel sobre *El sobrino de Rameau*, en la *Fenomenología del espíritu*).<sup>61</sup>

Esta primera evolución marcaría una cierta función moralizante de la literatura, así como la necesidad de explicar los problemas de la gente común. Las acciones, actitudes y pensamientos de la gente, en un contexto social que le corresponde. Su vínculo con la picaresca, aunque podría tener ciertos elementos de ejemplaridad, busca ante todo ironizar o criticar los modos de comportarse o de pensar de los personajes representados. La sátira apunta una pretensión de cambio social, de modificación del ambiente, de evolución de la sociedad a través de mostrar los vicios y errores de la gente.

Es, en este sentido del cambio social, como las expansiones del personaje explicadas por Ricoeur prosiguen. El paso de la primera evolución a la segunda, que se caracteriza por una forma particular de implicación mutua de la trama con el personaje, mantiene la preocupación por explicar la esfera social, pero agrega un elemento nuevo: la complejidad psicológica derivada del logro de la madurez por parte del individuo. Se profundiza en la psicología del protagonista tanto como en el complejo tejido social en el que se inserta e intenta prosperar.

La segunda expansión del carácter, a expensas – parece – de la trama, la ilustra la *novela educativa*, que alcanza su punto culminante con Schiller y Goethe y se prolonga hasta el primer tercio del siglo XX. Todo parece girar en torno al despertar a sí mismo del personaje principal. Es, en primer lugar, la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración; luego son sus dudas, la confusión, la dificultad para situarse y ordenarse las que rigen cada vez más el rumbo del tipo. Pero, a lo largo de todo el desarrollo, la historia narrada se le pide esencialmente que entreteja simultáneamente complejidad social y complejidad psicológica. Esta nueva ampliación procede directamente de la anterior. Ya lo había anticipado la técnica novelesca, en la edad de oro de la novela, en el siglo XIX, desde Balzac a Tolstoi, al sacar todos los recursos de una fórmula narrativa muy antigua, que consiste en profundizar en un carácter, narrando más,

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 24.

y en obtener de la riqueza del mismo la exigencia de una complejidad episódica mayor. En este sentido, carácter y trama se condicionan mutuamente.<sup>62</sup>

En este tipo de historias, conocidas como *bildungsroman* (o *kunstlerroman* en caso de que el personaje fuera un artista), el personaje – condicionado por la trama, por la esfera social representada en ella – ha de alcanzar la madurez. Ha de aprender a comportarse en la sociedad, lo que hace que reflexione sobre su propia historia. Este ir y venir es lo que Ricoeur especifica como que trama y carácter se condicionan mutuamente. La novela educativa puede ser fácilmente asociada con las pretensiones didácticas del documental desde la época de John Grierson, igual que con todas las teorías que plantean una pretensión epistemológica respecto a este modo de representación fílmico.

La última expansión del sujeto que expone Ricoeur es la que se podría asociar con la forma reflexiva del documental expuesta por Nichols, y que podría vincularse a dos movimientos o tradiciones distintas; por un lado el cine-ensayo europeo, y, por el otro el documental autobiográfico americano de los años sesenta y setenta. La conciencia como hilo narrativo (o el cambio de planos de conciencia como motor de la narración) vuelve relevante la voz autoral en el documental, igual que sucedió en la literatura de principios del siglo XX. La autobiografía, la epístola, la novela del flujo de conciencia son formas o géneros vinculados a esta revolución de la representación del sujeto literario (extrapolable al modo documental cinematográfico).

Una nueva fuente de perplejidad surgió, principalmente en el siglo XX, con la novela del *flujo de conciencia*, ilustrada maravillosamente por Virginia Wolf [...]: lo que despierta ahora el interés es la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de conciencia, de subconciencia y de inconsciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas. La noción de trama aparece aquí desacreditada definitivamente.<sup>63</sup>

Esta forma particular de la expansión del sujeto me interesa mucho, porque se desvincula de la epistemofilia y se aproxima a la afectividad y a la emoción. Uno de los primeros temas que me parecieron relevantes de analizar es esta nueva relación de la trama con el personaje en los documentales elaborados a partir de cartas de soldados de

---

<sup>62</sup> Ídem.

<sup>63</sup> Ibid., p. 25-26.

las guerras americanas<sup>64</sup>. La poca filmografía que utiliza este recurso hizo que ampliara las pretensiones teóricas y analíticas de este proyecto sobre las poéticas del sujeto. El modo de hacerlo está, también, explicado en el texto de Ricoeur.

El concepto de imitación de acción puede así extenderse más allá de la «novela de acción», en el sentido estricto de la palabra, e incluir la «novela de carácter» y la de «pensamiento», en virtud del poder englobador de la *trama* respecto a las categorías estrictamente definidas de incidente, de personaje (o de carácter) y de pensamiento. La esfera delimitada por el concepto de *mimesis praxeos* se extiende hasta donde se extiende la capacidad de la narración para «brindar» su objeto por estrategias narrativas que engendran totalidades singulares capaces de producir un «placer propio», por un juego de inferencias, de expectativas y respuestas emocionales, por parte del lector. En este sentido, la novela moderna nos enseña a alargar la noción de acción imitada (o representada) tanto como podemos decir que un principio *formal* de composición vela por la estructuración de los cambios capaces de afectar a seres semejantes a nosotros, individuales o colectivos, seres dotados de nombre propio, como en la novela moderna del siglo XIX, o simplemente designados por una inicial (K...), como en Kafka; seres incluso hasta sin nombre, como en Beckett.<sup>65</sup>

Es a través de las acciones representadas de los sujetos, sus opiniones y la expresión de sus sentimientos como cuestionaré las obras documentales del corpus que presento en el último capítulo. Las actuaciones que un soldado desplegado en Irak desarrolla no encuentran explicación en el evento histórico, o en la política americana; éstos son elementos que se contraponen a la lógica constituida dentro de la trama y de la determinación del carácter. Este formalismo al que no puede renunciar la narración audiovisual es el principio teórico que aplico y que se puede ver que existe, claramente, en la discusión teórica literaria.

Estas expansiones suscitadas sobre la noción de carácter permiten establecer tres formulaciones específicas de narración dentro de la teoría literaria, que fácilmente encuentran preocupaciones homólogas en el cine, tanto de ficción, como documental. Aunque no quisiera establecer una relación causal entre la explicación de Ricoeur y el origen del cine, sí se puede afirmar, sin embargo, que el desarrollo técnico y de pensamiento que representó el cinematógrafo, se asocia al interés de la sociedad por esta fidelidad de representación de lo real.

---

<sup>64</sup> Los dos ejemplos más relevantes se revisan en este trabajo: *Dear America* (1987) y *Last letters home* (2004), ambos dirigidos por Bill Couturié.

<sup>65</sup> Ricoeur, op. cit., pp. 26-27.

Estas tres formas de relacionar trama y personaje (la novela de aventura, la didáctica y la del flujo de conciencia, podríamos denominarlas), ya aportan criterios para distinguir formas de narrar dentro de la ficción que pretenden tener una representación realista<sup>66</sup>. Además, tres factores más se establecen como relevantes a partir de esta explicación de Ricoeur.

El primero es la representación de lo que este autor denomina “la esfera social”, particularmente en detrimento del uso de personajes célebres o inventados, para hacer referencia a hombres y mujeres más próximos al lector. Este acercamiento del personaje y de la descripción del contexto sugieren una preocupación por aproximarse a lo real que justifica la interpretación de la funcionalidad social de la obra; o la búsqueda de la fabulación moral, como mecanismos para interpelar afectiva y cognitivamente al lector.

El segundo factor es observable en la novela didáctica, y consiste en el establecimiento de una nueva relación entre la trama y el carácter; no desde la subordinación del uno al otro, sino desde la perspectiva de que se condicionan mutuamente. De este modo, la narración tiende a volverse episódica y a exigir, tanto el desarrollo del personaje, como la descripción compleja del mundo y las acciones.<sup>67</sup> El tema de la llegada a la madurez del personaje establece claramente el conflicto en el que el carácter está asociado a la sociedad y a los esquemas de valor de ésta.

---

<sup>66</sup> Estas expansiones del carácter pueden ser rastreadas parcialmente en el trabajo de Gilles Deleuze, lo que ayuda a vincular la teoría literaria y la tradición fílmica. Pero las categorías de Ricoeur no se corresponden con la taxonomía propuesta en *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento* de Deleuze. Además, estas evoluciones narrativas asociadas con el personaje, presentes en el cine de ficción americano se limitan, en el trabajo de Deleuze, al cine que él denomina clásico (imagen-movimiento) por lo que, aunque se pueden identificar algunas de estas formas de relación entre trama y personaje en su particular tipología del cine de ficción, su asociación resulta más problemática que clarificadora. La utilidad de apuntar este posible vínculo es mostrar cómo estos mecanismos narrativos asociados con la modernidad literaria y la novela, se extienden hacia la tradición cinematográfica, permitiendo el uso de las herramientas para el análisis textual de los filmes. Cfr. Gilles Deleuze (1983): *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós; y Gilles Deleuze (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós. Particularmente interesante me parece el capítulo 5 de *La imagen-movimiento* donde se explica la dicotomía “objetivo-subjetivo” asociada a la categoría de la “imagen-percepción”.

<sup>67</sup> A este respecto, hay que cuestionarse sobre el carácter sintético de la imagen, que separa acción de pensamiento en dos planos distintos, facilitando así una representación del mundo y de la acción sin tener que recurrir, una vez más, a la psicología. Es como si la narrativa fílmica pudiera restituir la trama y la acción como si estas expansiones del carácter no hubieran sucedido. Aunque no es así, basta con constatar la fuerte carga del carácter en el cine americano de todas las épocas.

La conciencia del personaje como último elemento de la expansión del carácter en la novela moderna, explicado por Ricoeur, deviene en una forma que cuestiona profundamente la relevancia de la trama para el canon literario y, al mismo tiempo, favorece poderosamente la recuperación de contextos o figuras de la esfera social visto desde el relato del personaje principal. La realidad en la que está inserto depende de su reflexión, de su conciencia o inconsciencia para ser representado. Hay, a pesar del realismo que el flujo narrativo de este estilo pueda tener, una clara mediación del personaje para explicar el mundo que vive y experimenta. Este último cambio en la relación personaje-trama podría asociarse a las formas del ensayo en el documental; la *reflexividad* y la *performatividad* se vuelven mecanismos distinguibles de este estilo narrativo<sup>68</sup>.

Esta expansión del personaje, como mostraré más adelante, está bastante lejana del tipo de obras que analizaré; sin embargo, me parece relevante exponer su existencia, por su fuerte impacto en la tradición. Es, de alguna forma, uno de los caminos que el modo de representación ha seguido, aunque no se refleje en los documentales que analizo. Donde sí es visible su uso es en las obras que utilizaré como contexto previo, en particular en aquellas películas vinculadas con los movimientos minoritarios americanos de los años sesenta.

Por este reingreso de la identidad como tema de las obras documentales en un momento específico de la historia de Estados Unidos posibilita el análisis de la relación del arte con la sociedad que pretende representar y permite asociar la narración literaria (y cinematográfica) a la narración histórica. Los géneros, estilos y elementos de cada

---

<sup>68</sup> Cabe preguntarse si estas categorizaciones de la evolución del carácter presentadas por Ricoeur, aún proviniendo de la tradición del análisis literario, se aplican con mayor precisión a la forma documental que las propias taxonomías asociadas con este modo de representación fílmico, como podría ser la expuesta por Bill Nichols (canon tipológico del documental durante más de dos décadas). La cuestión es que, como explica Stella Bruzzi, la tipología de Nichols, basada en una evolución cronológica y en el dominio de un criterio comunicativo sobre las formas expresivas y narrativas del producto documental, no acaba por ser una explicación integral de los mecanismos asociados con el modo de representación. Por ello, la categoría de la *performatividad* explicada en la teoría de Nichols se convierte en una forma de documental que desafía y contradice gran parte de la teoría desarrollada en su trabajo previo. Esta inconsistencia en la exposición de la tipología obliga a la teoría documental a replantearse taxonomías o formas de interpretación distintas. Sobre la inconsistencia del trabajo de Nichols, cfr. Stella Bruzzi (2001): *New documentary: a critical introduction*, London, Routledge.

obra posibilitan integrar un marco interpretativo que muestre las formas privilegiadas de representación del individuo y de la comunidad en un momento concreto.

La cuestión es que el momento en el que centraré el análisis pareciera ya haber desgastado las figuras épicas y heroicas como modos relevantes de representación del personaje y, sin embargo, subsisten como uno de los pilares de la integración de las narraciones nacionales asociadas con la guerra. Esta transición de los caracteres de historias de aventura a la representación de la vida de gente común y el regreso a formas épicas hacia la segunda mitad del siglo XX se puede explicar más fácilmente si se establece el vínculo entre las formas de narrativizar la historia, y los géneros literarios. Hayden White vuelve a ser la referencia para expresar esta relación y permite visibilizar el objetivo de este tipo de representaciones: volver estas imágenes social e históricamente significativas (reproducir la sociedad, en términos de Schulte-Sasse).

Así, al igual que las situaciones históricas, las situaciones dramáticas empiezan en la percepción de un conflicto entre un mundo ya formado y conformado en sus aspectos tanto sociales como materiales (el mundo desplegado en forma inmediata en la epopeya) y una conciencia diferenciada de él e individuada como un ser preocupado por realizar sus propios objetivos, satisfacer sus propias necesidades y gratificar sus deseos (el mundo interior expresado en la lírica). Pero en lugar de detenerse en la contemplación de esa condición de separación, el artista dramático prosigue contemplando la modalidad de los conflictos que resultan de esa relación asintótica entre la conciencia individual y su objeto. El modo de resolución y la profundidad de saber reflejada en él producirán las acciones de tres tipos de drama postépico y no lírico: tragedia, comedia y (la contraparte de la sátira) obra social, género mixto que trata de mediar entre las intuiciones de la tragedia y las de la comedia.

El contenido de la acción trágica, escribió Hegel, es el mismo de la historia; lo *captamos* inmediatamente en los objetivos de los personajes trágicos, pero sólo lo *comprendemos* plenamente como “el mundo de esas fuerzas que llevan en sí mismas su propia justificación y son sustantivamente realizadas en la actividad volitiva de la humanidad” (295). Ese mundo sustantivo es el de la familia, la vida social, política y religiosa de la sociedad civilizada, un mundo que reconoce por lo menos implícitamente la legitimidad de la aspiración individual al propio ser por un lado y la de las leyes y la moralidad de la sociedad por el otro. Familia, sociedad, religión y política proporcionan el terreno para las acciones que llamamos “heroicas”: “En una solidez y plenitud consonantes con éstas consisten los *personajes* en verdad trágicos. Son permanentemente lo que la noción esencial de su carácter les permite y los obliga a ser. No son sólo una totalidad variada desplegada en una serie de visiones de él propias de la manera épica.” No son individualidades inmediatas, sino personalidades, que poseen una unidad de carácter que les permite aparecer como representantes de diferentes aspectos de la “vida común” o como agentes libres en busca de su propia auto-confianza (295-296). Y en el conflicto trágico, igual que en el conflicto históricamente significativo, la vida común o la personalidad en busca de su propia auto-confianza causa el conflicto mismo.

El drama trágico, sin embargo, no toma como objeto el conflicto mismo (como tiende a hacerlo la epopeya), sino más bien la condición de resolución, en que tanto el héroe como la vida común están transformados y que está al otro lado de ese conflicto.

En la tragedia los individuos son arrojados a la confusión en virtud de la naturaleza abstracta de su firme volición y carácter, o bien son obligados a aceptar con resignación aquello a lo que ellos mismos esencialmente se oponían. [301].<sup>69</sup>

Me interesa de esta cuestión, una vez más, la referencia a la vida común en tanto que esta poética postépica se centraría, no en el conflicto, sino en la solución de éste. Y dice White, “que tanto el héroe como la vida común están al otro lado de ese conflicto”. En esta afirmación, lo que se explica es la disolución de la trama como elemento estructurante de la obra, el personaje podría incidir sobre esta de forma importante, como argumenta Ricoeur, pero sigue sin escapar al carácter configurador de la narración.

La constatación de esto aparece en la última parte de la cita, pues las opciones que Hegel aporta a este problema son: o que el personaje sea arrojado a la confusión u obligado a aceptar aquello a lo que se oponía. Sin duda alguna, en esta visión, aún persiste la trama y el carácter del canon trágico aristotélico como formas de solución formal a la narración. Si entendemos, por tanto, que esta cuestión es equiparable al conflicto históricamente significativo, presupondríamos una trama configurante de la historia narrada y, por tanto, podríamos aplicar estas mismas nociones a las narraciones de la historia. Pero, también, habríamos de considerar qué personajes son utilizados para referirse a la historia y, por tanto, que la ejemplifican, ya desde esta perspectiva moderna.

En esta proposición es donde se observa la fuerte pregnancia del pensamiento asociado a la tragedia como forma narrativa clave, y que se ha vuelto a avivar tras la crisis del paradigma del progreso con el devenir de la Segunda Guerra Mundial y la crisis nuclear. Estos elementos vuelven a sugerir esta imposibilidad de representar, salvo la confusión o la resignación del personaje sujeto al flujo histórico. A este sustrato apocalíptico y pesimista es al que se opone, justamente, el relato utópico o épico de las sociedades modernas; intentando subvertir este determinismo, ya sea narrativo o

---

<sup>69</sup> White, op. cit., pp. 98-99. El uso del término tragedia en el contexto en que se utiliza, remite, como en el caso de todos los trabajos sobre representación, a la poética aristotélica; y es de carácter modélico o teórico. Este y cualquier intento por hablar sobre la relación del arte y la representación han de considerar esta cuestión. En ningún caso estoy intentando argumentar la presencia de componentes trágicos clásicos en el texto, sino establecer un punto de partida respecto a la discusión general que, en mi opinión, Ricoeur y White actualizan de manera precisa para efectos de mi trabajo; tanto en lo que se refiere a la narración de ficción, como a la narración histórica.

histórico. Y dejando totalmente al margen la pretensión de verdad del relato, tanto histórico, como, en el caso audiovisual, documental. Es, sin más, una discusión sobre la verosimilitud, sobre la poética asociada a la implicación emocional del espectador.

This formal shift, determined in part by technological advances, social science allegiances, and enveloping humanist discourses, can be retraced at several textual levels. Whereas thirties documentary expressed the quotidian through contrastive editing – as a shared, historically grounded condition – direct cinema constructs everyday life as a temporally distended preserve of idiosyncratic behaviour. Refitting a cinematic construct of duration, the long take, to the expression of personhood, immediacy and authenticity are signaled by tropes of uneventfulness within the image, by awkward gaps and silences, the seemingly haphazard trajectories of handheld movements. This visual array conforms to what Roland Barthes locates in literature as “the realistic effect,” grounded in the adumbration of “non-signifying detail”; events, gestures, objects seemingly absolved of coded meaning. In direct cinema, social history is transposed into kind of portraiture; dramatization of social process replaced by dramatization of the camera recording process. The value of concerted action as theme and formal logic gives way to stasis, the individual entrapped by circumstance, as a measure of commitment to the present<sup>70</sup>.

El realismo no determina la vinculación entre la sociedad representada y la sociedad de producción y consumo de la obra (o entre personaje y lector), por lo que no genera ningún tipo de pretensión de verdad. Éste es justo el límite de la pretensión de la ficción, en tanto que producto asociado a un contexto social. El desplazamiento temporal de la narración no impide la fabulación moral, del mismo modo (y en sentido inverso) que la correspondencia de sociedad “real” y sociedad representada no le otorga el estatuto de obra con una pretensión de verdad. Aunque la funcionalidad social, en términos de ejemplaridad, puede suponerse mayor o intencionada por parte del autor. En este sentido, el trabajo que habría por hacer, sería el de la validación de tal argumento a través de un trabajo historiográfico y no de un análisis narratológico.

Mi intención no es validar o negar una pretensión de verdad en el documental a través de mecanismos propios de la ficción, sino mostrar cómo estas formas ficcionales han introducido un discurso asociado con esta búsqueda y que plantea nuevos cuestionamientos sobre el vínculo entre obra de arte y sociedad (en el plano material), y entre obra y realidad (en el plano epistemológico).

---

<sup>70</sup> Paul Arthur (1993): “Jargons of authenticity (three american moments)”, in *Theorizing documentary*, New York, Routledge, p. 121.

Finalmente, el tercer factor al que hacía referencia Ricouer, era la posibilidad de una narración desde el interior del flujo de conciencia como última expansión de la noción del carácter en la novela moderna. Esta cuestión, aparentemente, destruiría la trama como elemento estructurante. La historia, está sujeta, no a una acción central o a la explicación de un evento unitario, sino liberada al salto voluntario de quien explica, de quien habla en la obra. Este cambio formula preguntas sobre la propia materialidad del lenguaje, que en el cine se incrementan por la naturaleza fotoquímica del dispositivo. La cuestión es que esta narración se aproxima a nociones como las de vivencia, experiencia o, incluso a la idea de testimonio, en tanto que posibilidad de explicar lo vivido, sea como sujeto o como testigo. La liberación del evento como objeto estructurante de la narración permite a la voz enunciativa aparecer como una nueva manera de pensar la relación del sujeto con la trama.

En la ficción literaria, el uso de esta visión al interior es sólo un mecanismo para aproximar afectivamente al lector. La descripción de la esfera social o del mundo experimentado desde el flujo de conciencia no tiene nexo indicativo con la experiencia real de la vida del autor; mientras que la experiencia del cineasta de documental sí genera este tipo de vínculo a partir de la posibilidad del registro de lo real. La expansión está dada, en este caso, por la capacidad de individualizar y subjetivizar la experiencia de lo narrado, que es equiparable a la evolución técnica y narrativa que sucedieron con los movimientos del *cine directo* y el *cinéma vérité*.

Este carácter confesional de la expansión del personaje literario se aproxima mucho más al tipo de narración que el documental puede esperar, en especial si existen pretensiones de actualidad en el filme. La autobiografía (una de las formas literarias del *yo*) se plantea, canónicamente, como una narración en pasado y a través de una recuperación de los hechos, desde el presente de la escritura. El documental en general, y el *cine directo* en particular, plantean obsesivamente el registro del presente, la formulación filmica de la actualidad, la creación de una narración con fines, o bien epistemológicos, o de memoria; pero esta noción configuracional, de construcción de la identidad a partir de la “escritura” cinematográfica está poco desarrollada.

Ciertamente, la *performatividad*, dentro de la teoría documental, intentaría llenar este hueco, pero eso nos catapultaría a las formas del *yo* asociadas con el artista o cineasta. Si no nos aproximamos a esta visión, lo que nos queda es recurrir a formas incompletas, exploratorias y tentativas de la construcción de la identidad de los personajes. La confesión, en tanto que narración todavía ceñida al autor, permite una visión parcial, no unitaria, de la vida de quien narra; de igual modo que hace que el gesto desposeído de sentido, del que habla Arthur, no termine de probar su condición de elemento significativo para la construcción (configuración) de la identidad del autor, así como su ejemplaridad dentro de un discurso nacional. Es una formulación del carácter que evita el hermetismo de la trama, la determinación del personaje por la narración y permite, a pesar de ello, otorgarle capacidad de configurar parcialmente la identidad del autor.

Es como si la duda se instalara en cualquier discurso sobre el mundo, a pesar del carácter poderoso de la imagen cinematográfica para establecer este vínculo. Por ello, la narración se ha vuelto tema y problema del análisis documental. Es aquí donde inicio la exploración de las categorías o herramientas que me servirán para perfilar esta reflexión sobre la evolución de la forma del denominado cine de no-ficción.

#### 4.3. Marco conceptual

A partir del marco teórico establecido, se desprenden los tres conceptos principales que desarrollaré en este capítulo: el de *héroe*, el de *otro*, y el de la *comunidad*. Mi intención es constituir estas nociones como categorías de la representación del individuo que, en el momento de ser aplicadas a los textos fílmicos, den cuenta de la evolución de las narraciones. La discusión general a la que se adscribiría tal pretensión puede ser sintetizada en este breve recorrido establecido por Robert Jauss:

From Hegel's *Aesthetics* to Northrop Frye's *Anatomy of Criticism*, the question of how the concept of "character" has changed in the course of literature has been answered with reference to the way in which active man is presented, that is, with reference to the idea

of the hero. The historiographic schema of idealistic aesthetics, as also of archetypal criticism, was a kind of scale which determined the range of the concept of character, from the incantation of a god through the aristocratic hero down to the average man of everyday reality. Thus, Northrop Frye has constructed a five-step typology of the hero according to degrees of capacity for action, and has elucidated this typology with his theory of the “displace myth.” The archetypal myth (the story of a person who can do *anything*) passes from stage to stage: from god to demigod to leader to average man to the “hero” in an ironic sense. To the same degree that myth as character approaches everyday reality, the archetypal model fades from sight until, at the final stage, modern literature accomplishes an ironic return to the myth. A corresponding schema is already found in Hegel’s *Aesthetics*, where the concept of character as “the true centre of the ideal artistic representation” is introduced in terms of the same progression from *above* to *below*, from general powers of action to particular individuals: “The gods become human pathos, and pathos is concrete activity is human character.”<sup>71</sup>

La pretensión en el desarrollo de esta hipótesis es ver cómo los distintos tipos de personajes constituyen una base de análisis de, en términos de Hegel, las representaciones artísticas. En el caso de las tradiciones que nos ocupan, el campo de estudio se plantea en términos de las narraciones literarias y cinematográficas. La revisión crítica de la construcción de los arquetipos en los filmes documentales es, finalmente, nuestro objeto de estudio específico.

Las formas reiteradas de representar a los personajes en los documentales de la guerra de Irak conforman un objeto de análisis para interpretar los mecanismos de construcción de imágenes asociadas con la identidad nacional americana, con un cuerpo político unitario. Son un modo de estetizar (a través de la repetición de figuras o caracterizaciones de los individuos) las formas en que un gobierno, la opinión pública y la sociedad civil se representan, se autodefinen, se sueñan. Aunque las formas míticas tienen un fuerte vínculo con la creación de las utopías, es fundamentalmente un mecanismo discursivo-narrativo que pretende fijar las maneras en que una cultura se enfrenta a un momento histórico específico. El uso del mito para narrar la actualidad es una forma de los pueblos para reproducirse, para perpetuarse.

Su vinculación a una discusión general y a otros contextos artísticos obedece al establecimiento de un marco interpretativo que se ajuste a la caracterización singular

---

<sup>71</sup> Hans Robert Jauss, et al. (1974): “Levels of Identification of Hero and Audience”, in *New Literary History*, Changing Views of Character, The Johns Hopkins University Press, volumen 5, número 2, invierno 1974, pp. 283-284.

que aporta cada obra al canon documental; y que, desde la propia teoría resultaría imposible de establecer. Plantear la relación del documental con otras formas artísticas, con otras cuestiones y problemáticas asociadas con la identidad nacional, con la representación ideológica, con la reproducción social tiene como objetivo establecer a esta forma fílmica como uno de los diversos mecanismos de estatización del cuerpo político. Ciudadanos, soldados, políticos son caracterizaciones presentes en este tipo de productos, por lo que las teorías literarias y cinematográficas de ficción, sobre la construcción del héroe, encuentran eco en este modo de representación.

La breve síntesis de la evolución de la crítica asociada a la noción del héroe, establecida por Jaus, aporta dos ventajas claras en el seguimiento de esta asociación: la primera es su vinculación a la estética hegeliana, lo que permite establecer un paralelismo con los planteamientos sobre la narración histórica que detallé en el capítulo del marco teórico, a través de la teoría de Hayden White, lo que se aproxima más al tipo de pretensiones representacionales del documental. La segunda es el establecimiento de un primer referente o tipología sobre la noción de héroe, que sería la tipología establecida por Northrop Frye<sup>72</sup>.

Respecto del primer punto, es muy importante constatar que la progresión de la figura heroica de Frye puede ser aplicada al discurso histórico, como lo hace Hayden White, lo que posibilita extrapolar una herramienta o categoría de análisis de los géneros de ficción y aplicarlo a los discursos de la sobriedad. El recorrido se inicia, en ambos casos, por la visión romántica, avanzando por una perspectiva trágica y terminando en una postura irónica. En ambos casos, como explicaré al referirme al concepto de la comunidad, este avance hacia las formas de la ironía (tanto en el relato histórico como en el arte) es la explicación de cómo la visión del individuo difiere de la establecida por la sociedad, lo que, en términos de movimientos artísticos y modos de pensar estaría caracterizado por el paso del paradigma romántico hacia la modernidad, para posteriormente transcurrir hacia la posmodernidad.

---

<sup>72</sup> Planteo el trabajo de Frye como primer referente por la adecuación a los contextos literarios que establezco como parte del marco histórico y artístico que analizo: la modernidad.

La intención de equiparar, a través del concepto del héroe, las nociones de Hayden White respecto de la historia, con las tipologías literarias sobre la figura heroica, obedece a la implicación del discurso histórico como un elemento necesario para determinar la funcionalidad social de las representaciones del personaje (ya sea en la literatura, ya sea en el cine). Esta necesidad es revisar críticamente la ejemplaridad que expresan las obras y qué pretensiones de incidir sobre la vida de los espectadores formulan.

Este planteamiento pretende recuperar, a fin de cuentas, la capacidad comunicativa de la obra; proceso en el que interviene fuertemente la emotividad del espectador. Esta cuestión ha sido, tal como indica Jauss en su texto, un elemento menospreciado por la teoría crítica del arte, donde el distanciamiento y separación entre sujeto y objeto impedía este tipo de relaciones. Asumir la implicación emotiva (opiniones, sentimientos y valores) es otorgar capacidades a la obra más allá de la pura experiencia estética o cognitiva, abriendo un espacio interpretativo mucho más consecuente con lo que considero son las obras de arte o los productos audiovisuales en la actualidad<sup>73</sup>.

Desde esta perspectiva, los productos asociados con la propaganda y la publicidad (dimensión de la que la forma documental participa activamente) encuentran un marco de interpretación que contempla la existencia de intencionalidades más allá de la experiencia de la obra; pretenden incidir sobre los comportamientos o actitudes del espectador. Y, aunque el desarrollo de este trabajo no explorará la dimensión de la recepción de los productos, sí resulta relevante tener en cuenta cómo una comercial o publicitaria determina la construcción formal de los filmes, igual que las categorías para analizarlos.

Aquí es donde el punto de partida que establecía, a partir del texto de Schulte-Sasse, se vuelve relevante. La degradación de la figura heroica contrasta fuertemente

---

<sup>73</sup> Un planteamiento teórico de este tipo abre paso a las interpretaciones psicológicas del arte. Aunque son perspectivas con una gran tradición en el estudio del cine americano, por su fuerte asociación a la construcción de la psicología de los personajes y al establecimiento de una causalidad clara, es una dimensión que no me interesa desarrollar.

con “los intentos estetizados de reproducir la cultura americana”. Las nuevas formas de caracterización de los personajes en las narrativas son un elemento de sumo interés para el establecimiento de la unidad del público dentro de la visión democrática. Si como señalan los autores, las utopías han sido sustituidas por elementos de carácter conmemorativo, es necesario ver cómo éstos son representados y utilizados con estos fines de integración cultural e ideológica.

El héroe de guerra es señalado como uno de los elementos simbólicos significantes de esta cohesión social establecidos por los Schulte-Sasse; sin embargo, la teoría de Frye, así como las visiones de Jauss y White muestran el debilitamiento de esta figura. Así, la postura desde la recepción de Jauss es cercana a lo expuesto por los Schulte-Sasse, en el sentido de que pretende formular elementos de análisis de la construcción de los procesos de recepción; lo que nos coloca en el espectro de la implicación del público en las narraciones. El héroe, aunque puede ser pensado como un anacronismo crítico, profundamente degradado por la evolución de las narraciones en el mundo occidental moderno, aún parece tener cierta vigencia como elemento de cohesión social.

Aunque la posibilidad de evocación utópica de las narraciones encuentra en la ejemplaridad del héroe una representación de los valores y virtudes por reproducir, podría haberse desarticulado definitivamente de esta función social, debido a la crisis del pensamiento occidental. Si en algún sitio ha de buscarse esta tensión, como señalaba en el marco teórico, es en la construcción de los géneros modernos literarios, así como de los géneros cinematográficos (fccionales y no-fccionales), pues contienen componentes retóricos y narrativos que permiten, sin necesidad de plantear el análisis completamente desde la recepción, explorar las formas de representación de este cuerpo público, de esta sociedad que busca reproducirse.

En este sentido, la forma documental, por su particular relación con el nexa indicativo desempeña un papel relevante en este tipo de dinámicas de representación simbólica de la sociedad:

The importance of documentaries is thus linked to a notion of the public as a social phenomenon. The philosopher John Dewey argued persuasively that the public – the body so crucial to the health of a democratic society- is not just individuals added up. A public is a group of people who can act together for the public good and so can hold to account the entrenched power of business and government. It is an informal body that can come together in crisis if need be. There are as many publics as there are occasions and issues to call them forth. We can all be members of any particular public, if we have a way to communicate with each other about the shared problems we face. Communication, therefore, is the soul of the public.<sup>74</sup>

Bajo este razonamiento, el héroe sería la caracterización sinecdótica de la comunidad, del público. No sólo sería un individuo, sino que, además, desarrollaría acciones que lo elevaran a tal condición. La existencia del héroe no asegura que haya una comunidad que exprese, a través de los avatares del personaje y de su carácter, ningún tipo de intencionalidad de construcción de un público. Y, mucho menos, que se pretenda la participación activa del público a partir de la implicación moral o emocional del espectador. Para ello, habría que considerar que la narración constituye, antes que la historia del personaje, una comunidad de referencia a la que estaría asociada tal personaje. Y, sólo entonces, se podría plantear una correspondencia entre los valores encarnados por el individuo y la sociedad de la que participa.

Las narraciones planteadas bajo este tipo de representaciones, por supuesto que están relacionadas, como indica Jauss, con los modos en que el espectador se implica en la historia que le es contada<sup>75</sup>. Los mecanismos retóricos y narrativos utilizados en los filmes intentan implicar a los individuos-espectadores para generar un público. Ésa sería la finalidad ideológica de todo filme en el que el héroe sea un reflejo de una sociedad que busca construir una unidad de pensamiento e implicación.

Para efectos de la construcción de una narración mítica, ciertamente que la existencia de una figura heroica promueve la posibilidad de una crítica arquetípica. Sin embargo, la crisis de la figura que he argumentado, o su propensión hacia las formas irónicas, hace reconsiderar su funcionalidad narrativa asociada a productos que pretenden, a través de la conformación de un personaje heroico, elaborar una narración con intenciones comunicativas afines a esta noción (arquetípica, utópica, ideológica).

---

<sup>74</sup> Patricia Aufderheide, op. cit., p. 5.

<sup>75</sup> Cfr. Jauss, op. cit.

En este sentido, las representaciones de la comunidad se vuelven mucho más relevantes que las propias caracterizaciones de los personajes o individuos. Si acaso, los héroes han de ser entendidos como participantes singulares de los procesos de la sociedad; sus actuaciones han de valorarse de forma correlativa a las virtudes que caracterizan la narración. La fabulación ejemplar del personaje ha de conectarse con las representaciones específicas del grupo al que se refiere, se materialice en la obra o se mantenga en el fuera de campo, como contexto de la misma.

En el caso de los productos asociados a la actualidad, la representación explícita de la comunidad puede ser obviada por darse por supuesta. La sociedad y los valores están asumidos, naturalizados; lo que permite explorar, desde una perspectiva muy específica, un tema o problema público. En el caso de los informativos, la relación entre realidad, representación, valores y público está tan codificada que la tematización de la agenda es el elemento fundamental. Pero en el modo de representación documental, esta posible mirada alterna, ajena o alienada de esa misma comunidad (a pesar de ser un punto de vista interno) relativiza las nociones normalizadas y cuestiona las relaciones entre el producto, el espectador y los elementos narrativos utilizados para conectar con quien observa.

La diferencia entre informativo y documental puede ser caracterizada bajo la explicación que mantenía White sobre la narración trágica; y en este sentido, el documental es un producto profundamente moderno, pues intenta no sólo exponer el conflicto, sino mostrar una solución. Mientras el informativo se centra en el tema, en el fenómeno representado, el documental intenta posar una visión respecto de lo representado.

La didáctica asociada al documental rebasa la pretensión de actualidad o los objetivos asociados a informar al espectador; pretende modificar su relación con el mundo, aunque para ello no siempre recurra a la argumentación para conseguirlo. Los sentimientos del espectador representan un papel fundamental, movidos por la poética de la tradición del cine de no-ficción. Las narraciones no sólo explican el mundo, intentan intervenir, proponer vías de acción para quien las mira.

Y, sin embargo, la teoría asociada al documental sigue manteniendo la lejanía (la división) entre el mundo representado y el mundo del espectador. La fábula realista bloquea en gran medida estas posibles conexiones, a pesar de que existen. En el caso de los documentales con una carga ideológica o simbólico-patriótica, me parece, que estas conexiones se intensifican, se potencian<sup>76</sup>.

A pesar de esta posible suspensión del nexo de representatividad entre personaje y espectador, es posible establecer unos referentes para que, al intentar aplicarlos en una crítica arquetípica al documental, se revelen los problemas interpretativos de esta tarea analítica. Los personajes de los documentales son formas narrativas que representan mecanismos de intervención sobre los conflictos que exponen a los espectadores, a los ciudadanos de una comunidad específica. Las categorías que ahora presento son los modos de articulación del carácter de los personajes (tanto principales, como oponentes) que componen la explicación del conflicto bélico que me sirve de marco histórico y que pretenden dar solución a los conflictos identitarios y nacionales que la sociedad americana arrastra en la actualidad.

#### 4.3.1. El *héroe*

En la exploración de la figura del *héroe* como forma canónica de representación del individuo en la obra literaria (y cinematográfica), los elementos que me interesa perfilar y cuestionar son aquéllos que me permitan tematizar las obras que analizo, de igual modo que posibiliten la asociación a géneros o tradiciones específicas que visibilicen estas evoluciones de la representación documental fílmica. La propia naturaleza de la obra documental (así como el canon teórico construido alrededor de ella) la aproxima a unas formas literarias y la aleja de otras. Esto se hace evidente, tan sólo con ingresar en la tipología heroica propuesta por Frye, que, como ya señalé antes, serviría de primer recurso teórico para iniciar esta definición del concepto.

---

<sup>76</sup> La recepción de estos productos por los ciudadanos americanos es muy distinta a la de cualquier otro espectador; aunque se pueden plantear líneas interpretativas próximas.

Las ficciones, por lo tanto, pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo. Así:

1. Si es superior en *clase*, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres, el héroe es un ser divino y la historia que le incumbe será un *mito* en el sentido habitual de relato acerca de un dios. Tales relatos ocupan un lugar importante en la literatura, pero, por regla general, se encuentran fuera de las categorías literarias normales.
2. Si es superior en *grado* a los demás hombres y al propio medio ambiente, el héroe es el héroe típico del *romance*, cuyas acciones son maravillosas, pero él mismo se identifica como ser humano. El héroe del romance se mueve en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza quedan ligeramente suspendidas: prodigios de valor y tenacidad, que para nosotros no serían naturales, sí lo son para él; y armas encantadas, animales que hablan, ogros y brujas terroríficos, así como talismanes de milagroso poder, nada de ello viola ley alguna de probabilidad una vez que se han establecido los postulados del romance. Aquí pasamos del mito propiamente dicho a la leyenda, al cuento popular, a los *märchen* y a sus afiliados y derivados literarios.
3. Si es superior en *grado* a los demás hombres pero no al propio medio ambiente natural, el héroe es un jefe. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza. Este es el héroe del modo *mimético elevado*, de la mayor parte de la épica y la tragedia, y es, fundamentalmente, la clase de héroe que tenía en mente Aristóteles.
4. Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de su común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia. Esto nos proporciona al héroe del modo *mimético bajo*, de la mayor parte de la comedia y de la ficción realista. “Elevado” y “bajo” no tienen connotaciones comparativas de valor, sino que son puramente diagramáticos, al igual que cuando se refieren a los críticos bíblicos o a los miembros de la iglesia anglicana. A este nivel, la dificultad de conservar la palabra “héroe”, que tiene un significado más restringido en los modos precedentes, afecta de vez en cuando a un autor. Así, Thackeray se siente obligado a llamar *Vanity Fair* una novela sin héroe.
5. Si es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo, el héroe pertenece al modo *irónico*. Esto sigue siendo verdad cuando el lector siente que está o podría estar en la misma situación, ya que la situación se juzga por las normas de una mayor libertad.<sup>77</sup>

Como se ve en la cita, Frye intenta una división de las obras de ficción a partir de las acciones de los héroes, lo que, de entrada, en muchas perspectivas de la teoría documental, dejaría fuera cualquier tipo de análisis desde este planteamiento. Sin embargo, considero que este tema ya quedó solventado en el marco teórico del presente trabajo, sobre todo a partir de la vinculación de esta tipología a discursos como el histórico, como en el trabajo de Hayden White. Por lo tanto, me parece pertinente y necesario revisar este uso híbrido de las formas ficcionales en las obras documentales, a fin de mostrar la evolución de esta forma fílmica.

---

<sup>77</sup> Northrop Frye (1991): *Anatomía de la crítica*, Venezuela, Monte Ávila Editores, pp. 53-55.

Por lo tanto, para empezar a explorar la relación del documental con la figura heroica tendría que comenzar por el que podríamos denominar como el héroe épico o trágico (el tercero en la descripción del autor). La vinculación de la figura heroica con los dioses o semidioses no se aplica a la forma documental; ni siquiera, diría yo, a ningún tipo de narrativa asociada al realismo y al pensamiento moderno<sup>78</sup>.

Aunque, como deja de manifiesto el trabajo de Frye, el héroe puede ser utilizado como categoría teórica de referencia para diferenciar las obras y géneros, hay otros problemas o discusiones asociadas a esta noción. Especialmente, en el nivel narrativo: lo concerniente a la acción, la ejemplaridad moral que el autor desea expresar y la caracterización de los personajes que encarnan el tema o nudo de la historia.

The epic hero occupies a secure niche in modern criticism. His reassuring presence guarantees the unity of an epic poem and directs our scrutiny when we search for theme. If he is not easy to pick out, there ensues a quarrel over his identity, with a list of candidates for the post; the poem in question, especially if it is an ancient epic, is either disparaged as formless and episodic, or else praised for bold independence, held together on other and more interesting principles. Modern critics evidently see it as the norm for ancient and modern epics alike to be organized around an individual, who will embody the meaning of the poem. Scholes and Kellogg describe the nucleus of the epic as “the chronicle of the deeds of the hero”; by their account, “the epic plot is to a certain extent bespoken by epic characterization. The plot is inherent in the concept of the protagonist.”<sup>79</sup>

A pesar de esta forma canónica y no conflictiva de afrontar el uso de la categoría del *héroe* dentro del análisis literario, lo cierto es que las obras plantean muchas más dificultades interpretativas que requieren de una contextualización más precisa. El paso del poema épico al documental contemporáneo es un problema de contextualización grande; por ello, explico qué elementos servirán para mantener la pertinencia de la herramienta analítica y que considero están presentes en las obras que componen el objeto de estudio de este trabajo.

---

<sup>78</sup> Las narraciones actuales que aún utilizan esta forma heroica son las de ciencia ficción, siendo el *superhéroe* la forma de representación de este personaje. El cómic podría ser el producto más distinguible asociado a este tipo de representación del *héroe*. La cuestión es que el *superhéroe* es un ser ajeno a la comunidad, es un extranjero, alienígena o forajido. Para analizar esta cuestión y su presencia en el cine, cfr. John Shelton Lawrence y Robert Jewett (2002): *The myth of American superhero*, Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Co.

<sup>79</sup> D. C. Feeney (1986): “Epic Hero and Epic Fable”, in *Comparative Literature*, University of Oregon, volumen 38, número 2, primavera 1986, p. 137.

En el caso particular de este trabajo, aunque tenderé a ejercer un cierto reduccionismo de las otras posibles categorías narrativas a favor de la centralidad del héroe como herramienta analítica, espero que la naturaleza híbrida de los productos que analizo me permita matizar este uso general del concepto y de las discusiones asociadas. Considero que la complejidad narrativa de los documentales permitirá mostrar consistentemente los elementos míticos que planteo (representatividad del personaje respecto de la comunidad, valores nacionales, construcción de estereotipos del otro que sirven para la formulación de planteamientos políticos, etc.), pero que también pondrán de manifiesto las limitaciones de tal síntesis teórica (la fuerte asociación del documental a la epistemofilia es, tal vez, el mayor obstáculo para el desarrollo analítico de este trabajo).

La figura del *héroe*, en muchos de los reduccionismos a los que ha sido sometida por parte de la teoría literaria, se ha utilizado como sinónimo de la acción narrada, de la ejemplaridad moral, del tema de la obra. Para subvertir algunos de los problemas asociados con esta simplificación teórica, he propuesto la categoría de *comunidad*, con la que intento restablecer un orden que también está presente en el trabajo de Feeney, que he citado antes. Aunque el *héroe* sea utilizado como síntesis de varios elementos narrativos, la categoría de la *comunidad* asegura, más allá de la adscripción o no a un género específico o a un canon literario, la posibilidad de interpretar la obra (aún en ausencia de héroe) como un proceso de fabulación moral.

Ésta sería la forma en la que la figura heroica tendría pretensiones de servir de ejemplo, aunque no se identifique claramente con un solo personaje; es portadora, por lo tanto, de una función social equiparable al de la epistemofilia o educación pública pretendida para el documental, según la teoría. Por tanto, la figura del héroe, a pesar de pertenecer a una obra de ficción, estaría referida a un colectivo social específico y con una utilidad o lección aplicable por el lector (o público); por lo que también guardaría una relación de actualidad o de contexto histórico al cual adscribirse.

En este punto, el planteamiento que he establecido es el de equiparar, en el nivel narrativo, la ejemplaridad moral del héroe de ficción, con lo que he denominado la

representatividad del personaje documental respecto de la realidad que sirve de nexo indicativo al filme de no-ficción. Aunque hay una diferencia que hay que contemplar, a pesar de esta posible vinculación co-relativa de las representaciones del individuo, tanto en ficción como en documental.

En el caso de la obra de ficción, la ejemplaridad moral pensada desde la recepción, como plantea Jauss, encontraría un espacio fértil para el análisis, y evitaría las dificultades habituales de la intencionalidad del autor. El nexo con la realidad a la que está llamada a servir de ejemplo se limitaría a una cierta actualización de la obra a través del contexto del receptor. Pero en el caso del documental, el canon del modo de representación asume una relación forzosa con la realidad que el autor filma, por lo que el receptor se ve obligado a pensar, antes que efectivamente se demuestre la representatividad del personaje, que aquello es así. Antes que pensar en cómo la narrativa del documental impacta su propio *horizonte de expectación*, tiende a pensar en que lo que ve y oye son hechos, suspendiendo en un primer acercamiento la posibilidad de una construcción persuasiva o ideológica de la obra, y suspendiendo el juicio de los hechos como un proceso activo en el momento de la recepción.

La propia epistemofilia y pretensión de educar al público a través del documental es lo que ha creado este hueco creativo que los nuevos realizadores exploran. El tiempo narrativo, la duración de las obras, la construcción argumental para mantener la credulidad del público son elementos que se han vuelto relevantes en el modo de representación a partir de esta distancia entre el canon y la práctica fílmica. Uno de estos elementos es el uso de formas ficcionales como las que analizo.

Por encima de todo, hay que considerar que estas pretensiones de progreso a través de las formas fílmicas, han sufrido una gran transformación a partir de la introducción de los medios de comunicación de masas (televisión, NTI), por lo que esta incorporación de los discursos audiovisuales a la experiencia colectiva de una sociedad se ha vuelto conflictiva. Es en esta tensión donde el mito ha reingresado como un componente de las obras asociadas a la visión nacional propuesta por el gobierno americano y que pretende consolidar aún ese proyecto de progreso (alineado con la noción de pueblo elegido que norma gran parte de los procedimientos vinculados con la construcción ideológica nacional).

Por lo tanto, el héroe al que adscribo esta discusión teórica en general, es el héroe entendido como figura política (o que reviste valor político) para la construcción de la unidad nacional americana. Esto significa que las tipologías generales planteadas en el marco teórico y en este marco conceptual han de tender a sofisticarse y refinarse a través de los contextos que plantearé en los capítulos subsiguientes. Me parece que es a partir de esta particularidad en la interpretación de la figura del héroe como un análisis arquetípico encuentra aplicabilidad en las obras documentales. Es así como ejemplaridad moral, representatividad social y relación con el nexo indicativo (componentes de la conformación del modo documental) encuentran cabida como elementos narrativos relevantes y diferenciados respecto del canon teórico asociado con esta forma fílmica.

Lo que resta por hacer, toda vez que he delimitado la categoría que utilizar, y su uso como herramienta analítica, es tematizarla. En los capítulos sobre la historia americana, la literatura, el cine y los medios de comunicación servirán para mostrar los mitos políticos de los Estados Unidos a los que la figura heroica se puede vincular, de igual modo que esta relación de las representaciones de los individuos con los mitos colectivos permitirá constituir una tipología más específica de la figura, que vuelva visibles las evoluciones de la hibridación documental y las formas ficcionales asociadas con las narraciones míticas.

#### 4.3.2. El *otro*

Resulta muy clarificador el planteamiento de Valantin respecto a la *otredad* en la cultura americana, donde la amenaza es la acción específica asociada con el enemigo. Igual que la acción o la actuación define y caracteriza a la figura heroica, el *otro* se determina a partir del peligro o amenaza que representa.<sup>80</sup> Esta perspectiva, planteada desde la construcción de la narrativa cinematográfica, también se establece desde la teoría política.

---

<sup>80</sup> Es interesante ver el planteamiento de Dario Vilanueva respecto de la autobiografía literaria, donde plantea dos problemáticas básicas: la literatura del *yo* y del *otro*, y la paradoja de la ficción y la realidad como problema literario. Cfr. Villanueva, op. cit.

En este sentido, probablemente la visión de Carl Schmitt sea la que más claramente expone esta diferencia entre amigo y enemigo (entre *héroe* y *otro*) y que, además, determina la autonomía de la discusión política y establece el principio de explicación de la guerra: tema y contexto de este análisis.

Pues bien, la distinción política específica, aquella a la que pueden reconducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción de *amigo* y *enemigo*. Lo que ésta proporciona no es desde luego una definición exhaustiva de lo político, ni una descripción de su contenido, pero sí una determinación de su concepto en el sentido de un criterio. En la medida en que no deriva de otros criterios, esa distinción se corresponde en el dominio de lo político con los criterios relativamente autónomos que proporcionan distinciones como la del bien y el mal en lo moral, la de belleza y fealdad en lo estético, etc. Es desde luego una distinción autónoma, pero no en el sentido de definir por sí misma un nuevo campo de la realidad, sino en el sentido de que ni se funda en una o varias de esas otras distinciones ni se la puede reconducir a ellas.<sup>81</sup>

A partir de esta autonomía de la discusión sobre lo político basada en el criterio de diferencia entre amigo y enemigo, Schmitt eleva esta cuestión al plano de los colectivos, de los pueblos y las naciones. Lo hace intentando evitar la estetización, por un lado, y también el reduccionismo psicológico, por el otro.

Los conceptos de amigo y enemigo deben tomarse aquí en su sentido concreto y existencial, no como metáforas o símbolos; tampoco se los debe confundir o debilitar en nombre de ideas económicas, morales o de cualquier otro tipo; pero sobre todo no se los debe reducir a una instancia psicológica privada e individualista, tomándolos como expresión de sentimientos o tendencias privados. No se trata ni de una oposición normativa ni de una distinción «puramente espiritual». En el marco de un dilema específico entre espíritu y economía, el liberalismo intenta disolver el concepto de enemigo, por el lado de lo económico, en el de un competidor, y por el lado del espíritu, en el de un oponente en la discusión. Bien es verdad que en el dominio económico no existen enemigos sino únicamente competidores, y que en un mundo moralizado y reducido por completo a categorías éticas quizá ya no habría tampoco otra cosa que oponentes verbales. En cualquier caso, aquí no nos interesa saber si es rechazable o no el que los pueblos sigan agrupándose de hecho según que se consideren amigos o enemigos, ni si se trata de un resto atávico de épocas de barbarie; tampoco vamos a ocuparnos de las esperanzas de que algún día esa distinción desaparezca de la faz de la tierra, ni de la posible bondad o conveniencia de hacer, con fines educativos, como si ya no hubiese enemigos. No estamos tratando de ficciones ni de normatividades, sino de la realidad óptica y de la posibilidad real de esta distinción. Se podrán compartir o no esas esperanzas y esos objetivos pedagógicos; pero lo que no se puede negar razonablemente es que los pueblos se agrupan como amigos y enemigos, y que esta oposición sigue estando en vigor, y está dada como posibilidad real, para todo pueblo que exista políticamente.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Carl Schmitt. *El concepto de lo político*, en <http://derecho.itam.mx/facultad/materiales/profco/herzog/Schmitt%20%20Concepto%20de%20lo%20pol%20adobe.pdf>, p. 2.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 3.

El problema que se revela al utilizar la obra de Schmitt es que, a pesar de la posible autonomía del criterio de definición de lo político, las dimensiones moral y económica son componentes presentes en el proceso histórico de construcción de la vida política de los pueblos. La utilidad, por tanto del concepto de lo *político* y del *otro*, derivado de esta cuestión, ha de pasar por un análisis de las formas específicas de materialización de estos conflictos entre pueblos amigos y enemigos. Tal es la labor a la que me abocaré al contextualizar las representaciones de lo político, en general, y de la guerra, en particular.

Siguiendo con la formulación teórica del *otro*, del enemigo, es como Schmitt plantea el tema de la lucha como formulación amplia, y de la guerra como su forma material.

Pues es constitutivo del concepto de enemigo el que en el dominio de lo real se dé la eventualidad de una lucha. Y en este punto hay que hacer abstracción de todas las modificaciones en la técnica de la guerra y del armamento, que, al hilo del desarrollo histórico, se han ido produciendo al azar. Guerra es una lucha armada entre unidades políticas organizadas, y guerra civil es una lucha armada en el seno de una unidad organizada (que sin embargo se vuelve justamente por ello problemática). Lo esencial en el concepto del armamento es que se trata de medios para producir la muerte física de personas. Igual que en el caso de la palabra «enemigo», aquí debe tomarse la palabra «lucha» en su sentido esencial y originario. No significa competencia, ni la pugna «puramente intelectual» de la discusión, ni una «porfía» simbólica que en realidad todo el mundo lleva a cabo de una u otra forma, ya que toda vida humana no deja de ser una «lucha», y cada hombre es un «luchador». Los conceptos de amigo, enemigo y lucha adquieren su sentido real por el hecho de que están y se mantienen en conexión con la posibilidad real de matar físicamente. La guerra procede de la enemistad, ya que esta es una negación óptica de un ser distinto. La guerra no es sino la realización extrema de la enemistad. No necesita ser nada cotidiano ni normal, ni hace falta sentirlo como algo ideal o deseable, pero tiene desde luego que estar dado como posibilidad efectiva si es que el concepto del enemigo ha de tener algún sentido. No hay que entender por lo tanto que la Existencia política no sea sino guerra sangrienta, y que cada acción política sea una acción militar de lucha, como si cada pueblo se viese constante e ininterrumpidamente enfrentado, respecto de los demás, con la alternativa de ser amigo o enemigo; y mucho menos aún que lo políticamente correcto no pueda consistir precisamente en la evitación de la guerra. La definición de lo político que damos aquí no es belicista o militarista, ni imperialista ni pacifista. [...] La guerra no es pues en modo alguno objetivo o incluso contenido de la política, pero constituye *el presupuesto* que está siempre dado como posibilidad real, que determina de una manera peculiar la acción y el pensamiento humanos y origina así una conducta específicamente política.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

A partir de estos presupuestos de construcción de la noción del *otro*, podemos avanzar hacia una perspectiva más contextualizada y específica, cercana a la identidad del pueblo que analizo: el americano.

La estrategia norteamericana también está determinada por una relación única con el mundo: los Estados Unidos no tienen vecinos hostiles, están protegidos del mundo exterior por dos océanos y no han vivido invasiones. Sin embargo, perciben el mundo exterior como un lugar poblado de amenazas potenciales que hace las veces de “superficie de proyección” del mito de la Frontera, al asimilarlo con un gigantesco universo fronterizo que rodea a los Estados Unidos.

De hecho, la visión estratégica del mundo que tienen los norteamericanos es mucho más conceptual, ideológica y mitológica que empírica, pues no poseen experiencia alguna de ese mundo. La construcción de la identidad nacional estadounidense se produce mediante la definición de una alteridad amenazante, de un Otro genérico. Este proceso es común a la amplia mayoría de las construcciones identitarias políticas; pero la originalidad reside aquí en el material y sus modos de realización: lo exterior se percibe en función del mito de la Frontera, y no a través del prisma de la experiencia de las invasiones recíprocas, de los flujos de población y de los intercambios comerciales, culturales y religiosos.<sup>84</sup>

Esta serie de supuestos en los que se sustenta la idea americana de enemigo, es posible analizarla a partir del papel que han desempeñado en las decisiones políticas de la conformación de la democracia estadounidense; pero también a partir del desarrollo de estas ideas, tanto por parte de los pensadores, como de los literatos y cineastas americanos. Los mitos nacionales y su contrapunto, la amenaza exterior permanente, son un basamento idóneo para el desarrollo del conflicto al que se vinculan las narrativas nacionales. Y, a pesar de que la experiencia no es un criterio básico conformador de la identidad americana, y de sus enemigos, ciertamente la historia del país ha influido para que esto sea así.

Componentes, como el espacio – que ya señala Valantin –, las leyes y los procesos de colonización son fundamentales para entender el desarrollo y consolidación de los mitos fundacionales y su carácter operativo-normativo sobre la vida del pueblo americano.

Y, finalmente, para el caso particular de la guerra de Irak, hay que explicar cómo el pueblo estadounidense ha definido y conceptualizado al pueblo iraquí como enemigo. A partir de estas formulaciones conceptuales, de las imágenes o ideas preconcebidas

---

<sup>84</sup> Valantin, op. cit., p. 16.

(apoyadas en esta visión mítica del *otro*) que los americanos usan para desarrollar su política exterior, es como se pueden entender las formas específicas en que se plantea esta guerra; pero también el proceso de construcción de su propia identidad.

#### 4.3.3. La *comunidad*

Bajo el argumento de que la lucha es la posibilidad real que determina la diferencia entre amigo y enemigo, y que es el criterio de autonomía de definición de lo político, la noción de comunidad debe ser planteada como el proceso de constitución de un pueblo, a partir de su identidad política, ya que determina todo el desarrollo de la vida de esa sociedad.

Por lo tanto, para interpretar los mitos nacionales deben analizarse las decisiones de la vida política, interior y exterior, tomadas a partir del uso de estas narrativas y su finalidad reproductora de la sociedad (conformadora de una identidad)<sup>85</sup>. Los mitos están, desde esta perspectiva, destinados a la elaboración de la idea de nación, de unidad y de democracia, como su fórmula gubernamental.

Este punto de partida implica ciertas decisiones y determinaciones que ya nos pueden ayudar a perfilar qué tipo de personajes interesan como centro del análisis; aquéllos que tienen una relevancia en la construcción de la vida política americana. En este sentido, la visión canónica definiría al personaje político como hombre, blanco, católico, colono de la Nueva Inglaterra, como el origen y base de la identidad americana.

Etnia, religión y sexo son los tres componentes que configuran el origen del personaje mítico americano. Hay que considerar la evolución social y las distintas reformulaciones y adecuaciones que este punto de partida ha sufrido gracias a lo que Valantin detalla: “los flujos de población, los intercambios comerciales, culturales y religiosos” a lo largo de la historia americana. Las distintas diásporas de europeos y

---

<sup>85</sup> Cfr. Schulte-Sasse, op. cit. También, Patricia Zimmermann (2000): *States of emergency. Documentaries, wars, democracies*, Minnesota, Minnesota University Press.

orientales o la inclusión de la visión judía en el mito religioso del pueblo elegido podrían ser algunos ejemplos de los cambios específicos que esta sociedad ha sufrido.

Y no hay que olvidar los movimientos de reivindicación de los derechos de las minorías durante los años sesenta, donde la lucha por la igualdad de derechos para la población negra, o para las mujeres y los homosexuales, hizo cambiar esta cosmovisión colonial, patriarcal y etnocentrista. Esta cuestión complejiza la construcción de la identidad nacional, pero, al mismo tiempo, favorece la supresión de ciertas identidades minoritarias en función del enemigo que se representa en cada crisis política o conflicto armado. El *otro*, sirve para establecer los límites de la representación de una comunidad, por eso también es un elemento activo de definición de la comunidad. Entre la figura del héroe y la del otro, se puede establecer, por inclusión y exclusión, un perfil del tipo de individuo que puede participar de un colectivo.

Tomando en cuenta estas consideraciones respecto del discurso político de la guerra actual, la doctrina religiosa se ha elevado como uno de sus componentes fundamentales para la conformación de la unidad nacional. Es un criterio homogenizador muy importante de este conflicto armado. Y la particularidad es el estatuto de líder del credo que ha alcanzado George W. Bush. El problema que existe es que los regímenes participantes han de intervenir políticamente; y la guerra no ha sido establecida en términos de guerra religiosa (o guerra santa). A pesar de la fuerte connotación que tiene la expresión “eje del mal”, que se utiliza para definir a los países enemigos de Estados Unidos (de la democracia en el discurso ideológico americano y que permite globalizar esta noción de enemistad), la moral es un mecanismo legitimador de la acción política.

Esta podría ser considerada la matriz de construcción de la identidad nacional a partir de la oposición americana al pueblo iraquí, definiendo así el criterio de amigo/enemigo que determina su relación en términos políticos. Y, aunque la religión es un elemento motivador del conflicto, también es un argumento de legitimación del mismo en términos políticos; incluso económicos. No interesan soluciones en el plano religioso; no es una cuestión de dominio de las creencias o la fe. El conflicto se

establece en términos políticos; y busca fines políticos y económicos. En términos míticos, los fines políticos se entienden como control del orden mundial por parte de Estados Unidos a partir de la idea del *destino manifiesto* y pueblo elegido para la salvaguarda de los valores que ellos mismos han asumido como rectores: los valores democráticos<sup>86</sup>.

Éste es el patrón general para la construcción de la idea de unidad del pueblo americano. Ahora bien, los conflictos pueden establecerse como hechos históricos más o menos favorecidos por el apoyo del pueblo, de los integrantes individuales y colectivos minoritarios que componen, de hecho, la nación. Y, aunque los políticos, ayudados por los medios y las empresas multinacionales, determinan las decisiones políticas en este nivel macro-narrativo, hay algunos colectivos o grupos específicos, que influyen en la evolución de estas posturas discursivas nacionales y la condicionan.

En particular, me interesa analizar algunos de estos colectivos que permiten profundizar en la construcción de la vida política y el discurso de la nación. Fundamentalmente, aquellos grupos que se vinculan directamente con el combatiente de guerra. La identidad del soldado depende de su adscripción a las fuerzas armadas; saber cuál es su función dentro del conflicto armado determina una serie de relaciones sociales y políticas fundamentales. Pero también, su identidad como ciudadano nos interesa, por lo que la familia sería el siguiente plano o grupo al que habría que vincularlo y establecer cómo es que influye en la construcción de su identidad como combatiente.

---

<sup>86</sup> Dentro de estos valores democráticos, la libertad es, probablemente el más destacado. Todo el pensamiento americano asociado con el desarrollo del trascendentalismo en el siglo XIX (corriente del pensamiento que en Estados Unidos comenzó la reflexión sobre la evolución de la incipiente sociedad americana y el impacto que tenía en los individuos) recurren a esta cuestión. Este concepto puede ser encontrado en un amplio rango de obras; desde la noción del *self-made man* de Frederick Douglass contenida en su autobiografía, pasando por la desobediencia civil de Henry David Thoreau, hasta los ensayos de Ralph Waldo Emerson donde se reflexionaba sobre la necesidad de que cada generación descubriera el mundo por ella misma sin atenerse a la herencia de los mayores. En nuestros días, la libertad sigue siendo utilizado como argumento de legitimación ideológica y política. Baste recordar la frase de Bush: “La libertad no es el regalo de Norteamérica a otras naciones, es el regalo de Dios a la humanidad”. Citado en Slavoj Zizek (2006): *Irak, la tetera prestada*, Buenos Aires, Losada, p. 45. Sobre el pensamiento americano del siglo XIX ahondaré en el próximo capítulo.

Su actividad económica y su fe serían los otros dos círculos, dentro de la sociedad, que completan la vida cotidiana y el campo de acción e intervención del soldado. Uno, forzosamente se ve interrumpido mientras el soldado es desplegado; el *otro* se reconfigura a partir de las prácticas asociadas al rito. La comunidad religiosa cambia, evoluciona, se transforma e intenta responder y apoyar a sus feligreses puestos a prueba en un evento, la guerra, considerado como infernal.

La construcción de la guerra como actividad privilegiada de la representación del personaje (ciudadano, convertido en soldado) se contrapone a los otros miembros de la familia que suelen ser asociados a acciones de espera, vigilia, pasividad<sup>87</sup>. En este juego de opuestos, de duplicación de los espacios, de desarraigo del hogar, se establecen las relaciones simbólicas de la comunidad, creando así narrativas específicas (subtramas) asociadas a personajes secundarios que construyen los elementos míticos a los que me he venido refiriendo<sup>88</sup>.

Tres niveles de la familia son significantes en términos míticos y narrativos a efectos de constituir y densificar la categoría de la comunidad:

- 1) los padres, que funcionan como la conciencia de la amenaza, la generación que la guerra ha dejado atrás y les pide que se asuman como ciudadanos, pero no como combatientes (así se genera la diferencia respecto del soldado).
- 2) las parejas, que funcionan como la persona que padece la suspensión de la vida, el paso del tiempo de paz al de la guerra. Es la conciencia del conflicto y la personalidad que más duda de la conexión del presente con el futuro, lo que la aflige.
- 3) ese futuro habitualmente está representado por los hijos, y son la personificación canónica de los intentos de reproducción social a través del relato; suelen ser los

---

<sup>87</sup> Cfr. Bou y Pérez, op. cit. También, Slotkin, op. cit.

<sup>88</sup> “[...] el preguntar mitológico es, por así decir, dinástico: no se concibe al Altísimo como vértice de una pirámide, más bien es el centro de un entramado genealógico de relaciones de procedencia, en el que se encuentra profundamente inmerso en una historia que le rebasa.” Hans Blumenberg (2004): *El mito y el concepto de realidad*, España, Herder, p. 73. Esta noción del entramado genealógico revela la fertilidad de plantear una categoría que se aleje de la visión unitaria para privilegiar una colectiva. La familia sirve (y ha servido) como referente o categoría para interpretar las estructuras y organizaciones de las comunidades. En el caso de las obras documentales focalizadas en las experiencias vitales de los soldados, los familiares son personajes secundarios que densifican la lectura mítica y la funcionalidad de los individuos al interior de la comunidad.

depositarios de las historias heroicas de sus padres-soldados y conocidos próximos, que fueron a combate.

Las personificaciones también participan como individuos propios de la democracia, del mito político americano y es importante ver sus interacciones, apariciones y observar su peso simbólico, pues de ello depende la posibilidad de plantear si la representación del mito se establece más allá de dos o tres figuras clave, que generan una visión compleja y completa de la realidad democrática de la nación.

Estos elementos serían los pertenecientes a la caracterización secundaria, a los personajes que acompañan la trama general del conflicto o, incluso, se vuelven objeto central de las narraciones sobre la guerra, destinando el frente al fondo, al contexto socio-histórico de interpretación de la acción que se desarrolla. Pero hay otros elementos que considerar como componentes de la nación, como son el espacio y los símbolos patrios. Las fronteras, los cuarteles, los cementerios de los soldados, los monumentos memoriales, las banderas, las chapas de identificación, los cortejos fúnebres, las multitudes reunidas en las bienvenidas, los rituales de despedida y de retorno.

Objetos y lugares son elementos complementarios que permiten configurar con mayor detalle la caracterización de los individuos; las investiduras y los contextos espaciales que sirven como reforzadores de las acciones y personalidades de los héroes representados en las obras. Mientras se intenta asociar a las personas con una naturaleza común a todo un pueblo, lo que se pretende es cohesionar la comunidad a través de imágenes, actitudes y valores que permitan reforzar este vínculo, este lazo.

Aunque la transitoriedad de los personajes, así como la de los objetos, ha hecho que el espacio, la geografía americana, sean los componentes más recurrentes para establecer un vínculo entre la nación y el territorio, asociando, así, naturaleza y espíritu humano, paisaje exterior e interior, la relevancia de cada uno de estos tropos está fijado en la tradición americana a través de obras de ficción o ensayísticas con un fundamento socio-histórico. Perfilaré algunos de los momentos de la historia de ese país para

mostrar el peso simbólico y reproductivo de la sociedad que cada uno guarda. Del mismo modo, vincularé estas figuras con la interpretación mítica del documental de la Segunda guerra de Irak que sirve de corpus a mi análisis.



## 5. Contextos históricos y artísticos



## 5.1.El pensamiento americano en el siglo XIX y su influencia sobre la política exterior americana hasta la actualidad

En este período de la historia de los Estados Unidos, en la que se gestaron las bases filosóficas e institucionales de la identidad americana, los elementos sobresalientes que interesa analizar para la conformación de la nación son, fundamentalmente, dos:

1. La conquista de la frontera, que es la síntesis de la expansión de las primeras colonias. Este proceso de integración y explotación del territorio es posterior al establecimiento de las bases legales y políticas de la nación. El espíritu de independencia y libertad de los primeros pobladores, así como sus leyes y principios de organización social y económica, fueron los pilares de la evolución del pueblo americano. El viaje hacia el oeste, la apropiación de toda esa riqueza natural y el establecimiento de nuevas ciudades, conforme crecía la población, son los elementos que muestran la evolución de esta joven nación. La literatura ha recogido este fenómeno, esta etapa histórica, y ha establecido todo un género de viaje vinculado con esta particular evolución de la nación americana. La literatura es, en este sentido, la que se encargó de recoger e interpretar este largo y complejo modo de conformación de una cultura; y la que sentaría las bases de la identidad americana<sup>89</sup>.

2. Así como la literatura se encargó de refrendar el mito de la conquista de la frontera, dando cuenta de las penalidades de los pioneros, los cuáqueros, los aventureros de esa época, los primeros ensayistas, poetas y filósofos americanos volvieron esta evolución de la sociedad americana (que pasó de las primeras colonias pequeñas, a la expansión de la población en un vastísimo territorio, con intenciones de establecer una gran nación) su tema de crítica y reflexión.

---

<sup>89</sup> Cfr. Frederick Jackson Turner (1996): *The frontier in American history*, New York, Dover. El mito de la frontera suele suplantar, en los trabajos sobre la identidad nacional americana, todo el proceso histórico de la conformación de la nación. La frontera sirve de sinécdoque de la evolución política, social y económica de los Estados Unidos. Mi forma de enfocar este reduccionismo es plantear el mito de la frontera como un tema de la representación literaria americana, lo que permite siempre conectarla con el contexto histórico y reconstruir los momentos o eventos relevantes para cada caso. En mi análisis, la selección de la bibliografía asociada, como este texto de Turner, así como el de Richard Slotkin, al trabajar en profundidad el tema, restituye la complejidad del proceso de evolución de la cultura estadounidense asociada a la noción de la frontera.

Aunque la frontera como tema literario ha servido de síntesis de la conformación nacional, es lícito afirmar que se trata de la forma reducida de expresar la evolución política y social de la incipiente democracia americana durante los siglos XVIII y XIX. En contrapartida, los ensayos de los filósofos y los poetas intentaban normar, criticar y reflexionar sobre la forma en que estas evoluciones modificaban las costumbres de los nuevos colonizadores del territorio. Identidad individual, identidad colectiva, valores nacionales, forma de educar dentro de las familias de los nuevos pobladores, etc., eran los temas que se estaban discutiendo y definiendo a través del pensamiento y la literatura de la época.

Si utilizo la literatura del siglo XIX<sup>90</sup> como contexto histórico, es para extraer de él, estos conceptos que considero fértiles para interpretar productos audiovisuales, propios de un contexto dos siglos posterior. La intención que subyace es vincular la discusión sobre la importancia actual de la teoría literaria asociada al viaje, así como la reflexión sobre la identidad americana en aquella época, y establecerlos como temas y tradiciones vinculables al objeto de estudio que analizo (obras documentales televisivas) y al contexto histórico presente (la guerra de Irak).

El rango temporal que genera, la literatura realista del XIX como inicio del paréntesis, y el documental contemporáneo, como cierre, constituye un corpus de estudio (obras, teorías, análisis, etc.) que se ha ido transformando, ampliando y sofisticando en los modos expresivos, las formas mediáticas y las necesidades culturales. La experiencia del viaje (forma narrativa privilegiada en esta tradición), en un momento y otro, es completamente distinta, si bien ambos están unidos por rasgos comunes, por sustratos de pensamiento que permiten, formalmente, reinterpretar unos (los

---

<sup>90</sup> Como literatura realista incluyo los movimientos del naturalismo, trascendentalismo y modernismo americanos. Tradiciones literarias preocupadas por la conformación de la nación estadounidense, por la relación que debían guardar con Gran Bretaña, por los valores que los individuos de esta nueva sociedad debían promover y desarrollar. Los nombres de los autores más destacados ya han aparecido mencionados un par de veces en el capítulo anterior; la primera, al referirme al trabajo de Sam Girgus sobre el estudio comparado de los cineastas de la democracia que recuperaban la tradición de algunos escritores y ensayistas del siglo XIX; la otra, al hablar de los valores democráticos que conforman la categoría de comunidad que expliqué en el marco conceptual.

documentales) a partir de una cierta tradición que les sirve como un punto de origen entre muchos posibles.

Las representaciones literarias y audiovisuales de estas ideas o nociones formulan propuestas interpretativas y de vínculos entre ellas. Las tradiciones de cada país y de cada época proponen ciertos parámetros y formas canónicas de representación; dentro de las variaciones y diferencias entre las obras es como se vuelve posible detectar el impacto de los eventos históricos y las necesidades expresivas de reformulación de las representaciones.

En el caso de la literatura, podría comenzar por establecer esta pequeña síntesis de Edwin Fussell sobre el modo de pensar del siglo XIX, cuestión que alimentó la literatura de aquel período y que me sirve como punto de origen para el análisis, centrado ya, en la cultura americana como contexto específico.

Dialectic was the all-but-universal mode of reconciling opposites, and opposites were rife. In addition to the intrinsic and unavoidable opposites (life-death, known-unknown, good-evil), early nineteenth-century thinkers were infatuated with such pairs as civilization-nature (especially popular in the United States), mind-matter, reason-understanding, reason-imagination, imagination-fancy, organism-mechanism, self-society, subject-object, poet-nature, fiction-fact, poetry-prose, heart-head, synthesis-analysis – real or imaginary dichotomies spotting the gray debris of Cartesian confusion and Kant clarification.<sup>91</sup>

El estilo realista, en este sentido, planteaba una postura totalmente distinta a la dicotomía de la literatura romántica europea que primó durante el s. XVIII y mediados del XIX, donde los opuestos se unían, formando un todo<sup>92</sup>. En el caso del estilo moderno-realista, los opuestos estaban separados, de manera que generaban todo un modo distinto de pensar. La noción de progreso se desprende justamente de esta ruptura, donde los opuestos no forzosamente son complementarios, de tal modo que la noción circular (del tiempo) se degrade en detrimento de una visión lineal, evolutiva y ascendente.

---

<sup>91</sup> Edwin Fussell (1965): *Frontier. American literature and the American west*, New Jersey, Princeton University Press, p. 19.

<sup>92</sup> Para una visión completa de esta idea de la literatura romántica de todo, o único, como lo denomina el propio autor, cfr. Rafael Argullol (1990): *El héroe y el único*, Barcelona, Destino.

La cuestión esencial es que en el proceso de la conquista del oeste y en la literatura que se desprendió de ella, existe una paradoja o contradicción de muy interesante análisis respecto de este supuesto progreso o evolución de la sociedad americana y su arte. La experiencia de los pioneros fue dura y compleja, y cuanto más se adentraban en el salvaje territorio por explorar, la noción de progreso disminuía. Esta idea de la incorporación del oeste para fraguar la nación, aparecería en la literatura desde, digamos, la retaguardia de la exploración. Los pioneros, verdaderos civilizadores de aquella inmensidad, no compartían una visión unificada y coherente de la empresa. La grandiosa naturaleza y la riqueza explotable no eran nociones de carácter nacional. El pionero veía tierra de oportunidades para él y su familia<sup>93</sup>. La mitificación del oeste será posterior a los viajes de los pioneros y al establecimiento de la civilización.

But 1798 was simple too early; not even Thomas Jefferson had a sufficiently clear idea what the continent was like, or what American development might portend. Clara Wieland's self-description is inevitably the description of her creator, his contemporaries, and their yet undefined nation: "My ideas are vivid, but my language is faint; now know I what it is to entertain incommunicable sentiments... What but ambiguities, abruptnesses, and dark transitions, can be expected from the historian who is, at the same time, the sufferer of this disasters?"

The West was won by American literature in the next generation, and it was not an easy victory. [...]

The apparent paradox is easily explained: a kind of nihilistic and anarchic cultural regression was the immediate local effect of the continually advancing frontier line, and, by the very nature of the process, it was superficial and temporary. Americanization was a delayed reaction in the rear, and a vastly different affair. It probably began in the minds of writers desperately trying to make some kind of provisional sense of their rapidly evolving civilization.<sup>94</sup>

Esta perspectiva que plantea la noción de América como un mito que aún no se fraguaba, permite visualizar los esfuerzos por establecerlo y alimentarlo como origen e

---

<sup>93</sup> Cfr. Tocqueville (2007): *Quince días en el desierto americano*, Buenos Aires, Zorzal, pp. 24-40. En esta parte de la crónica del viaje hacia la última ciudad de la entonces frontera americana, Tocqueville incluye una descripción de una familia instalada en el bosque (el desierto, como lo llama él), y caracteriza su diferencia respecto a los europeos. Intenta establecer una identidad del colono, de la familia que habita en ese paraje que ha de ser transformado, domado para habitar y prosperar en él. El territorio es baratísimo, dice, mientras que la mano de obra es muy elevada. A través de estos pequeños detalles, la descripción de eventos y personajes constituyen un retrato de la expansión de la población por el indómito territorio, y del impacto que esta nueva forma de vida tiene en los que, alguna vez, fueron pobladores europeos.

<sup>94</sup> Fussell, op. cit., p. 11.

inicio del desarrollo homogéneo del país<sup>95</sup>. Esta búsqueda de identidad y arraigo al espacio dan como resultado el pensamiento que, aún en nuestros días sigue haciendo operar gran parte de la política exterior de Estados Unidos y, por supuesto, sus movilizaciones bélicas. La literatura, el cine de ficción y el documental televisivo son receptáculos del desarrollo de estas ideas; y sirven al mismo tiempo como difusores de estos modos de pensar. La estela de los valores democráticos los atraviesa a todos ellos, haciéndolos participar del proyecto nacional y uniéndolos a ciertos planteamientos ideológicos, en detrimento de otros. Y, por la naturaleza de la conformación de los Estados Unidos, el componente religioso es también uno de los más considerables<sup>96</sup>.

Hablando en términos de las dicotomías que explica Fussell, si la frontera exploró extensamente la oposición entre naturaleza y civilización, yo agregaría que otro componente, el moral (bien-mal), ha mostrado su preponderancia en las narrativas americanas por citar algunos ejemplos, los indios, los gánsters, los japoneses o coreanos de los filmes bélicos, los comunistas. Por tanto, asuntos étnicos, legales, coloniales e ideológicos poseen, en el caso de Estados Unidos, un fuerte vínculo con una formulación moral de los problemas.

Este componente de la construcción mítica de la nación<sup>97</sup> influye mucho sobre las representaciones del individuo en las narrativas. Esta creación del personaje sujeto a las contingencias de lo narrado es uno de los temas centrales que cabe considerar y, en

---

<sup>95</sup> Aunque existían distintas formas de esta homogenización, todas tendían a la búsqueda de la unidad nacional. Existía la postura próxima al pensamiento de Turner, más puritana y espiritual, mientras que el planteamiento cercano a Jackson veía la conquista del oeste como una regresión necesaria para el incremento económico y de restitución del nivel de vida. Cfr. Slotkin, op. cit., pp. 11-12.

<sup>96</sup> Los pensadores trascendentalistas son una clara muestra de la necesidad que, en aquella época, se daba a reflexionar sobre las cuestiones morales y religiosas durante la expansión al oeste, en el paso de las pequeñas colonias a las grandes ciudades y al desarrollo industrial (fundamentalmente, en el noroeste); lo que significó un gran cambio en la fisonomía de la cultura, la legislación y el desarrollo económico del país. Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau serían los dos nombres más destacados de este movimiento. Desde otra perspectiva, Tocqueville, en su trabajo sobre la democracia americana, también reflexionaría sobre el impacto que la política tenía sobre la moral y las costumbres del pueblo. Sobre el trabajo de Emerson, cfr. <http://www.emersoncentral.com/culture.htm>. Sobre Thoreau, cfr. Henry David Thoreau (1983): *Walden and Civil disobedience*, United States, Penguin. Sobre Tocqueville, cfr. Alexis de Tocqueville (2007): *La democracia en América*, Madrid, Akal.

<sup>97</sup> Reginald Horsman (1985): *La raza y el destino manifiesto. Orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*, México, FCE.

el caso de la literatura americana, resulta interesante comprobar cómo este protagonista encarna los valores y virtudes asociados con este aspecto de la cultura nacional.

When history is translated into myth, the complexities of social and historical experiences are simplified and compressed into the action of representative individuals or “heroes”. The narrative of the hero’s action exemplifies and tests the political and/or moral validity of a particular approach to the use of human powers in the material world. The hero’s inner life – his or her code of values, moral or psychic ambivalence, mixtures of motive – reduces to personal motive the complex and contradictory mixture of ideological imperatives that shape society’s response to a crucial event. But complexity and contradiction are focused rather than merely elided in symbolizing process. The heroes of myth embody something like the full range of ideological contradiction around which the life of the culture revolves, and their adventures suggest the range of possible resolution that the culture’s lore provides.<sup>98</sup>

Este componente moral, la creencia de un destino divino asignado a los colonizadores del nuevo mundo, muestra claramente que, al ser introducido en una estructura propia de la literatura naturalista o realista, se revela claramente la presencia de un conflicto. También esto explica la naturaleza paradójica de la conquista del oeste y el aplazamiento de la literatura *americanizante*. La determinación natural y los problemas de la expansión de la civilización no correspondían con este intento integrador, progresista y nacional. Hay una tensión entre los esfuerzos de síntesis, de unidad de los pueblos y eventos históricos para dar lugar a la nación, y las diversas formas de entender la evolución de las instituciones, leyes y pueblos que habitan en América.

Behind institutions, behind constitutional forms and modifications, lie the vital forces that call these organs into life and shape them to meet changing conditions. The peculiarity of American institutions is, the fact that they have been compelled to adapt themselves to the changes of an expanding people – to the changes involved in crossing a continent, in winning a wilderness, and in developing at each area of this progress out of the primitive economic and political conditions of the frontier into the complexity of city life.<sup>99</sup>

Por supuesto, las transformaciones a las que se refiere Jackson Turner no sólo consistieron en adaptaciones o evoluciones institucionales derivadas de los actos democráticos. Las guerras y pugnas violentas entre colonias, ciudades, razas y, finalmente, la guerra entre norte y sur, fueron eventos que dieron forma y cauce a la

---

<sup>98</sup> Slotkin, op. cit., pp. 13-14.

<sup>99</sup> Jackson Turner, op. cit., p. 2.

identidad del pueblo americano; que fraguaron una forma compleja, multiforme, pero unificada, de asumirse como nación. La frontera es la simplificación simbólica y temática de todo este proceso; y ha servido, en distintas épocas de la historia americana, como imagen de evocación del proceso de conformación de la identidad nacional.

Y al tiempo que se ha empleado como imagen para evocar esa unidad, ese origen de los valores democráticos, también permite utilizarlo como un símbolo de los conflictos políticos e identitarios en los que Estados Unidos ha intervenido. Presidentes, líderes, militares han usado esta figura de la frontera para referirse a los conflictos que cada momento de la historia americana les ha planteado. Guerras, expansiones económicas, políticas exteriores, han sido asociadas o parcialmente explicadas a partir del modo en que el proceso de la conquista del oeste definió el modo de ser americano.

En este sentido, que el tema o evento histórico sobre el que giran las narraciones audiovisuales que analizo sea la guerra, justifica la necesidad de explicar la importancia de la frontera y de la identidad nacional como componentes narrativos presentes en la forma documental. La experiencia de los americanos es el centro de estas obras y, a partir de esta noción, individuo, familia, comunidad y violencia serán los factores claves de la interpretación de los filmes. El carácter híbrido, mezcla de representaciones objetivas y subjetivas asociadas a un hecho violento, recuerda a la literatura de la frontera, en la que la prestancia heroica de los hombres (la bravura y virilidad) contrastaba con la ternura de las mujeres (sinécdoque de la familia o comunidad). La epístola, el diario y otras formas literarias, poéticas, podrían entenderse como mecanismos narrativos que pretenden suavizar este contacto con la realidad despiadada; o también pueden considerarse una manera menos violenta de incorporar al discurso nacional la pérdida de vidas de soldados, así como el coste emocional para aquéllos que combaten y vuelven a casa.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Resulta muy interesante el planteamiento de Menachem Brinker sobre la complementariedad de géneros o temas en el interior de un texto, lo que permite una complejización narrativa que colabora en el desarrollo de los nexos con otros niveles literarios, retóricos, incluso con los nexos indicativos de la realidad social que sirve de contexto a una obra. Cfr. Menachem Brinker (1993): "Theme and interpretation", in *The return of thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 21-59.

La diferencia que se establecerá entre el uso de la frontera en el siglo XIX y el siglo XX es, fundamentalmente que, en el segundo caso, ese uso se utilizará para la expansión económica, mientras que, en la primera etapa, se empleará para la conquista del territorio y el establecimiento de la nación. El primero sirve de base simbólica y origen discursivo al segundo. La potencia americana, su implicación con el resto de las naciones del mundo a partir de su situación geopolítica privilegiada (prácticamente sin vecinos) se desarrollará a partir de la conquista del oeste, del establecimiento del patrón normativo industrializado del norte al ganar la guerra civil y de la conformación de la nación.

En este esquema, el ejército en el siglo XIX cumplía funciones en el interior del territorio mientras que, durante el siglo XX, las tropas comenzaron a destinarse para normar y controlar territorios ajenos. Este cambio político es muy significativo: la presencia americana en el mundo comienza a volverse un criterio de expansión y, al cabo de las décadas, tendrá alcances globales. En términos políticos, este proceso se inicia con la declaración del ejército permanente de los Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, conduce hacia la vigilancia global y hacia la expansión del control (político y económico) a todos los rincones del planeta<sup>101</sup>. Y, otra vez, la metáfora utilizada para, desde el imaginario americano, referirse a estos procesos, es el de la frontera.

Esta reaparición de la figura, la encontramos acuñada por John F. Kennedy en sus discursos electorales y en la toma de posesión del cargo. A través de lo que él denominó, la nueva frontera, explicaba la expansión de los mercados americanos y el conflicto de intereses en el sureste asiático, contexto político asociado a ese momento histórico.

El paso de la frontera del oeste a la nueva frontera de los años sesenta es una transformación que, sin duda alguna, resume la evolución de la sociedad americana; sobre todo, en términos de la consolidación de la identidad nacional y el progreso

---

<sup>101</sup> Este punto culminante es resultado de las expansiones mercantiles de Estados Unidos desde principios del siglo pasado. Pero es sólo después de la Segunda Guerra Mundial cuando los americanos asumen la salvaguarda de la democracia como una misión suya.

económico. Estas metáforas vinculadas, a pesar de su distancia en el tiempo, ambas pretenden afianzar los mitos del origen del país, su preocupación por la libertad y la democracia como formas de relación entre los hombres y los pueblos.

I stand tonight facing west on what was once the last frontier. From the lands that stretch 3000 miles behind me, the pioneers of old gave up their safety, their comfort and sometimes their lives in build a new world here in the West... [But] the problems are not all solved and the battles are not all won, and we stand today on the edge of a new frontier –the frontier of 1960s, a frontier of unknown opportunities and paths, a frontier of unfulfilled hopes and threats... For the harsh facts of the matter are that we stand on this frontier as a turning point in history.<sup>102</sup>

Si bien es cierto que la frontera ha servido para sintetizar los retos del presente y futuro del pueblo americano en diversos momentos de su historia, hay otras imágenes y símbolos que han servido para caracterizar la identidad americana y su forma de encarar cada conflicto particular. Uno de los más extendidos, también vinculado a la frontera, es el del espacio, el paisaje o la naturaleza a la que el hombre (el colono, en un principio) debe enfrentarse. En este sentido, hay un amplio rango de trabajos y textos que se refieren a este elemento (algunos ya los he mencionado; como los de Tocqueville, Emerson y Thoreau). Respecto de este punto, existen dos referencias que señalar como relevantes: son las experiencias que, tanto Theodor Roosevelt como Ernest Hemingway, escribieron sobre sus viajes a África<sup>103</sup>. En sus textos, el desierto era la visión de lo mismo, de lo indistinguible, del pasado remoto de la civilización, más que un espacio físico. Esta visión del pasado arcaico de la civilización americana es una forma de establecer la conquista del oeste como un triunfo del progreso, proceso de simbolización inverso al que Jean Baudrillard establece al reflexionar sobre la última guerra, previa a la que analizo: me refiero a la Guerra del Golfo<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Slotkin, op. cit., p. 1.

<sup>103</sup> Cfr. Edward Whitley (2002): “Race and Modernity in Theodore Roosevelt’s and Ernest Hemingway’s Africa Travel Writing”, in *Issues in travel writing*, New York, Peter Lang. Me interesan particularmente estas dos obras por su relación con el tema de la naturaleza (componente de la conquista de la frontera), en el que ambos se refieren a un espacio imaginario y real fuera del territorio americano, como lo es África. Este paralelismo de espacios, territorios y épocas permite comprender cómo las metáforas son elementos narrativos analizables bajo la perspectiva de su relación con la identidad nacional y de la conquista del oeste como teleología.

<sup>104</sup> Jean Baudrillard (1991): *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.

La metáfora de Baudrillard quiere mostrar una regresión, un retorno civilizatorio en el presente. Y este paso, en términos de la historia americana, une la conquista del oeste, la guerra civil, la guerra con México, como conflictos dentro del territorio para luego extenderse a los conflictos fuera de él: las dos guerras mundiales, la guerra de Vietnam, la guerra fría y terminar en la Guerra del Golfo. Vietnam remite a la densa naturaleza a la que los colonos se enfrentaron para llegar hasta California, mientras que el primer conflicto con Irak, por la invasión de Kuwait, claramente se puede asociar con esta visión del desierto africano que Hemingway y Roosevelt evocaron y que Baudrillard utiliza para criticar la política exterior americana.

The consensus historians' view of Indian wars reinforced the ideological dispositions of the administration's modernization and nation-building theorists. Their interpretation of the confrontation between "progressive" White civilization and the barbarism of non White "primitives" followed the paradigm formulated by Theodor Roosevelt in "Expansion and Peace" (1899). Wherever races representing these principles come in contact, war is the inevitable result and the primitives are inevitably either wiped out or subjugated. The American experience of Indian wars is not taken as a special historical case but as representative of a general and universal principle. Native resistance to the imposition of a "progressive" regime is presumed to be irrational and hence not subject to negotiation.<sup>105</sup>

Justamente, la metáfora de las "Indian wars" es la que se suele aplicar a la invasión de Vietnam, así como a las demás intervenciones de Estados Unidos en el Tercer Mundo. La cuestión es que la pérdida de la guerra en el sureste asiático marca un parteaguas en la validez de este argumento en la retórica nacional, del mismo modo que limita la pertinencia de los símbolos y metáforas asociadas a la lucha del americano con la naturaleza. A pesar de ello, se sigue utilizando como un elemento conformador del discurso americano patriótico, sobre todo, dentro de los discursos de los veteranos de este conflicto armado. La lucha contra los indios o los insurgentes de países salvajes requería la intervención del ejército americano, del espíritu colonizador, democrático.

If modernization on the Americanist plan represents the only valid path to historical progress, resistance to that model is equivalent to an attempt to reverse the course of history. Thus the State Department's 1965 "White Paper" could only construe the widespread destruction and political deformation of South Vietnam by American power as "nation-building"; and the indigenous Communist-led movement for independence and national unification as motivated merely by jealousy or fanatical opposition to the progress of the South.

---

<sup>105</sup> Slotkin, op. cit., p. 492.

The Indian-war metaphor became increasingly prominent in the rhetoric of counterinsurgency after 1961, in part because of the parallels between these two kinds of fighting –both of which took place in a “wilderness” setting against a racially and culturally alien enemy. But the real power and relevance of the Indian-war metaphor are rooted in its appropriateness as an expression of the New Frontier’s basic assumption about the relation between “primitive” and “advanced” peoples: that the natives (“savages”) of “fledgling” or “less developed” nations lacked anything like the equivalent of the political culture of a Western nation-state.<sup>106</sup>

Pero esta creencia de que la cultura vietnamita estaba asociada al fanatismo y a la apatía, fue lo que impidió al ejército americano percatarse de la versatilidad táctica y estratégica de su oponente que, a la larga, haría que tuvieran que retirarse a través de un acuerdo de paz que en nada resarcía el derramamiento de sangre americana. Sorprende ver cómo esta creencia de la superioridad (basada en presupuestos religiosos e identitarios) se vuelve contra los propios americanos al suponer que conocen la identidad y motivaciones de los vietnamitas. Cuando Nu es depuesto y asesinado, en 1963, este error de cálculo se hizo evidente.

El paso de esta guerra en un país salvaje (aplicable este calificativo tanto a los habitantes como al propio espacio) a las guerras en Oriente Medio (las dos de Irak y la de Afganistán) puede ser definido con el paso de los simbolismos utilizados por Tocqueville, a la metáfora de Baudrillard sobre la desertificación americana. Así es como se muestra la mutación de los símbolos e imágenes asociadas al conflicto territorial, político e identitario de los americanos que sirve como contexto interpretativo general para este análisis. La naturaleza ya no es un obstáculo; ahí no reside el enemigo. La guerrilla de la selva de Vietnam se ha instalado, ahora, en las ciudades iraquíes. Los insurgentes ahora visten de civiles, no de campesinos; el ataque es en las carreteras, no en la espesura de la selva, o en el claro de un río. Los mitos, las imágenes, el enemigo ha cambiado; por tanto, el héroe y la comunidad de la que surge también se están transformando.

---

<sup>106</sup> Idem.

## 5.2. El realismo cinematográfico americano

Si se sigue el planteamiento de la interpretación bajo la cual la frontera, como mito americano, se ha ido desplazando simbólicamente, primero al oeste del país, luego al sureste asiático, lo que cabe preguntarse es cómo se ve modificada esta noción de origen y valores nacionales a partir de la guerra con Irak. Por tanto, he de establecer los mitos fílmicos que preceden a este cambio y justificar qué lo ha provocado.

Lo que me parece relevante para empezar a describir este cambio son algunos eventos históricos y decisiones políticas que han ido perfilando las características de esta formulación mítica. Y a pesar de la disparidad de nociones, como pueden llegar a ser la conquista de la frontera del oeste, y la invasión militar a Irak, considero que la idea de la migración simbólica del mito se establece, y se mantiene, por los intentos constantes en las representaciones (literarias y cinematográficas) de elaborar un discurso integrador, único, nacional. El cambio del espacio, incluso el tránsito de una política colonial a una de orden global<sup>107</sup>, no modifican sustantivamente las pretensiones de reproducción y cohesión social de los mitos presentes en los productos artísticos.

Para empezar a caracterizar este giro, esta mutación del mito, comenzaría argumentando la función social y el peso simbólico que ha recibido el ejército americano en la segunda mitad del siglo XX, hasta volverse, una vez más, una de las instituciones centrales del control y el orden que Estados Unidos pretendía establecer.

El establecimiento del ejército de forma permanente, a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, es el evento que determina este cambio dentro del orden. La militarización constituye un énfasis en la institucionalización de la disciplina muy clara; pero, además, hay que considerar que se establece de este modo, no para el control interno, sino para efectos de política exterior.

---

<sup>107</sup> Para una teoría sobre el posible cambio de identidad a partir del surgimiento de un orden global, cfr. Mae M. Ngai (2005): "Trasnationalism and the transformation of the `other'", in *American Quarterly*, No. 57, 2005, pp. 59-65.

Es preciso periodizar el cine americano en busca de una diferenciación de las representaciones de los individuos para ver cómo se vinculan éstas, con las instituciones que establecen los discursos de unión nacional. Algunas dicotomías a lo largo del último siglo (el siglo de la representación cinematográfica) dentro de la evolución de la sociedad estadounidense nos pueden ayudar a perfilar estos cambios del uso del mito de la frontera y su aplicación simbólica a una guerra como la de Irak.

Es necesario trazar el cambio del tiempo y el espacio de la conquista del oeste, a la era global actual y desterritorializada. Perfilar el paso de una sociedad eminentemente rural, a una urbana. Pasar del enfrentamiento del hombre y la naturaleza, al dominio tecnológico y la explotación capitalista de los recursos naturales; de la visión romántica de la democracia expuesta por Tocqueville, a las ideas de la virtualización del mundo o a las teorías ecológicas sobre el desarrollo sostenible. El cine, en este sentido, fue y ha sido un mecanismo representacional que ha colaborado poderosamente a dar este paso.

By the early decades of the twentieth century, precisely those discursive procedures associated with “discipline” – enclosure, internal division, evaluation, and so forth – had become so many formal features of hegemonic culture. [...] Modernism depended on the elevation of discipline over all other methods of organizing cultural information. For what is modernism’s privileged object, if not a self-enclosed and internally coherent system of relationships capable of containing any kind of cultural theme by such devices as paradox, contradiction, ambiguity, irony, negation, and so forth?<sup>108</sup>

Este intento reiterativo de la cultura hegemónica por crear un sistema coherente de organización de la información es realmente el motor del cambio. Verdaderamente, lo que explica el cambio de la sociedad americana es el desarrollo del paradigma moderno como esquema mental y procesal. Sinecdóquicamente se puede caracterizar como el paso de un conjunto de colonias a una nación con ciudades industrializadas pujantes; o como una sociedad moderna que apostó por el desarrollo comercial y tecnológico, donde los medios de información desempeñaron un papel fundamental. La cuestión es que justo esta evolución podría volver inútil o anacrónica la conquista de la frontera.

---

<sup>108</sup> Nancy Armstrong (1993): “A brief genealogy of `theme’”, in *The return of thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press, p. 41.

Pero es justo esta transformación en mito fundacional la que hay que considerar. A pesar del cambio monumental de la sociedad, la frontera sigue sirviendo como referente, como origen de la nación. Es la idea que cohesiona la visión unificada del país, y que posibilita establecer un punto de partida para el desarrollo de los valores que, posteriormente, otras instituciones intentarán perpetuar (o en el caso americano, imponer como orden global).

Por lo tanto, el paso del campo, del colono o pistolero como representación del individuo, a la del ciudadano urbano no debilita la potencia simbólica del origen nacional. Lo que también queda claro es que, esta metáfora de la frontera es configuradora de las narrativas actuales, a pesar de estar mucho más vinculada a la literatura del siglo XIX o a los filmes de las primeras décadas del XX. Y no es debido a que el género del *western* haya sobrevivido y haya resurgido en los últimos treinta años, sino a que la metáfora de la frontera (que se podría aplicar con una carga asociativa débil a cualquier otra narración americana que no coincida temáticamente con la conquista del oeste) ha cobrado fuerza debido al uso que se le ha dado en la política americana. Como explicaba a través del discurso de Kennedy presente en el capítulo anterior; o de las referencias de Ronald Reagan al “destino manifiesto” y a “la ciudad en la colina”<sup>109</sup> como imágenes que intentaba asociar con el proyecto social de su mandato presidencial.

Desde esta perspectiva, por lo tanto, la primera dicotomía en la conformación mítica, es la representación del héroe-colono (hombre de campo) frente al ciudadano de una urbe. Pero, más que pensar estas formas arquetípicas como simples oposiciones, se pueden pensar como un continuo que atraviesa la noción de orden del proyecto moderno instalado en la sociedad americana, y que cada ambiente presentará distintas amenazas u oponentes (objetos o personajes) que dificultarán el restablecimiento de la paz. A pesar de sus diferencias, es posible observar este uso común del mito.

---

<sup>109</sup> John Hellmann (1991): “Rambo’s Vietnam and Kennedy’s New Frontier”, in *Inventing Vietnam*, Philadelphia, Temple University Press, cap. 7.

[...] the influence of the Myth is such that its characteristic conventions have strongly influenced nearly every genre of adventure story in the lexicon of mass-culture production, particularly science fiction and detective stories.<sup>110</sup>

Esta idea expresada por Richard Slotkin establece la estrecha relación del mito con los géneros; pero lo vincula, fundamentalmente a las historias de aventuras, lo que nos aproximaría a la épica como modelo narrativo. Y lo instala en el interior de la cultura de masas. Es, por tanto, necesario establecer cómo se insertan estas convenciones en los medios de representación, al mismo tiempo que ha de analizarse la evolución de los propios medios y su impacto sobre las narraciones. La enunciación de la ciencia ficción y las historias de detectives reafirman las dos ideas fundamentales vinculadas con lo que he establecido como el orden moderno: la ciencia ficción estaría asociada a la amenaza, mientras que las historias detectivescas tendrían que ver con la disciplina y la autoridad en las ciudades<sup>111</sup>.

En el siguiente nivel, el plano del orden global, el gobierno democrático americano se encuentra a su contrapunto, su oponente, su eterno rival hasta la caída del muro: el comunismo. Este es el mecanismo que vuelve el proceso interno de la construcción del mito de la frontera, un proceso hacia el exterior; y a la democracia, la forma de orden en juego. Por lo tanto, el mito no es un componente de las narraciones, su uso no es sólo una sofisticada forma de análisis textual. En este caso, es la conformación performativa de un discurso nacional, cohesionador. Los valores democráticos son la institucionalización de la autoridad y la disciplina que reproduce la sociedad que colonizó América.

Por lo tanto, son las acciones, las decisiones políticas, y su impacto en los géneros (yo, particularmente me centro en la construcción de los personajes) lo que

---

<sup>110</sup> Slotkin, op. cit., p. 25.

<sup>111</sup> En los tres géneros que he mencionado hasta ahora, el *western*, la historia de detectives y la ciencia ficción, este orden legal e institucional se hace evolucionar a partir del conflicto narrativo en el que se muestra la crisis del personaje al enfrentarse a la sociedad establecida. El código moral del personaje, sea un forajido, un superhéroe o un gángster, suele oponerse al orden establecido por la comunidad. Estas representaciones de personajes marginales, extranjeros o extraños son formas narrativas de cuestionar al sistema; pero al mismo tiempo de afianzarlo, de matizarlo. En el caso del cine americano, el *happy end* ha sido un mecanismo integrador de los discursos, permitiendo que, incluso estas figuras de personajes ilegales o marginados, cobren relevancia social. En este sentido, el título del libro de Richard Slotkin, *Gunfighter nation*, ya nos muestra pistas de estos mecanismos discursivos, un tanto paradójicos, de establecimiento del mito nacional.

interesa caracterizar y perfilar. Especialmente relevante es la noción de individuo, por el rol que ha desempeñado dentro del orden y el pensamiento moderno. Y es durante el período del cine al que me he estado refiriendo en este capítulo, en el que se ha producido el cambio del orden rural al urbano y luego al plano global, que han dado lugar a formas de conformación de los personajes particulares; sintomáticos de una época, de un modo de representar la realidad histórica de los Estados Unidos.

Esta “globalización” del mito de la frontera ha vuelto la seguridad nacional (y al ejército como institución representativa de esta cuestión) el centro del conflicto. Aquí reside una parte del mito que no se ha perpetuado, pues el oponente y el enemigo han cambiado. Pero la conservación de la matriz configuracional mítica para referirse a estos procesos (en el nivel de política exterior o en el nivel del uso cultural de la frase para hablar de los procesos de unificación nacional) es lo relevante, por su subsistencia<sup>112</sup>.

Este cambio es incluso visible en las mutaciones que el propio género del *western* ha sufrido, a pesar de ser la fórmula narrativa que más próxima (temática y arquetípicamente) está del mito de la frontera. Los planteamientos de la representación se han visto modificadas por el cambio de la sociedad americana. Conservan, los filmes, elementos característicos, símbolos y temáticas que los mantienen unidos al mito; pero otros se han visto matizados, minimizados o suprimidos.

The fictive politics of gunfighter Westerns is worth attending to, because its symbols contribute to a public discourse on the role of power and force in American political and social life. The substitution of a glamorous and/or hard-bitten professional –at once a knight-errant and a mercenary- for a populist rebel as the model of an American hero is consistent with the rightward ideological shift we have already noted in the war-mythology of the cavalry film. To the extent that the movie-making community may be taken as a representative cultural elite, it suggests a drift of the ideological imagination away from the populist values and symbols of the late New Deal toward a politics based on hierarchy and the empowerment of expertise. In the traditional Western, the

---

<sup>112</sup> Podemos encontrar ejemplos de cómo las instituciones han ido configurando esta noción y su evolución. Pongo sólo un caso que me parece relevante y clarificador:

“The climate of Hollywood-Pentagon cooperation fostered by the threat of communism led to a number of creative projects, designed to sell official Cold War strategy more discreetly. One of the most fascinating of these was the top-secret “Militant Liberty” programme instigated in the mid-1950s by John C. Broger, an evangelical Christian working as a psychological warfare consultant in the US Defence Department. Broger felt that it was essential to propagate more aggressively through a range of media the ideas of freedom and individual responsibility.”

En Tony Shaw, op. cit., p. 202.

imperative for violence was usually balanced by countervailing values, often identified with women: the moral superiority of peace to war, cooperation and free consent to compulsion. Although female symbols retain their nominal sanctity, in Cold War Westerns –particularly the cavalry and the gunfighter Westerns- the moral balance shifts decisively in favour of male violence and force. In the world of the gunfighter and the “man who knows Indians”, moral suasion without violent force to back it is incompetent to achieve its civilizing ends; it is foolish at best, at worst a species of complicity with evil.<sup>113</sup>

Esta dislocación en la que la violencia ha hecho que la sociedad pierda el balance de los valores (otorgado, como sostiene Slotkin, por las mujeres) también concuerda con el establecimiento del ejército americano como una institución permanente<sup>114</sup>. Y la violencia se vuelve elemento indispensable para evitar, no ya el dominio de algún otro pueblo o sistema de gobierno, sino para ni siquiera ser “cómplice del mal”. Y, aunque los filmes siguen teniendo estas representaciones de la bondad y la búsqueda de la paz (encarnada en figuras femeninas, habitualmente), lo cierto es que hay que hacer notar otra dislocación aún más acuciante: la de los valores de los hombres de gobierno y los hombres comunes. A pesar de que las instituciones gubernamentales y las cinematográficas se han hermanado para desarrollar formas de representación consonantes entre ambas en la segunda mitad del siglo XX, es evidente la crisis del proyecto de orden democrático y de guerra preventiva establecido como política exterior por Estados Unidos.

Si la violencia ha desequilibrado el orden, los hombres comunes, los civiles han de apoyar la ejecución de políticas de intervención bélica para no ser cómplices del mal. Este es el componente moral de implicación del “hombre de a pie” en las decisiones sobre política exterior. El cine ha funcionado, entonces, para aproximar los contenidos discursivos que permitan a los individuos sentirse co-partícipes de la conformación democrática. Pero lo cierto es que un ciudadano opera, en este nivel, a partir de las

---

<sup>113</sup> Slotkin, op. cit., p. 402.

<sup>114</sup> Aunque en la época de Tocqueville, el ejército no era una institución permanente, el ensayista hace un reflexión sobre por qué los pueblos democráticos pretenden la paz, mientras que sus ejércitos pretenden la guerra (de modo que constituyen esta institución anti-democrática como un pilar de la democracia), lo que es muy útil para comprender la conformación compleja de las instituciones democráticas en general, y de las americanas en particular. Tocqueville asevera que ante la igualdad en la que viven inmersos los ciudadanos de una democracia, para escalar en rango dentro del ejército (deseo patriótico de todo civil o soldado del cuerpo), la guerra es la única que abre puestos, al haber bajas, pues si todos los hombres son iguales, sus méritos se notan tan a largo plazo en tiempo de paz, que es muy difícil obtener un grado. La guerra es el camino rápido. Esta paradoja del deseo de paz del civil y el deseo de guerra del soldado se muestra como uno de los motores de activación de la política exterior intervencionista de Estados Unidos en el último siglo. Cfr. Tocqueville (2007): *La democracia en América*, Madrid, Akal, pp. 827-835.

imágenes que tiene a su alcance a partir, fundamentalmente, de los medios informativos<sup>115</sup>. De esta forma, la tradición fílmica hace que, incluso el consumo de los filmes de aventuras implique una decisión política en la que el espectador tiene obligación de ver estas nuevas formas de las instituciones, encargadas de la representación de la propia imagen como nación, para sentirse implicado, participante.

A pesar de estas formas de colaboración, lo cierto es que la pérdida del balance de los valores lastima hondamente la identificación del espectador con los personajes de los filmes, creando esta sensación de que el cine americano es sólo una fábrica para entretener, alejado de la realidad social de quien mira. A pesar de ello, se puede interpretar que los héroes y personajes del cine épico americano intentan ser reformulaciones que restablezcan el orden, controlando la violencia e insertándola en un esquema de pensamiento (a través de símbolos) que permita reconectar los valores discursivamente relevantes para el gobierno, y que tengan eco en el espectador.

El problema es que esta violencia es uno de los componentes esenciales de los propios mecanismos políticos americanos. La militarización, la expansión, el dominio mercantil son las formas que evidencian estos procedimientos. Es necesario reconocer que el cine, a través de los géneros y de ciertas formas de representación de los personajes, intenta establecer formas de participación-identificación que sean próximas a los espectadores.

Es por ello por lo que el ejército se ha vuelto una institución privilegiada de conexión con el pueblo, porque otras formas de caracterización le están vedadas por condicionamientos sociales e históricos. El político<sup>116</sup>, el policía, que podrían ser otras formas de participación, están lejanas o relegadas dentro del imaginario de implicación ciudadana. Pero el ejército, con la expansión de las fuerzas armadas, se ha vuelto un

---

<sup>115</sup> Como explica Valantin, la opinión pública es el otro componente del cine de seguridad nacional, además del gobierno y la industria cinematográfica. Esta noción la explicaré en el siguiente capítulo.

<sup>116</sup> Basta recordar los problemas narrativos que afrontó Frank Capra para lograr un éxito de taquilla y crítica con *Juan Nadie* (1941), donde tuvo que cambiar el final de la cinta por ser imposible hacer del melodrama una fábula moral que llevara a la acción al pueblo. El hombre común, iniciado en la política, debía ser la encarnación de los valores de toda la sociedad. El pueblo como personaje no tiene la potencia simbólica que tiene el héroe; cuestión que se minimiza cuando participa de una institución ya establecida, como el ejército. Pareciera como si el pelotón fuera una forma comunitaria activa mucho más efectiva que la sociedad civil.

rincón ideal para alimentar este vínculo entre los valores nacionales y los deseos individuales. La cuestión es que esta institución también alberga varios matices o formas de representación que hay que considerar.

El Ejército está anclado en tierra a través del combate terrestre con todo lo que ello implica: el sufrimiento, la sangre, el dolor heroico, la muerte, la dureza y el conocimiento de las sociedades civiles que se atraviesen (sean éstas respetadas o devastadas). La Armada es la fuerza democrática por excelencia, pues un golpe de Estado jamás puede tener lugar en el mar; es el médium histórico de una cultura de la fluidez estratégica, de la difusión flexible de la potencia norteamericana desde los océanos donde su presencia es permanente, capaz de rodear las tierras sin dejar de garantizar la seguridad de los flujos comerciales que los Estados Unidos necesitan. Los soldados de infantería de marina son la afirmación de la capacidad histórica de la Armada para desembarcar en tierra y abrirla a las tropas no marítimas transportables por barcos. Por su parte, la Fuerza Aérea representa el despliegue en los cielos, separado de las contingencias terrestres, y caracterizado por la fusión del hombre con el material y la tecnología en la experiencia del vuelo. Trasciende las distancias, confiere un carácter abstracto a las fronteras y exige no sólo valor y razón, sino también tenacidad y rapidez. La concepción aérea de la guerra se caracteriza por la contracción temporal, la extrema fragilidad de las tripulaciones y el ideal de incapacitación de las defensas terrestres o marítimas; esta concepción tiende a hacer obsoleta la noción de combate terrestre<sup>117</sup>.

Bajo esta división, las formas de caracterización de los personajes ya sufren una cierta determinación genérica o narrativa; el tiempo, las características de los individuos, incluso la función político-social de cada parte del ejército están matizadas, asociadas a un nexo indicativo de su origen como institución de salvaguarda de los valores nacionales. Que durante una época o un período histórico se privilegien las tramas asociadas más con una de las partes (sea la marina, la fuerza aérea o el ejército) plantea formas de interpretar la evolución, no sólo del discurso nacional, sino también de la forma en que la sociedad plantea la guerra, el contacto bélico, la invasión en cuestión. Por eso los mitos y los arquetipos no se mantienen inmutables; buscan los cambios discretos de la comunidad y de la interacción entre los individuos y naciones para reformularse, para actualizarse, para reproducirse.

Los cambios son visibles cuando comparamos escenas representativas de las distintas guerras que los Estados Unidos han entablado. Así, el salto que hay de la secuencia del desembarco de Normandía en *Saving private Ryan* (1998), de Steven Spielberg, al ataque en los helicópteros con la música de Wagner en *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, o la batalla de los cazabombarderos americanos y

---

<sup>117</sup> Valantin, op. cit., p. 19.

soviéticos en *Top Gun* (1986), de Tony Scott. En este sentido, y al margen de los avances tecnológicos de cada época, en todo momento, la representación bélica implica una forma de abordar el problema, de mostrar, reconstruir y filmar la guerra<sup>118</sup>. Y la otra cuestión fundamental resaltable es la preocupación americana por retirar, a partir de la guerra de Vietnam, lo más pronto posible, la figura del soldado de la ecuación, debido al gran coste simbólico y discursivo que representa la pérdida de vidas estadounidenses. Este criterio normativo es muy importante para interpretar las fluctuaciones en la política exterior americana, así como en las tramas vinculadas a la épica bélica posterior a la intervención en el sureste asiático.

Pero, al mismo tiempo, la naturaleza de algunas guerras, como la de Irak (y de ahí que me interese caracterizarla), necesita intervenciones terrestres. La tecnología entonces oscila entre ser el mecanismo de protección del soldado, por poder alejarlo de la zona de combate, y reconducirse a través de los mecanismos de representación del hecho histórico, buscando fijarlo, definirlo, hacerlo coincidir con los intereses políticos del gobierno, en las narraciones. Al verse obligados a enviar tropas a tierra, las instituciones intentan volver relevante este tipo de episodios para afianzar los valores que sirven de pilares del orden social.

Ya sea en tiempo de paz, o ya sea en tiempo de guerra, el cine de ficción americano ha funcionado como una forma de fabulación, de desarrollo de modelos de ejemplaridad social, de exploración de las actitudes políticas propias de los ciudadanos de ese país. Y, tanto las personalidades relevantes para la sociedad, como los casos insólitos de la vida, han sido material ideal para proponer estas maneras ejemplares de encarnar los valores; pero también los eventos de la realidad del país han sido temas y problemas dentro de las narraciones, buscando fórmulas para incorporarlos al flujo de la historia. De tal modo que la figura del individuo perteneciente a las fuerzas armadas puede ser considerado como un nodo, un punto de encuentro entre estas dos fuentes de materia para la construcción del orden social americano. Por un lado, la realidad; por el

---

<sup>118</sup> Cfr. Shlomo Sand (2004): *El siglo XX en pantalla*, Barcelona, Crítica. También cfr. Vicente Benet (2006): “La escenificación del caos: Hollywood ante la puesta en escena de la batalla”, en *Secuencias*, número 22, primer semestre. Cfr. *Archivos de la filmoteca* (2007): Institut Valencià de Cinematografia, nº. 55, febrero 2007.

otro, la ejemplaridad del personaje de una narración que, además, puede haber participado del momento histórico narrado en el filme.

Pilotos, marines, boinas verdes, pelotones de infantería, escuadrones *seal*... Todas estas formulaciones de representación del individuo son susceptibles de constituirse en objeto de análisis. Y cada uno aporta una visión parcial de los valores que caracterizan a estos participantes de la democracia americana. Como señala Valantin, cada parte de las fuerzas armadas encarna ciertas virtudes o formulaciones arquetípicas heroicas, que difieren por su relación con el tiempo y el espacio. Entendiendo el espacio como un territorio históricamente determinado y simbólicamente asumido como parte de la nación; pero también como un componente fundamental de las narraciones audiovisuales. Por el otro lado, el tiempo es el decurso histórico del evento o conflicto armado por representar, o el tiempo narrativo en el que se inscribe la caracterización de los personajes.

La selección de los espacios y la instauración de un tiempo narrativo son las formas relativas a la representación audiovisual que constituyen al texto fílmico como objeto del análisis; pero es necesario entender que toda síntesis narrativa es también un planteamiento discursivo de la forma de interpretar cada evento histórico, cada guerra, cada consecuencia de la política exterior americana.

El uso de espacios, tiempos y personajes específicos determinan los planteamientos discursivos y su inclusión dentro de las formas de narrar la historia de una nación. Y cada nueva guerra busca nuevas formas de insertarse en este flujo narrativo, en estos obstáculos que se presentan en la consecución de los objetivos y el cumplimiento de los deseos de una comunidad. Y, en este sentido, el soldado es, sin duda alguna, el punto de contacto más evidente, por su confrontación cuerpo a cuerpo con el otro, con el enemigo, con el peligro representado por otro soldado combatiente dispuesto a matarlo en salvaguarda de sus propios valores.

La fuerza aérea y la marina son elementos complementarios para entender cómo la democracia intenta representarse, autodefinirse, imaginarse; pero ciertamente es el

soldado la figura central de esta construcción simbólica. El soldado es quien viaja, quien confronta, quien es desplegado en zona hostil; el político y el civil quedan en casa, en la nación, guarecidos de prácticamente todo peligro.

En el caso americano, salvo el ataque a Pearl Harbor, el territorio americano no había sido atacado (Valantin lo explica a través de argumentos de ubicación geográfica). Pero lo cierto es que el golpe terrorista sobre el Pentágono y las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, despertó el miedo de la población y disparó todos los mecanismos de defensa y salvaguarda nacional. Civiles y políticos volvieron a ser partícipes relevantes del proceso de reactivación de los valores nacionales. Pero el fenómeno que vuelve a distanciar al aparato político del pueblo son los motivos de legitimación del ataque a Irak.

El paso de la búsqueda de los terroristas de Al Qaeda a declarar a Irak como parte del “eje del mal” y blanco prioritario para destruir las amenazas nucleares (y debilitar a los supuestos patrocinadores de los terroristas) contradice esta reincorporación de la sociedad civil a los procesos de conformación de la democracia; impiden una vez más que gobierno y pueblo coincidan en la búsqueda de objetivos comunes. Durante un tiempo, mientras los civiles creyeron que la invasión de Irak era el paso lógico en el restablecimiento de la paz nacional después de los atentados del 11-S, los valores de todo el país estuvieron funcionando al unísono. Al volverse visibles los intereses del gobierno americano, y ante la incapacidad de demostrar la presencia de armas de destrucción masiva en Irak, esta unión momentánea comenzó a disolverse.

En este cambio de perspectiva, la tradición documental ha sido fundamental en la crítica al aparato político, así como en los mecanismos mediáticos que han servido para lograr la movilización e implicación de la sociedad civil. Esta función del documental la revisaré en la tercera parte de este trabajo. Por ahora, lo que me interesa perfilar (toda vez que he establecido la evolución del cine como contexto de interpretación), es la relación que desempeñan los medios de comunicación, con el gobierno y el pueblo. En el siguiente capítulo, estableceré cómo se ha desarrollado el mecanismo de la construcción de imágenes del mundo a partir de los medios, que ha

dado lugar a una de las instituciones básicas de la democracia americana: la opinión pública.

Caracterizo, a continuación, el surgimiento de esta noción dentro de la teoría política americana y hago un seguimiento de su desarrollo a lo largo del siglo pasado, hasta llegar al planteamiento que da lugar al contexto actual, en el que me interesa generar la reflexión sobre la forma documental: me refiero a la época de la segunda guerra de Estados Unidos con Irak. La etapa presidencial de Bill Clinton y de George W. Bush padre sirven como el antecedente para explicar algunas de las tomas de decisión sobre la invasión a Irak en el año 2003. Entender este tercer componente del cine de seguridad nacional permite entender el posicionamiento del documental ante la sociedad, lo que clarifica sus posibles funcionalidades como discurso audiovisual.

Para concluir este apartado, me parece relevante resaltar cómo el cine de ficción ha sido un gran promotor de la cohesión de los valores nacionales a través de la perpetuación de los mitos nacionales. Esta insistencia por unir los temas y preocupaciones de la conformación del orden por parte del gobierno, a los intereses y deseos de la población, es la otra cara de la moneda de los mecanismos de crítica de la política americana, que desde hace algunos años, el documental ha tomado como parte de sus atribuciones. Pero esta polaridad funcional de ficción y documental en la tradición cinematográfica estadounidense requiere revisar, antes, el papel de los mecanismos informativos, el papel de la prensa, la televisión y, últimamente, las nuevas tecnologías.

En este punto es donde la teoría sobre la opinión pública de Walter Lippmann se vuelve el inicio de esta reflexión para cuestionar el surgimiento de la tradición documental, por un lado, y por el otro, constatar el poder simbólico de los mecanismos informativos y ver cómo han operado para desarrollar el conflicto armado que sirve de tema a los documentales del corpus de este trabajo.

### 5.3. La opinión pública, los medios de comunicación de masas y la democracia americana en el siglo XX

Para dimensionar el rol del documental en la representación de los elementos identitarios americanos, es muy importante revisar la evolución de dos fenómenos: la política bélica americana, ya perfilada en el primer apartado de este capítulo; y el segundo, es el surgimiento de los medios de comunicación y su influencia sobre la construcción de la vida política de los Estados Unidos. La intención de este recorrido es hacer evidentes los modos en que la sociedad americana ha constituido un orden mundial del que se desprendería su obligación de la defensa de los valores democráticos que conectan con los principios de la fundación del país.

Esta responsabilidad moral, tendrá implicaciones muy serias sobre el imaginario y la identidad del pueblo americano, debido a una cuestión: los mecanismos de construcción de un orden democrático, aseguran el control en el interior de la comunidad, pero debilitan la posibilidad de interpretar los regímenes y sociedades fuera de dicho orden. Por lo tanto, este pequeño recorrido teórico-histórico es el paso, desde la fundación de los valores nacionales, a través de la consolidación como nación, hasta su necesidad de volverse el protector de esos principios en un espacio simbólico que no le es propio: es decir, en todas aquellas fronteras, fuera de los límites de su propia organización social y legal donde consideraran necesario imponer o restaurar un orden similar al suyo.

La discusión sobre esta cuestión es cuáles son los criterios legitimadores de esta capacidad de intervención de un orden social y político fuera de sus propios límites y que actúa preventiva y discrecionalmente sobre otros países. Para entender esta problemática, es necesario revisar la historia americana, donde se encuentran las pautas de cómo el gobierno estadounidense ha ido decidiendo su papel dentro del mundo y sus derechos y obligaciones para con el resto de naciones. La época entre la conquista del oeste y la Guerra Civil es el momento histórico donde podríamos empezar a reseguir el trayecto de conformación de la política americana sobre la guerra (o intervención extranjera), así como también es la etapa de surgimiento de la prensa escrita, factor

importante para la construcción de los relatos sobre la actualidad al interior y exterior de las fronteras.

Parto, una vez más, del mito de la frontera para situar simbólicamente este recorrido. Después de las “Indian wars”, elemento importante para la consolidación de la identidad americana por su caracterización del conflicto entre los pioneros y los otros salvajes (primer contacto de los colonos con un enemigo extraño), le seguiría otro evento que marcaría fuertemente la noción de progreso y las pretensiones económicas y políticas para la consolidación nacional: la Guerra Civil. Resulta particularmente relevante esta etapa, por la asociación entre el conflicto armado (interno) y el desarrollo del modelo económico que permitiría una etapa de progreso industrial y expansión comercial que distinguiría al país frente a las otras naciones de finales del s. XIX y principios del XX.

It is hard to believe that a generation that had lived through the Civil War could have taken seriously the concept of “military efficiency”. Wartime logistics on both sides had been marked by waste and corruption on a colossal scale, and the same might be said of the postwar railroad business. But what attracted businessmen, politicians and journalists to the “military metaphor” was not its aptness as a model of economic efficiency but its usefulness as a model of an industrial politics governed by the principles of command and subordination. The administrative lesson of the Civil War was taken to be the proof that the accomplishment of great projects, national in their scale of operations, required a more hierarchical organization of power in which those of greater ability and merit were entitled to subordinate and command those who were best suited to serve as instrument for achieving the grand design. John W. Draper, in his *Thoughts on the Future Civil Policy of America* (1865), believed that the war provided a crucial lesson for the modernization of national life: the necessity to “learn subordination [and] be made to appreciate order. It may be true... that men secretly love to obey those whom they feel to be their superiors intellectually. In military life they learn to practice that obedience openly”.<sup>119</sup>

Esta concepción diferenciada de los intelectualmente aptos y los sumisos seguidores contraviene ya, la idea original de la democracia concebida para las colonias del siglo XVIII, donde cualquier hombre era apto para desempeñar los trabajos de la comunidad y la toma de decisiones. Esta disolución del punto de origen y la evolución social de la América del siglo XIX plantea retos a la adaptación de las nociones democráticas y los valores instituidos.

---

<sup>119</sup> Slotkin, op. cit., p. 90.

Todos los simbolismos y metáforas surgidas de la conformación de la nación americana participan del mito de la frontera como eje. Y, ciertamente, la literatura colaboró a que estas imágenes se difundieran de forma importante; sin embargo, hay que considerar el surgimiento de los periódicos como otro factor determinante. Hacia la década de 1830, esta forma mediática comenzó a extender las imágenes de la América que se comenzaba a consolidar. Su carácter, al inicio, fue inminentemente político, y constituía un mecanismo idóneo para explicar la actualidad política a los simpatizantes de los partidos.

The mythology produced by mass or commercial media has a particular role and function in a cultural system that remains complex and heterodox. It is the form of cultural production that addresses most directly the concerns of Americans as citizens of a nation-state. The history of the development of the forms and institutions of commercial or mass popular culture is directly related to the development of a political ideology of American nationality and to the basic structure of this commercialized national culture were developed between the Revolution and the Civil War with the emergence of national parties and the development of a nationwide trade in books, magazines, and newspapers utilizing an ever-expanding transportation network. Between the Civil War and the Great War the nascent “culture industries” took advantage of new technologies to meet the demands of an ever-growing and increasingly polyglot culture with varied and complex needs and tastes. By the 1920s this form of cultural production was fully industrialized and had become so ubiquitous that it is fair to characterize it as the clearest expression of our “national culture”: when we look beyond the family, ethnic community, or workplace for symbols expressive of our “American” identity, we find the mythologies of the popular culture industry.<sup>120</sup>

Este marco de tiempo que Slotkin señala es particularmente importante para la consolidación de la identidad nacional. Y en ella, encontramos un texto muy significativo que puede servir de conexión entre, lo que podría denominar la identidad democrática americana de la época de la conformación nacional<sup>121</sup>, y la América progresista posterior a la Primera Guerra Mundial. Es el trabajo de Walter Lippmann, colaborador asiduo de Theodor Roosevelt y encargado de buena parte de la reflexión democrática americana durante la época del *New Deal*.

El trabajo de Lippmann, *Public opinion* (1921), contiene dos elementos fundamentales que nos permiten constatar el cambio de la sociedad americana desde la época en la que Tocqueville la analizó. El primero sería la crisis del modelo

---

<sup>120</sup> Ibid., p. 10.

<sup>121</sup> Cfr. Alexis de Tocqueville (2007): *La democracia en América*, Madrid, Akal.

democrático por el crecimiento de las comunidades<sup>122</sup>, donde las leyes estaban pensadas para grupos reducidos de productores de materias primas (agricultores y ganaderos). El segundo sería ya, la presencia e influencia de los medios informativos en el transcurso de la vida política (pública) de la nación.

Como he venido explicando, el primero mantiene la idea del mito de los fundadores blancos, colonos y pioneros, que hará crisis con los movimientos civiles de la segunda mitad del siglo XX. El segundo tiene que ver con la institución llamada a ocupar el centro de la representación y formulación de la identidad americana que persiste hasta nuestros días.

Within the life of the generation now in control of affairs, persuasion has become a self-conscious art and a regular organ of popular government. None of us begins to understand the consequences, but it is no daring prophecy to say that the knowledge of how to create consent will alter every political calculation and modify every political premise. Under the impact of propaganda, not necessarily in the sinister meaning of the word alone, the old constants of our thinking have become variables. It is no longer possible, for example, to believe in the original dogma of democracy; that the knowledge needed for the management of human affairs comes up spontaneously from the human heart. Where we act on that theory we expose ourselves to self-deception, and to forms of persuasion that we cannot verify. It has been demonstrated that we cannot rely upon intuition, conscience, or the accidents of casual opinion if we are to deal with the world beyond our reach.<sup>123</sup>

El texto de Lippmann aborda una cuestión crucial, la de la conformación del orden y las leyes dentro de una comunidad democrática, donde la propaganda empieza a desempeñar un orden fundamental. Este consenso social y su posterior expresión legal determinan particularmente las relaciones de los individuos en el interior de esta comunidad. El autor se centra, fundamentalmente, en la expresión de la propia voluntad y en la opinión del individuo para ver cómo se constituye la opinión pública. De modo general, podría decir que la conclusión a la que llega es que los individuos actúan mucho más a partir de “imágenes mentales” que de la propia experiencia.

---

<sup>122</sup> Cfr. Walter Lippman (1921): *Public opinion*, versión electrónica en [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org), especialmente los capítulos XVI y XVII.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 131.

Las leyes, la defensa de la comunidad, su protección de los peligros externos, son condiciones propias del estado democrático americano al que se refiere Lippmann. Pero es justamente este hermetismo el que genera el miedo al “otro”, al extranjero no sujeto a tales normas; de igual modo que obliga, por desconocimiento, a que los individuos formulen ideas y juicios de quien está fuera de su comunidad y que produce las “ideas mentales” o estereotipos. La democracia es generadora de este tipo de ceguera, sujeta a la opinión casual o a un criterio poco informado que, por otro lado, es incapaz de recibir de primera mano la información en una sociedad tan compleja. La representatividad de las autoridades limita su experiencia dentro de la comunidad a la que abanderan, pues han de ocuparse de la defensa de intereses mayores (nacionales) en un sitio ajeno.

In foreign affairs the incidence of policy is for a very long time confined to an unseen environment. Nothing that happens out there is felt to be wholly real. And so, because in the ante-bellum period, nobody has to fight and nobody has to pay, governments go along according to their lights without much reference to their people. In local affairs the cost of a policy is more easily visible. And therefore, all but the most exceptional leaders prefer policies in which the costs are as far as possible indirect.<sup>124</sup>

De ahí la importancia de los símbolos nacionales, de elementos configuradores, de la exaltación del modelo social; para evitar la crisis de una sociedad hermética.

Because of their transcendent practical importance, no successful leader has ever been too busy to cultivate the symbols which organize his following. What privileges do within the hierarchy, symbols do for the rank and file. They conserve unity. From the totem pole to the national flag, from the wooden idol to God the Invisible King, from the magic word to some diluted version of Adam Smith or Bentham, symbols have been cherished by leaders, many of whom were themselves unbelievers, because they were focal points where differences merged.<sup>125</sup>

El propio Lippmann nos previene de los distintos efectos que puede tener el símbolo para diferentes individuos dentro de una misma comunidad. De este modo, para la crítica del cambio en la comunidad democrática, el autor muestra una dialéctica contenida en el símbolo<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Ibid., p. 127.

<sup>125</sup> Ibid., p. 123.

<sup>126</sup> El planteamiento contenido en este argumento me parece próximo a lo que Peter Bürger expone a través del análisis de Marx desde un punto de vista metodológico. Cfr. Peter Bürger (1997): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, pp. 60-61.

Because of its power to siphon emotion out of distinct ideas, the symbol is both a mechanism of solidarity, and a mechanism of exploitation. It enables people to work for a common end, but just because the few who are strategically placed must choose the concrete objectives, the symbol is also an instrument by which a few can fatten on many, deflect criticism, and seduce men into facing agony for objects they do not understand.

Many aspects of our subjection to symbols are not flattering if we choose to think of ourselves as realistic, self-sufficient, and self-governing personalities. Yet it is impossible to conclude that symbols are altogether instruments of the devil. In the realm of science and contemplation they are undoubtedly the tempter himself. But in the world of action they may be beneficent, and are sometimes a necessity. The necessity is often imagined, the peril manufactured. But when quick results are imperative, the manipulation of masses through symbols may be the only quick way of having a critical thing done. It is often more important to act than to understand. It is sometimes true that the action would fail if everyone understood it. There are many affairs which cannot wait for a referendum or endure publicity, and there are times, during war for example, when a nation, an army, and even its commanders must trust strategy to a very few minds; when two conflicting opinions, though one happens to be right, are more perilous than one opinion which is wrong. The wrong opinion may have bad results, but the two opinions may entail disaster by dissolving unity.<sup>127</sup>

Esta resolutiveidad en el accionar a partir de la opinión de unos pocos dirigentes contrasta con el conservadurismo legal de la democracia americana. Esta condición explica la necesidad de mostrar el grado de protección en el interior del sistema, pero la imposibilidad de enfrentar a sus individuos con el ambiente externo.

Never has democratic theory been able to conceive itself in the context of a wide and unpredictable environment. The mirror is concave. And although democrats recognize that they are in contact with external affairs, they see quite surely that every contact outside that self-contained group is a threat to democracy as originally conceived. That is a wise fear. If democracy is to be spontaneous, the interests of democracy must remain simple, intelligible, and easily managed. Conditions must approximate those of the isolated rural township if the supply of information is to be left to casual experience. The environment must be confined within the range of every man's direct and certain knowledge.<sup>128</sup>

La pregunta sería cómo mantener este ambiente en el rango del conocimiento cierto y directo de los hombres en un mundo moderno y complejo como el que vivimos ahora. Justo a este respecto la colaboración entre Walter Lippmann y John Grierson daría como fruto uno de los mecanismos que aspirarían a lograr este reto: me refiero al cine documental, del que Grierson es considerado padre fundador.

---

<sup>127</sup> Lippmann, op. cit., pp. 124-125.

<sup>128</sup> Ibid., p. 141.

### 5.3.1. Walter Lippmann y John Grierson, opinion pública y forma documental

El trabajo de John Grierson como documentalista es, en términos del modo de representación, mucho menos reconocido que su papel como promotor y teórico de la forma documental. Y tras colaborar con Lippmann, queda claro que, para Grierson, el documental era uno de los modos o productos propios de la propaganda, del mecanismo para la persuasión de los hombres dentro del estado democrático. Y, además, aún dentro del conservadurismo que lo caracterizaba, asoció esta forma fílmica a los intereses del gobierno, lo que sin duda le traería, de los nuevos planteamientos políticos radicales en Europa, muchas críticas.

El documental, según Grierson, debía intervenir para colaborar en la imagen directa y el conocimiento sencillo de los hombres en asuntos públicos, salvando lo que Lippmann refería como una cierta imposibilidad de pronunciarnos sobre cada una de las esferas que influían en los individuos de una sociedad. El documental sería, pues, un mecanismo de educación al servicio del estado.

This meant that men formed their picture of the world outside from the unchallenged pictures in their heads. These pictures came to them well stereotyped by their parents and teachers, and were little corrected by their own experience. Only a few men had affairs that took them across state lines. Even fewer had reason to go abroad. Most voters lived their whole lives in one environment, and with nothing but a few feeble newspapers, some pamphlets, political speeches, their religious training, and rumor to go on, they had to conceive that larger environment of commerce and finance, of war and peace. The number of public opinions based on any objective report was very small in proportion to those based on casual fancy.<sup>129</sup>

En este nivel es en el que Grierson pretendía incidir; en el de los estereotipos creados por padres y maestros, y que eran heredados por los individuos. El propio padre del documental afirmaba que su gran logro había sido cambiar la connotación de la palabra “Imperio”,<sup>130</sup> lo que sin duda deja patente la creciente complejidad de la gestión de un estado de enormes proporciones; cuestión que era idéntica en Gran Bretaña, y en los Estados Unidos.

---

<sup>129</sup> Ibid., pp. 142-143.

<sup>130</sup> Brian Winston, op. cit., p. 33.

There is no prospect, in any time which we can conceive, that the whole invisible environment will be so clear to all men that they will spontaneously arrive at sound public opinions on the whole business of government. And even if there were a prospect, it is extremely doubtful whether many of us would wish to be bothered, or would take the time to form an opinion on “any and every form of social action” which affects us. The only prospect which is not visionary is that each of us in his own sphere will act more and more on a realistic picture of the invisible world, and that we shall develop more and more men who are expert in keeping these pictures realistic. Outside the rather narrow range of our own possible attention, social control depends upon devising standards of living and methods of audit by which the acts of public officials and industrial directors are measured. We cannot ourselves inspire or guide all these acts, as the mystical democrat has always imagined. But we can steadily increase our real control over these acts by insisting that all of them shall be plainly recorded, and their results objectively measured. I should say, perhaps, that we can progressively hope to insist. For the working out of such standards and of such audits has only begun.<sup>131</sup>

Pareciera como si la última parte de la cita de Lippmann concediera la razón a Grierson al pedir que “fueran registrados los actos públicos para su análisis”, en busca de unos estándares para el control social del estado. Claro que el uso del documental, desde el propio gobierno, sería el que más suspicacias y sospechas levantaría entre el resto de los cineastas y activistas vinculados a los filmes factuales, pues el autocontrol sólo podría provenir de las leyes, y no de la propaganda. La militancia, por el contrario, toleraba la crítica y los análisis de estos eventos de forma ajena al sistema, permitiendo, supuestamente, su control.

Documental y gobierno darían por resultado mecanismos de adoctrinamiento o de información destinada a la constitución de la poética disuasoria, capaz de promover el consenso entre el pueblo. Grierson pretendía otorgar elementos de cambio social a través de la nueva forma fílmica, pero lo cierto es que la contribución que se esperaba del público era la de otorgamiento del poder factual a los representantes. La oposición al régimen fue una opción que no contempló y que surgiría desde otros frentes políticos y artísticos, como sería el bando republicano durante la Guerra Civil Española, o los sindicatos británicos. Independientemente del estilo utilizado, ya fuera metafórico (como podría ser el caso del trabajo de Buñuel), o decididamente realista (como los filmes de las ligas obreras), la vinculación del documental con la búsqueda de objetivos ideológicos y propagandísticos es muy poderosa. Por supuesto, los gobiernos serían los primeros en utilizarla, pero luego pequeños colectivos pasarían a la exploración del

---

<sup>131</sup> Lippmann, op. cit., p. 163.

medio fílmico y del modo de representación documental para exponer sus planteamientos y opiniones.

La cuestión es que el control de las ideas requiere de los medios de propaganda y persuasión, una sofisticación constante para mantener al público en orden, y permitir que las autoridades ejerzan el poder con el apoyo de los ciudadanos; sin que ello signifique que éstos intervengan o participen activamente de la construcción política (democrática, en el caso americano) del país.

La evolución de estos mecanismos del control de las ideas (es contemplar el componente mítico de los medios en la cultura americana desde la dimensión política) es lo que nos permite comprender la función del documental como herramienta de representación de la guerra y de la sociedad americana actual. Por ello, es muy importante revisar cómo es que estos modos de representación e información han colaborado a la construcción de la política exterior americana, derivado en acciones bélicas específicas y suscitado productos audiovisuales concretos. Las decisiones temáticas, retóricas y estéticas no pueden desvincularse de esta dimensión histórica; es necesario analizarlas y contextualizarlas dentro de un marco interpretativo general sobre la tradición o canon documental.

### 5.3.2. Opinión pública, política exterior en el mandato de George W. Bush y la guerra de Irak

Resiguiendo la evolución de la noción de opinión pública, se muestra la importancia de los medios de comunicación de masas para soportar el discurso nacional americano. Cada nuevo conflicto internacional, cada nueva guerra, cada nueva estrategia para establecer mercado en expansión, se representa y define a partir de las narraciones surgidas en los medios. El pueblo estadounidense sólo tiene acceso a estas decisiones de su gobierno, de sus representantes, a través de las imágenes mentales que tiene a su alcance gracias a los diarios, al cine o a la televisión. Esta maquinaria se vuelve parte importante de las instituciones democráticas, pero también uno de los

elementos criticables, y sobre el que se ha de reflexionar para entender la evolución de la forma de reproducción de la sociedad americana.

Dentro de la nueva teoría política, como señalan los Schulte-Sasse en el texto que cito en la introducción, los planteamientos de Noam Chomsky pueden servir como guía teórico-histórica para analizar este papel de los medios en la política americana. Y este autor me interesa porque realiza una extensa revisión del trabajo de Walter Lippmann, lo que permite mantener la discusión sobre los mismos conceptos de opinión pública, orden social y valores democráticos en la sociedad americana.

El primer problema al que Chomsky se refiere, y que quisiera retomar, es el de los límites de un gobierno democrático. Partiendo del supuesto de que las leyes aseguran la congruencia del orden interno, como ya explicaba en el inciso de Lippmann, ello constituiría el principio del desconocimiento del exterior, que puede derivar en miedo y actuaciones estatales basadas en presupuestos erróneos. Los elementos constitutivos que permiten el establecimiento de normativas, y de un sentido común que posibilita el desarrollo de la sociedad, bloquea muchas de las relaciones con los órdenes externos a él.

Una de las paradojas que aparece en este tipo de sistemas es la del control en los gobiernos modernos; como expone Chomsky, aplicando los principios desarrollados por David Hume, a la reflexión sobre el presente de las naciones-estado hacia finales del s. XX y principios del XXI:

Ver la facilidad con que los muchos son gobernados por los pocos; y observar la sumisión implícita con que los hombres renuncian a sus propios sentimientos y pasiones ante los de sus gobernantes. Cuando investigamos por qué medios se produce esta maravilla, descubrimos que, dado que la fuerza está siempre del lado de los gobernados, los gobernantes no tienen nada que los respalde salvo la opinión. Así pues, el gobierno se basa tan sólo en la opinión; y esta máxima se extiende tanto a los gobiernos más despóticos y más militares como a los más libres y más populares.

[...] Su punto de vista explica por qué las elites están tan dedicadas al control del adoctrinamiento y del pensamiento, un tema importante y descuidado de la historia moderna. “Hay que poner al público en su lugar”, escribió Walter Lippmann, de modo que podamos “vivir libres de los pistones y del rugido de una multitud desconcertada”, cuya “función” es la de ser “espectadores interesados de la acción”, no participantes. Y si

el Estado carece de la fuerza para coaccionar y puede escucharse la voz del pueblo, es necesario asegurarse de que la voz dice lo correcto [...]<sup>132</sup>

El segundo papel es “la labor del público”, que es mucho más limitada. No corresponde al público, observa Lippmann, “juzgar los méritos intrínsecos” de una cuestión u ofrecer análisis o soluciones, sino simplemente, en ocasiones, poner “su fuerza a disposición” de uno y otro grupo de “hombres responsables”. El público “no razona, investiga, inventa, convence, negocia o establece”. Por el contrario, “el público actúa sólo poniéndose del lado de alguien que esté en situación de actuar ejecutivamente”, una vez ha pensado sensata y desinteresadamente en el asunto en cuestión. Es precisamente por este motivo por el que “hay que poner al público en su lugar”. La multitud aturdida, que da golpes con los pies y ruge, “tiene su función”: ser “el espectador interesado de la acción”, no el participante. La participación es deber de “los hombres responsables”.<sup>133</sup>

El razonamiento de Chomsky muestra la relevancia histórica del trabajo de Lippmann, uno de los primeros pensadores del siglo pasado en reflexionar sobre la importancia de la opinión en el desarrollo de la vida de los gobiernos modernos. Pero lo que establece, a continuación, es la paradoja del control a partir de la opinión; y de la necesidad de los estados democráticos de basar el orden en el uso, no de la fuerza, sino del control de las ideas. Y lo que salta a la vista en la cita anterior, es la enorme empresa que representa proporcionar imágenes precisas al público para que participe; y es Grierson quien intenta llevar a cabo este proyecto a través del documental.

El problema del sistema democrático está fundamentado en cómo los gobernantes se constituyen en una minoría que garantice la representatividad del pueblo. Y esta representatividad está, a su vez, basada en unas creencias naturales (sentido común) y unos valores o ideales. Por lo tanto, es fundamental que el sistema de creencias y presupuestos bajo los que se establece esta noción de representatividad sea compartido y consensuado. Si se recurre a la violencia para lograrlo, el estado democrático deriva en un régimen despótico<sup>134</sup>.

Otra forma de desequilibrio de este presupuesto sería la no correspondencia del sistema de valores cuando los individuos o colectivos minoritarios atentan contra los intereses de las elites que, a pesar de haber conseguido la representatividad en algún

---

<sup>132</sup> Noam Chomsky (2001): *El miedo a la democracia*, Crítica, Barcelona, p. 335.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>134</sup> Cfr. Sheldon S. Wollin (2008): *Democracy Inc. Managed democracy and the spectre of inverted totalitarianism*, New Jersey, Princeton University Press.

momento, ven amenazada su continuidad en el control. El primer ejemplo de la historia a este respecto sería la revolución inglesa del s. XVII, como recoge Chomsky.

Las ideas libertarias de los demócratas radicales fueron consideradas ofensivas para la gente respetable. Estas ideas favorecían una educación universal, asistencia sanitaria garantizada y democratización de la ley, que alguien describió como una zorra, siendo los pobres los gansos. [...]

Después de que los demócratas hubieran sido vencidos John Locke comentó que “a los jornaleros y comerciantes, a las solteronas y a las mozas de estable” hay que decirles qué tienen que creer. “La mayor parte de ellos no puede saber y, por consiguiente, debe creer.”<sup>135</sup>

En el caso de la cultura americana, su fundación como nación generaría una aplicación muy peculiar de estas nociones. Sobre todo a partir de la búsqueda de la autosuficiencia y de la independencia respecto de los británicos. Siendo así, podemos encontrar este establecimiento de patrones morales como un componente fundamental de la construcción del orden social y legal en Estados Unidos, como expresa Walter Lippmann.

And so for many different reasons, self-sufficiency was a spiritual ideal in the formative period. The physical isolation of the township, the loneliness of the pioneer, the theory of democracy, the Protestant tradition, and the limitations of political science all converged to make men believe that out of their own consciences they must extricate political wisdom. It is not strange that the deduction of laws from absolute principles should have usurped so much of their free energy. The American political mind had to live on its capital. In legalism it found a tested body of rules from which new rules could be spun without the labour of earning new truths from experience. The formulae became so curiously sacred that every good foreign observer has been amazed at the contrast between the dynamic practical energy of the American people and the static theorism of their public life. That steadfast love of fixed principles was simply the only way known of achieving self-sufficiency. But it meant that the public opinions of any one community about the outer world consisted chiefly of a few stereotyped images arranged in a pattern deduced from their legal and their moral codes, and animated by the feeling aroused by local experiences.<sup>136</sup>

Y esta fuerte creencia en sus principios, deriva en modelos estereotipados de todo aquello fuera del orden, como explicaba antes. La cuestión reside en que, durante mucho tiempo, el dinamismo social no modificó la percepción del pueblo americano sobre esta necesidad de un fundamento legal sólido basado en su carácter sagrado, inamovible, representativo. Aunque las readaptaciones de estos discursos a través de la incorporación de minorías dominantes (como los judíos, por ejemplo. Cfr. Slotkin), la

---

<sup>135</sup> Chomsky, op. cit., pp. 343-344.

<sup>136</sup> Ibid., p. 143.

permanencia de los valores de la época de la fundación seguían asegurando esta continuidad saludable de la representatividad. Los movimientos sociales de los años sesenta del siglo XX darían un giro definitivo a esta visión de América.

La pérdida de la guerra de Vietnam<sup>137</sup>, las disputas por los derechos civiles de los negros, las mujeres y los homosexuales han marcado nuevas pautas que cuestionan esta representatividad, así como su origen sagrado. El sentido común, aplicado para concebir y hacer prosperar la nación hace doscientos años ya no encuentra eco en la compleja sociedad estadounidense actual.

Las reaccionarias tendencias políticas del período posterior a la guerra del Vietnam surgieron como respuesta a un desafío dual: el declive del dominio del orden internacional de los Estados Unidos y el activismo popular de los años sesenta, que puso en peligro el dominio de los mismos sectores privilegiados en el contexto nacional. Ni el “Gran Designio” de Kennedy ni los esfuerzos de la administración Nixon lograron confinar a Europa a sus “intereses regionales” dentro del “marco del orden global” confeccionado por los Estados Unidos como instaba Kissinger. No había alternativa al trilateralismo al que se adhirieron los neoliberales de Carter, quienes, al igual que sus predecesores, no estaban menos preocupados por el impulso popular democrático interno – su “crisis de democracia” que amenazaba con llevar a la población general al escenario político en un sentido significativo.<sup>138</sup>

A pesar de estos eventos que podrían haber propiciado un volcamiento del público general hacia la política, lo cierto es que, en todos los niveles, se ha logrado controlar la participación popular en estos asuntos. En el plano de la representación del mundo exterior en los medios, la enseñanza de Vietnam era clara. Mientras más información poseen los espectadores, más posibilidades de reacciones adversas o inesperadas pueden existir. Aquí, la funcionalidad de los medios para la perpetuación del orden de las cosas desempeña un papel vital. La filtración y selección de la información permitiría a las autoridades mantener un bajo perfil noticioso a aquellas actividades de intervención fuera de las fronteras, además de que la forma de operar era más a través del despliegue económico que del militar.

Hacia la década de los años sesenta, con la guerra de Vietnam, el poderío militar americano era enorme, igual que la cobertura mediática de lo que allí pasaba. La

---

<sup>137</sup> Cfr. Devine, op. cit., para ver la evolución correlativa del conflicto con Vietnam, la política exterior americana y la evolución de los movimientos minoritarios en Estados Unidos.

<sup>138</sup> Chomsky, op. cit., p. 165.

profusión informativa, sobre todo gráfica y periodística, pero también televisiva, caracterizan a este conflicto armado, hasta el punto de que muchas de las discusiones sobre el éxito o el fracaso de los Estados Unidos lo achacan a la influencia de los medios en la opinión pública de aquel país. Ciertamente, esta cobertura tuvo efectos nefastos para los intereses de la gran potencia, hasta llegar a percatarse de lo contraproducente que podía ser la información<sup>139</sup>. Por lo tanto, la reserva informativa y la filtración de los eventos noticiosos se volvieron parte central del proceso mediático. Esta cuestión interesa porque parte de la oposición al régimen y la guerra provendría, en el caso de la izquierda americana e internacional, a través del cine documental.

Casos emblemáticos como *Now!* (1965), de Santiago Álvarez; *Piloten im pyjama* (1968), de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann; el trabajo de Joris Ivens *17th parallel: Vietnam in war* (1968); y, desde Estados Unidos, *Hearts and Minds* (1974), de Peter Davis son algunos ejemplos de esta oposición a la representación filtrada del noticiario nacional. El engaño del ataque en el Golfo de Tonkin, podría servir de caso canónico sobre este uso inadecuado de la información, que, al hacerse pública la mentira, traería efectos negativos a la política exterior americana. Y en el interior, por ejemplo, el manejo informativo del asesinato de Kennedy o el caso Watergate muestran esta influencia de los intereses en los mecanismos informativos y políticos de los Estados Unidos.

Esta polaridad en la representación y cobertura informativa duraría en esta fórmula muchos años, hasta que internet robara el lugar privilegiado de la disidencia y crítica política al documental<sup>140</sup>. Es muy importante notar que los circuitos para este tipo de documentales antes del ingreso de las NTI no eran precisamente muy amplios;

---

<sup>139</sup> Esta cuestión ha dado lugar a la noción de *backfire*, que evidencia la conexión entre la política bélica y la opinión pública; toda vez que las acciones desarrolladas por el gobierno en el momento de establecer una estrategia de guerra, pueden tener efectos contraproducentes al ser conocidos por el pueblo, gracias a los medios de comunicación. Cfr. *Why we fight?* (2005), de Eugene Jarecki.

<sup>140</sup> Algunas formas en que este relevo de la red se ha manifestado son: en los filmes, *Redacted* (2007), de Brian de Palma; *Battle for Haditha* (2007) de Nick Broomfield; o *Alive day memories* (2007) de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent. Del mismo modo que la crítica comienza a analizar el fenómeno, cfr. "Irak en el cine" *Cahiers du Cinéma (España)*, n.º. 6, noviembre 2007.

incluso la televisión pública americana, con su supuesta política liberal, concedió muy pocos espacios a las visiones alternativas de los eventos de la agenda nacional<sup>141</sup>.

Es notable la diferencia temporal entre las obras sobre Vietnam en el interior y en el exterior de Estados Unidos. Mientras que la izquierda internacional reaccionó al instante, en Estados Unidos fue mucho más complicada la resistencia ideológica, y su elaboración se retardó muchos años. En el caso de la ficción, por ejemplo, *Apocalypse Now*, a pesar de estar casi lista para rodaje a principios de la década de los setenta, no fue hasta casi diez años después cuando pudo ver la luz en un estreno. El mismo caso de *Hearts and Minds*, no fue elaborado hasta 1985, un rango de tiempo considerable, tomando en cuenta que un documental de corte más suave y conciliador, como *In the year of the pig*, se estrenó en 1969.

La persecución de los comunistas en Estados Unidos fue un serio obstáculo para la representación audiovisual de las posturas de izquierdas. Y eso se extendería a la *guerra fría*, sobre todo, si consideramos el papel central de Ronald Reagan en el sindicato de actores durante la *quema de brujas*. Aunque existieran voces de oposición en la rama de los intelectuales, la limpia en el cine fue significativa. Por supuesto, las televisoras no tomarían el relevo crítico, salvo en casos excepcionales; pero la fraternización entre el gobierno y las cadenas era más que evidente.

Esta resistencia a la crítica, unida al carácter preventivo de la guerra americana en todo lugar en que sus intereses se vieran amenazados, colaboró al fortalecimiento de un argumento para las intervenciones militares, que atraviesa todo el pensamiento moderno de los Estados Unidos a este respecto. Tras la imposibilidad de la salvaguarda de los derechos humanos como referente pacificador y conciliador entre las naciones, las misiones humanitarias cobraron relevancia como tema y problema de los países desarrollados. El espíritu mesiánico americano ha influido de forma decisiva en este planteamiento, al considerar gobiernos opuestos a su noción de democracia como un motivo de la intervención con fines humanitarios.

---

<sup>141</sup> Pocos son los casos; algunos de ellos están recogidos en el libro de Patricia Zimmermann (2000): *States of emergency. Documentaries, wars, democracies*, Minnesota, Minnesota University Press.

Desde ahí, una vez más, habría un giro, que, como explica Hammond, sucedió durante la administración Reagan y que llegaría hasta nuestros días. La prioridad principal de la política exterior americana pasó de las misiones humanitarias, a centrarse en el terrorismo:

The War on Terrorism launched in 2001 is another attempt to resolve the crisis of meaning. It has been offered by neo-conservatives as a kind of long-term replacement for the Cold War, and seen by many critics in the same light. Yet if the War on Terrorism can be compared to the Cold War as a new justification for US foreign policy, it has been a signally unsuccessful and unconvincing replacement. Baudrillard's sarcastic descriptions of the first 'non-war' on Iraq sound even more applicable to the 2003 sequel. He observed, for example, that Saddam Hussein's military strength was exaggerated in 1991 [...]<sup>142</sup>

Este sarcasmo plantea una cuestión fundamental que considerar, que es la sustitución de la noción de guerra por una forma de intervención militar que justifica la política exterior americana. Esta crisis del concepto establece una dificultad de constituir una tradición interpretativa que conecte todas las guerras dentro de un todo coherente. Del mismo modo, los mitos (tanto de la caracterización de los personajes dentro de las narraciones, como de los de las comunidades) se ven afectados por este giro dentro de la historia. Baudrillard lo explica con claridad:

Unlike earlier wars, in which there were political aims either of conquest or domination, what is at stake in this one is war itself: its status, its meaning, its future. It is beholden not to have an objective but to prove its very existence...In effect, it has lost much of its credibility<sup>143</sup>

La guerra virtual<sup>144</sup> que representó el primer ataque a Irak tras la invasión de Kuwait por parte de este país, así como los avances americanos en Somalia, Kosovo, incluso Afganistán, establecieron un presupuesto sobre cómo se debía luchar (y filmar) la segunda guerra contra el gobierno de Saddam Hussein. La política de los “cero muertos” que determinó la aproximación del gobierno americano a estos conflictos armados era insostenible en el caso de la operación *Iraqi freedom*.

---

<sup>142</sup> Hammond, op. cit., p. 59.

<sup>143</sup> Baudrillard, op. cit.

<sup>144</sup> Para un resumen sobre la condición de virtualidad, simulacro y posmodernidad de la guerra, cfr. Hammond, op. cit., capítulo 1.

Entre la tendencia a la obsolescencia del combate terrestre planteada así de forma teórica, y lo que ha sucedido, hay un espacio para el análisis. Es como si esta guerra fuera un intento por devolver la credibilidad al propio concepto, según los términos de Baudrillard.

Llegar hasta el fondo del asunto (ya fuera para encontrar las armas de destrucción masiva, a los terroristas del 11-S o el petróleo iraquí), tuvo un coste para el gobierno americano que, desde la guerra de Vietnam, no tenía que asumir: la pérdida significativa de soldados en combate, en tierra. Lo que había sido la piedra angular de la implicación armada americana durante más de 25 años, tras el trauma de la lucha en el sureste asiático, dio paso a una nueva ocupación-pacificación-guerra de guerrillas en la que Estados Unidos no encuentra la forma de salir.

Este tipo de conflicto armado, no solamente era una posibilidad, sino que pronto quedó claro que, a pesar del gran desarrollo tecnológico propulsado durante el final de la década de los noventa por el ejército americano para proteger a sus hombres y mantenerlos lejos de los riesgos del combate, la lucha cuerpo a cuerpo tendría beneficios en términos de opinión pública, a pesar de la pérdida de la vida de los soldados que, a fin de cuentas, son eso: el primer sacrificio que una sociedad ha de asumir para reproducirse, para salvaguardarse.

El ejército americano no sólo era consciente de que se podría ver implicado en una situación como ésta; estaba deseoso de entrar en acción. La salvaguarda de la nación tras los atentados del 11 de septiembre disparó los índices de reclutamiento y reveló la disposición de los civiles por involucrarse en la lucha frente a los países denominados, como el *eje del mal*<sup>145</sup>. La duración de la invasión a Irak, que ya lleva más de cinco años, ha comenzado a subvertir estos beneficios; ha hecho que la visión de

---

<sup>145</sup> La noción de experiencia también remite a la relación entre cine y psicología, tan importante para la construcción de los personajes en el imaginario filmico americano. Una explicación respecto de los procesos de implicación de los individuos en la guerra se puede encontrar en Lawrence Lezna (2002): *The psychology of war*, Canada, Helios Press. Particularmente significativo es el capítulo sobre guerras míticas y guerras sensoriales.

los ciudadanos y soldados americanos sobre la intervención en aquel país comience a cambiar.

La guerra iniciada en 2003 ya ha arrojado un sinnúmero de productos documentales asociados al conflicto, y ha generado fórmulas de representación sobre cómo ver y entender esta guerra. Me interesa, particularmente, analizar la propia visión americana, a través de sus explicaciones y narraciones sobre su implicación y experiencia en ella, como comunidad y como individuos separados.

Especialmente significativo me parece el hecho de que los soldados americanos llevaran cámaras de video para grabar la experiencia de la guerra mientras permanecían desplegados, como sucede en los documentales *Combat Diaries* (2006) o *War tapes* (2006). La figura del soldado-camarógrafo es un paso más en la carrera por aproximar al civil a la guerra, sin participar de ella. La mimesis se ve, sin duda alguna, modificada por este nuevo planteamiento, por esta nueva forma de mirar y grabar.

El cuestionamiento es muy claro: ¿qué diferencia implica, para la representación, que camarógrafo y soldado se conviertan en la misma persona? La tecnología es la que ha posibilitado esta evolución del modo de representación<sup>146</sup>. El impacto sobre la función de los medios es enorme, pero también sobre el estilo y la forma documental, así como sobre las instituciones democráticas y sobre la noción de la propia guerra. Intentaré mostrar los alcances de esta sofisticación tecnológica y sus implicaciones.

Lo que volvió, finalmente, la política exterior un problema de orden nacional y de relevancia para el público fueron los atentados del 11 de septiembre de 2001. Es aquí donde, la vigilancia permanente del ejército americano, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, recobra importancia y transforma el problema de aquello que está fuera del orden interno, algo de mayor interés<sup>147</sup>. Esta cuestión es muy importante, pues

---

<sup>146</sup> Cfr. Paul Virilio (1991): *Guerre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma. El planteamiento de la evolución de la tecnología de la representación a partir de la evolución de la tecnología bélica presente en el texto de Virilio permite entender cómo se relacionan los mecanismos narrativos y retóricos de la forma fílmica con la guerra como contexto que la propulsa a mutar, a sofisticarse.

<sup>147</sup> Cfr. Mann, op. cit., pp. 20-21, cuando habla del papel de la sociedad en la acción bélica tras el 11-S. “Ahora, los nuevos imperialistas a cargo del Departamento de Defensa disponían del poder de

instala la noción de crisis en los ciudadanos, detonando así la búsqueda, una vez más, de valores y criterios comunes. De esta forma, el atentado de las torres gemelas volvió a cohesionar la representatividad gubernamental y permitió que unos pocos decidieran por el resto. Esta entrega tiene una dimensión paradójica, en el sentido de que, cuando más el público siente la necesidad de actuar, más ha de confiar en aquéllos que ostentan la representatividad del pueblo.

Every democrat feels in his bones that dangerous crises are incompatible with democracy, because he knows that the inertia of masses is such that to act quickly a very few must decide and the rest follow rather blindly. This has not made non-resistants out of democrats, but it has resulted in all democratic wars being fought for pacifist aims. Even when the wars are in fact wars of conquest, they are sincerely believed to be wars in defense of civilization.<sup>148</sup>

La defensa de su cultura era incuestionable, pero, ante la brutalidad del ataque, la venganza se volvió un factor muy importante en la construcción del discurso nacional; y, por ende, de la representación del conflicto que estaba por venir. El paso era decisivo hacia la intervención militar al agresor, dejando atrás las operaciones humanitarias. Aquí estaba en juego la defensa de la nación. El problema, era que el enemigo, los terroristas de Al-Qaeda, forman parte de una noción de combate distinta: fragmentada, individualizada, global, tecnológicamente muy diferente a las operaciones militares que Estados Unidos había emprendido siempre. Por ello, no es de extrañar que, al tiempo que George Bush declaraba la guerra contra el terror, hiciera pronunciamientos sobre “el eje del mal” y los “estados canalla” que apoyaban a los grupos terroristas. De este modo, una política de intervención preventiva sobre estos países estaba justificada, al tiempo que se intentaba, por lo menos en apariencia<sup>149</sup>, acabar con los grupos extremistas.

Como explica Michael Mann, en realidad las intervenciones preventivas sobre los países considerados “estados canalla” ya formaban parte de un proyecto de control global desarrollado por los líderes neo-conservadores de la más alta esfera política

---

movilización y de los recursos presupuestarios necesarios para atraer a las más cautelosas fuerzas armadas hacia sus planes. La idea del control civil sobre el estamento militar se convirtió en papel mojado, puesto que en este caso los militaristas más acérrimos eran los civiles”.

<sup>148</sup> Lippmann, op. cit., pp. 141-142.

<sup>149</sup> Cfr. Mann, op. cit., p. 16. Respecto al despliegue de tropas para localizar a los terroristas, en zonas donde no estaban distribuidos estos grupos.

americana. Los atentados del 11-S fueron el último de tres factores, según el autor, que acabaron por derivar en la guerra, primero con Afganistán, y luego con Irak. Los otros dos factores serían:

- 1) Los problemas durante la elección presidencial en Florida en el año 2000.
- 2) La llegada de, como los nombra Mann, “halcones de pacotilla” a las oficinas de Defensa y Ministerio del Interior. Estos políticos, además, mostraban una gran simpatía por la derecha israelí.

Mann explica el cambio en la orientación bélica americana a partir de un par de fragmentos de discursos de George Bush, padre, y George Bush, hijo. Diez años de diferencia separan esta síntesis de las posturas militares de ambos presidentes y denotan el giro en política exterior que habrían dado los Estados Unidos. El mandato de Bill Clinton sería un receso político y bélico (aunque hubo operaciones, no era una prioridad) e intentaría hacer la expansión americana a través de la economía que, al fin y al cabo, ha colaborado para el control estadounidense. La economía, como apunta Wolin, suplanta las decisiones políticas y sirve de base de acción a los procesos intervencionistas que los Bush desarrollaron.

Vemos que se acerca un mundo nuevo. Un mundo en el que existe una auténtica posibilidad de que surja un nuevo orden mundial... en el que los principios de justicia y juego limpio... protejan al débil del fuerte. Un mundo en el que las Naciones Unidas, liberadas del punto muerto que supuso la Guerra Fría, disfruten de la suficiente ecuanimidad como para estar a la altura de la visión histórica de sus fundadores. Un mundo en el que la libertad y el respeto por la humanidad habitarán entre las naciones... ni siquiera el nuevo orden mundial puede garantizar una era de paz perpetua. Sin embargo, nuestra misión debe consistir en el logro de una paz duradera.

Si es necesario, no dudaremos en actuar por nuestra cuenta para ejercer nuestro derecho de autodefensa actuando de forma preventiva... nuestra mejor defensa es un buen ataque... Debemos adoptar el concepto de una amenaza inminente a las capacidades y los objetivos de nuestros actuales adversarios... Si es necesario, Estados Unidos actuará de forma preventiva para impedir o prevenir los actos hostiles de nuestros adversarios.<sup>150</sup>

Lo que nos encontramos son dos tipos de direcciones políticas, dos mandatos y dos expectativas de participación distinta de la población civil. La segunda apunta, claramente, al militarismo, a las alianzas temporales con otros países sólo para satisfacer las expectativas de dominio del orden global.

---

<sup>150</sup> Ibid., p. 11.

Las técnicas de fabricación de consenso son más refinadas en los Estados Unidos, una sociedad dirigida por las empresas más avanzada que sus aliados y que, en algunos aspectos importantes, es más libre que las demás, de modo que las masas ignorantes y estúpidas son más peligrosas. Pero las mismas preocupaciones surgen en Europa, al igual que en el pasado, incrementadas por el hecho de que, sin embargo, las variedades europeas del capitalismo estatal no han progresado tanto como los Estados Unidos en la eliminación de los sindicatos obreros y otros impedimentos para el gobierno por parte de hombres (y ocasionalmente mujeres) de la mejor calidad, restringiendo, así, la política a las facciones del partido empresarial. El problema básico, reconocido en todas partes, es que, a medida que el Estado pierde la capacidad de controlar a la población por la fuerza, los sectores privilegiados deben hallar otros métodos para garantizar que la plebe es eliminada de la escena pública. Y las naciones insignificantes deben ser sometidas a las mismas prácticas que la gente insignificante.<sup>151</sup>

Éste es el contexto social e histórico en el que se insertan los productos audiovisuales, asociados a la segunda Guerra con Irak, que analizaré. Afganistán, Irak y las actuales hostilidades con el régimen iraní son, pues, parte de un intento, extenso en el tiempo y de gran alcance, en la búsqueda de los Estados Unidos por establecer un nuevo imperialismo (por utilizar el concepto de Michael Mann). Mi interés se centra en los elementos de las narraciones documentales que pretenden encontrar estos mecanismos para reconciliar las visiones del gobierno con la del pueblo americano en un momento histórico muy importante para la política de ese país y, por ende, del resto del mundo.

Resulta de capital importancia ver dónde nacen estos discursos asociados a la política americana y cómo se vinculan a los medios en general, y a la forma documental en particular. Aquí inicio la reflexión sobre los casos concretos, sobre las obras que me permiten explorar el mito democrático como tema y problema formal dentro del modo de representación documental asociada a las poéticas del sujeto.

---

<sup>151</sup> Chomsky, op. cit., p. 358.

## 6. Análisis de las obras documentales



## 6.1. Antecedentes y obras de referencia en la tradición documental

En la tradición documental de la segunda mitad del siglo XX, a pesar del retorno a la búsqueda de la verdad en el modo de representación, presente en los trabajos del *cine directo* y del *cinéma vérité*, la mirada subjetiva vuelve a ingresar en la retórica del cine de no-ficción. En el caso del documental americano, la sofisticación del discurso informativo separó las nociones de pretensión de actualidad y pretensión de verdad, otorgando un espectro más amplio para la construcción narrativa, simbólica y discursiva de este tipo de productos. Por ello, los mecanismos narrativos asociados con la emotividad han vuelto a participar de la construcción de este tipo de filmes o productos audiovisuales.

Es muy importante recordar que los avances tecnológicos de los años sesenta permitieron la última oleada de pretensión objetiva para este modo de representación. Es en este punto donde iniciaré el recorrido del reingreso de la subjetividad en el modo documental; lo haré citando algunos ejemplos relevantes de la tradición, algunas obras significativas que me permiten tematizar el mito democrático en el documental contemporáneo americano.

Empezar por el *cine directo* es comenzar por la propuesta más distante a esta reformulación de la forma documental asociada a la subjetividad. Es el último momento en que la tradición pretende la separación total de sujeto y objeto, al tiempo que otorga a la cámara (y el magnetófono portátil), por el simple hecho de establecerse frente al mundo, aparentemente, cada vez de forma menos instrumentalizada, la capacidad de captar la realidad tal cual. La actualidad, característica derivada de la relación del cine con el discurso histórico, se vuelve un problema menor, convirtiendo la aprehensión de lo real y el establecimiento de un registro verdadero en la única pretensión relevante.

Sin embargo, es en esta misma forma que aspira a la captación de lo real, a la reformulación de la tradición informativa, donde la tecnología posibilita el retorno de la subjetividad. Es aquí donde se vuelve a hacer patente el problema de la relación del individuo y la trama para la construcción narrativa de la forma documental. La

proximidad de la cámara, la facilidad para la filmación de los espacios privados y el sonido sincrónico establecen una relación estrecha con los individuos representados, con los personajes que la cámara es capaz de seguir de un modo más libre y continuo.

Sin duda alguna, el seguimiento que Robert Drew y su equipo hicieron de los dos candidatos demócratas a las elecciones presidenciales de 1960 (Hubert Humphrey y John F. Kennedy), es el ejemplo canónico de este estilo documental. La reformulación teórica de Drew, que luego se convertiría en una práctica documental solvente y muy arraigada en la tradición del modo de representación americano, tuvo un gran impacto sobre los medios vinculados a la representación de la realidad. Trabajo realizado para la productora de la revista *Time/Life, Primary* (1960), sería el reportaje televisivo en profundidad que iniciaría esta nueva poética documental y que está muy centrada en el seguimiento de un sujeto, personaje principal alrededor del cual se desarrolla la acción.

Mi interés por cifrar este documental como principio del recorrido por la tradición americana contemporánea se debe a tres características:

- 1) La implicación, tanto tecnológica como poética, para aproximarse a los sujetos centrales de la acción.
- 2) El seguimiento como estrategia narrativa.
- 3) Los sujetos son personajes asociados a la construcción política de la realidad de los Estados Unidos, que es la dimensión que me interesa tematizar.

Estos tres elementos son los que vinculan una poética del sujeto con un tema de la construcción social de una nación, como es la política. Al focalizar la representación en la experiencia de dos individuos (candidatos presidenciales) en un proceso de elecciones primarias, el contexto político queda determinado por la mostración de las acciones de dos hombres y sus equipos. La relación que puedan guardar estos hechos registrados, en el seguimiento sistemático de los dos personajes, con la política interior y exterior del país al que aspiraban a presidir, está narrativamente determinada por la grabación de la vida cotidiana de los candidatos en el tiempo de campaña.

La poética del directo, al evitar la *voz en off* y la interacción del personaje con la cámara (evita así la discursivización de la experiencia por parte del sujeto; ni se le entrevista, ni se le pide que reflexione; simplemente se le sigue, registrando sus actividades), genera una estructura narrativa basada en la acción. Personaje y equipo de filmación experimentan los hechos en simultáneo, sin posibilidad de escenificarlo o dramatizarlo. Esta forma extrema del registro se centra en el tiempo presente, en la sucesión de hechos para interpretar el fenómeno al que se refiere, temáticamente, el documental; que son las elecciones primarias del candidato demócrata. Las dificultades interpretativas de esta forma, que intenta evitar las mediaciones extradiegéticas para generar conocimiento sobre un proceso político, son la falta de referentes temporales y sociales que no están vinculados con el entorno más próximo de los candidatos.

Esta “ceguera”, producida por la proximidad a los sujetos, ha hecho de las obras del directo una poética muy cuestionada y que no alcanzó el éxito de público que Drew esperaba. Pero lo cierto es que estas formas de filmación se filtraron a la tradición documental, no como una forma pura (no como una política de representación, que en algún punto era lo que se pretendía: elaborar una estructura canónica y normativa de la manera de mostrar la realidad en los nuevos medios informativos audiovisuales), sino que se volvieron una herramienta más de la aproximación al momento de la filmación.

La entrevista, la dramatización, la ilustración, la *voz en off* encontraron en esta forma de registro un modo complementario que basaba su eficacia en el fuerte efecto de realismo que genera. El ingreso en los espacios privados a partir de esta forma documental abre una serie de planteamientos sobre la relación entre la realidad y la cámara. Esta inmediatez del registro resulta muy adecuada para la formulación de una poética del sujeto; sin embargo, dificulta la representación del contexto y de procesos que escapan al seguimiento de los individuos y que lo afectan.

El realizador documental, asociado a esta tradición, más preocupado por esta cuestión, es Frederick Wiseman. Su interés central ha sido siempre el mostrar la relación de poder que se establece entre las instituciones públicas y los individuos que entran en contacto con ellas. Lo hace, igualmente, a través de la técnica denominada de

“la mosca en la pared”, haciendo registros sistemáticos durante períodos largos de tiempo en las instituciones u organismos que desea representar, explorar, cuestionar. Pero el tipo de determinación narrativa que establece Wiseman es el de la oposición (la dialéctica) entre individuo e institución; donde la institución es representada – ejercida, podría decir – por otros individuos, por los burócratas, los funcionarios, los trabajadores.

El individuo no está avalado por la institución; el documental es, en un sentido, un proceso de desmitificación institucional. Es la exploración crítica de los mecanismos con los que operan estos organismos. El conocimiento y la evolución de las instituciones son los objetivos de esta formulación de la tradición documental. Es la forma inversa al tipo de planteamiento que sugiero como poética presente en el corpus que analizo. De igual modo, algunas obras de la tradición documental han intentado utilizar la guerra como forma de criticar las instituciones americanas, la elección del tipo de gobierno, las decisiones de política exterior, las relaciones con otros pueblos.

Esta forma de cuestionamiento de la política americana proviene, fundamentalmente de la izquierda, de la ideología opositora al régimen estadounidense instituido. Pero la *guerra fría* provocó la persecución de este tipo de representaciones, limitando los productos que, entre los años sesenta y los años noventa han hecho una crítica del sistema gubernamental americano. Me interesa hablar de este momento de la tradición porque, aunque hay pocos documentales en esta línea, la conciencia crítica se comienza a plantear con mayor fuerza a partir de la intervención estadounidense en Vietnam. Y esto sucede, en gran parte, por la amplia cobertura informativa del conflicto armado.

La opinión pública revela todo su potencial de constructora de la realidad, su relevancia para unir simbólicamente las actuaciones militares en el sureste asiático, con la población americana en casa. Del uso radical de los medios como propaganda (pienso en *Why we fight* durante la Segunda Guerra Mundial como antecedente más claro), se pasó a una profusa cobertura informativa que participaba de los planteamientos ideológicos de la nación. El periodismo independiente intentó seguir siendo el bastión

de la crítica a los abusos de poder del sistema, pero la televisión más bien sirvió a la consolidación de la visión hegemónica.

La preocupación de la tradición documental americana es mucho más profunda en la exploración de la construcción de la propia identidad (de los problemas de género, etnia, de las diásporas conformadoras de la sociedad, de la función del artista o cineasta, etc.) que de la realidad externa, a pesar del gran papel que los Estados Unidos han desempeñado, desde la Segunda Guerra Mundial, en la construcción de estas relaciones entre los pueblos.

En el rango de la exploración de la guerra como tema documental, planteado desde la producción independiente, desde la visión no institucionalizada, incluso desde la crítica del sistema, en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, dos son las obras que destacan. Estos filmes son: *In the year of the pig* (1968), de Emile de Antonio; y *Hearts and Minds* (1974), de Peter Davis.

Hay, en ambos casos, una crítica a la postura americana, al planteamiento de la guerra, y a las actuaciones específicas del gobierno y ejército americano. Estos dos filmes, aunque utilizan mecanismos retóricos documentales opuestos (de Antonio crea una pieza a través de imágenes de archivo, mientras que Davis hace filmación en localización y entrevista a personajes implicados en la guerra, así como a especialistas sobre política, sobre pensamiento americano y sobre las culturas de oriente), mantienen una misma perspectiva ideológica y de implicación con la realidad representada.

Estas dos películas son de los pocos ejemplos<sup>152</sup> que plantean una lectura del conflicto armado americano-vietnamita desde la sospecha, desde una postura ideológica cercana a la izquierda, desde el cuestionamiento del modo de implicación en asuntos internacionales de Estados Unidos. En ellos, el componente del *otro*, del pueblo confrontado, es muy relevante para el establecimiento del argumento de la reflexión, así como de las pretensiones de actualidad y verdad, dentro del modo documental. Su inscripción en el flujo histórico es complicada por sus discrepancias con el discurso

---

<sup>152</sup> Estos ejemplos son bastante singulares dentro de la extensa filmografía americana sobre este tema. Cfr. Devine, op. cit.

nacional. Sin embargo, lo que aporta a la tradición del modo de representación, es la diversidad interpretativa de este hecho histórico; además, en un país que intenta a toda costa la homogeneidad, la unidad, la integración de perspectivas para construir una base ideológica común, asumida, naturalizada.<sup>153</sup>

El trauma de esta guerra ha marcado profundamente la política exterior americana, sus formas de intervención en los conflictos, su manera de justificar la actitud de control global. Esta cuestión, tan presente en la construcción de la identidad nacional, tiene su correspondencia en el nivel de los ciudadanos, de los individuos, que mientras no hubo un acto de violencia contra su pueblo (el 11-S representa este punto de inflexión), ni una escalada de un conflicto (como pudo ser el de Somalia y de allí se retiraron las tropas), habían utilizado el referente de Vietnam para interpretar la necesidad de una nueva reacción bélica a gran escala. Además, la tecnología había operado como el mecanismo para evitar la intervención de los soldados en tierra, “virtualizando” el combate, alejando a los americanos de los *puntos calientes*.

Como visualización de la pesadilla de la guerra, Vietnam es el caso canónico americano; la noción de la nueva frontera establecido por Kennedy, partiendo del simbolismo nacional de Tocqueville, cobra relevancia al observar el tipo de conflicto armado al que se enfrentaron los soldados. La selva del sureste asiático es la contrapartida de la riqueza natural que funda la identidad estadounidense. La puesta a prueba del hombre sobre la naturaleza tendría, en este caso, que sortear otro obstáculo: la guerra de guerrillas de los vietnamitas. De ahí que algunas interpretaciones asocien a los indios americanos con este conflicto,<sup>154</sup> debido a su carácter de oponente, de *otro*. La visión de Kennedy creó este paralelismo transhistórico en el que se mantiene la visión de pueblo elegido y se establece un antagonista, diría yo, necesario en términos narrativos.

---

<sup>153</sup> Los movimientos minoritarios de los años sesenta y la Guerra de Vietnam son un punto importante de inflexión en estas intenciones de unidad, de construcción patriótica.

<sup>154</sup> Una asociación peculiar y reivindicativa de los pueblos aborígenes americanos se encuentra en: John Helmann (1991): “Rambo’s Vietnam and Kennedy’s New Frontier”, in *Inventing Vietnam*, Philadelphia, Temple University Press, p. 140.

El trauma que significó Vietnam para los americanos ha encontrado un gran eco en las representaciones cinematográficas, sobre todo de ficción <sup>155</sup>, aunque el documental también ha colaborado a la extensísima filmografía de este hecho histórico. La fractura que representa en el discurso nacional haber perdido una guerra, siendo un pueblo elegido, es lo que verdaderamente ha marcado la crisis de la identidad americana. Mito y realidad discurren por lugares distintos y necesitan ser reunificados; y el trauma sanado. Que sea a través del cine de acción y aventuras que se tienda a representar el conflicto muestra los procedimientos de narrativización de la historia en los términos heroicos de los americanos. En ellos se privilegian los valores y bondades de su nación, de los actos de sacrificio máximo que desarrollaron en la guerra, a pesar de que los motivos no fueran legítimos del todo.

Por ello, *In the year of the pig* y *Hearts and minds*, que intentan apartarse de esta forma canónica de representar estos hechos, son tan relevantes; por el planteamiento de la crisis en términos históricos, problematizando ambas visiones, otorgando validez a los argumentos y valores del oponente, mostrando los distintos intereses y las diversas reacciones de cada uno de los gobiernos ante las acciones de los ejércitos. Cuestionando, finalmente, la forma de intervenir americana y criticando la política exterior de su país.

Una de las figuras que permaneció intacta, a pesar de la fractura del discurso nacional, fue la del soldado. El motivo es claro: pertenece a ambos mundos, tanto al evento histórico como al elemento mitificante. Los matices que cada individuo, cada experiencia vital aporta para reinterpretar el evento histórico son la riqueza simbólica del soldado, y gran parte del éxito de las poéticas del individuo asociadas a los conflictos armados. Sus vivencias no tienen por qué, forzosamente, participar, ni del flujo histórico (en términos de ser narrados e incorporados, me refiero), ni por qué coincidir con las visiones gubernamentales o mediáticas precedentes. El énfasis en los

---

<sup>155</sup> Es una representación obsesiva, narrada una y otra vez, buscando el duelo, intentando paliar el dolor. De este modo, este hecho histórico ha dado pie a una reformulación de las narraciones épicas, incluso a sabiendas de que la guerra fue perdida. La realidad de la pérdida de la guerra se opone a la noción de pueblo elegido, contraponiendo los hechos al impulso unificador, mitificante americano. Es aquí donde se escinde la identidad americana, donde comienza a buscar una nueva guerra que reintegre ambos elementos. Los motivos morales y religiosos que luego serán argumentos en la segunda guerra con Irak, los proporcionó el ataque del 11-S.

individuos, en testimonios o anécdotas nuevas otorga la posibilidad de reseguir el origen del trauma e intentar, una vez más, conjurar el dolor.

La poética del sujeto puede funcionar como un mecanismo que sutura, poco a poco, la decepción de la guerra perdida y todos los infiernos familiares y personales acumulados durante el conflicto. Y, al mismo tiempo, sofisticada los mecanismos narrativos, tanto de la ficción como de la no-ficción; modifica los géneros, les otorga figuras y símbolos nuevos, hibrida las formas de representación de la realidad, las pone a prueba.

Dentro de estas formas de puesta a prueba de la representación, desde la poética del sujeto, una pieza relevante es *Dear America* (1987), de Bill Couturié. La forma documental, la realidad de la guerra y el cine de ficción americano se tocan en esta pieza televisiva. Las cartas de los soldados americanos desplegados en Vietnam son leídas por actores renombrados del cine estadounidense, mientras las voces son vestidas con imágenes de archivo de las tropas.

La estructura narrativa pone especial atención a la cronología de la guerra. Las imágenes de archivo de los soldados (usadas de forma temática para ilustrar las cartas, sin importar el momento específico del conflicto que estaban registrando), se ven intercaladas con declaraciones o ruedas de prensa de los políticos. Estos insertos van marcando las pautas de la progresión del conflicto, explican los eventos que determinan la evolución de la guerra y que dan pie a los enfrentamientos armados; el resto de la información contextual aparece a manera de intertítulos, que pueden tanto dar información sobre los días de asedio a un fortín de marines, como dar palabras de la jerga de los soldados en Vietnam.

Este documental de *found footage* intenta mantener los temas y problemas expresados por los sujetos en sus cartas, dentro de un marco histórico con un fuerte nexo temporal. Aunque el énfasis está claramente puesto en las visiones y experiencias de la guerra de los soldados, expresados a través de los textos que escriben a sus

familiares y amigos en Estados Unidos, la estructura intenta dar la sensación de la progresión del conflicto.

Los fragmentos leídos por los actores tienen una línea dramática clara, se comienza con trozos y opiniones cortas, anecdóticas; poco a poco, los textos de los soldados van adquiriendo profundidad, comienzan a reflexionar sobre el trauma de la guerra, sobre las pérdidas, el miedo, los caídos. Poco a poco, los textos se van alargando, adquiriendo potencia, contextualizando mejor las situaciones. Ya no son frases sueltas, como imágenes de un *collage*, ahora es una voz que reflexiona, es el sujeto el que cobra protagonismo frente a la crónica de la guerra; las visiones de las personas implicadas van cobrando cada vez mayor peso. Vemos fotos de algunos de ellos (casi ninguno es identificado, caracterizado, definido, ni visual, ni auditivamente hasta este punto de la narración), lo que colabora a este ingreso en la poética del sujeto. La guerra como evento comienza a ceder paso a las miradas que de ella tienen los soldados americanos.

A través de la fusión del anonimato del soldado y del actor-personaje, del uso de elementos del presente y del pasado, *Dear America* establece una estructura próxima a la del documental histórico clásico, pero camina hacia la narración personal, íntima, subjetiva. La comunidad se establece del compendio, de la suma de voces individuales, de la multiplicidad de las experiencias personales sobre la guerra. Las imágenes de archivo sirven de sustrato visual común a cada una de las epístolas (o fragmentos de epístolas) que los soldados envían para informar o evocar en sus familiares sobre su situación en Vietnam. Pero el autor toma las riendas de la narración e inserta fechas, eventos históricos, bromas, guiños, definiciones, que ayudan a contextualizar el conflicto armado.

Los motivos de la guerra nunca se ponen en duda, no se analiza la participación americana en la guerra. No se cuestiona la política exterior estadounidense; no aparecen, más que dando ciertas breves declaraciones, las autoridades gubernamentales; no se cuestiona el momento histórico y político en el que surgió la intervención americana en Vietnam. El documental es un homenaje a la figura del soldado, a la crudeza de la guerra, al infierno personal y familiar que representa entrar en combate. La

identificación espacio-temporal sólo es un mecanismo puesto al servicio de la emotividad del texto (y de la interpretación de los actores).

Esta pieza se aleja de la mirada reflexiva sobre la intervención estadounidense en el sureste asiático y pasa a los efectos de la guerra en la comunidad americana. Y los efectos directos fueron: el gran número de bajas, heridos y soldados con trastornos psicológicos tras la guerra. Se puede decir que es una mirada retrospectiva, nacional, naturalizada de la guerra, que tiene muchos elementos de mitificación; a pesar de que habla de los vietnamitas, de los *otros*, cuestiona el bien que puedan haber hecho los americanos allí. Pero siempre lo hace desde las reflexiones personales de un soldado y, aunque el mecanismo audiovisual y la tradición de discurso de la sobriedad documental podría elevar a pensamiento generalizado esta idea, lo cierto es que no se puede asumir que todos los americanos (y mucho menos las autoridades) se hayan planteado esta cuestión.

La duda, la crisis del soldado, reflejada en la carta que escribe, donde habla de qué hacen los americanos en la invasión a Vietnam, es sólo el elemento retórico que ayuda a plantear el conflicto identitario, emocional y valoral que mueve los mecanismos de implicación del espectador. El documental no intenta entender o explicar la guerra, sino que quien mira, empatice, comparta la emoción del soldado en zona de combate. Los lazos con la comunidad se hacen visibles a través del viaje de los seres queridos. Las cartas son el elemento narrativo, el vínculo que une Vietnam, como universo simbólico (en términos políticos, identitarios y emocionales), con los Estados Unidos; los vuelve correlativos, implicados, indisociables, históricamente enlazados. Todo ello establece claramente el mecanismo mítico puesto en marcha en el documental; la nueva frontera se establece claramente.

La expansión simbólica del poder americano propulsa a este pueblo elegido a buscar el orden global, a pesar del revés que significó este conflicto armado, que demarcaría muy claramente las nuevas políticas de intervención bélica de los Estados Unidos. Así se hará evidente en los siguientes despliegues militares durante la década de los noventa, hasta llegar al quiebre: el 11 de septiembre.

## 6.2. La guerra de Irak como evento histórico relevante para la construcción del mito democrático

Ante el avance de la política expansionista americana (más económica que bélica, pero respaldada por el poderío militar), y la nueva guerra desatada por el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001, la forma documental ha vuelto a saltar a la palestra de la representación de la historia, de la mostración de los hechos y del mantenimiento de la actualidad como una de sus preocupaciones en el momento de colaborar en la conformación de la opinión pública.

Los mecanismos informativos y del registro de esta realidad han sido ya brevemente explicados al inicio de esta tercera parte; el resto será detallado en el siguiente capítulo, cuando profundice en el corpus de obras documentales que he elegido para analizar. En este punto, lo que me interesa es establecer los temas e instituciones que forman parte del panorama de la representación del conflicto y que no coinciden en los mecanismos de mitificación heroica con los que reviso en las obras del último capítulo.

En este sentido, me gustaría señalar, particularmente, tres temas: la crítica al sistema americano (la posibilidad de narrar la disolución de la sociedad americana por la perversión de sus valores fundadores, debido a la política actual), la crítica a los medios de comunicación, y el papel de la religión en la actual política estadounidense.

Michael Moore y Robert Greenwald son dos de los nombres propios asociados a estas formas de utilización del documental, con propósitos políticos y desde la crítica al sistema. Las formas documentales que utilizan son muy variadas, y van desde la performatividad de Moore, hasta el clasicismo informativo de Greenwald (aunque utiliza variaciones interesantes en lo que al uso del archivo televisivo y de la distribución de sus obras se refiere). Mientras que el primero centra su atención en la figura del presidente Bush (centro y símbolo principal de los neo-conservadores),

Greenwald hace una disección brillante de los agentes, instituciones y personajes que forman el panorama político americano actual.

El momento coyuntural, que el documental *Fahrenheit 9/11* (2004), dirigido por Michael Moore, acabó sirviendo para fines electorales, para intentar cambiar la intención del voto americano en las presidenciales, donde George Bush ganó por segunda vez. La guerra de Irak a partir del atentado del 11 de septiembre, y la política exterior americana, eran los temas en los que Moore centraba su atención para mostrar los fallos e incompetencias de la administración del presidente y su equipo.

Esta reflexión sobre los mecanismos políticos americanos, con una fuerte crítica del poder ejecutivo, pretende mostrar la debilidad del sistema democrático a partir de la ineptitud de su líder máximo. La forma de inscribirse de este tipo de obra en el flujo histórico sería como una narración que expone la disolución social, que se plantea el momento histórico que vive, como de imposible recuperación de los valores fundacionales de la sociedad a la que se refiere. En los términos de Hayden White, sería una narración irónica de la historia: el héroe máximo de la democracia, el representante del pueblo, el presidente de los Estados Unidos, es representado como un inepto, un incompetente, un déspota, un mentiroso. El problema de esta forma de inscripción en el flujo histórico es que, al final, sirvió para fines partidistas, volviéndose un mecanismo ideológico con una funcionalidad social distinta a la de la explicación de la crisis social que, en un principio, parecía pretender.

Por su parte, Greenwald afina un poco más sus estrategias de crítica del sistema, estableciendo claramente los mecanismos que han debilitado la forma democrática americana y explica cada uno de ellos en un documental. De este modo, separa por temas e instituciones la reflexión sobre la evolución del sistema político estadounidense. Cuatro obras componen este interesante corpus: *Uncovered* (2003), *Unconstitutional* (2004)<sup>156</sup>, *Outfoxed* (2004) e *Iraq for sale* (2006).

---

<sup>156</sup> Esta pieza documental fue dirigida por Nonny de la Peña. Greenwald fue el productor ejecutivo.

El primero de los documentales explica las decisiones políticas que llevaron al gobierno americano a declarar la guerra a Irak; el planteamiento es la desconexión entre la causa – el atentado de las torres gemelas – y la consecuencia, la invasión a Irak. El tratamiento es similar al de *Hearts and minds*, en cuanto a la búsqueda de especialistas en política exterior, así como de informantes en el interior de la cadena de decisiones del gobierno que llevaron a pretender el derrocamiento del régimen de Saddam Hussein. Muestra, someramente, los intereses económicos que subyacen en la guerra; y explica en profundidad la elaboración de la filosofía que sustenta el pensamiento neo-conservador de la administración Bush.

La segunda pieza, producida por Greenwald únicamente, aborda la dimensión legal y judicial de la sociedad americana; en especial los cambios en la política migratoria para captar reclutas para la guerra. También explica los cambios en las libertades civiles a partir de la política del miedo establecida en Estados Unidos tras el 11 de septiembre.

*Outfoxed* es un documental centrado en cómo la cadena *Fox* construye la realidad a partir de las noticias, cómo el informativo, de fuerte inclinación patriótica, de la cadena propiedad de Rupert Murdoch, elabora los mensajes para promover las políticas bélicas de Estados Unidos en Irak (y Afganistán). El uso del archivo televisivo, su revisión, repetición y análisis es el centro de esta pieza, que resigue un tema que comienza a ser tratado de forma reiterada en la tradición documental americana: el papel de los medios en la política exterior, en la creación de imágenes para la opinión pública, en el direccionamiento informativo con fines políticos, en el establecimiento de una agenda temática, con un estilo retórico y representacional acorde.

La última pieza, *Iraq for sale. The war profiteers*, es un documental sobre el negocio de la guerra en Irak. Habla sobre los contratos para el desarrollo económico del país invadido, de los beneficios económicos de los cuasi-monopolios del abastecimiento alimenticio, de los transportes, así como de las tropas americanas bajo sueldo que protegen a los civiles empresarios y comerciales americanos en la zona de guerra. El

fenómeno que analiza y critica Greenwald se podría definir bajo los términos explicados por Wolin hablando de la nueva política americana:

Inverted totalitarianism marks a political moment when corporate power finally sheds its identification as a purely economic phenomenon, confined primarily to a domestic domain of “private enterprise,” and evolves into a globalizing copartnership with the state: a double transmutation, of corporation and state. The former becomes more political, the latter more market oriented. This new political amalgam works at rationalizing domestic politics so that it serves the needs of both corporate and state interests while defending and projecting those same interests into an increasingly volatile and competitive global environment.<sup>157</sup>

Esta connivencia entre política y economía es la que detalla el documental: explica quiénes se están beneficiando económicamente de la invasión armada, de la guerra preventiva, de la reconstrucción de Irak.<sup>158</sup>

En la sociedad americana, además de las empresas vinculadas económicamente a la reconstrucción del país invadido, los medios de comunicación de masas son un factor fundamental para entender su funcionamiento, sus pretensiones de expansión de los mercados a nivel global. Y si el soldado y el enemigo son los actores privilegiados de la representación del documental asociado a la guerra, las cadenas televisivas se han vuelto unas de las instituciones más cuestionadas, representadas y criticadas a través del cine de no-ficción de la época contemporánea.

Además de los grandes realizadores asociadas con esta nueva tradición, como Robert Greenwald o Michael Moore, un buen número de producciones documentales se centran en revisar el papel que la televisión está jugando en la guerra con Irak<sup>159</sup>. Estos intentos por mostrar cómo las decisiones editoriales, los intereses económicos y los vínculos de estas instituciones con las instituciones políticas, muestran la relevancia de estos medios para crear las imágenes mentales que permiten hacer a los ciudadanos participar simbólicamente de la actualidad, asegurándose que la única forma de intervención sea a través de la elección de los representantes. Por eso la figura del

---

<sup>157</sup> Wolin, op. cit., pp. 238-239.

<sup>158</sup> Este elemento aparecerá, también, en algunos de los documentales del corpus de análisis, que se detallan en el siguiente capítulo.

<sup>159</sup> Algunos títulos son: *Control room* (2004), de Jehane Nouhaim; *WMD: weapons of mass deception* (2004), de Danny Schechter; *Why we fight?* (2005), de Eugene Jarecki.

presidente ha cobrado tanta relevancia, porque las votaciones de los altos cargos (tradicción iniciada por el seguimiento de Robert Drew) son el único mecanismo de ejercicio político en el que la población participa.

A partir de la expansión de las nuevas tecnologías, la entrada de internet y, fundamentalmente de los canales de videos (como *Youtube*), los ciudadanos consumen productos que no han sido filtrados por los medios de comunicación de masas, lo que les permite interpretar y participar simbólicamente de forma mucho más crítica respecto de los eventos de la actualidad. Existe un desplazamiento representacional y simbólico en el que los orígenes y pretensiones políticas de los autores han desbordado la representación organizada y agendada de las cadenas televisivas.

El alineamiento de estas cadenas con las intenciones representacionales de las autoridades permite asumir que estos documentales que analizo, podrían ser consideradas parte de los mecanismos del cine de “seguridad nacional” explicados por Valantin. Aunque el concepto se aplica al cine de ficción, la relevancia de las representaciones de la actualidad hechas por los informativos de las cadenas de televisión, para efectos de la implicación de la sociedad civil en la conformación nacional, permite pensar que este vínculo entre objetivos de política exterior del gobierno (incluidas las decisiones respecto de ir a la guerra) y las maneras de mostrar la guerra de Irak, persiguen conformar el cuerpo político estetizado; pretenden crear imágenes de unidad nacional.

### 6.3. La construcción del individuo, la mirada documental y el héroe

El presente apartado tiene por objetivo revisar algunas de las obras relacionadas con la segunda guerra de Irak desde la perspectiva de la relación del documental con la construcción de la idea de nación y de la democracia americana. Siete son los documentales que componen este corpus de análisis, todos ellos son productos televisivos que, en algunos casos, han tenido difusión en salas de cine. La selección de

las obras atiende a que cubren todo el espectro de modos de implicación del sujeto con la guerra como evento histórico y experiencia a representar.

La proximidad de las obras al momento del análisis, así como el hecho que hablo de un evento de la historia que aún no ha terminado, dificultan constituir este (o cualquier) corpus como canon de la representación de este conflicto bélico a través de la forma no-fictiva. Sin embargo, considero que, a pesar de esta condicionante, existen elementos para constituir un objeto de análisis sólido sobre los modos narrativos y las poéticas del sujeto, asociados a la guerra.

Además, la revisión de otras tradiciones artísticas y otros momentos de la historia cinematográfica americana me han permitido rescatar algunas constantes que esta falta de perspectiva histórica podría desdibujar. Es por eso por lo que he iniciado la contextualización fuera de la tradición documental, para mostrar su implicación con la representación de la identidad nacional y su compromiso con los ideales democráticos americanos. El canon de lo que se suele estudiar en el documental permite interpretar ciertos elementos de la evolución del mecanismo fílmico asociado con la captación de la realidad, pero no todos. Estos elementos que escapan a la categorización han de ser interpretados, analizados e incorporados como casos particulares, como hibridaciones, como modificaciones discretas de un modo de representación en constante evolución, y cuyo desarrollo a lo largo del tiempo no puede ser visto como una simple cadena de obras.

En este sentido, la incorporación de otros contextos artísticos y poéticos son, a mi modo de ver, la forma más precisa de mostrar estos cambios discretos; y, al mismo tiempo, de conectarlos con el desarrollo general de la forma fílmica. La reutilización de metáforas, mitos, estereotipos y valores psicológicos atribuidos a los personajes son una conexión teórica, en cierto modo transhistórica<sup>160</sup> (pero no del todo), que permite

---

<sup>160</sup> Las herramientas teóricas se resisten a su uso indiscriminado aplicadas a cualquier objeto de análisis. En este sentido, tanto la categorización de Paul Ricoeur, así como los géneros de la novela clásica, serían los dos elementos más lejanos y difíciles de conectar con el objeto de estudio al que me refiero. Esta cuestión ya la había destacado en el primer capítulo. Insisto en esta cuestión, por la reaparición de la problemática, al referirme al canon (en este caso documental). Esta misma cuestión se plantea en el capítulo de Elizabeth Ammons al referirse al canon académico para enseñar el realismo literario

sofisticar los argumentos sobre la construcción de algunos filmes documentales. Pero la particularidad del momento, de los modos de producción, y las aspiraciones sobre la funcionalidad social del producto en el interior de la comunidad donde fue difundido, determina aún más estas variaciones de la forma.

Este conjunto de obras está vinculado, fundamentalmente a la representación del individuo, tanto como personaje, así como voz autoral. La hipótesis es que, al analizar la construcción simbólica y enunciativa de estos productos audiovisuales, se puede comprender los mecanismos de integración de las obras al canon documental y al imaginario democrático nacional americano que aún persiste, aunque de forma debilitada.

Para efectos de orden, la revisión de las obras se asume como un viaje a través de la exploración de los mitos nacionales americanos. Lejos de interesarme en este apartado por la cronología o por el momento histórico específico en que cada obra fue producida y distribuida, recurriré a la noción de viaje para organizar la revisión de los filmes o programas televisivos. El motivo es que esta estructura permite revisar, de forma progresiva, la incorporación de este evento histórico al mito de la democracia americana. Este orden pretende mostrar individuos que pasan, sucesivamente de tiempo de paz a tiempo de guerra y luego, nuevamente, se reincorporan a la sociedad civil. Estos cambios en el estatus político de los individuos son la línea dramática que une todas las obras documentales analizadas. En este sentido, tres son los momentos y espacios que me sirven para categorizar:

- 1) Los filmes que, simbólicamente inician la narración en territorio americano, para luego desplazarse a la guerra.
- 2) Los filmes que asumen el conflicto bélico como el espacio de la narración y punto de origen.
- 3) Los filmes que plantean el regreso a Estados Unidos como tiempo y espacio de representación de la guerra con Irak.

---

americano. Cfr. Donald Pizer (1995, ed.): *The Cambridge companion to American realism and naturalism*, Cambridge, Cambridge University Press, capítulo 4.

Cada uno de estos planteamientos o inicios de la narración implican conflictos distintos para los personajes de las historias. En el caso del primer momento, el contexto histórico que sirve de trasfondo social al personaje, es el paso de tiempo de paz a tiempo de guerra. El civil o soldado inactivo es llamado al frente. El acto político que se representa es el de la incorporación del civil en las filas militares, y los efectos sobre su familia y comunidad se corresponden con la transformación del personaje central y su decisión de participar de la guerra. Este tipo de obras plantean un contexto político previo que motiva el viaje y suele aparecer en las narraciones; son la causa de la transformación y principio del conflicto que vivirá el individuo.

En el caso de los documentales que asumen la guerra como principio de la narración tienen un planteamiento totalmente distinto respecto de qué se ha de representar y cómo es que participan los individuos dentro de la historia. Aquí el enemigo, el *otro*, cobra relevancia. Cada nuevo ataque, cada nuevo enfrentamiento se vuelve causa de las reacciones y las decisiones militares que emprenden los soldados. La proximidad del combate debilita la importancia de la política exterior nacional y se centra en las decisiones individuales de los soldados, en su día a día, en los mecanismos que utilizan para sobrevivir, en sus sueños de volver pronto a casa.

En el caso de que las narraciones recurren a la vuelta a casa de los soldados, vivos o muertos, a lo que nos enfrentamos es a historias de reintegración de la comunidad. Los rituales de bienvenida, los funerales de los caídos y la vuelta de los soldados a la vida de civil se vuelven el cierre narrativo perfecto de las historias individuales y pasan a formar parte de un proceso social y político nacional. Es el tipo de narración que intenta suturar la herida de la guerra y volverla significativa, extraer conocimiento y unidad social del horror que vivieron los soldados.

El inicio y el final de las historias - del viaje - determina gran parte del planteamiento o tipo de poética del sujeto a representar. Al cubrir todo el espectro, los tres momentos significativos de pensar la guerra como viaje, se vuelven visibles las distintas formas en que el documental puede plantear las experiencias documentadas de

los soldados y las maneras en que se pueden integrar al discurso nacional, al cuerpo político estetizado de la sociedad americana.

6.3.1. *Off to war* (2005), de Brent y Craig Renaud. Del seguimiento en la tradición del directo televisivo.

Este documental <sup>161</sup> fue co-producido por *Discovery Time Channel* y la productora independiente *Downtown Community Television Center* (compañía neoyorquina dedicada al desarrollo de proyectos documentales). Los hermanos, Brent y Craig Renaud, eran un par de realizadores jóvenes, del pueblo de Clarksville, que decidieron hacer un seguimiento de los 18 meses de despliegue en Irak de la Guardia Nacional de Arkansas, de la que 57 hombres, cuya ciudad natal era Clarksville, formaban parte integrante. Esta implicación de los autores con los personajes es uno de los elementos significativos que permite comenzar a interpretar el tipo de narración documental a la que nos enfrentamos.

En términos simbólicos, esta serie es el viaje mítico<sup>162</sup> en toda regla. La salida de la comunidad de referencia, la explicación de los motivos del viaje, la preparación y el enfrentamiento con el mundo exterior son los temas del conflicto general al que los personajes se enfrentarán. Las pruebas y obstáculos para, finalmente, volver a casa dignificados como soldados y ciudadanos americanos. Sería el caso más claro de la categoría de *bildungsroman* que explicaba en el capítulo del marco teórico. Aunque la complejidad social que muestra, así como el tipo de tiempo narrativo establecido para el viaje, vuelven poco homogénea la visión mítica que podría tener. La sensación es mucho más intensa en el sentido de la construcción social e histórica de la comunidad que en el resto de piezas documentales que analizo.

---

<sup>161</sup> Para revisar alguna crítica sobre esta serie, presentada en el Festival de Tribeca de 2005, cfr. <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/2a460f93626cd4678625624c007f2b46/ef1e82f4cd6b748688256ff500176afc?OpenDocument>

<sup>162</sup> El viaje de estos soldados está contado en 10 episodios, cuyos temas, de forma general, están distribuidos como sigue:

Capítulo 1: Llamados al despliegue, vida en Arkansas, perfiles de los personajes.

Capítulo 2: Entrenamiento en Fort Hood, Texas. Viaje a Irak.

Capítulo 3: Primer mes en Irak, misiones de combate. Los primeros ocho muertos.

Capítulo 4: Problemas matrimoniales de Betts; primer herido, Wayne Irelan. El escándalo de Abu Ghraib.

Capítulo 5: Entrenamiento de la guardia iraquí. Betts regresa por discapacidad. Rorschreib se prepara para ser papá.

Capítulo 6: La primera escena de combate y el permiso de 15 días de tres de los personajes.

Capítulo 7: Elecciones presidenciales en E.E.U.U. Día de Acción de Gracias.

Capítulo 8: Navidad en Irak.

Capítulo 9: Cuenta regresiva. Muerte de Rymes.

Capítulo 10: Vuelta a casa, vuelta al trabajo, a la vida, memoria de los caídos.

Uno de los elementos relevantes para configurar esta representación detallada de la evolución de la comunidad que aparece registrada en el documental es la duración de la obra. Más de siete horas dura la serie de diez capítulos, lo que posibilita un seguimiento (técnica documental utilizada en esta obra) pormenorizado, detallado, sistemático de los personajes y las acciones durante un período de tiempo largo. Además, la temporalidad de la narración abarca, desde antes del entrenamiento y despliegue de los soldados, hasta su vuelta a casa y reintegración a la vida civil.

Cuanto más tiempo se da en pantalla al desarrollo de la vida cotidiana de los personajes co-partícipes de la experiencia, como serían las familias, amigos de la comunidad, grupos de apoyo, etc. en Estados Unidos, más se constituye la narración como una puesta a prueba, no sólo del carácter militar de los enviados, sino de su valía social y de su ejemplaridad dentro de un colectivo. El paso a la madurez es, claramente, un tema asociado a este documental; a pesar de que no todos los personajes ocupan el mismo lugar dentro del viaje. Esta selección de un grupo de soldados le otorga mayor profundidad también a la narración.

Además, que los personajes se conozcan e interactúen es muy significativo para constituir la noción de comunidad, incluso del otro lado del océano. Porque estas relaciones sociales establecen de manera clara los lazos que los unen entre ellos y con los personajes que son retratados en Arkansas. El problema de tratar de manera tan extensa estos asuntos, es que la fabulación moral y los procesos de mitificación se ven debilitados; son sustituidos por la mostración de los intereses personales de los participantes, así como de la fuerte carga emotiva que subyace en el despliegue de sus seres queridos y que, a fin de cuentas, es el criterio normativo de las actuaciones de los soldados. La distancia entre los intereses nacionales y los intereses personales de cada miembro de la guardia nacional, representados en esta serie, evidencia la desconexión entre la esfera de los actores políticos, y la de los combatientes.

De igual modo, los medios de comunicación son mostrados como una institución compleja y de doble implicación; por un lado, es utilizada como medio

informativo para ciertas cuestiones (las elecciones presidenciales, la llegada a casa de sus familiares desplegados), pero, por el otro, los propios soldados les piden a sus familias que no los utilicen; y mucho menos que crean en todo lo que ven. Por lo menos mientras están ellos en Irak. Se establece, así, un uso particularizado de los medios, que obedece, en el caso de los familiares implicados, al vínculo emocional que los une con aquello que se representa. Es posible que los soldados no se sientan representados por los informativos; o que, por el contrario, lo allí mostrado case a la perfección con su experiencia de la guerra y no deseen que sus seres queridos se preocupen por ellos, pues los medios servirían de constante recordatorio audiovisual del peligro que corren sus soldados.

### **Los héroes**

La serie se inicia con un ritual, la rueda de prensa donde el gobernador de Arkansas, Mike Huckabee, habla de la relevancia del despliegue al que se enfrenta la Guardia Nacional del Estado; casi 3.000 soldados serán enviados a Irak en los siguientes meses. Cuando el jefe de las tropas toma la palabra, sólo hace una pequeña declaración, donde afirma que los componentes del contingente que se enviará, “son ciudadanos gran parte del tiempo, soldados una pequeña parte del tiempo, y patriotas todo el tiempo”. Esta es la primera clave sobre la identidad de los personajes que aparecerán en este documental.

Y de la capital del estado, la imagen se traslada al pequeño pueblo de Clarksville. En sobreimpresión aparece un título que nos explica que este documental trata sobre la historia de los 57 soldados de esta comunidad que forman parte de la Guardia Nacional. El espacio simbólico, donde se inicia el viaje mítico representado en *Off to war*, es los despachos de los políticos en Estados Unidos; de allí a la comunidad, al caso particular de la que la serie hará el seguimiento, para luego entrar a explorar los hogares y actividades de los personajes principales de la serie.

La serie intenta cubrir un amplio espectro de representaciones del individuo, que abarcan, sobre todo, rangos de edad, de raza y oficios. La condición de sexo, aunque no se representa en los casos de soldados mujeres, se ve suplida por el gran número de personajes femeninos que componen la comunidad a la que se hace el seguimiento. De este modo, aunque se echa en falta (como en el resto de los documentales) la presencia de soldados mujeres de cuya vida se haga seguimiento dentro del ejército, no hay una desproporción en la grabación de personajes masculinos frente a los femeninos. Simplemente, sus funciones narrativas son otras; y en el caso de *Off to war*, complementarias a la visión y seguimiento de las historias de los soldados en Irak.

A pesar de este gran peso narrativo de los personajes secundarios, en la presentación de cada capítulo, los que aparecen caracterizados como héroes, son los soldados. Sus nombres y rangos son insertados en intertítulos y sobreimpuestos a los planos donde los identificamos, los conocemos

Se les dedica mucho tiempo a las actividades de los soldados, pero también se muestra el contrapunto de la vida en Arkansas, en sus casas, en sus pueblos; se sigue la vida de los seres queridos de los soldados, que están esperándolos. Vemos el día a día de las familias que siguen con sus obligaciones, sus negocios, sus sueños, y que intentan sobrellevar el miedo que les provoca que sus hijos, hermanos o padres estén desplegados en zona de combate.

Las madres, hermanas y esposas tienen tanto peso en la representación, que la salvaguarda de la nación se vuelve una tarea conjunta; de los que van a Irak y de los que se quedan. Es un evento relevante en la vida de la comunidad, pues desde los años cuarenta, la Guardia Nacional de Arkansas no era desplegada en combate. Este giro en la vida de los pueblos pone a prueba a todo el tejido social, del que los soldados reservistas forman parte.

El heroísmo y la ejemplaridad se desplazan hacia la comunidad, por lo que no se limita a los combatientes. Y, además, los casos que se muestran no son todos exitosos. Las pruebas que cada uno de los personajes sufre se constituyen como una

representación realista, que evita la mitificación de los individuos. La narración sigue los avatares, conflictos y problemas de cada uno de los soldados y sus familias. Los que logran volver ilesos se enfrentan a problemas familiares o económicos, mientras que los heridos tienen que luchar con su discapacidad, que condiciona su realidad de vuelta al hogar.

Esta dispersión de los valores entre todo tipo de personajes y caracterizaciones del individuo constituye una visión patriótica y heroica que escapa a la simplicidad de la mitificación épica. La guerra pone a prueba a todos por igual, las acciones que cada uno realiza son sólo particularidades de la conformación de su identidad. Pero, en este caso, la complementariedad de hombres y mujeres, soldados y civiles hace que la relación del personaje con la trama se constituya a partir de las relaciones entre todos los individuos, haciendo avanzar la historia a partir de microrrelatos, de anécdotas o momentos del seguimiento y actualización de alguno de los casos.

Cuando el conflicto de un personaje se agota, el relato se suspende y la narración salta a otro personaje (sea en Irak o en Estados Unidos)<sup>163</sup>, de modo que constituye al documental en una sucesión de historias paralelas, capituladas y editadas bajo los criterios clásicos de tiempo y acción. Y organizados bajo el criterio general del seguimiento del presente, del transcurso de todo el año del despliegue. No hay *flashbacks*, no se recurre al pasado para explicar las acciones; si acaso, al montaje plano-contraplano de lo que sucede en Irak y en Estados Unidos, de lo que vive un soldado y su familia en el mismo momento.

Este privilegio de la linealidad en la estructura de tiempo, esta aproximación a los eventos desde la actualidad, desde el día a día, confiere relevancia al progreso emocional y de discurso de los soldados; mientras que las opiniones de las familias parecen verse poco alteradas, igual que sus sentimientos sobre el viaje de sus seres

---

<sup>163</sup> Esta serie documental, por extensión y estructura general podría vincularse a la tradición de las series documentales producidas por Ken Burns; y, en particular a *The War* (2007), donde hace un gran fresco a partir de mostrar los eventos en sólo cuatro ciudades. La diferencia estriba en la pretensión del discurso histórico de Burns, mientras que *Off to war* minimiza la coherencia del discurso histórico y privilegia la experiencia de los soldados que van a la guerra. Burns trabaja con eventos macro, mientras que los hermanos Renaud se centran en los individuos, en la visión personal, en los eventos a nivel micro.

queridos. Se nota, claramente, que quien emprende el viaje mítico es el soldado, y, en el proceso, se diferencia de sus afectos, de las personas más próximas a él. Esta diferencia se trabaja insistentemente en la representación de *Off to war*.

Algunos personajes, a partir de las acciones que van desarrollando en el documental, van cobrando protagonismo, se van volviendo más ejemplares o representativos de los valores que intenta mostrar el documental. Al aproximarse a los soldados para contar toda la historia de su despliegue, entrenamiento y vida en zona de combate para, finalmente, volver a casa, algunas ideas sobre la guerra, la nación, la comunidad van volviéndose más importantes para el documental. De esta manera, hay personajes que van desapareciendo de la narración para ceder tiempo en pantalla y profundidad discursiva a otros. Es así como Matt Hertlein y Tommy Erp se vuelven, casi por completo, el centro de toda la historia. Betts sería el ejemplo claro del personaje que va perdiendo potencia narrativa por los problemas que sufre; sus dolencias de espalda hacen que quede relegado del servicio, vuelve a Arkansas, y es visto por el resto de soldados, como un traidor, como un extraño.

Mientras que Hertlein y Erp son dos jóvenes que se enrolan en la Guardia por curiosidad, por ganas de tener experiencias nuevas, Betts, Jackson y el resto de los personajes que logran ir a Irak (Donny Irelan es dejado en Estados Unidos por no ser apto para entrar en combate) han de dejar a sus esposas e hijos. Esta gama en la representación de las edades de los soldados permite explorar distintas formas de pensar sobre la guerra o sobre la implicación americana en Irak, al tiempo que posibilita un espectro más amplio de reacciones frente a los problemas que el servicio en zona de combate implica para estos hombres.

Aunque todos son hombres religiosos y creyentes, Joe Betts es un caso particularmente significativo del tratamiento de este tema. Porque, en la caracterización de este pastor, el tema central al que regresa de forma recursiva en las entrevistas, en los sermones que da, en las opiniones que expresa a cámara, es el del destino. El destino es visto, no como una simple determinación, sino como la voluntad de Dios a la que él –y

todos – deben ser obedientes y sumisos. Los obstáculos que encuentra en su vida, ponen a prueba su fe.

El viaje a Irak hace que, de estar a punto de tener su propia parroquia, su puesto le fuera cedido a otro pastor; regresa antes a casa por molestias en la espalda, lo que lo hace tener muchos dolores que, prácticamente, lo incapacitan para cualquier esfuerzo físico (tanto como soldado, como también en las actividades familiares, lo que genera conflictos con su esposa). Por si fuera poco, los demás soldados de la brigada piensan que su regreso fue causado por fingir los dolores, pues era uno de los combatientes a los que más difícil les estaba resultando la experiencia del despliegue.

El caso de Betts es el que más claramente está vinculado con la determinación narrativa o con el destino como tema. Es un personaje que afronta muchos obstáculos durante todo el desarrollo de los acontecimientos que se exponen. Sin embargo, todos los personajes de *Off to war* están sujetos a este devenir de sus historias asociadas a la guerra de Irak. Lo que hace esta narración un caso relevante es el trabajo de seguimiento previo a que los soldados de la Guardia Nacional sean enviados a la zona de combate.

Este registro previo permite ver el cambio en la vida de los individuos. Tienen que abandonar familia, amigos y, un elemento que no aparece en ningún otro documental, tendrán dificultades económicas por el cambio de profesión u oficio. El paso de trabajar en cualquier cosa que trabajasen, a ser soldados a tiempo completo, interrumpe su actividad normal, lo que genera un desequilibrio laboral y económico que poco o nada se explica en el resto de las obras sobre el tema de la Guerra de Irak. De este modo, el sargento Jackson ha de dejar la granja de pavos en manos de su esposa; o el sargento Short tiene que interrumpir un negocio muy lucrativo por haber sido llamado al servicio activo.

Muchas veces la juventud de los soldados implica que el ejército es una vía de escape de las actividades que desarrollan en casa, o lo hacen para viajar y conocer el mundo; alistarse es una forma de dar un giro a su historia vital. Y se ve claramente este

tipo de caracterización de los individuos en Erp o Hertlein, pero los soldados de más edad tienen otro tipo de problemáticas, de renunciadas a partir de este cambio.

Esta forma de diferenciar a los personajes y perfilar sus evoluciones dentro de la historia, desde el inicio de la narración, permite un reconocimiento muy claro de cada uno de los individuos implicados de cuyo caso se hace un seguimiento. Es una forma de enfatizar los rasgos heroicos y reconocer los obstáculos que cada uno tendrá que sortear. La guerra actuará de forma particular sobre los deseos, sueños y planes de cada uno. Y, en algunos casos, la experiencia será tan extrema que cambiará su vida y proyectos para siempre.

El caso radical sería que un evento de la historia pusiera fin a la narración, violentando la voluntad del registro del realizador, e interrumpiendo la vida del personaje, del soldado y héroe de la historia. Sin embargo, este es el caso que toda historia vinculada con temas bélicos elude, y que suele ser sustituida por la del herido. Tal es el caso de Wayne Irelan en *Off to war*. Su baja por haber sido alcanzado por un mortero es la representación límite del cambio de las expectativas del soldado (y su familia) respecto a la experiencia de la guerra. Además, que Donny, el hijo de Wayne, sea uno de los personajes (aunque se haya quedado en casa sin ser desplegado) permite mostrar con más profundidad y realismo, los efectos de una desgracia como la que experimenta esta familia.

### **El otro**

Hay en esta serie, fundamentalmente, dos formas de interpretar al *otro*, distinguibles y distintas entre sí. La primera está asociada con la noción de *otro* como oponente, como enemigo, como pueblo agresor (anti-democrático); que en este caso, sería el pueblo iraquí. La segunda es la noción del *otro* como parte del propio individuo, del sujeto de la narración. Esta segunda visión sería la sombra romántica (opuesta a la mente, a la lucidez del pensamiento del héroe-personaje), la duda, la reflexión, la sospecha.

En términos políticos, es la negación de la homogeneidad del discurso nacional, es el cuestionamiento de los principios de la guerra y del envío de tropas, es la emotividad del soldado que cuestiona los motivos de su despliegue cuando no sabe ni a qué es enviado. Es la duda del etnocentrismo, es la sospecha de que no todas las actuaciones americanas han sido adecuadas. Es, por el otro lado, el reconocimiento de la heterogeneidad étnica, religiosa e ideológica de los ciudadanos americanos. Esta serie, gracias a su larga duración, aporta varias visiones de esta forma de *otredad*, menos presente en el resto de las películas que analizo.

Por supuesto, el *otro*, el iraquí, aparece, pero en las formas habituales en las que suelen ser representados en los documentales vinculados a este planteamiento, desde la subjetividad del soldado, y su experiencia en zona de conflicto. Poco a poco estas formas se van volviendo consistentes, canónicas, estandarizadas, arquetípicas. Niños, policías, insurgentes, prisioneros y sospechosos son las figuras habituales a las que recurre la cámara del documentalista “encajado” entre los soldados americanos.

Pero, por la estructura de viaje (preparación-partida-aventura-retorno) que representa este documental, el *otro* como enemigo se encuentra en la mitad de la narración. Inicio y final corresponden a la segunda forma de *otredad* a la que me refería. Los grupos minoritarios, los civiles que se quedan, los familiares aportan opiniones que los sitúan fuera de la homogeneidad discursiva de la nación propuesta por las autoridades civiles y militares que informan del despliegue de los soldados en la primera secuencia. De este modo, desde la diversidad, es desde donde inicia el planteamiento narrativo de *Off to war*; y logra exponer esta dificultad de construcción simbólica de los valores nacionales, del interés del pueblo americano y de la necesidad de permanecer en Irak.

Después de las presentaciones de los soldados protagonistas de la serie, uno de los primeros grupos representados es el de los negros de Arkansas. Se hace un pequeño seguimiento a uno de ellos, el especialista Small. Sale de fiesta con algunos de sus amigos mientras explican cómo la Guardia Nacional era una forma de buscarse la vida,

porque los afro-americanos tienen menos posibilidades que el resto de la gente. Dicen que irán a Irak, pero que saben que no sacarán nada bueno, que Bush no ha enviado a ninguno de sus hijos y que Estados Unidos se equivoca en estar aún allí.

De este modo, una minoría étnica plantea una oposición discursiva al proyecto nacional, a pesar de que van a ir y serán desplegados con el resto de los soldados. Es un grupo determinado narrativamente y, una vez que el documental nos muestra esta parte de la realidad de los negros que se han alistado, abandona al personaje y a sus colegas y no los vuelve a retomar en todo el resto de la narración. Finalmente, el uniforme, la institución militar los incorporará, hará de ellos parte importante de sus filas, de sus mitos, de sus valores; a pesar de que no comparten la visión del gobierno respecto de los motivos de la intervención en Irak.

El otro sector que se opone al despliegue, son los familiares de los personajes principales, pero trataré de ello cuando hable de la comunidad como categoría de análisis de este documental. Porque la perspectiva de los padres, esposos y hermanos está planteada desde la emotividad y no desde la posición social o la identidad étnica. Es por ello por lo que me parece que es más fértil analizar este planteamiento desde la noción de cómo se integra a los soldados, veteranos y héroes de guerra, en la sociedad. La comunidad negra representada, de forma sinecdótica por Small y sus amigos, se muestra, de alguna forma, como un grupo al margen de la comunidad; o, podría decirse, haciendo méritos para pertenecer a ella. Aunque no estén de acuerdo con los principios y objetivos que persiguen como nación.

El flujo histórico, desde la perspectiva de los afro-americanos, difiere, por motivos de dominación y exclusión, de la de las familias de los otros soldados. La interpretación inicial de los personajes principales es muy distinta a la expuesta por los compañeros del especialista Small. Mientras Erp y Hertlein hablan de hacer cosas allá, el planteamiento de Small y sus amigos es ver Irak como una obligación que conlleva muchos riesgos y pocos beneficios.

El siguiente momento en el que la figura del *otro* se hace presente en esta serie es cuando toda la Guardia Nacional está en entrenamiento en Fort Hood, Texas. Este pasaje resulta curioso, pues los soldados asisten a un simulacro o réplica de lo que podría ser una situación de conflicto en Irak. Hay gente que actúa de civiles, otros de insurgentes y los soldados han de reaccionar y controlar la situación. Los “extras” que actúan de iraquíes hablan en árabe, se enfrentan e increpan a los soldados que, por supuesto, no los entienden. En este punto, la distancia cultural se hace evidente. La cuestión es que, en esta secuencia, el jefe de brigada se pasea por el campo de simulacro y las balas no son de verdad. Bajo esta puesta en escena vemos el primer acercamiento del documental al conflicto como tema. Pero se nota que la cámara discurre con total seguridad por entre soldados abatidos, civiles que fingen estar heridos, e insurgentes que se oponen a las fuerzas armadas americanas en entrenamiento.

En otro momento de la instrucción, en las barracas donde la brigada duerme, el teniente coronel John Edwards explica la situación a algunos pelotones de soldados de la Guardia Nacional de Arkansas. Les dice que se van a enfrentar a un pueblo, el iraquí, que está muy orgulloso de su cultura. Y que su trabajo es ayudar lo más posible a los civiles iraquíes. Esta afirmación muestra que los propósitos del despliegue de la Guardia son para realizar misiones de contención y humanitarias, una vez que el conflicto armado ha terminado. Este presupuesto se irá desmontando, poco a poco, conforme avance la narración del documental; y será una constante en el planteamiento de los motivos del despliegue de tropas después de junio de 2003. Pero, al mismo tiempo, esta diferencia entre los motivos del despliegue y las actuaciones reales en Irak creará una confusión logística y militar en las brigadas y en las mentes de los soldados.

A partir de este punto, la Guardia nacional se enfrentará ya, directamente, con el pueblo iraquí: civiles, insurgentes, líderes, policías, etc. La primera imagen desplegada en el documental son los niños a los que arrojan comida desde el convoy de camiones, camino de Bagdad. Tanto Hertlein como Betts hablan de la situación de la sociedad civil que ven. A pesar de llevar un día en el país. Dicen que esos niños viven peor que los que peor viven en Estados Unidos. Y de este modo, establecen un parámetro, un criterio para juzgar las actuaciones de todo aquél que no sea un americano. Así, por un

lado, son pobres, pero además, no quieren que estén allí; y esta paradoja del supuesto apoyo americano para la democratización y desarrollo económico del país es lo que establece intereses irreconciliables que dificultan las actuaciones de los soldados. Por ello, sus opiniones fluctúan en función de la intensidad de la violencia o de la envergadura de las misiones que han de llevar a cabo.

Con cada capítulo de la serie, la visión de lo que los soldados hacen allí se va volviendo más ambigua. Casi no se ven operaciones militares, ni patrullajes, por lo que la impresión es que sólo aguardan que pase el tiempo para volver a casa. Gran parte del tiempo están inactivos, pasando el tiempo, en las barracas, en los fuertes, comiendo, rezando. Esta perspectiva vuelve el trabajo del soldado una profesión a tiempo parcial. Como no están desplegados en zona de combate, se entiende que las misiones son de control y de contención. Realizan labores humanitarias y de apoyo logístico al que será el nuevo gobierno iraquí. Se enfrentan a la insurgencia ciudadana, lo que caracteriza visual, simbólica y arquitectónicamente el tipo de combate o enfrentamientos al que están sujetos los personajes.

Casi todos los enfrentamientos utilizados en la narración, de los personajes principales con los iraquíes, se producen en los seguimientos a Erp y Hertlein. Las opiniones de estos jóvenes soldados muestran esta confusión sobre el contacto con el otro. Hablan de la situación de los trabajadores iraquíes contratados para hacer labores en el fuerte Taji (funciones que antes eran parte de la faena del soldado); lo que los convierte sólo en vigilantes de esta mano de obra mal pagada. Se muestran irritados por su carácter de espectadores, aunque se alegran de librarse del trabajo duro.

Del mismo modo, en el capítulo 4, durante una patrulla en la que algunos iraquíes en furgonetas los increpan y gritan que se vayan, Hertlein afirma que son “como los mexicanos de Clarksville, que sabes que te están insultando, pero que no les entiendes un carajo”. La postura de este joven soldado caracteriza parcialmente la xenofobia e ignorancia respecto de la cultura en la que están insertos temporalmente. Por un lado, han sido desplegados para protegerlos, pero por el otro, no pueden

distinguir a los civiles de los insurgentes u opositores. Esta impotencia les genera rabia y arranques que derivan en declaraciones como la de Hertlein.

En otro momento de ira, este soldado dice que le da igual que quemen todo el país, que la función de los soldados americanos ya terminó allí. Que una vez que se haga la entrega de poderes, deberían salir las tropas estadounidenses. Pero luego, al final del capítulo 4, en una conversación con Williams y Erp, Hertlein sostiene que los iraquíes los odian por los primeros soldados americanos que fueron desplegados en el momento de la invasión, que lo arrasaron todo y mataron mucha gente. Y que ellos, los siguientes enviados, sufren las consecuencias de lo que los soldados hicieron durante las operaciones militares, durante la guerra.

Hertlein asevera que, si murieran en esa situación, no serían héroes, serían mártires. Porque los héroes mueren por una causa. No explica del todo la diferencia, pero queda claro. Este soldado asume que el héroe decide su causa, que el mártir es el que muere por una causa ajena, externa, impuesta. En este momento, los soldados de la Guardia Nacional de Arkansas, Williams, Erp y Hertlein se muestran como alienados, se genera un extrañamiento, una divergencia de la opinión que habían expuesto sobre las ventajas de ir a Irak. Se aproximan a la visión que exponían el especialista Small y sus amigos afro-americanos. Se vuelven conscientes de la dimensión del conflicto, y de cómo se les pide que participen de él.

El último elemento importante destacable del capítulo 4, es la noticia sobre Abu Ghraib, que los soldados de la brigada ven por el televisor y leen en los diarios. Erp asegura que por eso los odian, que por la culpa de dos o tres, los iraquíes se muestran tan hostiles. Y al tiempo que el soldado habla del *otro*, se demuestra la potencia de los medios para construir la opinión pública, pues hasta los desplegados en Irak conocen la realidad de la guerra a partir del informativo. La televisión se vuelve un elemento de construcción de la comunidad muy importante, cohesiona.

Desde el otro lado del mundo, Cheryl, la esposa del sargento Jackson ve la noticia y habla de lo que su hijo, Tommy, le contó respecto de lo que pasaba. Los

planos de ambos espacios son montados en paralelo, unidos por el televisor como objeto común, como elemento integrador. Resulta muy impresionante percatarse de la conexión que los medios generan entre integrantes de una misma familia que están a 20.000 kilómetros los unos de los otros.

Y, aunque el televisor es un objeto muy relevante para esta cuestión, en esta serie documental, el teléfono y el ordenador se muestran como los mecanismos de comunicación, entre los integrantes de las distintas familias, más importantes. Aunque, por supuesto, no tienen el elemento de puesta en común de las opiniones, ni de construcción de la realidad que tiene la televisión, el contacto entre los soldados y sus familiares constituye un elemento vital para la elaboración de la idea de comunidad en el interior de la narración del documental; pero nada más. En este documental se privilegia la comunidad construida a partir de la suma de los personajes, la implicación de la sociedad americana o de la nación aparecen en segundo plano.

El contacto telefónico o virtual es un contacto privado, de alcance personal, sin pretensiones discursivas e ideológicas como el de los medios, pero igualmente institucionalizados para solucionar las necesidades de los americanos desplegados en Irak. Son estos mecanismos los que permiten a los realizadores construir gran parte de los vínculos emocionales entre los soldados y los civiles en Estados Unidos. Sus sentimientos y opiniones sobre la actualidad son vertidos en estas comunicaciones, que sirven de catarsis a los soldados, y para las familias, la conexión constante les permite interpretar los cambios que están experimentando sus seres queridos en Irak. Los temas de los que hablan, las cosas que comentan sirven a los padres o esposos para intentar saber si el nivel de violencia, si el riesgo que corren sus familiares en una época particular del despliegue se ha incrementado o si ha disminuido. El *otro* es interpretado a partir de los relatos de los soldados a sus familiares, codificado y conocido a partir de lo que los desplegados hablan y comentan con ellos.

En la televisión, el otro se vuelve noticia común, compartida por soldados y civiles no desplegados. El documental es, también, un mecanismo de construcción de

una comunidad. Este es, tal vez, el filme que más seriamente realiza una apuesta por construir simbólicamente un tejido social en crisis por la guerra de Irak.

### ***La comunidad***

En el inicio de la serie, el salto de la presentación de la rueda de prensa, donde se informa del despliegue de las tropas, a las escenas donde conocemos a cada personaje en sus hogares marca, al mismo tiempo, las diferencias y semejanzas entre los distintos grupos que componen la comunidad americana. Políticos, líderes militares, periodistas, civiles y soldados. Mientras las autoridades discursivamente sostienen la legitimidad y la importancia de las misiones en Irak, cuando la cámara toca los hogares de los soldados implicados (y sobre todo a través de las opiniones puestas en boca de sus padres o hermanos) las opiniones cambian.

Las familias afirman que no conseguirán nada, que “no tienen negocio a qué ir” – dice el padre de Hertlein. Los hermanos de Erp y Hertlein explican que no quieren que vayan, que tienen miedo, que esperan que vuelvan. Mientras tanto, ellos hablan de ir y hacer “el trabajo”, pero nunca dicen cuál es ese trabajo, de qué se trata, qué harán, cómo lo desarrollarán. Tampoco los políticos o líderes militares lo explican. Es en este punto donde se hace visible la diferencia entre los supuestos que motivan las decisiones del reclutamiento, y lo que realmente será el despliegue en Irak. Esta diferencia de visiones, de expectativas, de creencias sobre lo que es la guerra y entrar en combate (o hacer misiones humanitarias en zona hostil) son lo que motivan este tipo de representaciones; y, al mismo tiempo, es lo que posibilita la evolución emocional y vital de los personajes.

Este es el conflicto que encarnan todas las narraciones asociadas con la representación de la subjetividad del soldado en zona de guerra. El motor de la historia es lo que el personaje supone que experimentará, para luego ser un superviviente y testigo de la diferencia entre lo que creía y lo que finalmente vivió en primera persona. En el caso de esta serie, el seguimiento de estas opiniones no sólo abarca a los

combatientes, recurre con frecuencia a la otra cara de las familias, los seres queridos que se quedan esperando a que ellos vuelvan.

Uno de los elementos particularmente significativos de esta serie es el énfasis que pone en las relaciones que guardan la vida de los desplegados, con la gente de la comunidad, en Clarksville. Y lo hace, fundamentalmente, a partir de la mostración en paralelo de la vida de los soldados desplegados, y de quienes los esperan en casa, pero que siguen con sus vidas. Del mismo modo, el tiempo narrativo hace particular hincapié en las festividades americanas: el día de Acción de Gracias y las Navidades; lo que otorga una noción del paso del tiempo muy claro en el año del despliegue. Esta visión del tiempo como estructura de la narración se fija en los momentos conmemorativos de las familias americanas. Así, tiempo, narración y personajes quedan enlazados en una trama que reseguirá todo el proceso de preparación para el despliegue, el tiempo en zona de conflicto y la vuelta a casa, que es cuando las familias vuelven a estar juntas.

Respecto del tiempo narrativo, hay otros tres eventos significativos que aportan referentes importantes a la estructura general de la serie: uno es el permiso de descanso de los soldados, otro son las elecciones presidenciales, y el último es el nacimiento del hijo de Rohrscheib. Estos tres planos temporales (uno militar, otro político, y, el último, familiar, pero de un orden mucho más significativo que unas Navidades) son momentos de especial importancia dramática. Son los puntos álgidos de la historia y revisten un peso simbólico muy importante para la mitificación de la figura del soldado. La familia se vuelve el centro de la construcción heroica de estos personajes; es donde todas sus acciones encuentran sentido social, histórico y personal.

Y las elecciones son el momento en que las vidas de estos combatientes de la guardia nacional y sus seres queridos se tocan con las actuaciones del gobierno y las decisiones sobre la guerra en la que participan. Estos dos planos se habían separado al inicio de la serie ante la divergencia de opiniones entre las autoridades y las familias, como explicaba al inicio de este apartado.

Un elemento muy importante es la representación de las relaciones que existen entre los distintos personajes. De esta forma, los eventos y experiencias de la vida de un soldado, también tienen impacto en los otros casos, al otorgar importancia a los vínculos sociales y familiares de los soldados. De este modo, la idea de comunidad encuentra una representación coherente y articulada a partir del hecho de que los 57 soldados de Clarksville son mostrados como amigos y familiares. Erp y Hertlein son compañeros de instituto y los mejores amigos, el sargento Jackson es el padrastro de Erp, Wayne y Donnie Irelan son padre e hijo. Estas relaciones ayudan a ubicar narrativamente los casos de cada uno de ellos, y compararlos con compañeros de armas que conocen de la Guardia Nacional, pero que no son tan cercanos; como podría ser el caso del teniente Mason, o el del sargento Betts.

El otro factor que potencia la noción de comunidad es el hecho de que los realizadores crecieron en Arkansas, y conocen a personas (amigos y familiares) que fueron desplegados con esta unidad de la Guardia Nacional. Esta proximidad, esta cercanía con el tema, las preocupaciones y los conflictos de las familias de los soldados desplegados, permite una inserción con los personajes que promueven la naturalidad y soltura en el momento de la grabación de las escenas cotidianas, así como de las entrevistas.

La brigada de Arkansas fue la más castigada de toda la guardia nacional, en su primer mes de despliegue. Este hecho hace que el registro de esta comunidad de soldados se vuelva muy significativa como elemento mitificador de la guerra y de los personajes involucrados; sin embargo, como se verá en los siguientes análisis, la pérdida de soldados y la violencia sufrida son una constante para legitimar el registro o crónica de las experiencias de los soldados. De igual forma sucede en *Combat Diary*, donde se explica que la compañía Lima, de Marines, fue la que más bajas tuvo durante las operaciones en tiempo de guerra; y en *Gunner Palace*, algunos de los soldados entrevistados fueron reconocidos como personaje del año, en representación de todo el ejército, por la revista *Time Magazine*<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> “Person of the year”, in *Time Magazine*, vol. 162, n°. 26, december 2003.

Los soldados caídos son uno de los mecanismos de mitificación heroica más importante de los que dispone la narración audiovisual. En el caso de esta serie, la comunidad de soldados viaja a Irak y vuelve sin que sea mostrado ningún muerto. Es hasta que vuelven a casa, que cuando se toca el tema del soldado Rymes, muerto en combate y amigo de Erp y Hertlein. El sacrificio del amigo muerto se vuelve el cierre narrativo de la historia de todos los personajes que nos han sido presentados.

En el caso de los documentales, esta representación de los soldados muertos es un intento de construir ejemplaridad social a través del duelo por la muerte del compañero. En el caso de los soldados en zona de guerra con un alto nivel de violencia y peligro, como los que nos muestra *Off to war*, su vivencia de esta experiencia extrema es el puente para mostrar a los civiles las exigencias de la defensa de la nación, al tiempo que sirve para incorporar a los soldados muertos en el flujo histórico (en la memoria de la comunidad) como héroes al servicio de su patria. Erp y Hertlein se tatúan en el brazo, un dibujo de la tumba del soldado Rymes para recordarlo. El documental hace lo propio al utilizarlo como el final de la serie.

Sin embargo, esta narración, como casi todas (*Combat diary* es una excepción) enfatiza más la experiencia de los sobrevivientes que las pérdidas de vidas de americanos. Este balance a favor de los que salen ilesos, frente a contar las historias de los que pierden la vida es, fundamentalmente, un intento por mantener una visión positiva de la experiencia narrada. La ejemplaridad moral en el documental no requiere la exposición pormenorizada de los caídos. La simple noción de la muerte completa la experiencia extrema de vivir en una zona de guerra. Los números de muertos y los casos de los soldados que perdieron la vida suelen corresponder a representaciones históricas<sup>165</sup>, lejanas de las narraciones donde se enfatiza la subjetividad como elemento enunciativo o retórico.

---

<sup>165</sup> Sirva como ejemplo el caso de *Dear America* donde, aunque recurre a elementos de la subjetividad para narrar la guerra de Vietnam (usa las cartas de los soldados), el énfasis está puesto en la pérdida de vidas americanas durante todo el conflicto armado. Es, por decirlo de algún modo, un recuento poético de todos los individuos caídos, sacrificados en nombre de la defensa de la nación, ejemplificado a través de los pensamientos y epístolas de algunos de los soldados que sufrieron esta guerra.

6.3.2. *Gunner Palace* (2004), de Michael Tucker y Petra Epperlein; o el espacio protegido donde el reportero puede ver de primera mano la guerra. Familia y hogar

Esta obra alcanzó gran difusión en los Estados Unidos, producida por una empresa independiente, *Nomados*<sup>166</sup>, que no ha vuelto a producir ninguna otra pieza documental o de ficción, lo que podría hacerla parecer un documental menor. Sin embargo, fue distribuida por *Palm Pictures*, una compañía solvente, con una larga trayectoria en la difusión de productos independientes. *Gunner Palace* tuvo cierta vida en salas de cine.

Es un documental elaborado por dos realizadores, Michael Tucker y Petra Epperlein, en el que la voz del autor desempeña un papel muy importante en la narración. Sorprende, por tanto, que Petra Epperlein no aparezca nunca en el documental; ni como *voz en off*, ni como entrevistadora, nada. Es Tucker quien asume todas las funciones de voz del autor en el documental. Su familia, sus recuerdos, sus experiencias son los elementos narrativos que se utilizan para establecer el desarrollo progresivo de la historia. Tucker es el vehículo de la exposición a la guerra y el que emprende el camino de regreso a casa.

*Gunner Palace* basa gran parte de la efectividad de su mensaje en la relación del cámara con la vivencia de primera mano de la guerra, así como con su explicación de los eventos. Por ello sorprende la co-dirección diluida al momento de la narración. Aunque, ciertamente, es mucho más simple generar empatía con una voz única, con una sola visión de la historia que con dos. Probablemente éste sea el motivo de reducción de la presencia de la realizadora a los créditos del filme.

Hablando en términos del tipo de visión que este documental ofrece de la guerra, lo interesante es que es la primera que muestra el desgaste del discurso nacional

---

<sup>166</sup> Sitio oficial de la productora y del film: <http://www.gunnerpalace.com/content/>. Allí también se incluyen links sobre las reseñas y críticas a la película. Este sitio, como el resto de los documentales, está recurriendo a las actualizaciones o diarios actualizados de las historias que abordaron. Estos sitios web son mecanismos para-fílmicos de construcción de una comunidad, simbólica y mercadológica. Este es un fenómeno muy interesante que el cine actual comienza a experimentar. A diferencia de *Off to war*, que tiene pocas críticas asociadas, *Gunner Palace* tiene más de 60 links en [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

respecto a la realidad del despliegue e intervención militar en Irak. Y lo hace mostrando la diferencia entre la experiencia de vivir en guerra (situación en la que se encuentran las tropas y los reporteros) y vivir en un país que está en guerra pero que tiene la opción de “desconectar” respecto de esa problemática específica, dedicándose a hacer o pensar otras cosas.

El propio director, Mike Tucker, utiliza el imaginario mediático para plantear el problema central que explora el documental: el transcurso de la vida cotidiana en Irak en tiempo de guerra. Sin interrupciones, sin posibilidad -en palabras del director- “sin poder cambiar de canal”. Después de la introducción del filme, establece el planteamiento general: estar un año entero en zona de guerra, sin forma de huir o escapar; no sólo ver la guerra, sino vivirla, experimentarla. Así, la película se constituye en una síntesis de este año. El tiempo narrativo, por lo menos en el planteamiento inicial (después nos percatamos de que varía), se corresponde con estos 365 días en que el realizador, a través de su cámara, nos hará colaboradores-observadores de la vida y misiones de los soldados americanos en Irak (Adhamiya y Bagdad).

El componente mítico de los medios es el eje central de la narración; la voluntad de mostrar aquello que los noticieros ya han retirado de la agenda se vuelve el tema relevante y motivo del documental. El problema es que, justo lo que evidencia este filme es el debilitamiento del mito a partir de la pérdida de actualidad del conflicto armado, a pesar del coste social, económico y humano que representa para Estados Unidos. El tiempo narrativo ya determina esta condición, pues el plazo simbólico establecido por el realizador (un año) excede el tiempo que, según el gobierno, duraron las operaciones militares en Irak. Si la invasión fue en marzo y a los pocos meses, se dieron por terminadas las hostilidades y por derrocado el régimen de Saddam Hussein, el alargamiento de la representación evidencia la falta de conclusión del conflicto, con todos los efectos secundarios que he descrito en el capítulo sobre la guerra moderna.

La pretensión del documental es mantener la guerra como parte de la actualidad. En este sentido, su objetivo es muy claro; sin embargo, en términos narrativos y argumentativos, es una pieza confusa respecto a los motivos para mantener el criterio de

evento relevante. Particularmente para los civiles, que asumen que si se ha declarado el fin del conflicto, aquello debería terminar en un tiempo prudencial. La potencia del filme crece conforme la guerra se alarga, mostrando la necesidad de mantenerlo como tema que impacta en la vida económica, política y cultural del país. Pero la influencia de la guerra en la vida de los americanos varía, por lo que la pretensión de actualidad de un filme documental como éste también varía conforme evoluciona el conflicto. *Gunner palace* tiene, claramente, pretensiones de actualidad respecto del tiempo histórico que relata (el plazo desde la declaración del fin de las operaciones, y la preparación de las tropas de defensa iraquí). La instauración del gobierno iraquí, el juicio a Saddam Hussein, las nuevas insurgencias y la guerra civil son eventos históricos que habría que considerar en el caso de pretender volver a cuestionar la actualidad del conflicto en términos de agenda noticiosa o de relevancia social para los americanos.

Este es un documental con una fuerte intención de hacer obra social; la sátira que aparece es mínima; la recuperación de la actualidad como problema social es el soporte argumentativo de esta función, que intenta desarrollar un cambio cognitivo en el espectador. Pero lo cierto, es que poco o nada logra respecto a la actuación o implicación de quien mira. Y todo ello se debe a un planteamiento híbrido y confuso de las convenciones del género documental, y de las poéticas de representación del individuo, presentes en este filme.

Es muy relevante para la construcción narrativa de *Gunner palace* la implicación del realizador dentro del conflicto armado. La cámara del documentalista está pensada para dar testimonio de aquello que la agenda informativa no posibilita, según la perspectiva de Mike Tucker, experimentar lo que verdaderamente representa pasar un año allí. Desde los propios medios, la visión de este filme intenta mostrar las limitaciones de la televisión como modo de concienciación e información. El testimonio de permanencia de Tucker alberga la clave interpretativa de esta pieza y su necesidad de establecer un discurso que, sin debilitar demasiado el componente mítico de los medios, no acabe absorbiendo su propio discurso como parte del mismo problema. Para ello tendrá que refrendar el viaje mítico y los valores democráticos como componentes narrativos dentro de su filme. Aunque eso limite la crítica social que también pretende.

La cuestión es que la vocación realista de la representación de la guerra pretende extender la reflexión sobre la permanencia de los soldados en el conflicto, hasta tocar la conciencia y la emoción del espectador<sup>167</sup>. El objetivo claro es implicar en la misma problemática a dos colectivos de la misma comunidad: los soldados que luchan por defender a su país, y los civiles que están en casa<sup>168</sup>. El realizador es el vehículo, el puente comunicante de estos extremos de la experiencia bélica y pretende, a través de su autoimplicación, concienciar al extremo más lejano, el que ve la guerra sentado en el sofá.

Esto significa, que la vida cotidiana de los soldados es el elemento utilizado para efectos de convencer al espectador de la necesidad de su implicación, aunque sea en un nivel cognitivo. Por ello, la presencia del realizador debería estar en un segundo plano, como el posibilitador de la experiencia compartida. Sin embargo, el día a día de los soldados no es capaz, por sí mismo, de conmover y convencer al espectador. Los momentos álgidos de la experiencia bélica de estos americanos no encuentran paralelo en la experiencia del civil, por lo que la relevancia de tales hechos es casi nula. Es necesario un elemento simbólico que integre todos aquellos gestos, actividades y actitudes, y los oriente para mostrar unos objetivos de las tropas, así como unos valores que norman y regulan todo lo que vemos.

Aquí es donde, de algún modo, hay una cierta posibilidad de interpretar *Gunner palace* como una obra que remite al *kunstlerroman*; pues el documental recurre consistentemente a privilegiar la visión y experiencia del realizador sobre lo que debería primar: la relevancia de mostrar la vida de los soldados, pues es ahí donde supuestamente ha focalizado la argumentación el documental. Al hacer el planteamiento

---

<sup>167</sup> Algunos comentarios más relevantes de las críticas sobre la relación de este documental con la guerra muestran claramente los mecanismos narrativos y representacionales de *Gunner Palace*: "... this film is so valuable. Not because it argues a position about the war and occupation, but because it simply goes and observes ..." Roger Ebert en *The Chicago Sun-Times*. Luke Thompson, *San Francisco Weekly*: "Gunner Palace shows what the news doesn't". "Gunner Palace is not politics. It is not an opinion about war. It is war. It is men and women living in war. It is a beating heart." en *The Hot Button.com*. Cfr. [http://www.gunnerpalace.com/press/2005/03/movie\\_review\\_gu.html](http://www.gunnerpalace.com/press/2005/03/movie_review_gu.html)

<sup>168</sup> La apatía del no-combatiente se puede extender más allá de las fronteras americanas. El discurso se plantea de forma general respecto de la posibilidad de no implicarse con el conflicto armado como problema social e histórico del mundo occidental moderno. Obviamente, el contexto específico, marca a la sociedad americana como el público meta.

general en los primeros dos capítulos, lo que nos es exigido como espectadores es sobrevivir en Irak el tiempo promedio que pasa un soldado desplegado allí. Es obvio, que este “sobrevivir” metafórico pretende sólo dimensionar el alcance y las implicaciones de permanecer tanto tiempo en zona de guerra.

Es más, como si de un espectador cándido se tratara, el realizador habla de su temor de ir en el convoy patrullando las calles, y centra su experiencia en la novedad y un sentimiento que le es desconocido. En estos momentos de intensidad emocional, los soldados no son interpelados, no se les cuestiona cómo ven ellos esa situación o qué están sintiendo; es la voz del documentalista la que aparece. Y lo hace para narrar su propia experiencia personal. Esta característica enunciativa está mucho más próxima a una poética de flujo de conciencia, pero debilita la intensidad discursiva de quienes verdaderamente están en la línea de combate y obligados a actuar: los soldados. Resulta un poco incómodo visto desde esta perspectiva, pues queda claro el límite de la representación, el mismo que nos asegura que estamos frente a un filme y no ante una experiencia de vida y muerte real. La voz del realizador está muy próxima a lo que podríamos pensar si nosotros estuviéramos en su situación; sin embargo, esta proximidad a la perspectiva del testigo nos impide empatizar, situarnos con mayor intensidad en el lugar del soldado. Lo acompañamos, pero no estamos obligados a asumir su visión de las cosas como propia. Incluso voy más allá, tal vez, ni siquiera seamos capaces de hacerlo, o de imaginarlo.

Las poéticas de la representación del individuo, por tanto, fluctúan de asociarse con la mirada del soldado, a asociarse con la mirada del testigo externo (el realizador). Nuestro espacio simbólico, nuestro punto de vista nunca es fijado del todo; los cambios de focalización confieren cierta ambigüedad respecto de la función que ocupa el espectador dentro de la narración. La proximidad o semejanza a ciertos comentarios, actividades o rasgos físicos de los personajes representados se vuelven los elementos a través de los que el observador puede crear vínculos afectivos o cognitivos, para, así, poder experimentar aquello que se nos muestra.

La experiencia del realizador en la zona del combate podría haber generado un discurso sobre los obstáculos del artista en su empresa creativa. Sin embargo, la relevancia social del tema limita esta perspectiva del documental como *kunstleroman*. Su conocimiento de la situación está asegurado, él ya ha estado allí, lo que nos narra y muestra él ya lo ha vivido y superado. Somos nosotros el sujeto del cambio social que pretende el discurso. Esta cuestión separa muy claramente los productos con fines informativos de aquéllos que tienen pretensiones estéticas, pues si los medios de comunicación están incorporados dentro del mito democrático americano, llevar a cabo un filme sobre aquello que no ha sido revelado, devela la ineficiencia informativa o las restricciones representacionales de los medios noticiosos. Pero, justo cuando el documental se podría plantear como una crítica del sistema y apelar a la ironía como recurso narrativo, gira e intenta subsanar las ineptitudes de las cadenas televisivas a través de un filme documental de alcances limitados.

La naturaleza y estilo de las imágenes que nos es presentada en *Gunner palace* no son en absoluto distintos a lo que ya hemos visto en filmes similares, aunque de contextos de actualidad distintos. La duración simbólica del viaje, el tiempo que, narrativamente, permanecemos junto a los soldados es lo que deberían reinterpretar las imágenes. Lo que revelaría la necesidad de seguir pensando en la guerra de Irak como un componente de la actualidad (lo cual, cada vez se muestra con mayor claridad). Sin embargo, la potencia evocativa se diluye cuando el viaje mítico se completa. Es decir, cuando los dos individuos centrales del relato: soldado y realizador, se separan. El documentalista viaja de regreso a casa, aunque después vuelve una segunda vez al frente. Pero los soldados permanecen allí, lo que debilita la idea de que permaneceremos todo el año con ellos. Ni el realizador permanece tanto tiempo con ellos, o, por lo menos, no en la narración presentada en *Gunner palace*.

Durante parte de la narración, Tucker se desplaza a la tranquilidad de su casa, secuencia que intensifica la diferencia entre cineasta y soldado. Pero sólo para luego volver y retomar el compromiso con la representación de la vida cotidiana, sufrida y estresante, de los combatientes. Este viaje real, registrado, muestra cierta inconsistencia respecto del planteamiento inicial. Sobre todo porque se minimizan los motivos del

viaje y sólo se utiliza como elemento poético de reingreso en la vida civil, en la comunidad, en el hogar. Cualquiera que fuera el motivo, posibilita interpretar como que la actualidad de la guerra debe ser recordada, pero que la vida de la gente que no es combatiente no tiene por qué priorizarse en función de ello. La salida de Tucker de Irak debilita el compromiso social del documental, aunque potencia la emotividad por la separación, la vuelta a la tranquilidad y el regreso, al saber de la muerte de un soldado amigo suyo.

Finalmente, sólo Tucker desarrolla el viaje mítico completo, aunque de una forma peculiar que, de algún modo, colabora al argumento que intenta establecer: mantener viva en la mente de la gente la presencia de la guerra como un tema relevante y de implicación necesaria. El viaje del realizador se inicia con él ya instalado en Irak, viaja de regreso a casa y vuelve a la zona de combate, pero deja al espectador simbólicamente instalado allí. Es un viaje invertido, no hay vuelta al origen. El problema narrativo que engendra una progresión espacio-temporal de este tipo es que, el momento en que el personaje vuelve de la aventura es el tiempo de reflexión, aprendizaje y puesta en común de la experiencia con la comunidad. En este caso, la actualidad aniquila estas nociones para instalar definitivamente los ojos de quien mira en Irak y no dejarlo salir.<sup>169</sup>

Es una pieza coral y en espiral, pero, a fin de cuentas, el centro es el realizador. Más que la experiencia de los soldados, lo que se muestra es la visión de un visitante que intenta experimentar la guerra en primera persona sin ser un soldado. No es ni un civil, ni un combatiente, es una alter-conciencia. Pareciera ser la conciencia social americana que intenta ver lo que sucede. El alcance reflexivo se diluye, busca una salida y la encuentra en la contemplación de la propia realidad familiar del cineasta, poetizada. No se está pensando en la comunidad en guerra, sino en cómo será esa gente después de que haya vuelto del frente de batalla. Pero el único que vuelve es el realizador, lo que

---

<sup>169</sup> En este sentido, recuerda al plano final de *Tierra sin pan* (1934) de Luis Buñuel, donde la gran cordillera es la visión de que permaneceremos en el “infierno” que representan Las Hurdes. Cfr. Mercè Ibarz (1999): *Buñuel documental: “Tierra sin pan” y su tiempo*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza.

convierte a todos los soldados, aún en Irak, en muertos vivientes. Nada más moderno que este mito.

A pesar de ello, y sin recurrir al panteón de los héroes, el filme pretende transformar las experiencias de este puñado de soldados en algo significativo, valioso para la cultura americana. El cierre narrativo del documental tiene una fuerte simbolización mítica, pues uno de los soldados (Wilf, que fue seleccionado personaje del año por la revista *Time*) toca con su guitarra eléctrica el himno nacional americano desde el tejado del cuartel, al atardecer. Este final impetuosamente nacionalista es un intento de integración del discurso del documental como experiencia relevante para la sociedad estadounidense. La crítica, al final, pareciera desplazarse hacia el civil, individuo apático que no sopesa la relevancia de los hechos históricos. Pero el sistema no tiene nada que ver, el himno insufla ánimos y permite un final positivo.

Aunque la cámara nos ha instalado en Irak como final del viaje mítico, el himno cumple la función de ingresar toda esta experiencia límite en el flujo de la historia, en el paradigma nacional; y pretende refrendar los valores que sustentan la defensa de la democracia americana como modelo gubernamental y orden global.

### **Los héroes**

Escenificación poética (provocación de lo real) podría ser una forma de caracterizar el mecanismo narrativo que utiliza Tucker en este documental para mostrar el impacto de la guerra en los individuos. Los soldados también son artistas, voces, músicos, poetas que se expresan, utilizando la guerra como temática. El recurso hace ingresar al conflicto armado, esta guerra, la segunda con Irak, en la cultura popular. La relevancia social del hecho quedaría, así, justificada.

La aparente improvisación musical, bastante propia del género *rap*, otorga una sensación de realismo y espontaneidad particular a las escenas en que los soldados desarrollan esta *performance*. No se le otorga mayor relevancia al hecho de si forma

parte o no del día a día del soldado. La cámara provoca la situación, la actuación es dirigida hacia ella. Las secuencias son cortadas y descontextualizadas, el soldado que canta se nos presenta a cuadro y cuando termina de cantar, simplemente la narración abandona su mostración. De este modo, estos interludios poético-musicales se convierten en viñetas, intercortes que agregan puntos de vista y expresiones sobre el impacto de la guerra en las subjetividades de sus participantes, y lo hace a través de una expresión artística. Esta forma de discursivizar musicalmente la guerra indica una filtración del tema hacia la cultura, buscando modos expresivos de interpretar y representar el trauma.

Y, a pesar de esta posibilidad de que las canciones o poesías se conviertan en modos de representar la guerra, el hecho de que sea un soldado cualquiera les confiere, a estas imágenes, propiedades de una narración asociada a la literatura del flujo de conciencia. La performatividad del hecho representado y la aparente improvisación (aunque podría estar totalmente escenificado y ensayado) por parte de los soldados otorgan esta sensación de inmediatez. Pareciera que asistimos a la creación de la cultura en vivo, como si formáramos parte de la historia, al ver cómo estos combatientes (alguna vez civiles anónimos) ahora expresan sus sentimientos sobre su experiencia en Irak.

La escenificación descontextualizada de estas actuaciones, y el anonimato del soldado (en términos de reconocimiento de la institución del arte) hace que sean mini-discursos hechos *ad hoc* para el documental, por lo que ceden su autonomía como expresión cultural para insertarse en la representación general hecha por el cineasta. Aunque le confieren peso simbólico y legitimidad en el momento de argumentar la importancia de seguir pensando la guerra como un problema actual, su huella en el flujo de la historia depende de la proyección del documental y no de su propia intencionalidad. Podríamos decir que no cumplen con los elementos suficientes para ser consideradas obras; aunque colaboran en la formación de una: *Gunner palace*.

El hecho que se enfatiza es, fundamentalmente, el de la corporalidad. Lo que interesa mostrar es el “estar ahí”, tanto del cineasta, como del soldado. Que canten dentro del palacio, uniformados, junto a ruinas provocadas por bombas, o que usen un vehículo militar como percusiones, son los elementos puestos de relieve. Desde el centro de la experiencia, en el corazón del conflicto (aún en los infiernos, metafóricamente hablando) los soldados son conscientes del dolor y las consecuencias personales y sociales de participar de este evento histórico; y lo expresan musicalmente. La cámara ancla el *performance*<sup>170</sup> dentro del tiempo y el espacio propio de la guerra, creando un vínculo entre ésta y la experiencia narrada a través de las canciones, que pasan de ser una simple forma artística, a convertirse en testimoniales de haber sido (o mejor dicho, de ser, en tiempo presente, conforme se representan ante cámara) combatientes dentro de esta guerra.

La música, además de ser importante por estas actuaciones “en vivo”, lo es por su uso como arma de combate. Durante las patrullas, los soldados ponen a un gran volumen música para intimidar a los iraquíes. Atacan psicológicamente a la población para dejar constancia de su paso por la zona y avisar de su posible intervención en caso de disturbios. Dos tipos de música están asociadas a estos mecanismos militares: la música de *heavy metal*<sup>171</sup>, y “Las Valkirias” de Wagner. La primera, además, es el género musical que el especialista Wilf toca con su guitarra en una escena, motivo por el que resulta significativo que sea él quien interprete el himno nacional americano.

Música de combate e himno nacional se unen en una misma figura, un mismo personaje y se asocia a un tipo o género musical: el *heavy metal*. Tanto este caso, como el del género *rap*, tienen una dimensión étnica y cultural que luego detallaré. Pero,

---

<sup>170</sup> Este tipo de puesta en escena recuerda la definición de documental preformativo de Bill Nichols; y, aunque su categorización tiene una aplicabilidad limitada para interpretar cualquier filme de no-ficción, lo cierto es que distingue elementos que ciertamente son aplicables a algunas obras. “El documental preformativo [...] no postula un objeto de estudio primario exterior a sí mismo. Da prioridad a la afectividad que se establezca entre el público y el texto. Propone un modo de estar-en-el-mundo al tiempo que ese mundo es traído a la existencia mediante el acto mismo de comprender; un mundo *hecho de fragmentos*, como dice Tyler”. En Bill Nichols (2003): “El documental preformativo”, en *Postvérité*, Murcia, Centro Párraga, p. 213.

<sup>171</sup> En la película de Nick Broomfield, *Battle for Haditha* (2007), se representa una situación similar; el primer plano del filme es un vehículo militar en medio del desierto, corriendo a gran velocidad. Se escucha música *heavy metal*, que después nos percatamos de que es la música que los soldados están escuchando en el coche para insuflarse ánimos en el momento del combate.

primero, me interesa establecer la asociación de “La cabalgata de las valquirias” de Wagner con la guerra. Y el origen de este vínculo no es otro que la escena del ataque en helicóptero de *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola. Cultura cinematográfica, banda sonora y operaciones bélicas quedan unidas de forma indisoluble a través de esta escena del documental. Se muestra así, la construcción de un imaginario de guerra que se alimenta de símbolos y relatos míticos, suscitando reformulaciones, hibridaciones y matices con cada nuevo conflicto armado en el que los americanos participan.

Volviendo al tema de la dimensión étnica de la música *rap* y *heavy metal*, hay que hacer notar su carácter popular y su asociación a colectivos raciales muy identificables. El primero, fundamentalmente desarrollado por la comunidad negra, el segundo, por la comunidad blanca.

El *rap* tiene un carácter social mucho más marcado que el *heavy metal*, pues nació como una música de protesta sobre la situación en la que vivían los negros de los barrios pobres de las ciudades, y que podríamos vincular a los movimientos minoritarios de finales de los años sesenta, aunque su desarrollo se iniciara en los ochenta. Como contrapunto, el género del metal surge hacia los años setenta y se suele vincular a influencias góticas y románticas en la música *rock and roll*, donde la exploración del individuo es uno de los temas preponderantes.

La primera sirve como conciencia social, la segunda como exploración interior del propio artista. Su uso como discursos de origen popular, vinculados a generaciones específicas, determina un contexto interpretativo claro y permite mostrar la representatividad de estos colectivos étnicos y las edades entre las que están comprendidos los personajes. Se vuelve a hacer patente esta gran presencia de unos orígenes étnicos y la falta de otros.

Los asiático-americanos y los árabe-americanos no aparecen. Los latinos tampoco son representados de forma significativa en el documental, a pesar de ser un colectivo presente en las fuerzas armadas americanas y no ser conflictivo en términos

simbólico-míticos, como serían los asiáticos o los árabes. También el número de mujeres es reducido y, aunque no parece existir una voluntad de no-mostración de la diversidad de sexo, sí hay una visión masculinizada del documental. Sobre todo tomando en cuenta la inserción de la voz de Mike Tucker como narrador y participante. Su confraternización es con soldados hombres, con los que comparte la vida cotidiana y el espacio.

Raza y sexo son los dos distintivos más definidos de los colectivos que integran a los personajes del documental. En este ejemplo, el tema religioso es prácticamente inexistente. No hay ningún tipo de asociación entre la presencia de los soldados y su misión como pueblo. Los valores representados no pasan por la vinculación religiosa; la defensa de la democracia no se constituye en un deber moral; ni se enfatiza una visión maniquea respecto de la diferencia entre los soldados y los *otros*, los enemigos, los iraquíes.

Hay una representación del individuo que sobresale de los otros soldados y personajes que aparecen en este documental. Musicalmente ya expliqué su relevancia; estoy hablando del especialista Stuart Wilf. La otra caracterización que me interesa analizar es la que se establece a partir de su presentación al inicio del documental. Se dice de Wilf que es ese nuevo tipo de soldado, alistado a los 17 años; ahora tiene 19 y es: “a one man army”, *un ejército de un solo hombre*.

Esta forma de denominarlo resulta, como poco, ambigua. No se explica nada más, la voz no particulariza sobre qué convierte a un soldado en *un ejército de un solo hombre*. Claramente la referencia recuerda toda la literatura sobre la conformación heroica; en particular, me parece que esta definición se aproximaría al planteamiento heroico de Thomas Carlyle<sup>172</sup> en tanto que el héroe moderno ha de ser capaz de determinar al mundo, imponerse a él, toda vez que ha sido separado de dios, de la naturaleza, de la comunidad (que en las épicas clásicas y románticas era lo que hacía del hombre un héroe, líder y ejemplo). En este caso, un soldado que es *un ejército de un*

---

<sup>172</sup> Thomas Carlyle (1993): *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle, United States, University of California Press.

*solo hombre*, y que además participa de otro ejército – el americano – pareciera implicar que Wilf representa una revolución en la estructura militar estadounidense, que el perfil de este chico, sus aptitudes, habilidades y disposición lo convierten en una nueva generación de soldados.

Probablemente esta denominación pretenda implicar que Wilf tiene una forma de constituirse como soldado distinto a los demás. Pero entonces, si es un caso tan relevante, o si el realizador quiere exponer este nuevo tipo de actitud del militar, ¿por qué no lo explica mejor? ¿Por qué no le dedica más tiempo y profundidad en el discurso? Lo hace protagonista y luego no lo sigue, lo diluye entre los otros soldados, las otras situaciones, otros hombres menos modélicos, menos heroicos, menos singulares. Es como si temiera que el personaje mitificara la realidad que intenta representar y, sin embargo, no puede evitar darle esta caracterización aurática, singular, distintiva.

Se puede entender como que Wilf es sinécdoque del ejército americano, aunque si dice que pertenece a un nuevo tipo, resultaría antirrepresentativo de las fuerzas armadas estadounidenses. Esta paradoja no se explica, ni discursiva (a través de la voz del autor), ni narrativamente (a través de las acciones representadas de Wilf) en el documental. No hay explicación que justifique esta denominación, este honor. Y, sin embargo, se nota su peso simbólico, al interactuar con uno de los intérpretes, al tocar el himno nacional al final del filme, al explicar más anécdotas que ningún otro soldado frente a cámara. A pesar de ello, no se le sigue en las patrullas, ni en las fiestas, ni en las guardias que hace en el palacio. Se ven pinceladas de su vida, pero nada más. Y es lo mismo que podemos ver (aunque de forma más sintética) de otros soldados del batallón.

### **El otro**

La primera gran diferencia que se establece en el documental es entre cineasta y soldados; pero no puede ser considerada una forma de *otredad*, pues los valores, deseos y objetivos son compartidos por uno y otros. Incluso se podría decir que, respecto de la implicación en la guerra, es el espectador quien puede ser visto como otro, pues Tucker

y los soldados participan activamente dentro del conflicto. Es quien mira el televisor quien, probablemente no hace nada, ni siquiera pensar en cómo será la vida de los soldados en el frente de batalla, defendiendo su propia nación.

El sargento Colt, líder de uno de los pelotones de la batería Charlie, en una de las secuencias, explica que al pueblo americano no le interesa la guerra, que no tienen familiares en el combate y que ven las noticias sólo porque las transmiten a todas horas. Y que esas imágenes que “realmente” están pasando son más interesantes que cualquier comedia o drama que echen por televisión. El soldado muestra su distancia frente al ciudadano común americano.

En otra secuencia, al inicio del documental, el soldado de primera Michael Commisso explica en plano medio que intenta que sus amigos del instituto, entiendan cómo es vivir la guerra en Irak y cómo viven los iraquíes. Dice que no lo entienden.

Estas anécdotas sobre la diferencia entre civil y soldado americano muestran la intención del documental por aproximar ambas posturas, por resarcir, a través de una representación cercana, cómo es esa vida. Justo ésta es la hipótesis de la obra. Por ello la *otredad* entre civil y soldado es el conflicto de la narración, pero no intenta constituirse como un antagonismo con formulaciones míticas separadas. Pretende integrar a ambos tipos de americanos en una misma narración nacional mítica.

El realizador también intenta otorgar herramientas al espectador para implicarse, para entender a ese otro, al soldado desplegado, al combatiente que corre peligro de perder su vida. Esta forma de empatizar con ambos extremos de la representación (civiles y soldados) le otorga una posición clara y entendible al cineasta, a los ojos de quien mira el filme. Además, al hacer esta doble aproximación, minimiza el carácter económico y hegemónico de representación que tienen los medios audiovisuales, con lo que intenta diferenciarse de la representación canónica de las noticias de la guerra. Intenta ser una voz alternativa, implicada, cercana, humana, patriótica, que muestra la vida de los soldados americanos.

Y a pesar de que intenta distinguirse de los medios masivos de información, *Gunner palace* está plagado de fragmentos noticiosos de la radio de las fuerzas armadas americanas. Pareciera reconocer la utilidad que aporta este medio para contextualizar las actuaciones políticas y económicas que mantienen a los soldados en suelo iraquí. Toda la progresión de los eventos a nivel macro son seguidos y pautados en el documental a partir de estos fragmentos sueltos, inconexos entre sí, pero que aportan datos de la evolución del conflicto.

Las formas que podrían ser más evidentes de *otredad* serían las asociadas con el enemigo y con la cultura opositora: la iraquí. Sin embargo, muy pronto en la narración (segunda secuencia) la *voz en off* del realizador explica que esos soldados, las compañías que están instaladas en el palacio de Uday, eran combatientes especialistas en destrucción y ataque en tiempos de la guerra fría y que, sin embargo, ahora se habían convertido en policía de las ciudades iraquíes. Este comentario integra al pueblo iraquí y a los soldados americanos en una misma estructura institucional, legal y cultural. Como si fueran parte de lo mismo.

Esta forma de representación del conflicto es muy compleja, pero a la vez revela con claridad los mecanismos y tensiones de la colisión entre culturas. Hay que pensar que es una guerra insurgente, de guerrillas, por lo que los posibles terroristas son indistinguibles del pueblo iraquí. Por tanto, si los soldados forman parte de la estructura legal e institucional de Irak, es imposible distinguir al enemigo, que puede formar parte de sus propias filas. Esta forma de insertarse entre la sociedad iraquí y de autorrepresentarse como una fuerza del orden del pueblo invadido, aunque sea de forma parcial o temporal, genera una visión confusa y desdibujada de la identidad de las fuerzas armadas americanas.

Esta propensión a considerar al ejército americano como un poder físico, táctico y tecnológico que está al servicio de las misiones de paz (como lo fueron Bosnia y Somalia) es una imagen heredada de la época de transición entre el final de la *guerra fría* y la caída de las Torres Gemelas. Y causa confusión en el nivel de la representación,

pero también en el nivel de los presupuestos bajo los cuales los soldados actúan estando en la zona de combate.

Es muy confuso ver a estos soldados jugar con los niños de los orfanatos por el día y luego entrar, por la noche, en una operación militar, a casa de un sospechoso (no es más que un sospechoso, aún sin probar o confirmar sus delitos) con violencia, hablando de matarlos, incluso en presencia de los hijos y las esposas. Son iraquíes, civiles, indistinguibles de los asesinos, en estado pasivo, en casa, en su hogar. Y el caso de *Gunner palace* es aún más ambiguo, porque no vemos nunca interacciones armadas, tiroteos en las casas donde van a realizar las detenciones; no hay violencia recíproca. Los individuos que se oponen a la intervención americana nunca se muestran en actitudes beligerantes o amenazadoras frente a los soldados. No aparecen elementos que justifiquen el paso de una forma de actuación a la otra.

El simple hecho de que tengan un arma, y de que la oficina de Inteligencia Militar haya señalado un posible delito son elementos suficientes para entrar y disparar. Este tipo de planteamientos de protocolo de intervención en tiempo de guerra se opone claramente a la pretensión de ser un cuerpo de seguridad policial. Hablar de matar a los sospechosos o la propensión a entrar en combate casi sin elementos, sin información, es propia de las fuerzas armadas, aunque realicen funciones de orden público. Pero a veces (y en especial en las entrevistas y opiniones que los soldados expresan ante una cámara) parecen simular como si estuvieran en un estado de derecho por el simple hecho de que son americanos desplegados en Irak. Esta falta de definición identitaria (¿qué son?, ¿soldados o policías?), y operativa (¿qué protocolos seguir en cada intervención o misión?) reflejan lo compleja que es la interacción en un tipo de guerra como esta, en Irak. La propia guerra se presenta entonces como indefinida, como difícil de caracterizar e interpretar<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> La sombra de la mentira de que no fueron encontradas las armas de destrucción masiva en Irak mantienen parte de esta ambigüedad e indeterminación del conflicto armado. Es lo que Slavoj Zizek denomina “el McGuffin iraquí”. Cfr. Zizek, op. cit., p. 25. También está presente esta idea en el documental *WMD: weapons of mass deception* (2004) de Danny Schechter.

Supuestamente ya terminó la guerra como tal, el gobierno americano ya declaró el fin de las operaciones principales. Sin embargo, aún no han terminado las misiones de busca de terroristas, de decomiso de armas, de control de las insurgencias políticas radicales que buscan hacerse con el control tras la caída del régimen de Saddam Hussein. Una guerra que se inició para acabar con un gobierno participante del “eje del mal” pareciera tomar visos, ahora, de misión de paz, lo que crea dificultades para representarla y analizarla. Y, probablemente lo más significativo, impide al ciudadano americano comprender las motivaciones y logros de la intervención armada en Irak.

En *Gunner palace* el enemigo puede ser, desde una rata que se metió en una de las habitaciones de los soldados, hasta un antiguo informante que resulta pasar información a los insurgentes sobre las operaciones americanas. Este intérprete aparece primero en una escena donde detienen a un asesino de soldados, sólo para luego ser detenido e interrogado por proporcionar información a los terroristas. Esta amplia gama de representaciones del enemigo, del *otro*, matizan mucho las visiones, habitualmente maniqueas, del modo documental. La confrontación bélica ha pasado a ser un patrullaje ciudadano, con trabajo social y con búsqueda de objetivos terroristas.

El *otro*, el civil iraquí, también aparece más que en otras de las piezas documentales que analizo. Se ven niños, bebés, niños de la calle, consejeros de ayuntamiento, hombres, mujeres, jeques, policía iraquí. Los soldados interactúan, se hacen entender, utilizan a los intérpretes, ayudan en labores de atención a los heridos y huérfanos en los hospitales. Vemos gran parte de la vida social y pública de la ciudad, salvo por la vida económica y religiosa de sus habitantes. Estas esferas de la cotidianidad son minimizadas, no representadas. La sensación que aporta esta diversidad de formas de relación, de individuos representados, es la de una sociedad compleja, con un tejido social, económico y político que está siendo modificado por la presencia americana, pero que sigue adelante; que se colapsó pero no se queda estático, continúa, persevera.

## ***La comunidad***

Para referirme a este concepto, presente en el documental, podría empezar estableciendo dos contrapuntos importantes: la comunidad en el palacio (los 400 soldados que viven allí), y la familia del propio realizador. Estos dos colectivos están unidos por la voz enunciativa de Mike Tucker; pertenece a la segunda y decide insertarse en la primera. Este hecho, tan característico del tipo de periodismo de la invasión de Irak, intenta ser reformulado para evitar los vicios representacionales que la vida en común de los reporteros y los soldados ha generado. El realizador intenta darle un nuevo giro, a partir de un concepto interesante para la conformación de una comunidad: compartir tiempo.

El reportero, reconvertido en cineasta, propone el pacto que generará la comunidad (y es el pacto epistemológico con el espectador), que es permanecer en zona de combate un año, igual que los soldados. Sin embargo, la temporalidad, como ya expliqué, es una estructura difusa y laxa en el caso de *Gunner palace*. No es utilizado como el elemento que, supuestamente, conformaría la estructura del documental. Los continuos viajes de Tucker, entrando y saliendo de las dos comunidades es lo que, finalmente, determina la línea narrativa del documental.

Simbólicamente, la comunidad del palacio vive en el trauma, el horror en una casa imperial en ruinas, mientras que la familia es la comunidad que redime, justifica y legitima todo el dolor y todos los problemas vividos en el frente de batalla. El hogar, la seguridad de la propia morada, con los seres queridos, es el contrapunto emocional y simbólico del palacio donde están los soldados. En la zona de combate, los individuos están deshumanizados, alienados. Sólo la música (*rap*, fundamentalmente) parece ser el modo de expresar e incorporar la experiencia traumática de estar en el frente de guerra. Es la voz privilegiada de esta comunidad, es su forma de ingreso en el discurso nacional, en la memoria, en el corazón de la gente: a través de los oídos que escuchan los ritmos y rimas de los soldados.

Es revelador el uso del tiempo libre como gesto social expresivo de los mecanismos pasivos de constituir una comunidad; que se contraponen a los patrullajes, asaltos y captura de sospechosos, que son las funciones propias del soldado. La vida militar, la comida, la limpieza del espacio, el mantenimiento de las armas y los vehículos prácticamente no tienen presencia visual en esta pieza. Se recurre mucho más al espacio privado del soldado, a sus momentos de esparcimiento, y al tiempo que comparten en la piscina, o entre operación y operación, charlando.

Las guardias, funciones en el palacio y otras actividades militares son poco representadas, lo que genera una visión menos heroica del soldado, y le aportan más elementos de persona común. No son civiles, pero se les ve haciendo cosas que podrían realizar un domingo cualquiera en casa, como la fiesta con la barbacoa. El espacio, los uniformes y algunas armas recuerdan el contexto en el que se inserta esta celebración, por lo que crean una tensión entre estos dos mundos opuestos, presentes en simultáneo en la representación del documental.

Al final, la enunciación tiene que renunciar a una de las dos comunidades y, obviamente, abandona a la de los soldados. Esta separación ha de suceder por la naturaleza del trabajo de Tucker, que no es uno de ellos; simplemente los acompañó durante parte de su despliegue. Sin embargo, para mostrar la proximidad emocional y de valores entre el cineasta y los combatientes, se recurre a una escena en la que Tucker es informado (ya estando en casa con su familia), de que uno de los soldados con los que mejor relación había establecido, el teniente Ben Colgan, muere en una operación. La *voz en off* de Tucker explica que eran de la misma ciudad, conocía las montañas con las que el teniente soñaba, y que dejaba dos niñas. Continúa diciendo que, viendo a su propia hija, sólo podía pensar en la vida de Colgan, no en su muerte.

De esta manera, el realizador muestra las conexiones entre ambas comunidades, intenta aproximarlas; carga de sentido la muerte de su amigo soldado y recurre a la idea del recuerdo de cómo era en vida. La muerte en Irak vuelve significativa la vida ejemplar del soldado que se sacrificó por su país. Al mostrar la diferencia entre un civil

(como él mismo) y los soldados, también establece un vínculo emocional que permite integrar las experiencias de estos combatientes, como ejemplos para toda la nación.

### 6.3.3. *War tapes* (2006), de Deborah Scranton. El relato autobiográfico y los límites de la representación. Grabar y disparar

Este documental<sup>174</sup> fue producido y distribuido por *SenArt films*, compañía que desarrolla proyectos, tanto de ficción como de no-ficción. El productor, Robert May, es el fundador de esta compañía que, por ejemplo, produjo *The fog of war* (2003), de Errol Morris; con el que ganó el Oscar a mejor obra documental. Una compañía solvente de la industria audiovisual americana y que, a pesar de los pocos proyectos que ha desarrollado, pretende producir obras de calidad y de gran difusión entre el público.

En términos narrativos, el inicio de esta obra documental sigue un planteamiento que se puede considerar como clásico en el género, y permite establecer muy claramente unos parámetros interpretativos de lo que vemos y veremos. Se establecen, en este orden, las informaciones:

- 1) Espacio. Fallujah, Irak.
  - 2) Tiempo. Noviembre de 2004.
  - 3) Motivo de la filmación o evento filmado (definición de la acción en términos militares, Operación *Iraqi freedom II*)
  - 4) Dimensión del acto de guerra. 160.000 tropas americanas en suelo iraquí.
  - 5) Distinción de una parte de las fuerzas armadas. 64.000 son guardias nacionales.
- Esta particularidad caracteriza al tipo de personajes que encontraremos en el documental.

Esta información básica aparece en texto sobre imágenes de una explosión de mortero en las calles de Fallujah. Ya nos ha sido presentado el tema, el espacio-tiempo de la acción y los personajes que probablemente encontraremos en esta narración. Se ve un plano dentro de un aula, en escorzo algunas cabezas de soldados que miran una proyección de cómo son derribados, con ametralladoras, dos insurgentes. Aquí se sobrepone el título de la obra: *The war tapes*.

---

<sup>174</sup> Sitio oficial: <http://thewartapes.com/trailer/>

Lo siguiente que observamos es un recurso reflexivo en el que una persona (que luego resultará ser uno de los personajes principales, el sargento Steve Pink<sup>175</sup>) lee parte de un diario o una carta. Dice que es el 29 de noviembre, que quiere matar y que los eventos que le sucederán en esta historia tendrán un gran impacto en su vida. Se ve el rostro del soldado y se disuelve con el texto que lee. De ahí, saltamos en el tiempo, 11 meses antes, y estamos en Estados Unidos. Un intertexto explica que varios soldados de la guardia nacional de Massachusetts accedieron a registrar en video toda la experiencia de su despliegue en la guerra de Irak.

No se nos precisa ni cuántos soldados, ni cuál era la intención de tal decisión, ni la función que tendrá el material. Asumimos que es, exclusivamente, para efectos del documental; sin embargo, no se clarifica de forma detallada esta cuestión. Y así, se inician las presentaciones de los personajes del documental, tres soldados de la guardia nacional: Michael Moriarty, Steve Pink (que se utilizó en la secuencia introductoria en zona de conflicto) y Zack Bazzi.

El perfil de los personajes cubre, claramente, tres rangos de edad e identitarios que caracterizan elementos de la comunidad americana. Moriarty está casado y es padre de dos niños, Pink tiene una novia (pareja joven) y Bazzi es un inmigrante libanés que vive con su madre y habla árabe. También, conforme pasa el tiempo, veremos que van desarrollando tres posturas diferentes de implicación frente a la guerra; aunque los tres, explícitamente, declaren su apoyo a la invasión a Irak, a pesar de saber que los motivos están relacionados con intereses económicos y no de lucha contra el terrorismo.

El inicio del documental permite una pequeña presentación de personaje de forma separada, cada soldado tiene una secuencia de identificación y de explicación de

---

<sup>175</sup> Este es un personaje bastante peculiar y extremo. Parece ser un personaje menor y se vuelve el más crítico de todos respecto de lo que significa la experiencia de la guerra para un soldado. Una descripción de cada uno de los protagonistas puede ser encontrada en la crítica del *New York Times* escrita por A. O. Scott. "Sergeant Pink, whose diaries display a restless literary talent, is alive to the absurdity and the horror that surrounds him and aware that what he is living through will mark him forever. Of the three he is the funniest and the angriest, and his swagger can't entirely conceal his sensitivity." en <http://movies.nytimes.com/2006/06/02/movies/02tape.html>. Si transcribo la descripción del sargento Pink es debido a que me parece uno de los héroes más representativos del tipo de dilema narrativo, en términos de documental, pero ético en términos del individuo frente a la guerra, de entre todos los soldados que aparecen en las obras que analizo.

su vida como civil y los problemas que afrontará al dejar esa realidad para insertarse en el combate. También explican cómo se involucraron con la guardia nacional o con el proyecto de registrar su despliegue en Irak.

Es muy interesante y significativo que la presentación se haga de este modo, pues queda claro que la separación de la comunidad es sustituida por la separación de la familia, de los seres más cercanos. Incluso, en el caso de Pink, su familia no es presentada, de igual modo que su novia no aparecerá hasta mucho tiempo después en el documental. Los tres personajes interactúan con otros soldados del batallón, pero, en esta primera parte, no lo hacen entre ellos. Aunque muchas veces vemos imágenes de ellos en formación o entrenando, y asumimos que, o bien son filmados por otro de los compañeros con cámaras, o que el equipo de realización hizo un registro complementario al de los soldados-camarógrafos.

Esta desarticulación, en aras de la identificación plena de cada caso, debilita profundamente la noción de comunidad, de vínculo social, de interacción entre los pueblos que componen la guardia civil. Aunque luego esta cuestión se suavice un poco, nunca vemos a Moriarty hablando con Pink o con Bazzi, aunque contemplamos imágenes de los tres en sitios comunes. Es increíble la distancia simbólica constituida en *War Tapes*, en busca de la caracterización modélica de cada tipo de soldado. Es totalmente opuesta a la sensación generada en *Off to war*, donde, no sólo los soldados-personajes interactúan, sino que opinan de las actitudes y acciones de los otros, conocen a las familias, son amigos mutuos, comparten la vida en zona de combate y la vida en la comunidad, en casa.

Aquí, no. Los ejemplos nunca se tocan; cohabitan pero no comparten. Combaten en el mismo ejército, pero nunca juntos. Las cámaras y las operaciones parecen dividir, separar sus experiencias, su posibilidad de interactuar, de conformarse como comunidad. Probablemente las cámaras coincidieron en algún momento, pero esta redundancia en el registro sería confusa o incómoda en términos narrativos y por ello fuera, tal vez, omitida por la realizadora. Esta disección narrativa y enunciativa (un soldado que cuenta su propia historia, y cuando aparece a cuadro, filmado por otro, nunca se

explicita el origen de esta imagen) disloca la experiencia colectiva, volviendo los casos singulares modelos prototípicos de su condición identitaria y de su sitio dentro del tejido social.

Por tanto, Moriarty es el padre con conflictos matrimoniales y problemas propios de su edad, mientras que Pink es el soldado impresionado con un futuro por delante que quiso hacer de la guerra una experiencia de prueba personal. Bazzi, el inmigrante, es, por cómo se autodefine, un soldado nato, aunque no será el mismo al inicio que al final del viaje a Irak; también puede verse como el hijo que regresa sano al lado de su madre, a la nueva patria que los acogió.

Pareciera que esta restricción de la representación llevada a la filmación individual, separada, diferenciada, tiene como propósito establecer muy claramente el vínculo entre visión del soldado y registro personal. No se pretende hacer un registro de la guerra o el conflicto en la época en que estos tres soldados participan, interesa su punto de vista sobre lo que viven y experimentan. Por tanto, si se tuviera que hablar de un tipo de narración, *War tapes* estaría más cerca de la biografía o autobiografía (aquí se entraña una de sus particularidades) que de la narración histórica.

El tiempo narrativo lo marca así también. La base temporal del documental son los dieciocho meses de despliegue de estos individuos, más un pequeño seguimiento de su reinserción en la vida civil. Se ve con claridad la falta de implicación del documental para con la guerra, en tanto que evento histórico y social que repercutirá en el futuro de la nación; interesa ver estos casos representativos de los efectos de la guerra sobre los soldados. Se podría decir, incluso, que el planteamiento del compromiso de la representación no pasa por la verosimilitud bélica, sino por la verosimilitud de la experiencia individual, por lo que la guerra como evento no es significativa socialmente (aunque sí tiene un gran peso simbólico en la narración).

En este sentido, si se plantea como que el compromiso moral de la representación se constriñe a la formulación de la verosimilitud de la experiencia individual, la paradoja que entraña *War tapes* es muy relevante para la tradición

documental y su posible función social. Porque se ha de pensar el paso de ver la guerra representada por individuos al de la utilidad del registro en términos sociales. Y el propio documental ayuda poco al respecto.

En el caso de *War tapes*, el acto de habla recae sobre la realizadora; sin embargo, son los soldados quienes registran la experiencia, la suya, la de combatientes. La democratización de las cámaras, gracias a la persistencia de los cineastas del *cine directo*, permite investir al soldado como cineasta. Pero la decisión de aquello que filma está determinado: ha de registrar su experiencia cotidiana, su vínculo con el conflicto, su distancia respecto a su vida en tiempo de paz. Y estos límites están constituidos por la voluntad expresiva, cognitiva o creativa de alguien más. El carácter *amateur* de estas filmaciones y su diferencia respecto a la voz autoral (investida desde la tradición y vinculada a la industria cinematográfica) da un efecto de realismo significativo. Sin embargo, hay que considerar con cuidado esta cuestión.

La responsabilidad moral de la mostración de la violencia recae sobre el soldado, pues es él quien filma aquello que vive. La cineasta convalida, refrenda y, además, intenciona en un discurso en otro nivel, las grabaciones de los soldados. Pero ¿qué puede hacer el soldado, si aquello que filma es aquello que experimenta de forma cotidiana? ¿Qué valor epistemológico o histórico tiene la representación de la experiencia personal de un soldado en combate? ¿No es acaso, a través del sacrificio del combatiente, como se asegura al resto de los civiles los valores y privilegios de quien no participa de la guerra? ¿No es la función de los medios llegar hasta el punto previo de donde llega el soldado, pues es su deber como combatiente ser vanguardia, punto de choque con el enemigo?

La metáfora de Paul Virilio<sup>176</sup> sobre disparar un rifle y disparar un obturador (de fotografía o cine) es lo que salvaguardaba el carácter poético de todos los simbolismos culturales asociados a la guerra y su representación. Por supuesto, se asumía (se sigue asumiendo) que cualquier poética de los conflictos armados obliga a una postura ética y de responsabilidad. Y así había sido con los fotógrafos en todas las guerras modernas,

---

<sup>176</sup> Cfr. Paul Virilio, op. cit.

que no participaban del combate (o lo hacían sin matar a nadie, acto extremo de la confrontación, pero sí eran matados). De igual modo, cineastas como Frank Capra o John Huston fueron contratados para filmar la guerra y explicar los motivos de por qué Estados Unidos participaba en ella; pero desde la retaguardia, desde sitios seguros, en control de la puesta en escena o la representación del conflicto, nunca desde primera línea de combate.

Cuando es el soldado quien filma y dispara, a pesar del carácter mediado de lo que vemos y escuchamos que ha registrado, se nos focaliza en el interior de la guerra. La experiencia de empatizar con una persona, no sólo sujeta a la posibilidad de morir durante la filmación, sino que además tiene la obligación de matar en caso de ser necesario<sup>177</sup>; es llevar al límite la experiencia documental en busca de comprender, de dotar al registro de una función epistemológica.

Si disparan en vivo, participamos en complicidad, en co-responsabilidad con los hechos que puedan suceder. De igual modo, interpretamos que si lo que se filma es la vida cotidiana fuera del combate, toda elipsis y fuera de campo está ocupado por eventos asociados con la batalla. Y la ausencia de la cámara denota la necesidad imperiosa de concentrarse, de no privilegiar el registro por la intensidad vital y el riesgo de los eventos. Nos vemos, como civiles, vinculados visual y cognitivamente a una experiencia que, en principio, no nos corresponde tener. Incluso, que no deseamos tener. Y para violentar esta no-participación de la guerra y hacernos entrar en la situación de conflicto como colaboradores, debería existir un motivo.

Pacifismo y activismo suelen ser los dos motivos más recurrentes, y ambos están asociados con una postura ideológica derivada de la reflexión sobre la naturaleza de las sociedades y la necesidad de la guerra. Pero el plano del soldado de infantería, la experiencia vital en la zona de riesgo, es sólo un mecanismo emocional, no argumental,

---

<sup>177</sup> Todos los documentales asociados con este tipo de mostración eluden reiteradamente la visualización, ya sea en directo o dramatizada, del momento en que el soldado entrevistado o que registra su propia vida en combate, dispara y mata a alguien. Tal vez ésta sea la verdadera frontera de la representación que, por otro lado, en el caso de la ficción realista, está totalmente superado. Sobre la representación de la guerra y la ética de las imágenes, cfr. Susan Sontag (2002): *Regarding the pain of others*, Farrar, Straus and Giroux.

por lo que sería prescindible en términos de la justificación de cualquiera de las dos posturas. La irrupción, por tanto, de una decisión estilístico-poética afecta al modo de representar la realidad, su recuerdo, su uso. No basta con que seamos capaces de registrar la guerra desde la visión del combatiente; ver cómo se integran narrativamente estas filmaciones en los discursos de la sociedad que las crea y las consume, es lo significativo.

Y en una democracia, una visión de la guerra como ésta, nos arrebató el privilegio de desconocer tal experiencia; nos obliga a pensar en nuestra implicación, como civiles, y, por tanto, deriva forzosamente en una postura moral. El soldado es un *yo* igual a nosotros en términos de nacionalidad<sup>178</sup>, pero es un *otro* distinto a nosotros en términos de las obligaciones que la nación le exige a cada uno. Ésta es la frontera que una focalización de este tipo está obviando. Ver un soldado (cobrar conciencia de ello) que defiende los mismos valores que yo, como espectador, tengo o salvaguardo, me implica, me condiciona, me obliga.

El paso de la postura política pasa del soldado, directamente al espectador, sin pasar por la comunidad. Esta institución, esta formulación simbólica de valores se sublima, se disuelve; la pregunta es directa hacia quien mira el documental, el referente socio-político es parte del fuera de campo e imposible de contextualizar a partir de lo visto en *War tapes*. Y esta cuestión se intensifica cuando se contrastan los motivos por los que los tres personajes se alistaron en la guardia nacional, y los que ellos expresan como las razones por las que Estados Unidos se implicó en la guerra con Irak (estas declaraciones son parte del cierre narrativo del filme; son el final de la historia, cuando han vuelto a casa y reflexionan sobre su vida y su experiencia en Irak). La diferencia es significativa, pues; de los motivos patrióticos (personales), y la necesidad de probarse a sí mismos, devienen en hablar, todos, del petróleo y del dinero como el motor político de la invasión.

---

<sup>178</sup> O simplemente es un igual en términos de la creencia de que el estado democrático es la mejor forma normativa de la vida política y valoral en la que podemos vivir. La distancia o divergencia de esta igualdad plantea variaciones interpretativas, pero asumo que en el mundo occidental existe una propensión al gobierno democrático como régimen político deseable para todos sus participantes (naciones e individuos).

Y aquí aparece otra peculiaridad discursiva de *War tapes*: no les importa si los motivos de la guerra con Irak eran las armas de destrucción, el 11-S o el petróleo. Coinciden en que, para mantener a su país, el dinero es indispensable, y el control también; por lo que justifican y legitiman la invasión por los motivos que, podría pensarse, fueron ocultados a la población. No se sienten decepcionados, ni creen que les mintieron; ellos tenían sus propios motivos y deseos para participar. El sustrato mítico funciona tan bien, que se hace evidente el nivel personal, individual en la conformación del discurso de apoyo a la guerra. El componente mesiánico, el liderazgo, la noción de pueblo elegido, de nación poderosa, funciona para llevarlos a la guerra sin que se sientan decepcionados u ofendidos por la divergencia entre sus valores y los de la nación. Los beneficios económicos se asumen como un logro que mantendrá el *status quo* que los soldados disfrutaban como civiles después de haber colaborado.

De este modo, la guerra se inscribe como una época en la vida de estos personajes, como un anecdotario que contar. La última característica que diferencia el modelo que cada uno de los tres soldados representa, es su vínculo futuro con la guerra. Esta cuestión se explica justo antes del final del documental, y es el cierre narrativo de la obra.

Michael Moriarty decide no renovar su contrato con la guardia nacional y afirma que ahora les toca a otros colaborar, igual que él lo hizo. Su época ya pasó y ello le otorga un cierre simbólico. Por otro lado, Steve Pink evita el tema, niega los efectos que la guerra tuvo sobre su vida, su carácter, su forma de afrontar su nueva condición de civil. No tiene trabajo, vive con su novia, no recibe ayuda para el síndrome que podría padecer, y su futuro es incierto. Podría ser desplegado nuevamente, pues aún le queda tiempo de contrato con la guardia nacional. Su reticencia a hablar de lo que vio y vivió es una forma de negar la importancia de la propia representación autobiográfica a la que sometió su experiencia de la guerra. Es una forma de disolución social, aunque *a posteriori*, pues ya hizo el registro y se sometió a las entrevistas. Lo único que logra es disociarse de la enunciación, apartándose del diario personal o la autobiografía, e instalándose en la biografía de un soldado que colaboró en parte del registro.

Finalmente, Bazzi es el único que parece que continuará la vida de soldado. Sin embargo, la guerra de Irak tampoco resulta un momento relevante en su vida. Ya era soldado y había participado en otras guerras, y parece que lo volverá a hacer. El evento, parece destinado a no ser significativo para ninguno de los tres personajes. Y es de este modo como se llega al cierre narrativo del documental, mediante el abandono de la representación de los individuos, toda vez que se han instalado en sus quehaceres civiles. Esta transición devuelve al personaje el estatus de anónimo, de ciudadano como cualquier otro; pero lo que nunca logró el documental es instalar un vínculo entre los valores que movieron a estos soldados a combatir, y los valores nacionales, así como la importancia de defenderlos específicamente en el conflicto con Irak.

### **Los héroes**

Tres categorías de héroes se desarrollan en *War tapes*; y se constituyen como distintas entre sí, esencialmente por las declaraciones finales, en las que hacen balance de su experiencia como soldados. Los tres pertenecen a la guardia nacional, pero su vínculo con ella varía a partir de su despliegue en Irak, de igual modo que representan valores distintos (que se podrían pensar como complementarios, pero considero que más bien son contradictorios y debilitan la formulación mítica del documental).

La focalización en la enunciación se centra en las grabaciones que los propios soldados hacen de sí mismos; no obstante, es una realizadora la que les da la misión (les otorga la legitimidad enunciativa) de auto-registrarse. Este registro autobiográfico centra mucho su atención en la construcción de la identidad del civil reconvertido en soldado, más que en el evento que servirá de prueba a los personajes, en este caso, la guerra. Sin embargo, es la realizadora quien decide, finalmente, qué elementos o momentos de la vida cotidiana de los personajes formarán parte de la narración final. Aún más, dos soldados más llevaban cámaras (Duncan Domey y Brandon Wilkins) y, pese a ello, no aparecen nunca como personajes en el documental.

Esta selección de los participantes indica que existe un criterio para la estructuración discursiva del documental, más allá de la simple compilación y síntesis de los materiales aportados por los soldados. O bien los otros soldados decidieron, finalmente, no aparecer como personajes, o la realizadora decidió que su participación generaría elementos contradictorios o retóricamente inútiles para la elaboración del filme que pretendía. Sea como fuere, lo que obtenemos son tres casos de personajes principales, con características específicas para desarrollar la ejemplaridad heroica como elemento mítico. De igual forma que sabemos que hubo filmaciones por parte de otros dos soldados, es probable que su función se limitara a la provisión de registros complementarios, lo que permitiría obtener material extra del despliegue en Irak.

En las historias de los soldados que constituyen la línea narrativa del documental, su ejemplaridad moral y los valores que cada uno encarna no aparecen repetidos en los otros dos; de este modo, Pink representa una postura que no comparte ni con Bazzi, ni con Moriarty; de igual modo que Bazzi y Moriarty son dos puntos bastante alejados de la gama de la tipificación del guardia civil. Su nivel de implicación es una línea continua y progresiva, que va del planteamiento de Moriarty, quien decide que su tiempo de colaborar ha pasado (a pesar de ser el que declaraba que el 11-S lo había impactado profundamente, cosa que no hacen los otros dos), a la creencia de Bazzi, que será soldado mucho tiempo más por decisión y vocación. Esto convierte a Zack Bazzi en un soldado con una carga de legitimidad y profesionalismo mucho mayor que los otros dos soldados; sin embargo, a pesar de algunos rasgos de compasión y oposición a las órdenes por seguir sus principios, es el menos humano de los tres.

En el medio de estos dos extremos, Pink representa al soldado confuso, el que no sabe qué sentido tuvo ir a la guerra, y que no considera que sea fructífera la experiencia; ni siquiera para poner a prueba sus valores, que era una de las motivaciones de enrolarse en la guardia. Al no querer hablar más sobre el tema una vez que vuelve a casa, diluye la capacidad de volver la experiencia de la guerra algo significativo. Por lo tanto, acceder a la grabación, pero a la par oponerse narrativamente lo convierten en un héroe atípico, reticente al uso ejemplar de su experiencia. Su historia está abierta, a diferencia de la de Moriarty, que decide no participar ya en ninguna guerra como soldado de la

guardia nacional. O como Bazzi, que sí seguirá la vida de soldado, pero para quien la experiencia del despliegue en Irak no representa un hecho traumático, sólo una zona de combate más, por lo que se integra a su historia vital como un evento más. Aunque Pink rehuye las marcas de la guerra, niega el apoyo para el tratamiento del Síndrome de estrés post-traumático; Irak volvió a casa con él.

En el cierre narrativo, el orden es importante, pues primero reflexiona Moriarty, con lo que pone fin así a su historia; luego continúa Pink, que se muestra confuso y alterado; finalmente, es Bazzi quien parece servir de broche a las tres historias, al mostrar que el trabajo militar se ha de seguir llevando a cabo, pero que se puede realizar con humanidad y criterio propio. Es en este punto, donde Bazzi se muestra más sensible y emotivo, donde habla de los casos particulares y las experiencias en las que sus valores personales se vieron puestos a prueba durante el conflicto; sin embargo, decidió seguir sus ideales, su forma de pensar, a pesar de recibir órdenes contrarias a su forma de proceder<sup>179</sup>.

### **El otro**

En esta pieza documental, se percibe muy poca interacción con el otro, salvo por dos casos particularmente significativos: la relación de los soldados con los niños, y el contacto con la policía iraquí. La proximidad de la cámara al cuerpo del soldado y sus funciones de representación del combate y la vida cotidiana en el cuartel impiden otro tipo de inserción. La vida del país donde se desarrolla el conflicto prácticamente no aparece, del mismo modo que no se contextualiza históricamente la guerra, los intereses políticos o económicos que derivaron en la invasión.

Conceptualmente, el documental asume que, bajo la pretensión de actualidad, no precisa el establecimiento de un marco interpretativo mayor. Y, por tanto, la

---

<sup>179</sup> Bazzi narra la experiencia de dejar de traducir frente a un padre que quería llevar a su niño enfermo al hospital y al que se lo impedían porque quería cruzar una calle que estaba cerrada a cualquier tipo de tránsito. Bazzi no desobedeció, ni sabemos si dejaron o no cruzar al hombre, pero afirma que dejó de servir de traductor ante un hecho que le parecía incongruente con el espíritu del despliegue: ayudar al pueblo iraquí.

representación empieza y acaba en el héroe; el *otro* y la comunidad son poco o nada relevantes dentro de la formulación retórica y narrativa de *War tapes*. El pueblo iraquí es una formulación visual (ni simbólica, ni discursiva), establecida a pie de carretera, en función de dos o tres contactos registrados en vídeo: los niños que se acercan por curiosidad, o los vendedores ambulantes que intentan sobrevivir de lo que los soldados americanos compran son las representaciones de la cultura con la que se enfrenta el pueblo estadounidense en la invasión.

El espacio público es siempre el sitio donde sucede este intercambio. Aunque hay un momento en el que Moriarty, desde un puesto de vigilancia en alto, graba a un niño que está en el jardín trasero de su casa (ésta se encuentra junto al control de la carretera del ejército). El niño juega y Moriarty reflexiona sobre la proximidad que existe entre la zona de combate y el hogar donde el niño pasa el tiempo, “torturando a una gallinas”.

Sin duda, el protagonista que más tiempo pasa interactuando con iraquíes es Zack Bazzi. Su conocimiento del idioma parece ser un elemento que lo vuelve particularmente relevante para mostrar, justo, esa falta de contacto entre americanos e iraquíes; y, sobre todo, para evidenciar la barrera idiomática dentro del conflicto. Además de los momentos en que en las calles o puestos de control, Bazzi sirve de traductor, hay una secuencia en la que miembros de la policía iraquí (dentro del cuartel policial) interactúan con la cámara de Bazzi, le mandan saludos a la madre de este y le dicen que es un buen hombre. También bromean sobre un compañero que no quiere ser grabado porque, dicen, tiene miedo de que los insurgentes le corten la cabeza, a lo que el policía responde que es musulmán, que no teme morir. Este pequeño momento de cotidianidad y camaradería entre los policías y el soldado contienen una carga cultural y simbólica muy marcada. Es uno de los momentos de interacción de las dos culturas, que dejan entrever la complejidad de estos contactos a partir de la invasión de un territorio. Pero, fuera de este momento, esa dinámica, todos esos tiempos de intercambio o vida común de los dos pueblos, no aparecen, no se intuyen, no se representan en el documental.

Probablemente, la forma más clara de entender el planteamiento del documental sobre la interacción de estos personajes con el *otro*, con la cultura a la que se oponen en términos bélicos (y que al mismo tiempo intentan proteger y ayudar para que tenga posibilidades de desarrollar una democracia, con toda la carga de imposición que conlleva este acto) es la del cadáver.

El sargento Pink decide que desea ver y registrar a los insurgentes, contemplar sus rostros; y, por tanto, graba y fotografía los cadáveres a los que han abatido. La presencia de la muerte se hace así patente en el documental, es la visualización que cierra simbólicamente la narrativización de la acción de combatir. Hay varios momentos en el documental donde se percibe que los soldados intercambian fuego con el enemigo; sin embargo, no son vistos, no aparecen.

La violencia es ejecutada en el fuera de campo, no vemos la muerte de ningún iraquí, ni de ningún soldado americano. Todo el tiempo se genera una elipsis que rompe la causalidad entre el inicio del intercambio de fuego, y la muerte de alguno de los participantes. Al mostrar las fotos de los muertos, a través del relato y la experiencia de Steve Pink, se dimensiona el contacto con el *otro* como una guerra, un conflicto armado. Si el tiempo narrativo no une ataque, muerte y cadáver, representar los extremos permite entender el carácter violento (infernol, diría Walzer) de la confrontación.

Es comprensible la eliminación de la muerte en directo del registro documental; la ruptura de la línea causal-narrativa permite suavizar este evento, simbólicamente tan poderoso, para centrarse en la emotividad de los personajes. Así, no se aleja la atención de la percepción de la guerra como un acto subjetivamente vivido y representado por los soldados-camarógrafos. Seguir el proceso en vivo de la muerte de alguien, haría saltar el tema de la guerra y el exterminio como problemas narrativos que resolver (o, por lo menos, plantear). Los efectos del asesinato o abatimiento de un hombre en combate requieren, si son mostrados, una contextualización, una explicación o un planteamiento moral. Al desarticular la línea de tiempo, se permite ingresar en el tema desde los ojos de los personajes, de su discurso, de su apropiación del acto. La crítica o la reflexión sobre la muerte pasa por su interpretación del hecho, lo que permite al espectador

empatizar con el personaje; o simplemente sentir que hay una subjetividad previa que media o ayuda a comprender la barbarie de la muerte.

Que el acto de la muerte y el combate se cierren visual y discursivamente con las fotos de los cadáveres permite un distanciamiento que cosifica al *otro*, lo arranca de su contexto, ya no es, ya no interactúa (por supuesto, ya no beligeras). Ya se piensa en términos de efecto o resultado de la guerra, pero no se le ve como otro, como enemigo activo. Los cadáveres son la representación visual del éxito militar de las operaciones de los soldados. Pero también pueden ser entendidos como los efectos secundarios de la intervención militar americana.

A este respecto, hay una secuencia en una patrulla nocturna, del pelotón de Moriarty, en la que se narra el atropello mortal de una mujer (civil, víctima, iraquí inocente). El efecto del accidente es profundo en Moriarty, pues se percata de los riesgos que implica, para una población civil, la intervención armada. El cadáver, cubierto con una manta, es la imagen extrema del uso del cadáver para hablar del *otro*. Es significativo que sea mujer (a diferencia de todos los insurgentes, que son hombres); es significativo que sea un accidente vial sin premeditación y lo es también que la muerte no se produzca, a pesar de ser causado por soldados.

Por último, pensar en la noción de *otro* en *War tapes* puede ser planteada en términos de la diferencia que genera la representación de la propia vida registrada por el soldado, y el registro de la vida de los demás. La cámara, en el interior de una comunidad de iguales, al centrarse en un relato autobiográfico, convierte al resto de soldados de la brigada, en visiones del *otro*. Este elemento prácticamente no está explotado en el documental: no se explora la diferencia social, cultural, económica, ideológica o religiosa que podría existir entre compañeros o camaradas. Esta omisión del carácter heterogéneo de la conformación del ejército afirma la visión heroica (unificada de la nación), aunque, por las personalidades de cada uno de los personajes,

así como por sus características, que los hacen modelos diferenciados, esta *otredad*<sup>180</sup> contenida en la institución militar americana se hace patente.

### **La comunidad**

Esta categoría resulta complicada de desarrollar a partir del planteamiento retórico y narrativo del documental. La mitificación heroica se establece a partir sólo de los individuos; ni el batallón, ni las autoridades, ni el gobierno, ni la comunidad en suelo americano participan, prácticamente, de la historia que *War tapes* cuenta.

Una madre, una esposa, dos hijos y una novia son, casi las únicas representaciones de comunidad presentes en el documental. Se ven imágenes de su vida cotidiana pero no aparecen en interacción con otras familias, con otros matrimonios; no comparten opiniones, miedos, visiones de su experiencia como implicados en el conflicto armado. Y sólo Michael Moriarty, tras volver del despliegue, cuenta con una comunidad laboral que lo acoge, le organiza una fiesta, a través de todo ello, percibimos una leve interacción con sus compañeros. Aunque las imágenes en las que se le ve trabajando, lo hace solo. Es en esta breve escena donde habla sobre cómo se siente distinto de los que no han estado en Irak, a los que parece no interesar. La comunidad deviene en *otredad*, no empatiza, no comparte, no lleva una vida en común con ellos. Comparte con ellos cosas e ideales, pero se reflejan poco en la vida cotidiana.

Los grupos de soldados no son vistos tampoco como comunidad; sencillamente están allí. Contemplamos a otros soldados, a algunos de los superiores de los personajes, pero nunca se establece vida común, no se les ve compartiendo el tiempo libre o las actividades de recreo. Participan de las operaciones, del tiempo de despliegue y poco más. No conocemos a los amigos de cada uno de los protagonistas dentro de la Guardia Nacional, no hay interacciones significativas. El proceso de cada uno de los tres

---

<sup>180</sup> Esta forma de *otredad*, podría estar mucho más próxima a la visión romántica del *otro*, donde la maldad, la oscuridad (todos los antivalores) también están contenidos o presentes en el héroe; lo que genera una interacción donde el conflicto se inicia en el mundo interno del individuo, se expande hacia el mundo y se materializa en las decisiones y actos del héroe.

soldados se representa como un viaje en solitario, aislado, personal y eso bloquea su incorporación dentro de una comunidad y, por supuesto, también dificulta su inserción en una narrativa históricamente significativa.

6.3.4. *Combat diary* (2006), de Michael Epstein. Un evento memorial y la narración circular.

El canal de televisión por cable *A&E* co-produjo esta pieza documental, junto con *Viewfinder productions*, una empresa creada ex profeso para este programa. Un producto hecho para la pantalla chica y que entró a formar parte de la producción de los canales de pago o de antena restringida que abordaban la guerra de Irak. Otras cadenas como *HBO* y *History Channel* son otros de los canales que han contribuido a esta producción televisiva asociada a la actualidad del conflicto armado. La historia contenida en *Combat diary* es la experiencia del despliegue de la compañía más castigada de toda la intervención armada. Una estructura simple y basada en la cronología invita a una visión directa y cercana de la guerra.

Un evento, un ritual, es el elemento configurador y estructurante de este documental narrado en forma de diario. Para entender cómo opera la construcción mítica del héroe en esta pieza, es necesario comprender que el tiempo de la narración es uno de los componentes fundamentales para desarrollar una interpretación. El homenaje a los soldados caídos es el acontecimiento que se utiliza para iniciar y cerrar la narración, por lo que le confiere una forma cíclica, de retorno a la línea de los sucesos narrados.

Su estructura es opuesta al viaje mítico presentado, por ejemplo, en *Off to war*. Aunque el principio del documental intente hacernos creer que veremos la historia de la experiencia del despliegue en zona de guerra de la compañía Lima, a lo que asistimos es a una narración más compleja que el simple seguimiento. La fórmula, sin duda, no está próxima al cine directo. Tras la primera secuencia en que se muestra a los soldados en el avión camino a Irak, la segunda escena es la preparación del memorial a los caídos que se prepara en territorio estadounidense. Esta acción no termina, sino que es interrumpida para ser retomada como el final del documental.

Si el cine directo hubiera sido la forma de representación elegida, el cineasta hubiera acompañado en el viaje a los soldados. Sin embargo, la compañía viaja sola, y las imágenes que vemos nos muestran que son los propios militares los que realizan el

registro videográfico del despliegue. Por lo tanto, que el memorial sirva de inicio y punto de retorno narrativo explica que lo que se nos ofrece en este documental es una visión retrospectiva del viaje de los soldados, del que no participa, ni el cineasta, ni nosotros somos testigos en directo; hemos de recurrir a sus recuerdos y al material de archivo para conocer su experiencia. Al respecto, resulta muy relevante el título del capítulo del DVD, que indica: “everyone had a camera”, aludiendo al hecho de que todos los soldados registraron imágenes (fotográficas y videográficas) de su experiencia en combate.

Este elemento de la naturaleza de la guerra en Irak es uno de los componentes significativos que hay que tener en cuenta en el momento de plantear análisis sobre las obras documentales de este hecho histórico, así como para teorizar sobre cómo el modo de representación se ha visto modificado. El problema es que, aunque el documental se inicia dando gran importancia a este hecho, luego recurre muy poco al material grabado por los soldados. Aparecen mucho más fotografías fijas que grabaciones en vídeo. Esta característica muestra claramente la democratización de la mirada que se traslada a los soldados, pero el autor mantiene el control del material, dando mucho más peso al discurso de los veteranos que a los materiales que registraron.

Esta cuestión tiene un impacto claro sobre la narración, se privilegia más la reflexión del veterano frente a la experiencia del soldado en combate. Que los entrevistados estén de vuelta en casa y no en Irak; y que no se muestren los materiales que obtuvieron allá permite focalizar la atención en el impacto emocional que esos hechos ya pasados tuvieron en los entrevistados. Es el recuerdo el mecanismo narrativo, no el presente dentro del combate. La memoria es un elemento fundamental de esta obra documental. Memoria de los hechos, memoria de los compañeros caídos.

Si la secuencia del memorial está dividida en dos partes, y colocada al principio y al final del documental, es para generar la sensación de circularidad, de retorno, lo que sin duda facilita la interpretación de la experiencia bélica como un hecho significativo, relevante. El resto de la estructura del documental recurre a las misiones (eventos separados con objetivos diferenciados) para ir narrando lo sucedido.

Esta cuestión determina varias características importantes en términos de narración, que la vuelven muy relevante para el presente análisis. Es una pieza a medio camino entre el relato de una comunidad, y una visión histórico-militar de un momento de la guerra en Irak. Lima fue elegida para hacer este programa, debido a que fue la compañía de combate con mayor número de bajas de todo el conflicto armado.

Por lo tanto, el tema de este diario de combate es el del sacrificio heroico. Se trata de un homenaje a esta castigada unidad de Marines. La narración sigue con una estructura cronológica lineal, clara y basada en hechos pasados con el apoyo de las entrevistas a los soldados, que forman parte de la compañía, y que sobrevivieron. La noción de diario hace clara referencia al tiempo como criterio de organización, pero también a la primera persona como voz enunciativa.

Aunque los soldados, los veteranos supervivientes, participan del documental, no son ellos quienes deciden llevar a cabo la narración, por más que rodaran el material de ilustración de las misiones. Podríamos decir que es un relato histórico con elementos biográficos, pero no es, en ningún caso, una autobiografía. La emotividad, los recuerdos de las acciones, pero sobre todo el de los compañeros caídos son los componentes que sirven de progresión a las microhistorias que componen la totalidad del documental.

Me refiero a las partes del filme como microhistorias por estar organizadas a través de un criterio temporal (cronológico), pero segmentadas y capituladas. Son los nombres de las distintas misiones adjudicadas a la compañía las que dividen la narración y la estructuran (*matador, spear, sword*, etc.). De esta manera, lo que se obtiene es un producto audiovisual que utiliza un criterio militar para ser contado. Esta focalización externa, casi perteneciente a un relato histórico descriptivo, bien podría narrar los logros militares y el éxito pacificador americano en cada misión. Pero, en lugar de constituir una crónica de las operaciones militares, en ese momento, utiliza las voces de individuos implicados en la acción, cargadas emocionalmente por la pérdida de amigos y compañeros, para explicar lo sucedido, y crear así una visión subjetiva, intensa, conmovedora.

La tensión narrativa se establece entre el relato mítico de los héroes caídos en combate, y la explicación del suceso histórico, como son las misiones encargadas a la compañía Lima. Las operaciones sirven como elemento para justificar la pérdida de vidas de soldados, a través del recurso de volver reconocible y legítimo el sacrificio de los combatientes americanos. No interesan las misiones como eventos militares; simplemente funcionan como causa o motivación de la narración épica que da pie al homenaje. Esta cuestión se vuelve distinguible cuando llegamos al final del relato y asistimos a la conmemoración celebrada en suelo americano para honrar la memoria de los soldados caídos de la compañía Lima; y que también sirve de inicio al documental, tras la pequeña secuencia de presentación.

*Combat diary* es una pieza que asume que la guerra, para los personajes que aparecen, es un hecho pasado. Esta condición del tiempo narrativo permite que todos los participantes sean presentados y percibidos como veteranos, antes que como combatientes. Y, paradójicamente, durante todo el documental, poco o nada se habla del tiempo presente de estos soldados. No se actualiza su vida, no se conecta su nueva condición de civiles (o soldados no desplegados) con la experiencia de la guerra. Se habla poco de las consecuencias o los problemas psicológicos asociados al combate, salvo el caso de un soldado que resultó quemado.<sup>181</sup> El despliegue en combate y la pérdida de los compañeros pesa sobre ello e incide en el presente tranquilo en casa, de aquéllos que lograron sobrevivir.

Por todo ello, en esta obra, la vida del soldado no es vista de forma problemática. La transición a la vida civil no es un problema focalizado en este documental. El conflicto es emocional, por la pérdida de los compañeros y la gran cantidad de bajas en la unidad (comunidad), pero, paradójicamente, es lo que los eleva al estatus de héroes. Esta gran pérdida es lo que les da la visibilidad mediática, tal como sucede con el

---

<sup>181</sup> El soldado es el LCpl. Mark Camp. Después de que Camp cuenta a cámara, cómo sufrió la quemadura de las manos en la que, además, murieron varios compañeros, hay una escena en la que va de compras con su novia y hablan un poco del futuro y de que piensan casarse. Es una secuencia breve y bastante informal; no aporta gran información sobre el personaje, ni sobre su regreso a la vida civil. Es más una entrevista de declaración de intenciones, pero en un espacio menos abstracto que el del plató.

reconocimiento de la sociedad civil. Aquí es donde aparece el punto de síntesis mítico e histórico, y uno de los soldados entrevistados, el LCpl., Trevor Smith, así lo explicita.

Este personaje afirma que desearía no ser considerado héroe a cambio de que sus compañeros y amigos vivieran. Éste es el gran mito del soldado que sustenta la unidad nacional y que convierte la guerra en un fenómeno inteligible y legitimado por ser un intento de restablecimiento del orden a través de la fuerza. El soldado es el componente humano que hace posible esta unión, esta síntesis simbólica de los valores de paz y representación de la comunidad democrática, pero, al mismo tiempo, el cuerpo sacrificado en aras de conseguir los ansiados objetivos de dominio y posterior restablecimiento de la disciplina.

Otra cuestión muy importante en la representación de la figura del soldado en la guerra de Irak, tiene que ver con la profesionalización del militar. Por decirlo de alguna forma, a pesar del rango, el entrenamiento y todas las posibles investiduras militares, no todos los soldados son iguales. En la serie documental *Off to war* (2005) esto se hacía explícito; la guardia nacional, civiles reservistas que entrenan una vez al mes, fueron desplegados cuando el cuerpo militar debía regresar después de año y medio de estar en combate.

El alargamiento de la guerra pone a prueba la eficiencia institucional y la homogeneidad de la formación bélica de sus participantes. Los soldados de la compañía Lima son Marines de primera categoría (aunque reservistas, igualmente), preparados para el combate y para asumir los riesgos de estar en una zona de guerra. Son capaces de demostrar sus sentimientos por la pérdida de sus colegas, pero el documental no hace énfasis en las huellas psicológicas que ha dejado esta guerra en los combatientes. No se ve su transformación de civiles a soldados y de vuelta a la vida civil. Son presentados como gente investida por el uniforme, pertenecientes a la institución militar; no existe tal cambio representado en el documental.

La parte de la guerra que vivieron los soldados de la compañía Lima se integra de forma no conflictiva, tanto en el flujo histórico nacional como en el de los propios

individuos participantes. Los valores democráticos, la defensa de la nación y la pérdida de combatientes (elevados al estatus de héroes) son compartidos, avalados y afianzados por cada personaje. Sus opiniones sobre la guerra, la política exterior americana o las posibles mentiras del gobierno para invadir Irak no forman parte de la narración de *Combat diary*.

La narración en presente refuerza la sensación de seguridad de los soldados que han vuelto. Las imágenes de la guerra pertenecen al archivo, al pasado vivido. Los cuadros de entrevista también colaboran a esta distinción del tiempo, del despliegue de la compañía, y la etapa posterior de vuelta en casa. Los relatos contados por los veteranos tienen lugar en tiempo de guerra, pero los participantes ya no están sujetos a las reglas de combate. Esta noción o punto de partida narrativo es fundamental para entender cómo operan los mecanismos de la memoria y de ingreso en el discurso histórico.

En términos de la tradición documental, se establecen varias herramientas narrativas de interesante consideración. La primera de ellas se desprende del hecho de que la narración asuma la guerra como un hecho pasado. No se establece la trama como un seguimiento, como en el caso de *Off to war* o *War tapes*, pero igualmente son los soldados el centro del relato (*Gunner palace* es una variación en la que el propio realizador es co-partícipe de la narración, de manera similar a lo que sucede en el *documental performativo*). En este caso, la entrevista se genera tiempo después de las imágenes que sirven de ilustración a los relatos de los combatientes. La diferencia temporal transforma igualmente en significativo el espacio de ambos momentos representados.

El territorio americano está separado del lugar del conflicto, por lo que es un sitio simbólicamente constituido como seguro. La madre patria arropa a sus soldados. En este documental, las características geopolíticas a las que hace referencia Valantin son muy evidentes. El viaje desde casa a Irak y de regreso a casa es una gran empresa, que puede generar un desplazamiento identitario importante. Representa una experiencia límite, por lo que la vuelta al hogar es aún más reconfortante.

Pero no se ve la reinserción a la vida civil de los soldados, salvo una secuencia aislada que resulta casi irrelevante para la narración. Si acaso, se sugiere que los ahora veteranos volverán a casa y continuarán las cosas donde las habían dejado. No hay una crisis o conflicto respecto de este cambio de vida cotidiana, como si pasar de la violencia a la paz fuera una cuestión natural para ellos. Los cuadros de entrevista tampoco colaboran a interpretar el contexto del regreso a casa, ni de la vida de los veteranos. Las únicas familias, prácticamente, que aparecen en el documental son las de los soldados caídos. Esta división radical de la representación de la comunidad complica la conexión entre ambos tiempos y espacios narrativos.

Los sobrevivientes son entrevistados en un estudio, un ambiente controlado para la filmación y el registro sonoro, pero esto poco ayuda a entender la situación del presente de los soldados que han vuelto a casa, salvo lo puramente discursivo y gestual: elementos fundamentales de la entrevista, pero que poco o nada ayudan a entender la vida actual del soldado que es entrevistado. Esto genera una visión retrospectiva, alejada, diferenciada del momento de la guerra y el momento de filmación del documental, que separa totalmente ambos puntos de tiempo, y mantiene a los soldados como el único vínculo posible.

Incluso les muestran imágenes a los entrevistados para activar el recuerdo y pedirles que hablen sobre los sucesos. Esta técnica de provocación estaría mucho más próxima a la tradición del *cinéma vérité* que a la del *cine directo*, alejándolo así del canon americano, aunque también podría asociarse a las herramientas narrativas del *reality* televisivo, que sí corresponden con las fórmulas documentales estadounidenses. Así pues, esta simplicidad de la filmación roza el reportaje televisivo, donde sólo el discurso del entrevistado tiene valor expresivo o cognitivo; sin embargo, hay otros elementos que sugieren una búsqueda que traspasa el plano informativo y la pretensión de actualidad.

Me refiero al inicio y al cierre del documental. El homenaje a los soldados caídos constituye una elaboración narrativo-mítica de integración en el flujo histórico.

El memorial para recordar a los muertos excede la pretensión informativa y se instala en el plano emocional de la comunidad militar y familiar, del mismo modo que pretende dar un ejemplo de valentía y sacrificio al espectador. El componente didáctico está presente en esta pieza, sobre todo a través de la exaltación de los valores y actitudes que los soldados muertos tenían hacia sus compañeros de combate.

La ejemplaridad moral es uno de los puntos fuertes que intenta proyectar el documental a través de los casos de los soldados muertos y, aunque no propone directamente una implicación con el ejército por parte de los espectadores, sí se nota la falta de explicaciones sobre la política exterior, centrando la relación del civil que mire el documental sólo con los militares que expresan sus opiniones y sentimientos frente a cámara. De esta manera, al civil se le pide identificar la diferencia de él frente al soldado en términos de lo que se le pide en tiempo de guerra, pero se le aproxima en términos de las sensaciones y actitudes que se muestran en el relato. De esta forma, la implicación política o militar no es parte de las pretensiones didácticas de la pieza, pero sí lo son las de legitimar la institución militar que salvaguarda los valores nacionales.

Tal vez lo más relevante de esta pieza documental sea la, prácticamente, total ausencia de elementos ajenos a la institución militar que simbólicamente remitan a los valores nacionales. Los héroes de la compañía Lima son la representación viva de esos valores. Nunca se pone en duda el patriotismo de los soldados, de igual modo que no se cuestionan los motivos de la guerra de Irak y los intereses americanos para invadir ese país. Las visiones de todos los entrevistados son concordantes unas con otras, lo que fortalece la sensación de unidad, de comunidad. Al no ser cuestionada (ni por los entrevistadores, ni por los propios entrevistados) la forma en que los valores individuales se corresponden u oponen a los valores nacionales, el discurso del documental es unívoco. Intenta ingresar en el flujo histórico como una pieza no conflictiva respecto de la política americana, al tiempo que evita toda implicación del tema en la experiencia bélica que narra.

*Combat diary* es un producto televisivo que colabora en la construcción de la imagen de la guerra de Irak ante los ojos de la opinión pública y para ser visto por el

pueblo americano. Omite el poder de los medios de comunicación para construir las imágenes sobre el mundo exterior, como hacen los documentales que explicaba en el capítulo anterior (*WMD, Uncovered, Fahrenheit 9/11, Control room*, etc.), lo que lo convierte, como poco, en una visión ingenua de los motivos de la invasión; o en una narración mítica, destinada a fortalecer la visión épica de los soldados que sacrifican su vida para salvaguardar la nación.

Finalmente, el cineasta está a buen resguardo mientras filma, lo que determina muy claramente el nivel de implicación respecto de la representación de la experiencia bélica. No es un documental de guerra, sino sobre el regreso a casa tras la guerra. Es una forma de dar cierre narrativo al evento histórico, desde la protección de su propio país. No se arriesga, como otros cineastas, a vivir el contacto con la zona de combate y con las culturas participantes del conflicto; recupera el material de archivo de los propios soldados o de fuentes secundarias para elaborar la narración. No registra *in situ*, determinando la grabación en Estados Unidos como presente narrativo y echando mano de la guerra como recuerdo, como experiencia pasada. Esta condición distingue, muy claramente, el estatus distinto de la caracterización del soldado (heroico), respecto de los civiles (grupo del que también participa el director).

A pesar del énfasis en el espacio nacional, el territorio americano, la comunidad en la que se centra el documental es la que conforman los propios integrantes de la compañía. Su presentación e identificación es muy importante. Nunca se presenta a los personajes como un colectivo, sino que van apareciendo uno a uno. No se efectúa una enunciación exhaustiva de los soldados integrantes, sino que van surgiendo sus nombres y rangos durante las entrevistas; de igual modo que, al ver una foto, entendemos que el soldado presentado cayó en combate. El único momento en que los vemos reunidos, juntos (acompañados por las familias de los caídos) es el momento del memorial por los soldados muertos.

## **El otro**

Poco o nada se explica en el documental sobre el *otro*, salvo lo fácilmente asociable con la figura del enemigo. Se filman las consecuencias de su actuación, se le escucha disparar, se le ve huir a lo lejos, en un campo, pero poco más. No existe interacción con prisioneros de guerra, no hay entrevistas a insurgentes, no se personifica al enemigo.

Sin embargo, hay un momento significativo en el que la figura del *otro* pone en conflicto a la compañía Lima. Es cuando se le indica al ejército americano que será los facilitadores de las fuerzas especiales iraquíes los que tomarán control de la situación en el proceso de pacificación del país. Los soldados de Lima explican este fenómeno, que contrapone la noción de *enemigo* a la de *otro*. No todos los iraquíes son enemigos, pero sí son integrantes de otra cultura, y eso genera confusión.

Payne explica que no quieren trabajar con nadie que no sea de la compañía, y habla de lo difícil que resultó aceptar a los iraquíes como posibles aliados o colaboradores. El sargento Hicks muestra su incredulidad ante este hecho, se lamenta, asimismo de que él no hablara su lengua y manifiesta su desacuerdo respecto a tener que cumplir las órdenes que se le habían asignado respecto de estas nuevas fuerzas especiales a las que debían acompañar y ayudar. Dudaban de su fiabilidad y temía que pudieran convertirse en enemigos, en traidores, trabajando desde el interior de sus filas. Al final, es el mismo Payne quien cierra la declaración sobre este tema diciendo que, por su implicación, por cubrirles las espaldas, se merecían su respeto, porque eran civiles que habían decidido hacer algo e implicarse en la reconstrucción del país. Todo ello, en paralelo a resaltar que eran los soldados americanos quienes ponían su vida en riesgo en Irak para ayudar, justamente, a la población de ese país.

Sin embargo, esta visión del soldado desestima como legítima la opción de quien no le ayuda por oposición a sus intereses, o por miedo. Estas dos opciones identifican muy claramente la noción de *otro* representada en el documental. Y son explicados y determinados en función de si colaboran o no con los americanos. La invasión del país,

la instauración de un gobierno impuesto, la violencia en las calles asociada a la presencia americana, son elementos desestimados, minimizados, anulados en el relato. De esta forma, se puede ver la alineación total de este documental con la experiencia y la visión americana del conflicto bélico. Todo ello, a diferencia de lo que sucede con otras producciones sobre el conflicto, como *The dreams of sparrows* (2005), de Haydar y Mousa Daffar, o *Invierno en Bagdad* (2005), de Javier Corchera, que lo que intentan, precisamente, es aproximarnos a la experiencia del *otro*, del iraquí, del morador de las ciudades derruidas, desoladas por la guerra.

En el caso de *Combat Diary*, esta postura ni siquiera se plantea como posible; simplemente se rechaza, se anula. Nada fuera de la comunidad, de su visión, de su postura, es bueno o deseable.

### **La comunidad**

Decía antes, que la comunidad en este documental es hermética, es la propia compañía, sus integrantes los que representan esta noción. Prácticamente no hay elementos externos con los cuales asociar a estos individuos. Las familias que aparecen son tres, y las tres son parientes de alguno de los soldados muertos en combate. Son los padres de Dustin Derga, la madre de Chris Dixon y la esposa de Travis Youngblood. Además aparece la novia de Mark Camp en la secuencia que ya expliqué, sobre su futuro juntos.

A pesar de que estos personajes están presentes en la narración de *Combat Diary*, su peso narrativo es escaso. Las cuestiones que explican, todas giran en función de un personaje principal (por lo regular, ausente), que es el soldado de la compañía Lima. Todos aportan visiones complementarias a las actitudes o valores que sus compañeros soldados explican sobre los caídos. Y, aunque sirven de elemento de contacto con una comunidad más grande, como es el mundo civil en Estados Unidos, no se les ve más que recordando a sus seres queridos en cuadros de entrevista en casa, o mostrando las

habitaciones de los hijos, o yendo a los bares donde se suelen reunir los soldados antes de ir o después de volver de Irak.

Ni políticos, ni medios de comunicación aparecen en este documental, lo que es bastante significativo. El único momento en que se ven cámaras (de los informativos) y una multitud es el momento en que los reciben en casa. Allí se dimensiona el fenómeno del retorno de las tropas a Estados Unidos y el despliegue bélico y económico tan monumental que representa esta guerra. Por lo demás, incluso el memorial por los caídos se celebra en un cuartel, en presencia de poca gente, donde reconocemos, además, a los familiares y soldados.

Y, como no podía faltar en toda historia de héroes, tras el momento de fusión de todos los participantes de la comunidad, a través del homenaje (se unen los símbolos de los soldados muertos, sus compañeros supervivientes, las familias y las autoridades militares), la compañía Lima se vuelve a reunir para entrenarse y prepararse para un nuevo despliegue en combate; probablemente dentro de un par de años más. El grupo se vuelve a constituir, a armar. Se unen, se reconocen, se reordenan. Es, probablemente el documental donde la unidad militar queda mejor establecida como sustrato de los valores nacionales; sobre todo de la unión, el apoyo mutuo y la defensa de la patria.

6.3.5. *Alive day memories* (2007), de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent.  
La necesidad de conmemorar la salida del infierno.

La compañía *Attaboy Films*, fundada por el actor James Gandolfini, realizó este documental<sup>182</sup> para el canal de cable *HBO*. Gandolfini encarna el papel de jefe de la mafia, Tony Soprano en la exitosa serie “The Sopranos”. Fue por su iniciativa por lo que este reconocimiento a los heridos de la guerra de Irak fue producido.

La estructura de esta pieza documental es la más simple de todas las que analizo. Está formulada como un compendio de casos (diez) que se suceden uno tras de otro, todos basados en una entrevista en plató, e ilustrados con imágenes de distintas fuentes: desde fotografías hechas por los propios soldados, hasta videos de los insurgentes, que registran los ataques a los soldados y que suben a internet.

El reportaje y el *talk show* son los dos géneros que aportan las convenciones narrativas que lo componen. Se trata de un producto televisivo que poco o nada recuerda la tradición del cine de no ficción. Y, a pesar de contener una pretensión enorme de actualidad, hay un elemento que, a mi parecer, lo instala en el terreno del género documental. Es la reflexión sobre el tipo de veteranos que la guerra de Irak está generando. Esta diferenciación de la invasión de Irak respecto del resto de las guerras tiene una pretensión que escapa al plano informativo, aspira a definir y caracterizar los problemas y las huellas que este conflicto armado está dejando en la nación americana. El planteamiento general es que nunca, en una guerra, habían sobrevivido tantos heridos el 90 % de los afectados, como en la que intenta narrar *Alive day memories*.

El documental es una sucesión de diez casos, unidos por una breve introducción, y cerrada por una recopilación de retratos de los personajes (aún más breve). El hilo narrativo es el entrevistador (y productor del documental): James Gandolfini. El actor sirve de conductor de la historia, de representación del pueblo americano y de apoyo a las víctimas. Es la voz autoral, es quien decide revelar los casos y, luego, homenajear a los héroes heridos que se sacrificaron por su nación.

---

<sup>182</sup> Algunas reseñas externas su pueden revisar en: <http://www.imdb.com/title/tt0933877/externalreviews>

Su interés informativo (divulgativo) es revelar el alto índice de heridos que sobreviven; pero, en términos narrativo-míticos, lo que pretende es legitimarlos como héroes e intentar integrar sus problemas al flujo de la conciencia nacional sobre el costo de la guerra, y la forma en que está pasando factura este conflicto en particular: dejando muchos afectados, física y psicológicamente.

La selección de los casos parece seguir criterios de representatividad de sexo (hombres y mujeres) y de tipo de daño (intenta cubrir un amplio espectro: mutilados, quemados, afectados de daño cerebral, etc.). La cuestión étnica no parece ser un tema relevante para la obra, aunque sorprende que no haya soldados de origen latino, que son un colectivo importante dentro del ejército americano. A pesar de ello, no resulta significativo para el tipo de mensaje que explica el documental.

Y el orden de los casos tampoco parece tener un acomodo especial, salvo porque el último soldado sirve de cierre, de compendio y de caso modelo para representar al resto de los heridos y mutilados de la guerra. A pesar de ser tratados todos igual, narrativa y retóricamente, es el sargento John Jones el que más peso simbólico recibe. Es, además, la imagen que ilustra la portada del DVD. Y aquí, un elemento de la comunidad es muy importante: la participación de sus hijos es lo que lo hace el caso más relevante. Los niños sirven como símbolo de continuidad, de marca, de educación, de aprendizaje, de herencia histórica.

En el caso de *Alive day memories*, el tiempo narrativo queda diluido en una estructura mucho más argumentativa, pero el centro de la experiencia que se narra en cada caso, es el día en que los soldados fueron heridos. A diferencia de los documentales basados en el tiempo en que los hombres son desplegados en Irak, aquí el tiempo no importa. Les preguntan el día que fueron atacados y cómo fue esa experiencia. El relato desarrolla, entonces, de forma natural, temporalidades distintas, aunque todas sujetas al tiempo de rehabilitación y recuperación de los personajes. La duración de la guerra, el tiempo de despliegue, incluso otros marcos temporales (como Navidades, día de Acción de Gracias, etc.) no se aplican en esta historia simple, contada por los

veteranos. Es, podría decirse, una estructura basada en el giro dramático que representa el ataque en el que aquéllos fueron heridos; se plantea el antes y se analiza cómo ese evento cambió sus vidas y su manera de pensar.

No se plantea su reinserción en el ejército, puesto que son discapacitados que son tratados como civiles. Aunque aparecen algunos con uniforme, no se habla de si pertenecen todavía a las fuerzas en activo, o de si realizarán labores dentro del ejército. Su faceta de soldado, incluyendo la vida del combatiente o participante (aunque no sea en zona de guerra) es obviada totalmente en la representación. Se habla de veteranos, no de soldados. Es, por tanto, una obra que aborda las consecuencias de la guerra, más que la guerra misma. El combate, es el detonante, la causa de la narrativa que nos presenta este documental.

Espacialmente, estamos instalados en la nación, en un sitio seguro; el recurso a materiales de la guerra en Irak sólo cumple la función de describir cómo sucedieron los ataques en los que resultaron heridos los personajes; así como la de elaborar la escena de introducción del documental, que plantea el tema que se va a tratar: ¿qué pasa con los heridos en combate? Los soldados sólo se ven expuestos al recuerdo a través de las preguntas del Gandolfini al entrevistarlos. Ni se les muestran imágenes, ni se les solicita viajar a los sitios donde sucedió el trauma<sup>183</sup>, simplemente se les pide que narren el día en que resultaron heridos y que hablen de su experiencia posterior.

Es distinguible que el lugar no es un elemento relevante para la construcción narrativa o simbólica de este documental. Se recurre al plató vacío como un escenario neutro, aunque por momentos es posible ver el montaje de las luces, las cámaras y el *staff*. Esta materialización de la puesta en escena y la personificación de los operadores técnicos y creativos (el peso visual y discursivo de James Gandolfini en la cinta es importante) intentan convertir en un elemento más el contacto con los mecanismos de la representación, por parte de los veteranos. Crear una narrativa, con el entrevistador en el

---

<sup>183</sup> Estas técnicas también han sido utilizadas en obras documentales que tratan temas asociados con el trauma, como, por ejemplo, el viaje de los supervivientes a los campos de concentración en *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann; o *Little Dieter needs to fly* (1997) de Werner Herzog, cuando el cineasta le muestra la foto de su avión accidentado al piloto para que rememore cómo fue derribado.

fuera de campo, o naturalizar el proceso de grabación de la entrevista, a pesar de lo intrusivo y artificial que resulta, no es la apuesta formal del documental. Éste pretende transformar el contacto que se genera en el proceso de la entrevista (de la obtención del discurso) en un momento de conformación de comunidad.

La implicación personal del entrevistador y la aparición de la cámara y técnicos establece la entrevista como un diálogo personificado. No es el registro la única pretensión de la grabación; también se busca tocar emocionalmente al entrevistado, y volverlo parte de la representación, en busca de generar el mismo efecto en el espectador.

El espacio negro, vacío, del plató, evita toda información contextual sobre los entrevistados. No conocemos su pasado, su familia, sus casas, sus objetos. Apenas captamos atisbos de estas cosas a través de las secuencias de ilustración de cada caso. En especial se privilegian momentos conmemorativos en que los heridos vuelven a una cierta “normalidad”, como puede ser una reunión de veteranos, un paseo familiar a la pista de patinaje, o volver a una pista de baile tras estar postrada en cama<sup>184</sup>. Aunque también hay que pensar que, en este caso, esta decisión sobre la construcción visual del espacio también posee un efecto enfático sobre el cuerpo de los entrevistados.

Por supuesto que este elemento es intencionado, para mostrar la relevancia de los efectos de la guerra en el físico de estos hombres y mujeres. Pero, como hemos visto, esto también es posible llevarlo a cabo a través del seguimiento de la vida cotidiana, o de la descripción de los contextos civiles y militares de los soldados; incluso a través de las declaraciones de soldados que no están mutilados, pero que sufren trastornos psicológicos tras la guerra (éste es el caso del siguiente ejemplo que analizo). Por todo ello, la decisión plástica que utiliza *Alive day memories* es una manera visual de sintetizar el horror de la guerra, reflejado en un rostro o una pierna.

Este estilo de la representación vuelve la entrevista una fuente importante, no sólo de elementos discursivos y narrativos, sino también de gestos sociales, de

---

<sup>184</sup> Me refiero a la Spc. Crystal Davies.

movimientos corporales que sirven de recuerdo de la guerra, y que trasladan ese pasado traumático al presente del sobreviviente. El tiempo que el veterano está sometido al interrogatorio, y a la cámara, en plató, es sólo una parte minúscula, en la que se reflejan estas variaciones de la vida de los heridos y mutilados, y de la que la entrevista es, apenas, una ojeada. El impacto que generan estas visiones no busca la conmoción emocional del espectador; más bien éstas son tratadas de forma heroica, como logros de supervivencia. El documental intenta ser una celebración, precisamente, de un segundo cumpleaños: *the alive day*.

Otro de los temas que resulta relevante en este documental es la tecnología; aunque aparece de manera distinta a como se representa en las otras piezas de este análisis<sup>185</sup>. En el caso de *Alive day memories*, dos son los elementos centrales para pensar el desarrollo tecnológico: el primero, es el equipo de filmación que rodea a las dos sillas de la entrevista en el plató; el segundo elemento son las prótesis de brazos y piernas de los veteranos.

Las cámaras, luces, equipos de registro sonoro, se podrían asociar al componente mediático de la democracia americana, a los mecanismos de representación que construyen la opinión pública; pero, en este caso, pretenden estar del lado de los desfavorecidos, de los heridos, de un colectivo que sufre las consecuencias de la guerra y que, año tras año, se incrementa por la naturaleza de la invasión de Irak. Por el otro lado, la tecnología y los avances médicos son lo que, precisamente, salvan la vida a los heridos, a los mutilados; y es la tecnología prostética la que intenta devolver un poco de calidad de vida a estos discapacitados. Lo que es imposible desasociar es el hecho de que la tecnología (la bélica, en este caso) fuera la que sirvió para perpetrar los ataques y convertir a estos soldados en víctimas, en bajas del ejército, en civiles discapacitados

---

<sup>185</sup> En las otras piezas, la tecnología suele estar presente en el armamento o en el despliegue mediático para la cobertura en vivo y en directo de la guerra. En este caso, las cámaras buscan ser un confidente y un apoyo, mientras que la tecnología se aplica para borrar las trazas de las balas y las esquirlas de las bombas. Esta distancia marca, claramente, que estamos ante un documental que trata sobre las consecuencias de la guerra, del retorno como noción de viaje mítico y de la reincorporación a la vida civil como forma épico-narrativa de la estructura general.

que buscan reintegrarse a una vida como ciudadanos normales, a pesar de las huellas de la guerra.

Uno de los elementos más característicos de esta obra documental es que informa al espectador, al inicio, de que parte del material utilizado proviene de los registros que los insurgentes iraquíes efectúan durante los ataques al ejército americano. La democratización de la imagen ha alcanzado niveles que posibilitan crear representaciones opuestas a, lo que podríamos considerar, la visión hegemónica americana. Y, aun así, el material de origen iraquí es utilizado con fines de reivindicación y legitimación de las actuaciones estadounidenses.

La ilustración de las entrevistas con imágenes de los ataques, en los que los soldados fueron heridos, constituye un doble acto de violencia. Primero, en términos bélicos, podría decirse; segundo, en términos representacionales. Es la constatación de la efectividad del ataque a través de su registro, es el sometimiento de los soldados a la violencia de las bombas y las balas, y luego, a la violencia de su grabación en vídeo para ser difundido como un logro, como un triunfo contra el enemigo. El cuerpo de los heridos, en este caso, es utilizado como prueba de éxito de las acciones emprendidas por los insurgentes.

Este material reutilizado sigue un claro proceso de filtrado y editorialización en el momento de ser incorporados a las narrativas americanas. Se evitan planos generales donde se vea a los heridos, así como los efectos de los ataques. Se utilizan planos cortos, detalles, lo que permite limitar esta noción del ataque como logro del enemigo y, aun así, explica claramente el daño que ha causado. La otra forma de contener su efecto es a través de la duración en pantalla; las explosiones suelen ser utilizadas como viñetas visuales, como golpes de efecto para iniciar la narración. El evento se interrumpe, se genera un silencio, un vacío, un negro que permite establecer una elipsis y dismantelar la brutalidad del ataque, y recomponerlo desde la emotividad y la crónica de la vivencia del superviviente, lo que asegura una búsqueda de entendimiento del hecho, toda vez que se está vivo... aunque, no por fuerza, a salvo.

Esta propensión al plano detalle intensifica la emoción y elimina el contexto, la visión global del evento, sea un atentado con bomba o un tiroteo. Este tipo de montaje logra el mismo efecto que el plató negro de las entrevistas: se privilegia el impacto visual sobre la interpretación del evento. Y, además, opone resistencia para insertarlo en una narrativa que participe del flujo histórico. Si no se ve el rostro, o el nombre impreso en el chaquetón, o el uniforme, es difícil reconocer al personaje, su identidad, la guerra en la que participa, etc. Incluso es difícil visualmente entender el alcance de los daños causados por el enemigo. De este modo, el plano de la explosión con el que se suele asociar el ataque a casi todos los veteranos que exponen su caso en este documental, pasa a algún plano corto que genera este pico emocional y suscita esta descontextualización, que intensifica la idea del caos. De ahí, hay una elipsis temporal que recupera el cuerpo herido como una persona sobreviviente que narra cómo salió con vida de ese evento.

Esta forma narrativa divide la guerra, dificultando su entendimiento como un flujo continuo de eventos, de acciones políticas y bélicas, para convertirse en un *collage* de casos aislados, en una sucesión capitulada de experiencias particulares que, aunque es evidente que están conectadas, tienen pocos elementos comunes. Están unidas por las categorías a través de las cuales fueron seleccionadas: su participación en el ejército (a saber: en qué compañías, batallones, ciudades, etc. estuvieron, lo que genera una noción abstracta de la guerra); y que ahora narran su experiencia en el mismo documental. Fuera de todo ello, poco o ningún otro vínculo existe entre ellos.

### **Los héroes**

La identidad está completamente definida por la discapacidad; ni el género, ni el sexo, ni la religión (temas centrales de la reformulación identitaria de la teoría de los años sesenta) participa de la caracterización de los personajes. Y tampoco las relaciones familiares aparecen demasiado para delimitar a los veteranos dentro de una estructura social. Se ven algunos padres, hermanos o hijos, pero sólo lo estrictamente necesario. Y ello, más que para contextualizar y profundizar en la comprensión de la vida de los

heridos, funciona como elemento simbólico. Los hijos del sargento Jones son la representación de la continuidad de la vida, como ya expliqué anteriormente.

Ésta es la pieza documental, de todas las analizadas, en la que la caracterización de los personajes es más ambigua. No hay una diferenciación clara de la función narrativa, simbólica o discursiva de cada uno de los entrevistados. Se podría hablar, incluso, de un personaje coral. Su función en la historia, sus características generales, su vínculo con la trama son las mismas, salvo, probablemente, la del sargento Jones (y sólo por ser el cierre narrativo, es decir, por su posición en la línea narrativa). Lo que se pretende con estos casos de entrevistados es la representatividad de los 30.000 heridos que ha habido en la guerra.

Si el caso del sargento Jones es el más importante, la secuencia inicial nos aporta otro elemento a la interpretación que diluye esta relevancia (a pesar de que su caracterización es la más definida). El documental se inicia con una escena titulada “The battle just begins”<sup>186</sup>, dando a entender que la lucha de estos veteranos heridos acaba de comenzar. Esta declaración obliga, forzosamente, a pensar que estamos ante una historia abierta. El último caso tampoco es un cierre narrativo en toda norma, aunque dramáticamente sea el más interesante: su función no debe confundirse con su posición en la trama. El caso de Jones es equivalente, en términos narrativos, a cualquier otro. La pretensión general del documental es lanzar la reflexión sobre el incremento de los heridos y mutilados de la guerra; por eso las cifras de muertos y heridos cierran el documental. Los casos son personificaciones del dolor y la barbarie; nada más.

---

<sup>186</sup> Éste es el capitulado del DVD:

1. The fight has just begun
2. Sgt. Bryan Anderson
3. Sgt. Eddie Ryan
4. Spc. Crystal Davis
5. First Lt. Dawn Halfaker
6. Pvt. Dexter Pitts
7. Cpl. Michael Jeringan
8. Cpl. Jonathan Bartlett
9. Staff Sgt. Jay Wilkerson
10. Cpl. Jacob Schick
11. Staff Sgt. John Jones
12. Credits

En el sentido más radical, se podría afirmar que las personas no importan, o que importan sólo a partir de su condición de heridos de guerra, de hombres y mujeres marcados en combate, en defensa de los valores nacionales. En este sentido, es el discurso épico más extremo, más dramático; es el testimonio más próximo al sacrificio máximo de entregar la vida por una causa. Pero, al tratarse de un documental, también se puede considerar que la eliminación de elementos distintivos de cada personaje lo vuelve un tanto abstracto y poco útil en términos de ejemplaridad; la pretensión de actualidad padece, al no tener referentes históricos y sociales suficientes para insertar la historia de cada veterano y volver su caso un acto de entrega y valores. Asumimos, presuponemos, pero no tenemos la certeza de que sea así. Vemos muy poco de ellos, de sus vidas, de su historia previa, de su recuperación.

Además, la posición del veterano es muy compleja en términos de su utilidad narrativa para la construcción de cualquier discurso mítico. Es un personaje pasivo, limitado, minusválido en este caso. Es víctima de un evento que lo ha separado de seguir defendiendo sus valores y a su país. La muerte, antes que el olvido, el sacrificio máximo de dar la vida otorga una legitimación automática, mientras que el herido está en suspensión, en duda. Pudo haber quedado inválido por un accidente, una imprudencia, un error, por fuego amigo, casi por lo que sea. Las marcas de la guerra no aseguran la defensa de los valores. Y, finalmente, esos lisiados se vuelven un lastre, una carga económica y social para la comunidad, al convertirse en un colectivo complicado de interpretar.

A pesar de ello, el valor que tiene el veterano es el de la experiencia, el del “haber estado allí”. Y es en este sentido, de ser mentor, personaje que ya ha pasado por lo que los nuevos soldados pasarán como adquiere su peso simbólico. En términos políticos e ideológicos, las asociaciones de veteranos de guerra son un enclave muy importante en Estados Unidos. Colaboran con muchos de los proyectos documentales que analizo, y con muchos otros asociados a la guerra, que forman parte del contexto audiovisual donde se inserta este análisis. Son una voz importante en el momento de la

representación y la construcción de la imagen de soldados, civiles y políticos en tiempo de guerra.

### **El otro**

La representación del *otro* es muy radical en esta obra documental. Los iraquíes nunca aparecen, sólo son los camarógrafos los que registran los ataques a los vehículos americanos. En ningún momento se personifica, ni se nombra, ni se sabe la identidad, contexto social o histórico de ningún enemigo. Son una presencia en el contracampo (no en el fuera de campo), son una voz, son una voluntad que decide registrar al otro mientras lo ataca, lo mutila, lo mata.

Esta visión del *otro* es la menos conciliadora (es la más nacionalista, hermética) de todas las analizadas; sin embargo, no se pone ningún énfasis, desde la enunciación, a este hecho. Afortunadamente, el registro de estos ataques se asume como una cámara, lo que le otorga una cierta ubicuidad que desdibuja su carácter de acto político. Y, se diluye esta carga ideológica al ser incorporado como material para la exaltación y legitimación de los americanos. El registro es, digamos, un mal necesario, pues nos permite comprender el alcance de lo sucedido, y el impacto que representa ser herido en combate.

La segunda forma de interpretar la categoría del otro en *Alive day memories* es la que se genera a partir de pensar al veterano como un civil distinto, como un soldado diferente, ajeno, marginado, no perteneciente del todo a la comunidad americana. Es como si la herida de guerra hiciera que el sobreviviente del combate supiera cosas que lo hacen un extraño entre sus propios familiares, amigos o conciudadanos. El horror de la guerra es un saber aceptable para un soldado que lo desea; pero para todos los americanos que son guardia nacional, o que fueron reclutados sin ponderar las consecuencias de ser desplegados en combate, esta conciencia de la barbarie los aísla del resto de los civiles.

Y, por otro lado, muchos de ellos están incapacitados para ejercer funciones productivas en la sociedad, como podría ser alguna actividad económica, un oficio, etc. Esta nueva distancia los separa, constituyéndolos en un colectivo minoritario, un grupúsculo en el interior de una comunidad que, por supuesto, no es homogénea en su composición, pero sí en su pretensión de cuidado a sus excombatientes y desfavorecidos sociales. Esta colisión de intereses genera problemas de representación, de identidad, de adaptación de los veteranos, por lo que el civil americano que no ha sido desplegado puede ser entendido, bajo esta perspectiva, como *otro*. La pretensión del documental es hacer visible esta distancia y eliminarla (o, por lo menos, suavizarla).

En este intento de visibilizar el problema, James Gandolfini funge como representante de la industria cinematográfica (de la industria que genera las representaciones de estos hombres y las legitima) y decide darles voz a los veteranos para incorporar, en la opinión pública, discursos sobre esta problemática post-bélica. Es, de algún modo, comenzar a imaginar el futuro inmediato, cuando Estados Unidos salga definitivamente de Irak e inicie una política (y economía) de paz. O, en caso de que el gobierno americano decida escalar el conflicto, invadiendo Irán, por ejemplo, esta obra audiovisual previene sobre los efectos sociales de la supervivencia tan alta de heridos de guerra; lo que, sin duda, plantea problemas para la seguridad social, la economía y las familias americanas, elementos íntimamente ligados a la intención del voto.

### ***La comunidad***

El documental es un acto de compromiso, de promesa de reformulación de la comunidad. Aunque el gobierno americano no ha abandonado a sus veteranos (y ninguno de los entrevistados se refiere a este tema), ciertamente tantos heridos son un problema de salud pública importante. El documental intenta poner los intereses de este colectivo como un elemento que cabe considerar en términos políticos y económicos, a partir del sacrificio humano que han hecho por su país.

Pero, al elegir a los entrevistados, es el mismo documental el primero que admite su separación, su diferencia respecto al resto de la sociedad. Todos los mecanismos retóricos y narrativos intentan recomponer la comunidad, reintegrarlos. Los abrazos de despedida de Gandolfini a los veteranos, las innumerables veces que les agradece compartir su experiencia, el trato en plató que les otorga el equipo, son los recursos que promueven la visión de la comunidad que se reconstituye. Sin duda alguna, James Gandolfini actúa como sinécdoque de las instituciones americanas y de la autoridad.

El gobierno americano no rinde homenaje a estos veteranos; es un productor de Hollywood el que decide hacerlo, y, al resolver realizar él las entrevistas y aparecer a cuadro, suplanta todos los mecanismos de legitimación a los que se suele someter a los veteranos. Él, como un ciudadano, como otro, como civil no desplegado (y mucho menos herido en combate) decide componer la representación de este colectivo creciente en la nación.

Gandolfini interpreta que hay una necesidad de representación que, por ejemplo, aún no ha generado ningún producto hecho y firmado por un herido en combate. Esta posibilidad del registro autobiográfico no ha sido utilizada aún dentro de la tradición documental americana en lo concerniente a la guerra de Irak. Aunque por el número de cámaras presentes en el conflicto y el hondo calado del *work in progress* en el modo documental estadounidense, es probable que exista como registro *amateur* privado. Y tampoco sería sorprendente encontrar que alguna pieza de estas características se produzca en los años por venir y alcance las salas de exhibición.

La guerra fractura la comunidad, en tanto que el documental (los medios en general) intentan reconstituirla, unirla, homogenizarla. La función de los relatos míticos muestra así su funcionalidad social, a pesar de no tratarse de un producto propagandístico en toda regla; elabora imágenes y representaciones que permiten establecer unos valores comunes, deseables para todos los ciudadanos. La celebración individualizada por parte de cada herido, del día en que fueron golpeados en combate, es una forma desarticulada de la comunidad de recordar el trauma. El documental

pretende reunir algunos casos, colectivizarlos, socializarlos, integrarlos como un dolor común y como una celebración común.

6.3.6. *Ground truth* (2006), de Patricia Foulkrod; o la figura del veterano.  
La experiencia como actualización del mito.

La compañía *Focus Features*, empresa dinámica de producción y distribución con casi diez años trabajando en Hollywood, fue la encargada de la difusión de este filme<sup>187</sup>. La producción corrió a cargo de un par de compañías pequeñas, *Plum Pictures* y *Radioaktive films*. Esta fórmula de producción de bajo coste, con gran difusión en televisión, es un mecanismo industrial muy difundido para el cine de no-ficción. La historia de *The ground truth* se centra en los problemas físicos y psicológicos que los veteranos de la guerra sufren. Es la historia de supervivientes, luchadores y ciudadanos que fueron soldados y que sienten que su gobierno les ha vuelto la espalda.

En términos narrativos, el filme, en la primera escena, establece un tiempo de producción y de referencia para elaborar sus pretensiones de actualidad. El reclutamiento de soldados en Venice Beach, en el año 2005, es el hecho histórico que nos permite cifrar el rango temporal que intenta establecer el documental. Que éste sea el principio de la narración, y que lo constituya a partir del juramento de los nuevos reclutas implica que la sociedad americana continúa la guerra con Irak. El conflicto armado sigue, pero, además, que se vea la incorporación de civiles a la vida militar muestra una progresión, un incremento de los involucrados, por lo que el establecimiento de este momento particular como principio del relato denota la intención de establecer un discurso respecto de la implicación de la sociedad en la guerra como problema actual, abierto a debate. O, por lo menos, éste es el telón de fondo, el inicio del planteamiento de lo que se convertirá en el tema del cambio social al que se refiere el documental.

En este sentido del planteamiento del problema, *The ground truth* es una obra estructurada en dos partes claramente distinguibles: la primera, es la presentación de la guerra desde el punto de vista de cómo se integran los civiles a la vida militar y de qué presupuestos (prejuicios, opiniones y creencias) sirven de motivaciones para alistarse; la

---

<sup>187</sup> Produjo, por ejemplo, *Lost in translation* (2003), de Sofía Coppola; o *Brokeback mountain* (2005), de Ang Lee.

segunda es la dificultad de estos soldados para reintegrarse a la vida civil después de servir en Irak (y se enfoca, especialmente, en el síndrome de estrés post-traumático).

También, desde el inicio, el filme deja muy clara la progresión narrativa que seguirá. Un intertexto previo a la primera secuencia es el recurso a través del cual se establece la metáfora del viaje. El fragmento literario, extraído del libro de James Hillman, *A terrible love of war*<sup>188</sup>, dice: “The return from the killing fields is more than a debriefing...it is a slow ascent from hell”. Los componentes del texto sugieren la naturaleza de la guerra y de su carácter de hecho narrado. Por un lado, la cita intenta mostrar la dimensión infernal de ir y ver, en los campos de batalla, la atrocidad de la guerra. Por el otro, narrar, informar, cronicar aquello supone someterse a la experiencia del horror, a ser testigo de los hechos. La referencia al mito de Orfeo es clara, y el viaje será, por tanto, una ascensión. La lentitud y la dificultad en el ascenso se corresponden con una perspectiva trágica de aquello que el documental expone.

Los recuerdos de la experiencia en la zona del combate se vuelven huellas imborrables que, a pesar de la salida del averno, los hombres y mujeres que la han vivido, no podrán olvidar. En este sentido, el documental intenta lidiar con los recuerdos, con el trauma de los soldados, y reivindicar a las familias como víctimas de guerra, que han de enfrentarse al problema sin haber pasado por la zona de guerra. Esta implicación de los dos procesos, la experiencia bélica y la crisis de la vuelta, muestra la complejidad narrativa de este tipo de sucesos. Un recuerdo vital de uno de los miembros de la familia se encadena e irrumpe en la vida del grupo, desestructura, aflige y modifica la forma de vida de esas personas. Crea un cambio que, por las experiencias narradas en el documental, es algo para lo que el gobierno americano no preparó a sus ahora veteranos.

El viaje mítico a través del infierno, a pesar de que restablece el orden y permite, narrativamente, una salida al personaje (sea Orfeo o los soldados), supone que lo que se sacrifica a cambio de recuperar aquello que se ha perdido y que motiva el viaje es demasiado costoso. Y la implicación de una visión mítica en un filme factual obliga a

---

<sup>188</sup> James Hillman (2005): *A terrible love of war*, London, Penguin.

pensar cómo una narración tan general se aplica a cada uno de los casos particulares. En este documental, constituido por las experiencias narradas por treinta y un soldados y familiares, el viaje adquiere diversos matices que, argumentativamente, se hacen coincidir en la dificultad de adaptarse a la vida después del servicio activo. A pesar de que la experiencia de cada uno es distinta, determinada por su vida previa, el filme intenta mostrar una visión de colectivo, de grupo social afectado.

En el caso de este documental, la discusión sobre la justicia o injusticia de la guerra y el cuestionamiento sobre su fin se desplazan a un segundo plano, para abordar una visión crítica de la reintegración de los soldados, al tiempo que intenta reivindicar los derechos de los veteranos. El fin de la guerra se asume como una necesidad para evitar que más gente sufra el mismo destino, pero la acción narrativa está dirigida a concienciar al espectador respecto de la ineficiencia del apoyo psicológico y médico a los excombatientes. Queda muy claro que la pretensión de actualidad del documental durará mientras el conflicto continúe, por lo que más reclutas serán enviados a la guerra, como testimonia la primera secuencia del filme.

Pero, además de esta progresión e incremento de implicados (hasta un millón hacia 2005, según uno de los entrevistados del documental), las consecuencias posteriores del conflicto quedarán marcadas en la sociedad por generaciones. Esta característica potencia la relevancia del tema y otorga una gran carga emocional y cultural a la discusión que plantea el filme. La función social de la película es mostrar un cambio, probablemente no deseado, en la forma de vida de la sociedad americana, sufrido por los daños colaterales de que su población haya ido a la guerra, sujeto a un tipo de combate y a unas características de conflicto que desarticulan los intereses nacionales (gubernamentales) de los deseos de participación y los logros obtenidos por los individuos.

El activismo social del documental no recurre, en este caso, a una visión irónica del suceso. A pesar de su fuerte oposición a las causas de la guerra y a su continuidad, los argumentos del filme no apuntan a la crítica de la nación, ni de los valores sociales y culturales por los que lucharon los soldados; hay una visión de progreso, de mejora, de

compromiso con las creencias bajo las cuales se legitimó la guerra. Pero esas creencias no se corresponden con la experiencia del conflicto de los entrevistados, lo que plantea la necesidad de cambio, pero sin aspirar a la disolución social o a la crisis del sistema. El mito nacional y democrático americano se cuestiona, pero se asume como un elemento integrador aún necesario y relevante para todos los ciudadanos.

Si pensamos el combate como una experiencia límite, la crítica de la guerra por sus propios participantes, les otorga legitimidad para pronunciarse respecto de los mecanismos para integrar estos hechos (personales y nacionales) en un discurso general, histórico-social. Lo que, en términos literarios, estaría cercano al *bildungsroman*. La cuestión es que la crítica colectiva a la experiencia que la sociedad ha impuesto a estos personajes suspende o pone en duda la relevancia de este hecho como parte de la vida y memoria de sus ciudadanos. Aquí el tema de la memoria se vuelve conflictivo, pues recordar la guerra para los soldados es causa de sufrimiento y, además, la sociedad no les ofrece ayudas para lidiar con ello. Esta crisis cuestiona la propia forma literaria, el género mismo, preguntando si la guerra es una experiencia forjadora de la madurez de los miembros de una sociedad, o si es una obligación que supera los límites de la cultura misma y ha de vivirse para mantener la propia existencia de esa sociedad<sup>189</sup>.

El intertexto de la cita de Hillman ya nos previene de la postura general del documental, cuya narración, a pesar de ser un descenso al infierno, pretende una integración al discurso histórico, al cronicar la ascensión del personaje. El tiempo histórico de la producción, además, y la pretensión de actualidad (implicación directa en el problema) hace que la focalización sea desde el interior. Por lo que, aún operan los valores de unidad nacional, de comunidad, de destino cultural americano. Las consecuencias traumáticas de la guerra buscan, en los personajes y en el documental, ser integrados; la crítica al sistema es su incapacidad para integrarlas. Las asociaciones de ayuda a los veteranos se plantean como una opción que, desde la periferia (lo que muestra la ineptitud gubernamental para apoyar a sus soldados tras regresar) de la institución y la administración pública, pretenden reintegrar estos discursos como

---

<sup>189</sup> “memory is absolutely instrumental to the maintenance of the social contract *and yet at the same time dramatically unreliable*”. Janet Walker (2007): “Testimony in the umbra of trauma: film and video portrait of survival” en *Studies in Documentary Film*, vol. 1 n°. 2, 2007, p. 98.

experiencias significativas y ejemplares para la cultura nacional. El éxito de esta pretensión del documental está suspendida a la espera de que la actualidad del tema genere procesos sociales que logren que esto suceda.<sup>190</sup>

Esta precariedad del destino del discurso y su relevancia histórica está íntimamente vinculada a la pretensión de actualidad del filme. Sin embargo, queda claro que lo que en estos momentos, por la proximidad temporal de la problemática, le otorga un carácter trágico a la narración (pues aún no hay manera de incorporar esta experiencia al flujo de la historia) con el tiempo podría convertirse en una narración más de superación del hecho traumático (acercándolo mucho más al *bildungsroman*). Esta indeterminación la aporta el referente del documental, que es una guerra que aún sigue su desarrollo.

A pesar de esta indeterminación de la relevancia histórica del documental, existen testimonios de los propios entrevistados que sugieren la importancia del tema y el impacto que, efectivamente, estos problemas tendrán en la sociedad americana. Probablemente, el más significativo sea el que se refiere a la tecnología para proteger los cuerpos de los soldados. El ex ranger, Steve Robinson (Exec. Director, National War Resource Center), explica cómo los chalecos y equipos de combate están diseñados para proteger el torso del soldado, pero no así sus extremidades, por lo que las bombas y balas generan muchos heridos que pierden algún miembro. Pero, por el otro lado, los avances médicos permiten ahora (mucho más que en Vietnam, según el entrevistado) que, a pesar de la amputación, muchos más heridos sobrevivan. Ésta es una característica determinante del tipo de veteranos y de los problemas psicológicos y de adaptación que sufrirán estas personas en su regreso a casa.

---

<sup>190</sup> En la escena borrada del documental, que aparece en los extras del DVD, uno de los personajes habla de los intentos del Congreso por legislar protocolos para evitar el sufrimiento de los veteranos. Estas iniciativas fueron fruto de ver la crisis que la primera guerra del Golfo generó en la población americana. Las leyes son el caso canónico del proceso social democrático para incorporar la experiencia al orden de la comunidad.

## **Los héroes**

Aquéllos que regresan físicamente intactos han de padecer las heridas psicológicas y emocionales de la guerra. Éste es el conflicto central y criterio de selección de los entrevistados del documental. Es fácil percatarse de esto en el planteamiento narrativo del filme, pues, aunque el inicio es una secuencia de reclutamiento, todos los personajes que aparecen hablan en pasado de su vinculación con el ejército, dejando entrever que sus experiencias como soldados han quedado atrás. Los espacios donde son entrevistados, además, son sitios asociables a su comunidad (su casa, oficinas, etc.). De igual modo, todos aparecen vestidos de civiles, lo que connota el reingreso a la vida en su país como veteranos.

El recurso de la entrevista con las preguntas en *off* privilegia la continuidad narrativa del discurso oral del personaje; intenta hacerlo ingresar en un flujo de conciencia que, en el caso que nos ocupa, forma parte de un coro de voces. El grupo social construye el discurso sobre el impacto psicológico de la guerra. Los casos particulares matizan el mismo concepto, y las dos perspectivas generales, la de los veteranos y la de sus familiares (las esposas, fundamentalmente, aunque aparecen algunos padres o hermanos) son los elementos constitutivos del discurso del documental.

La voz del entrevistado tiene la carga argumentativa en esta pieza documental y, en términos de estilo narrativo, es mucho más cercano a lo que podríamos asociar con el reportaje en profundidad, más que con el canon documental. Tiempo y espacio obedecen a una lógica de producción más que a una búsqueda creativa. La actualidad determina sobremanera esta formulación, más en términos de tratamiento, temático que en términos expresivos o míticos.

Los cuerpos de los personajes están la mayor parte del tiempo que aparecen en cámara, sujetos al tiempo de la entrevista. Algunos planos ilustrativos de su vida cotidiana en casa, o en algún sitio público, completan la visualización de los entrevistados. Pero los temas de los que éstos hablan están ilustrados con otras personas, otros cuerpos. De este modo, no existe nunca un seguimiento de un solo personaje

donde se muestre todo el proceso explicado durante el documental. Esta condición fractura la noción de viaje mítico y de héroe en términos narrativo-visuales, pues los reclutas de la primera escena no son los entrevistados, de igual modo que el entrenamiento muestra a otros soldados; y los veteranos de Vietnam que aparecen son los personajes conscientes del proceso que han de pasar los entrevistados y el resto de los soldados que se muestran durante todo el transcurso de la narración.

La narrativa se fragmenta en un capitulado que pretende abordar los distintos aspectos del tema, y que intenta utilizar la noción de veterano (más que de héroe épico en acción) como concepto integrador. No se muestra a ninguno de los entrevistados en acción, ni se recurre a archivo (ni fotográfico, ni videográfico) de ningún tipo para ilustrar el tiempo en el que estuvieron desplegados en zona de combate. La memoria y, sobre todo, el trauma constituyen el nexo con la guerra<sup>191</sup>.

En el caso de los mutilados, además, el trauma es visible. Pero los trastornos psicológicos (tema central del documental) no aparecen, como las huellas que han dejado las balas y las bombas en los cuerpos de algunos de los entrevistados. Las heridas físicas son la constatación visual del accidente, pero, además, en el caso de todos los heridos, en un punto del documental se les pregunta sobre esa experiencia en específico, lo que transforma en lenguaje al trauma (o por lo menos lo intenta).<sup>192</sup>

Pensando, en el caso específico de la funcionalidad social de la incorporación de estos héroes traumatizados, al mito nacional, es válido considerar que los heridos se transforman en un veterano con un estatus especial. La discapacidad física activa los

---

<sup>191</sup> Esta característica muestra la importancia que la dimensión psicológica desempeña en la construcción de los personajes del documental, cuestión consistente con el uso de la entrevista como eje de estructuración temática del filme, pero también con el imaginario cinematográfico de ficción americana, que recurre a estos elementos de manera insistente (a veces obsesiva).

<sup>192</sup> “‘physical pain does not simply resist language but actively destroys it’. Enders contends that ‘Torture does not destroy language’, but rather, it ‘creates it [...]’ El artículo plantea esta cuestión como un tema a debate, en el que la autora está en desacuerdo con Enders. Walker, op. cit., p. 100. En el caso del documental que analizo, es evidente el peso simbólico de las heridas, que exigen recursos particulares para ser mostradas. Me refiero sobretudo al pequeño momento de descanso donde aparecen las fotografías de los soldados mutilados con una pieza musical, dando espacio al espectador (o negando el lenguaje) para asimilar el trauma del personaje. También se podría decir lo mismo del zoom out que la cámara hace cuando el primer entrevistado, el especialista Robert Acosta, habla de cómo perdió el brazo en el capítulo 7.

mecanismos míticos y simbólicos que generan un vínculo moral (también legal y económico) entre la nación y el individuo.

El herido por accidente o, por ejemplo, por fuego amigo, es un soldado que queda discapacitado por daños colaterales y no por la experiencia del combate propiamente dicha, lo que de alguna forma pone en duda la ejemplaridad de sus heridas como símbolo del sacrificio o la entrega por la causa. Uno de estos casos aparece en el documental. El especialista, Denver Jones, afirma que su lesión no fue “por nada heroico”. El conductor del vehículo en el que se trasladaban iba demasiado rápido y, al caer en un desnivel del terreno, saltó y se golpeó la cabeza con el techo del vehículo y luego la zona pélvica al rebotar. Su columna vertebral quedó destrozada.

Podría decirse que incluso la muerte en combate del soldado propiciaba una forma de reconocimiento directa del sacrificio, de integración al mito del héroe caído; pero el regreso del héroe como discapacitado genera otro tipo de dinámicas sociales, de intereses económicos, de requerimientos de salud y apoyo que se están incrementando en esta guerra, más que en las anteriores. Este ya es un cambio considerable y, a partir de estos hechos es como se plantea la problemática que desarrolla el documental. El individuo, como inadaptado social por la experiencia bélica, es mucho más problemático que si regresara como herido o muerto.

Un elemento que cabe considerar es que, en el ejército, existe la posibilidad de ser dado de baja por incapacidad para adaptarse; lo que se suele definir como un problema de actitud respecto de las implicaciones morales y psicológicas de convertirse en soldado.<sup>193</sup> Sin embargo, cuando vuelven los veteranos, y están verdaderamente incapacitados para readaptarse a su vida civil, el gobierno los ignora. Los ciento veinte días para la evaluación médica por problemas psicológicos son uno de los elementos centrales de la crítica de los afectados.

---

<sup>193</sup> Cfr. capítulo 3 del DVD.

En términos míticos, resulta sorprendente la importancia del reconocimiento inmediato del héroe al volver a casa, a la comunidad. El aplazamiento de la evaluación psicológica y el uso del trastorno de personalidad para evitar el pago de gastos médicos, derivados del síndrome de estrés post-traumático, cancela esta posibilidad de reconocimiento inmediato, aletarga la simbolización e impide, como decía en párrafos anteriores respecto del género documental, incorporar esta narración al flujo histórico. Los héroes están a la espera de ser reconocidos, y muchos están furiosos. De ahí se deriva el planteamiento de la libertad de actuación al margen de los valores e ideales nacionales, volviendo al veterano un opositor (incluso un enemigo del sistema).

### ***La comunidad***

La contraparte del individuo, como elemento mítico, que me interesa analizar es la comunidad o sociedad que genera las narrativas en las que estos personajes participan. El espacio, los símbolos patrios (bandera, himno, uniforme, juramento, leyes, etc.), los colectivos participantes del estado o nación, así como todos los productos culturales derivados de la vida de dicha comunidad, son los elementos sujetos a consideración.

Varios son los componentes míticos, a los que me he referido en los capítulos de contexto, y que aparecen en este documental. Probablemente los más significativos son los valores y creencias vinculados a la defensa de la nación y la libertad, que sirvieron como motivaciones personales a los civiles para decidir alistarse. La estructura en dos actos pretende mostrar la diferencia de estos componentes míticos, valores y creencias, utilizados como discurso nacional (gubernamental y propagandístico), y su contraparte en las experiencias personales de cada uno de los implicados.

En el capitulado del DVD<sup>194</sup> se puede observar esta colisión a partir de la estructura dividida en dos. El capítulo once (de dieciocho que tiene todo el filme) se titula “regreso a casa”. Podría parecer que este momento es cuando finalmente los soldados terminan la experiencia infernal y logran reunirse con sus seres queridos; pero el alargamiento de los problemas y obstáculos en los capítulos posteriores evidenciará que los conflictos no se acaban, como suponían los soldados, con volver a casa. El concepto mismo de comunidad entra en crisis.

El final del documental es abierto; “esperanza” (el último capítulo) es el sentimiento que intenta permanecer como vínculo entre la comunidad constituida en el filme y el espectador, al que trata de implicar en la problemática. A pesar de que es una proyección de futuro positiva respecto de los obstáculos mostrados a lo largo del documental, el viaje mítico queda en suspenso, para ceder paso a la necesidad de construir una crítica social. La funcionalidad de la pieza pretende generar un cambio que, si la narración cerrara, enfatizaría la crisis y no dejaría salida a los personajes, ni forma de integrar el discurso al flujo histórico, más que como un fracaso consumado. La idea de cerrar de forma positiva es tratar de evitar esta condición trágica que determinaría una visión mucho más de disolución social y de degeneración del sistema.

---

<sup>194</sup> El capitulado es el siguiente:

1. Main titles
2. Recruitment introduction
3. Basic training
4. War cries
5. Trigger happy
6. Consequences of war
7. Injuries
8. Accurate shooting
9. Hidden pain
10. Military abuses
11. Coming home
12. Posttraumatic stress disorder
13. Emocional scars
14. Starting from scratch
15. The psychological injury of war
16. Taking action
17. Hope
18. End titles

También resulta muy significativo que, a pesar de esta noción general que el último capítulo intenta establecer, los discursos de los personajes que aparecen en esta escena son bastante más pesimistas respecto del futuro de la nación y los valores democráticos. El último comentario del sargento Camilo Mejía dice que la máxima libertad que podemos alcanzar es seguir nuestra conciencia. Este personaje fue el primer objetor de conciencia, mediáticamente conocido, de la guerra de Irak, fue juzgado en corte marcial y expulsado del ejército. Se volvió un activista. La esperanza, sentimiento general, unificador, integrador del discurso, se opone ostensiblemente a la libertad personal en busca de seguir los propios valores (en detrimento de los valores impuestos por el discurso gubernamental). La manera de mantener “el espíritu alto” del documental es mostrar una sociedad integrada; a través de parejas que, a pesar de los problemas siguen juntas, que son apoyo de los veteranos, que han buscado ayuda en las asociaciones, que son activistas junto a otro gran número de ciudadanos, y así sucesivamente. Son casos positivos, que están lidiando con los problemas, que los afrontan e intentan sobreponerse.

El discurso gubernamental se materializa en el filme en un aspecto concreto: el entrenamiento de los soldados para la guerra. Todos los valores y creencias se convierten en estructuras militares, normas, jerarquías, protocolos, rituales y simulaciones propias del universo castrense<sup>195</sup>. La preparación para el combate es la acción específica que debe conectar los valores democráticos pretendidos por ambos, nación e individuos, y lograr mecanismos que perpetúen la sociedad que defienden.

Es muy relevante que todos los entrevistados que aparecen, son soldados que ya han servido y que narran cómo fue la etapa de entrenamiento; pero, sobre todo, son visiones de personas que ya han contrastado la experiencia de la preparación con el

---

<sup>195</sup> Reviste mucho interés un detalle que aparece durante el entrenamiento de los soldados. El sargento dice que saldrá el capellán para que recen, pero es él quien, a través de frases extraídas del credo católico, da órdenes militarizadas a los cadetes. “Let us pray” y “amen” son repetidas varias veces durante una formación del pelotón. Los soldados inclinan o levantan la cabeza, simulando el rezo (o de hecho realizándolo), pero dentro de un contexto de disciplina militar y como parte de la rutina de su preparación como soldados. Esta convivencia de creencias religiosas y nacionales se muestra con toda claridad. Contrasta poderosamente el tono de voz y el sitio con las palabras del credo católico; y, sin embargo, aún será más evidente la diferencia, pues esta escena está montada con los soldados emitiendo el grito de guerra, que es matar. La causalidad nos podría hacer pensar que hay posibilidad de interpretar esta escena como la preparación para una guerra santa, lo que otorga una visión fanática de los americanos, muy próxima a lo que critican de los radicales musulmanes.

combate real. En esta comparativa es donde muestran la distancia entre sus motivaciones y las actuaciones que la guerra (el gobierno, la defensa de los valores, el enemigo y todos los factores del conflicto) les ha obligado a emprender.

Conforme esta diferencia se va haciendo más grande, el mito de la salida del infierno va cobrando relevancia. Los soldados (varios de ellos declaran en la entrevista) manifiestan que lo que les han inculcado es que, para volver a casa, han de barrer Bagdad, acabar con los terroristas, etc. Cuando son repatriados, están ávidos por volver junto a sus familias, pero lo que les han enseñado (que ocupa cuatro o cinco capítulos del documental) no se borra con el deseo de reintegrarse y volver a la vida civil. La desproporción entre el tiempo que pasan convirtiéndose en soldados, respecto del tiempo que pasan para volverse veteranos, es enorme. Finalmente, ésta es una de las claves narrativas del documental, mostrar que los valores, deseos y opiniones se constituyen en hábitos y en cambios de personalidad y de actuación. Los personajes salen e intentan reingresar en la comunidad.

Incluso uno de los entrevistados, Sean Huze, declara en la entrevista que no sabe si “tendría que librarse de todo eso”. Como si aún estuviera pendiente ver si logrará salir del infierno, a pesar de que visualmente constatemos que está en casa, con su familia (esposa e hijo). Esta mostración del hogar, reinterpretado por los sentimientos asociados al síndrome de estrés post-traumático es la dialéctica presente en el problema que se narra. El soldado (héroe, en términos míticos y, probablemente, en términos militares) regresa; y no aceptará ser tratado como inadaptado, como enfermo, como dependiente. El supuesto de que, si han podido lidiar con la guerra, podrán reincorporarse a sus vidas, es una opinión que desencadena el conflicto narrativo que *The ground truth* presenta. Poco a poco se percatan, ellos y sus familias, de que no será tan fácil.

Las entrevistas a varios veteranos (fundamento de la constitución de la idea de colectivo social con características específicas) muestra, cómo los motivos de cada uno para alistarse, difieren respecto del contexto particular; pero muchos recurren a los valores democráticos como base legitimadora de su discurso. Aunque también aparecen las prestaciones académicas, de salud y de calidad de vida, que se promueven a través

de la propaganda del ejército para reclutar civiles. La presencia de un *spot* de publicidad de las fuerzas armadas americanas intensifica esta relación. Este planteamiento teórico-ideológico, en el que se sustenta la institución militar, padece de un serio revés con declaraciones como la de Rob Sarra, cuando afirma que “al ver a un compañero caer muerto a tu lado, aquello se vuelve una cuestión de venganza y no de matar en nombre de la causa”.

Los valores que debe encarnar la institución no se corresponden con las situaciones a las que se enfrentarán los soldados en la zona de guerra. Y el problema se magnifica cuando se explica que la guerra no está instalada en campos de combate, sino que se libra calle a calle, casa por casa. La insurgencia, la fragmentación del ejército iraquí, los terroristas, constituyen una guerra de guerrillas como la vivida en Vietnam. El enemigo es indistinguible, irreconocible; por lo tanto, el estado de alerta es permanente desde el momento en que tocan tierra los soldados. Esta vigilancia perpetua mina emocionalmente a los individuos y dificulta establecer una lista de prioridades operativas para los mandos militares. De este modo, se establece el caos como principio rector de la experiencia bélica. Salir de allí se vuelve la prioridad de los soldados; intentar distinguir si un niño que cruza la calle, y se interpone en el camino del vehículo americano, es un terrorista o no se vuelve irrelevante, anecdótico.

Esta confusión del soldado y de la prioridad de las operaciones en territorio iraquí, como contrapunto, necesitan una imagen muy definida del enemigo, del *otro* a quien se enfrentan como sociedad. Y, aunque en la zona de guerra sea indistinguible, los nombres y representaciones son muy relevantes. En varios momentos del documental, los veteranos hacen mención de los modos de nombrar al enemigo. Por ejemplo, a los blancos de entrenamiento los llaman “Bin Ladens”, “moros”, “hajis” o “talibanes”. El terrorismo, la etnia o un régimen musulmán opositor a los valores democráticos americanos son considerados dianas de entrenamiento lo que, aunado a los gritos de guerra, constituyen el automatismo bajo el cual se prepara a los soldados para matar.

También, en la primera secuencia, cuando los nuevos reclutas juran la constitución, afirman que defenderán a la nación de cualquier enemigo externo o interno.

Es muy importante notar que asumimos que los enemigos serán extranjeros, ver que el tiempo narrativo se fija en Estados Unidos en el año 2005; todo ello nos hace connotar la implicación en la guerra de Irak. Sin embargo, los objetores de conciencia se volverán, en el transcurso del documental, un enemigo interno, en casa. Sean Huze habla de que, por escribir un libro sobre su experiencia, la administración irá a por él. Igual que Camilo Mejía, habla de la persecución, el encarcelamiento y la baja deshonrosa en un intento por acallarlo. El activismo se puede volver, no una forma de búsqueda del consenso, sino de oposición que conduce a la crispación y el enfrentamiento, a pesar de ser compatriotas.

Otro de los componentes míticos presente en *The ground truth*, son los medios como forjadores de opinión pública, del que también forma parte el imaginario cinematográfico, que sirve de motivador para uno de los personajes: el sargento Rob Sarra. Películas como *Top gun*, son referentes (imágenes de la cultura popular) que convencieron a este hombre para querer ser soldado de infantería y alistarse. Y cuando habla del automatismo, reflejo creado por el entrenamiento para matar en combate, dice que en los simuladores, igual que en el cine, se ve cientos de veces, por lo que crees que será “pan comido”.

Otra forma en que se materializa esta presencia de los medios es el uso de la publicidad del ejército para el reclutamiento de civiles. Y como contrapunto, Herold Noel, uno de los entrevistados, lo compara con la publicidad de los cigarrillos, que previenen de los efectos nocivos del producto; cosa, dice que: “no sucede con el ejército americano”.

Además de la idea de virilidad a la que hacen referencia varias de las declaraciones de los entrevistados respecto a la imagen pública que el ejército vende, algunos planos sorprenden por su falta de vinculación con el campo semántico de “lo militar”. Cuando el *spot* habla del tiempo libre de los soldados, se ven imágenes de jóvenes en motos de agua y a un golfista en un campo. Estas imágenes construyen una relación de estatus, nivel económico y cultural que representa un fuerte argumento aspiracional para los civiles que deseen probar la experiencia. Los argumentos de venta

no previenen de las consecuencias negativas (como es lógico pensar respecto de cualquier publicidad) que alistarse en el ejército puede tener.

El último elemento simbólico de la presencia mítica de los medios es más complejo de definir, pues lo que plantea es justo el cambio de paradigma que está atravesando en este momento a los mecanismos mediáticos, informativos y representacionales: las nuevas tecnologías de la comunicación. El modo concreto en que aparecen en este documental, es en la explicación del impacto que los simuladores de combate han tenido en el entrenamiento de los soldados en el momento de estar en una situación potencialmente peligrosa. Matar en el simulador les permite imaginar, incluso desear hacerlo. El teniente coronel David Grossman<sup>196</sup> explica el cambio significativo en el proceso mental del soldado a partir de la incorporación de este tipo de tecnologías audiovisuales, que no son propiamente los medios de comunicación en el sentido estricto. El teniente habla del cambio de *software* refiriéndose a los procesos psicológicos que cambian en el recluta, al incorporar y naturalizar el contacto de los medios digitales con la experiencia bélica.

Los simuladores, la realidad virtual, las nuevas tecnologías requieren un planteamiento epistemológico distinto para abordar los temas y los problemas asociados al realismo y la representación en estos mecanismos. Suscitan muchas preguntas sobre cómo configuran la experiencia bélica; por ejemplo, si preparan al soldado para la situación límite a la que se enfrentará, o si traer el conflicto a casa en un ambiente protegido posibilita hablar de una representación realista o no. La interactividad como principio narrativo excede los objetivos del presente trabajo; pero es imposible dejar de hacer notar su presencia en el contexto, así como su capacidad para modificarlo. Incluso voy más allá, los mecanismos narrativos del documental (cinematográfico y televisivo) se han visto expuestos, revelados gracias a esta nueva evolución mediática y tecnológica.

---

<sup>196</sup> Autor de varios libros sobre las implicaciones del acto de matar en combate y cómo educamos en nuestras sociedades a matar. El libro que se cita en el documental es: Dave Grossman (1995): *On killing*, Little, Brown and Co.

### 6.3.7. *Last letters home* (2004), de Bill Couturié.

El soldado muerto, el flujo de conciencia y la familia como héroe

Este documental, producido por *HBO*, cadena de televisión por cable, está basado en un libro sobre las últimas cartas que algunos soldados, caídos en la invasión de Irak, mandaron a sus familias. El libro fue producido por *Life Books*, que también colaboró en la producción del filme, así como por el periódico *The New York Times*. Bill Couturié, director de documentales para televisión, es conocido como “the letter guy”, pues también realizó *Dear America*, obra documental sobre la guerra de Vietnam, basada en las cartas que los soldados enviaban a casa.

Igual que en *The ground truth* y *Alive day memories*, las asociaciones de veteranos americanas participaron activamente en la producción de este documental. Son los excombatientes uno de los grupos sociales más preocupados por la representación de la guerra. Habitualmente su intervención está asociada a intereses de difusión del costo humano que los conflictos armados representan. La cuestión es que casi todas las fórmulas narrativas ligadas a este interés legítimo por oponerse a la guerra suelen acabar como productos con una fuerte carga nacionalista, y la crítica a las malas actuaciones del propio gobierno suelen quedar diluidas.

Se suele enfatizar el aspecto humano y el coste psicológico o físico (en el caso de los heridos) de los individuos, al tiempo que la posibilidad de establecer un planteamiento político se aleja; incluso, como en el caso de Couturié – según él mismo afirma en una entrevista – se evita plantear una visión política del asunto. La poética del sujeto asociada con este tipo de obras documentales se opone a vincular estas experiencias individuales con un cuerpo político, aunque es posible, e, incluso para efectos de integración de las narraciones en el flujo histórico, es deseable.

*Last letters home* es el caso que analizo, en cuanto a su vinculación con el género epistolar como mecanismo de construcción del individuo y elemento narrativo característico de la mirada subjetiva documental. Tiene su punto de partida en un planteamiento totalmente distinto al de *Dear America*, documental basado en imágenes de archivo de la guerra de Vietnam y narrado a través de las cartas de los soldados. La

configuración del tiempo narrativo en una y otra es totalmente distinta. *Last letters home* es un producto que tiene pretensiones de actualidad.

En este ejemplo, la tradición documental y el estilo de los productores son los elementos que sirven de referente previo, de elementos configuradores de un discurso sobre la guerra presente: la guerra de Irak. Esta pieza documental se preocupó por aparecer en el tiempo exactamente posterior al fin de las operaciones principales en Irak. En cambio, *Dear America* es una reelaboración discursiva muchos años posterior al fin de la guerra de Vietnam.

La revista *Life* es co-productora de *Last Lettes Home*, además de haber publicado las cartas de los soldados en un número especial. El tiempo narrativo se corresponde con la actualidad de la guerra y con la publicación de esta compilación de epístolas de los soldados por parte de la prestigiosa revista, de larga trayectoria en el periodismo de investigación documental de la vida americana.

La estructura del programa es, retóricamente, bastante simple. Los capítulos se corresponden con cada una de las familias; presenta una pequeña introducción y desenlace recopilatorio de las experiencias de este grupo de personas. El inicio utiliza la carta como símbolo y explora su capacidad evocativa y de medio de transmisión de los sentimientos.

El tiempo de la producción está muy presente en la narración, lo que le otorga la pretensión de actualidad que ya citaba. Las entrevistas a las familias se producen, como máximo, tres meses después de que los soldados murieran en Irak. Además, suceden cuatro o cinco meses después de que el presidente Bush declarara terminada la guerra, en marzo de 2003. La inconclusión narrativa de la guerra se apodera de este programa. No hay una explicación del conflicto armado; tampoco surge ninguna reflexión sobre el problema de la guerra. Lo que narran casi todas las cartas, así como las familias en la entrevista, es la vida cotidiana del soldado, su añoranza de casa, para concluir con la forma en que se enteraron de la muerte de su ser querido.

## **Los héroes**

Los soldados, como héroes, ya sólo son el pretexto narrativo del documental. Los personajes de esta pieza televisiva son los familiares de los combatientes muertos. Por tanto, la figura heroica sufre una fractura definitiva. El soldado caído en combate forma ya parte del mito, al hacer el máximo sacrificio por su patria, dar la vida. En este sentido, el documental es un memorial, un ritual para afrontar el trauma. De él, participan los propios familiares (personajes reales de este filme), el equipo de grabación y los espectadores. El documental tiene fines terapéuticos, de duelo asociado a los familiares; y tiene fines rituales en términos del discurso nacional, aunque intente evitarlo o negarlo.

Las familias no son combatientes, por lo que la relación con la épica se da de forma indirecta. Pero como personajes emparentados con los muertos, la comunidad integra las características heroicas de los soldados y las vuelve parte de su propia realidad, incluso de su propia personalidad. Es la última fase vinculable a la guerra como viaje mítico, cuando los cuerpos de los caídos ya han vuelto a casa, y lo único que resulta visible es la ausencia de los soldados que ya no están.

Hay unos héroes ausentes, pero las familias toman el relevo. Es así, justamente, como se integra el cuerpo político y se reproducen los valores democráticos. La pura aceptación de aparecer en el documental es un refrendo de las familias de participar en las decisiones de defensa de la nación. Incluso de enviar más seres queridos al combate; y, aunque en algún sentido se oponen a la guerra por el alto coste emocional, todas asumen el conflicto armado como un mal necesario para salvaguardar su libertad y sus intereses.

## **El otro**

El *otro*, el enemigo, no aparece en *Last letters home*. No se ven imágenes del combate, de cómo murieron los soldados, ni siquiera de cómo vivían el despliegue en la zona hostil. El enfrentamiento con el *otro* no es el conflicto narrativo de este documental. El conflicto es el duelo de los familiares, Irak ya ha quedado atrás. El equipo de grabación funciona como espejo, como antagonista narrativo, pero nunca como enemigo.

El entrevistador y el realizador funcionan como un compatriota que no ha vivido en su propia experiencia la pérdida de un familiar por la guerra. Así es como esta diferencia establece el interés de difundir estas historias. La voz autoral legitima estas experiencias particulares como casos ejemplares (aunque no los distingue unos de otros, intenta que sean lo más similares posible) y se asume como el opositor. De este modo, las familias tienen a alguien con quien establecer un diálogo, imposible de establecer con el familiar desaparecido, con el enemigo que le quitó la vida, incluso con el gobierno que envió a los soldados a combate. El documental es el espacio de confrontación entre sociedad y familia para lidiar con el trauma de la pérdida. El entrevistador es quien representa la oposición, la diferencia para que los entrevistados puedan emprender el camino que los lleve a reintegrarse a la comunidad.

## **La comunidad**

Los casos de soldados utilizados, para componer el programa son una de las decisiones argumentativas de la postura ideológica más importantes de esta narración audiovisual. La construcción de la idea de comunidad y de nación está representada por soldados de distintas edades, ciudades, género y etnias. Pero no deja de ser sorprendente la ausencia de dos grandes minorías en esta estadística de la representatividad nacional. No aparecen ni negros musulmanes, ni asiáticos-americanos. Por supuesto, ya no digamos árabes-americanos.

Incluso se puede ir más allá: la representatividad religiosa es la menos considerada en la elección de los personajes del documental. Católicos o protestantes evangélicos parecen ser (porque nunca se explicita en el programa) los credos de todas las familias que aparecen. El movimiento musulmán encabezado por Malcolm X no encuentra, siquiera, reconocimiento en este texto. Con ello no quiero decir que no sean representados audiovisualmente los musulmanes (negros, en su mayoría) en los programas televisivos americanos; simplemente que en este documental no aparecen como sujeto relevante. Esta omisión es fácilmente explicable en términos narrativos y de la actualidad que representa.

Desde la perspectiva de la aparición de las diversas etnias que componen la nación americana, no se entrevista a ninguna familia de ascendencia oriental. La explicación audiovisual es, nuevamente bastante sencilla de suponer y argumentar. La noción de *otro*, de *enemigo americano*, desde la Segunda Guerra Mundial y durante gran parte de la *guerra fría* y, sobre todo, a partir de Vietnam, es el oriental. Esta noción fijada en el imaginario popular puede ser una explicación de esta omisión.

Estas ausencias, por tanto, deben ser tomadas como determinismos de la actualidad; como particularidades de la representación del *otro* que, por la naturaleza del conflicto armado, generarían confusión en el discurso patriótico que intenta establecer el programa. Sin embargo, al mismo tiempo, debilita la noción de unidad nacional dejar fuera, justamente, colectivos del mismo origen que el enemigo, que pudieran apoyar la visión americana del conflicto. Esta figura del converso, del inmigrante, podría equipararse fácilmente a la incorporación de los negros y los indios americanos en los regimientos de caballería de Roosevelt. El *otro*, a veces parte integrante del enemigo, que se convierte en colaborador de los americanos, es uno de los tipos de personaje recurrente en las narrativas asociadas al mito de unidad al que me he venido refiriendo.

Si el énfasis no está puesto en el documental, en la postura política de las familias ni en el credo que profesan, pues todos son tratados como ciudadanos americanos, resulta relevante esta omisión de grupos que podría colaborar en mostrar

una visión más rica y compleja de la integración social americana. Queda claro que la familia es la categoría central de la estructura bajo la cual está realizado el filme. También es muy evidente que, como afirma el propio realizador en una entrevista, se intenta mostrar el coste emocional de la guerra, pues no aparecen eventos históricos asociados al conflicto, ni declaraciones de figuras públicas importantes, ni siquiera imágenes de archivo de la guerra, salvo por las fotos (retratos) de los soldados en cuestión.

Tampoco se documenta la vida cotidiana de los soldados, no hay grabaciones en Irak, ni de los traslados, ni de los entrenamientos en Estados Unidos. Discursivamente, la película se concentra en el proceso de duelo de las familias que han recibido la noticia de la muerte de su hijo, esposo o hermano<sup>197</sup>, para terminar con un memorial a los 1.100 soldados muertos hasta el momento del final del documental.<sup>198</sup> A pesar de la proximidad noticiosa de la guerra, no se hace referencia al fenómeno, salvo por los efectos que ha tenido sobre estas familias y el dolor que sienten por la pérdida de un ser querido.

No existe argumentación ideológica ni a favor ni en contra de la guerra, aunque el director, en alguna entrevista, haya hablado de su desacuerdo con el conflicto por el daño emocional que causa a las personas implicadas, pero también por la huella que dejará durante décadas en la sociedad americana; igual que la guerra de Vietnam. Pero la cuestión aquí radica en que, aunque se evita conscientemente la implicación ideológica de los personajes, existen símbolos y rituales históricamente asociados a la defensa de la nación y a la obediencia a las decisiones de sus autoridades.

---

<sup>197</sup> El uso del género masculino para referirme a los soldados no es fortuito, a pesar de que existen casos de mujeres soldado que aparecen en el documental. El motivo es la propia noción de mirada masculina hegemónica que constituye una parte importante de la institución militar. El caso de la primera familia entrevistada, la de Michelle, fue una noticia de alcance nacional por el hecho de que dos de sus hermanas (una gemela) serían llamadas al frente tras la muerte de Michelle. Esta peculiaridad de la mujer como soldado, víctima y, a partir de la noticia, posible blanco de los iraquíes para desmoralizar al ejército americano, sitúa al género femenino en la periferia del discurso hegemónico y participa como una nota de color, como un caso insólito.

<sup>198</sup> Hoy mientras redactaba estas líneas, madrugada del 20 de marzo, se cumplieron los cinco años del conflicto armado; la cifra de soldados americanos muertos asciende a más de 4.000.

La contextualización temporal de la narración queda clara, pues las familias hacen alusión a las fechas en que fueron informadas de la muerte de sus parientes, todas durante el año 2003. Además, la segunda entrevistada, la madre de Raheen Heigher, habla del discurso de George W. Bush sobre el fin de las hostilidades y el regreso a casa de las tropas. Tanto el personaje como la declaración pública sirven para establecer un rango temporal de producción, y determinan el contexto histórico en el que se desarrollan las entrevistas.

A pesar de la presencia de estos referentes, el resto de recursos: poéticos, de documentación e ilustración, y sonoros hacen poca o nula referencia al momento histórico en el que se establece la narración. Que la totalidad de los personajes que aparecen en el filme sean familias y que no se contemplen nunca en relación con otros individuos (salvo con el equipo de filmación), y que no se vean fuera del espacio simbólicamente construido de sus casas (aunque haya tomas en el exterior de ellas) desarticula las pretensiones de actualidad, implicación ideológica o representación de la realidad de la guerra, por parte del documental.

La mostración del dolor de las familias es el único elemento que reviste actualidad, pues el duelo de los personajes aún no se ha llevado a cabo. Como hecho inacabado, la funcionalidad social del documental podría dirigirse hacia un intento de ayudar a las familias a sobrellevar la pérdida; pero en ningún punto se dice o hace alusión a esta cuestión. Sin embargo, el realizador, durante una entrevista, afirmaba que el documental era una manera de ayudar a las familias a lidiar con su dolor. No obstante, como producto audiovisual masivo, no aporta elementos suficientes al espectador para, en caso de encontrarse en una situación similar, extraer un sentido pedagógico o una utilidad de los casos vistos; salvo, tal vez, por la empatía que pueda establecer con ellos.

El aspecto emocional de la realidad representada y la poética del documento original (la carta recibida antes de que se les notifique la muerte) eclipsan la argumentación, la didáctica, incluso la fábula. No se sabe si los soldados actuaron bien o mal; si murieron por negligencia, estupidez o valor. Tampoco sabemos si las familias están sobrellevando adecuadamente su pérdida. No hay una implicación moral hasta

este nivel por parte de la narración; pareciera sólo un documental testimonial. Como si dar fe de la existencia de los casos de estas familias fuera suficiente, aunque el propio producto no proponga ningún tipo de incorporación de estas historias a una historia más general, nacional (en el caso de un discurso patriótico), pero tampoco global (en caso de una apuesta por una visión pacifista). Los únicos elementos que tienden a la fabulación, a la implicación moral (y, por ende, ideológica), son las menciones a Arlington o al “Tío Sam”, así como a la presencia de la bandera americana.

Podríamos asegurar que la fabulación está naturalizada, incorporada como parte de la visión implicada, propia del realizador, que es americano. Por más que éste afirme que está en contra de la guerra, su inconformidad es pasiva. Y un producto documental como éste ni siquiera muestra este descontento. Tan solo propulsa una empatía por la pérdida del ser querido, pero nunca se critican o apoyan los motivos de la muerte de esos soldados en tiempo de guerra. Por más que el gobierno no aparezca, ni se contextualice históricamente el conflicto, desde el fuera de campo, que la guerra aún siga genera una politización del discurso audiovisual. Y, aunque el realizador deseara que por la continuidad de la guerra lo que se dedujera con un documental de este tipo fuera la necesidad del fin el enarbolamiento de los símbolos nacionales es una incitación a la interpretación mítico-patriótica.

Voy, incluso, más allá. La familia, aunque nos sirve de categoría de análisis, no hay que olvidar que es una parte fundamental de los mitos americanos. La elección de entrevistar a varios miembros de una misma familia revela la búsqueda de integrar un discurso desde esta perspectiva. La comunidad, la ciudad, la nación son suplantadas, sinecdóquicamente por la familia. Que no aparezcan otras representaciones comunitarias o colectivas dificulta la argumentación de que lo que estas personas sostienen sea un discurso generalizable a todos los americanos. Y justamente esta homogeneidad en los discursos de todas las familias es lo que imprime el carácter de unidad nacional que, a fin de cuentas, se convierte en la fábula moral del documental.

Dos elementos refuerzan esta vía de interpretación. El primero, es el tratamiento de la dimensión étnica y religiosa de las familias. Unidas todas por un mismo credo, no

hay, como ya mencioné, ni budistas, ni islamistas, ni ningún otro tipo de religiones representadas. Esta semejanza de las familias, o la omisión de representar la diferencia, indica este intento de unificar las perspectivas de modo no conflictivo.

El segundo elemento es el final, el retrato de familia que se realiza como si fuera parte de un detrás de cámaras y que se presenta como un nuevo símbolo de unidad. La ausencia del soldado muerto es el motivo para congregarse al equipo de grabación y a los familiares que sobreviven al soldado y para tomar una fotografía familiar, un nuevo memorial, una huella en la vida de esas personas. Se crea así la imagen del dolor, pero también del compromiso y la unión del grupo.

Aunque como factor no tan determinante y, tal vez, como único atisbo de perspectiva pacifista del documental, están las edades de los soldados muertos. Se pone un gran énfasis en los jóvenes. Los soldados muertos nunca son padres de ningún entrevistado. Aunque tienen hijos, ninguno es sometido a la entrevista; además, ninguno está en edad, pues ninguno pasa de los cinco años. La cuestión es que la juventud de los muertos muestra la marca social que dejará la pérdida de estas vidas, toda vez que la guerra haya acabado. Pero, por otro lado, al mostrar los retratos familiares con los hijos, hermanos y padres de los soldados, este efecto se diluye, pues ninguno parece oponerse a lo sucedido. El dolor no causa, en caso alguno, o por lo menos así es lo que se representa en el documental, una reacción de rechazo. Por último, la aceptación de ser entrevistados denota un intento de colaboración con la causa, aunque sea de forma pasiva.

Por ejemplo, Frank Carvill era un demócrata que se oponía a la guerra y, a pesar de ello, en la carta a sus sobrinos, les dice que el “Tío Sam” es el jefe cuando se está en el ejército de los Estados Unidos. Su oposición a la guerra queda totalmente omitida en el documental. En este afán por no politizar las muertes, se barre todo matiz ideológico, convirtiendo la narración en un relato mítico, homogéneo, integrador, acrítico.

El último elemento simbólicamente relevante al que quería referirme, es la metáfora de Baudrillard sobre la desertificación de la cultura americana y su relación

con este documental. El imaginario de Irak está, ciertamente, relacionado con el desierto; incluso las cartas leídas hacen referencia a ello. Hablan de las tormentas de arena, de la bomba de arena, de la capa de polvo que lo cubre todo, etc.

Sin embargo, al representar la comunidad, las familias de estos soldados, los espacios verdes son los predilectos. El bosque, el río, el jardín frente a la casa, son los sitios donde se hacen los retratos de las familias; lo que tiene un efecto de contrapeso visual y simbólico. Es un mecanismo de oposición a esta erosión mítica que representa la guerra de Irak y la evade, o subvierte, a través de la búsqueda de localizaciones fértiles, exuberantes, asociadas con un estado natural previo a la intervención de la sociedad. De este modo, la comunidad queda inserta, de forma no-conflictiva, en un espacio simbólico donde, naturaleza y hombre conviven en paz y armonía.

## 7. Conclusiones



1. La construcción de un discurso mítico persistente en las narraciones documentales americanas sobre la guerra con Irak muestra su vínculo inequívoco con una retórica nacionalista, que en términos históricos puede ser caracterizada por la perspectiva que explica Hayden White sobre Tocqueville, y que denomina *realismo trágico*. A pesar de los conflictos que se relatan en la historia de una sociedad, toda experiencia es asimilable a un orden general. Todo obstáculo, cada crisis se incorpora al discurso y se asume como parte de la evolución que le toca tener y eso es lo que le permite progresar, desarrollarse mejor.

Esta noción constituiría el paso previo a una visión de la historia desde la narrativa irónica, lo que permite, aún, la presencia de elementos heroicos en los filmes. La acción aún posee un sentido y la experiencia personal se incorpora a un discurso general, integrador, progresivo. Cada caso es socialmente significativo, culturalmente codificado, y renueva el conflicto por encima de los individuos que experimentan el hecho histórico.

Una perspectiva de este tipo insiste en el devenir posmoderno del pensamiento occidental y resiste a él. O mejor dicho, se integra en él como la parte del proyecto moderno que aún alimenta y dinamiza al paradigma de la posmodernidad. El conocimiento extraído de la experiencia apuesta por un proyecto social, por una cultura que todavía evoluciona y que no está en crisis. El mito y los eventos históricos intentan formar parte de un proyecto con una aspiración de mejorar, con una cierta noción de utopía social. Pero la posmodernidad renuncia a una visión de este tipo, asume el mito y el devenir históricos como disociados de un proyecto futuro de sociedad, coherente y organizado.

En este marco, los documentales como obras que pretenden esta unidad, cuya función social es generar conocimiento, aportar casos de ejemplaridad moral y de proponer valores que ayuden a lograr este proyecto futuro, se muestran como un producto cultural (estetizado) que tiende hacia una concepción moderna de la representación, más que a la posmoderna.

2. La relación de la forma documental con la democracia se puede plantear en tres niveles: el primero, establece a los medios como un elemento del progreso destinado a democratizar la visión de los espectadores, al mismo tiempo que los dota de la posibilidad de autorrepresentarse a través de la tecnología disponible, aunque los circuitos sean reducidos y participen poco o nada de los discursos hegemónicos.

El segundo nivel, es la representación mítica de la democracia o de sus simbolismos para generar unidad y promover la reproducción social y el discurso nacional. Son estos los documentales analizados, prioritariamente.

El tercer nivel, es la reflexión sobre la construcción de la democracia, que participa de los modos críticos de la forma documental, y plantea problemas como la conciencia, la apropiación del discurso, la rebelión o la resistencia civil, etc. En este planteamiento, la noción histórica estaría más próxima a la ironía, que recupera una visión caótica o no ordenada del mundo, y genera la disolución social, el relativismo, la posmodernidad.

3. En todos los documentales de este análisis, el *otro*, el iraquí, aparece poco. Y si aparece, interactúa muy poco con los personajes de las narraciones. Las visiones son endógenas, casi herméticas; los realizadores y camarógrafos no se aventuran a entrar en contacto con la cultura con la que existe el conflicto, salvo a través de la mediación de los propios soldados o individuos, que son el centro de la representación.

Esta característica es la que posibilita delimitar parcialmente este corpus y categorizar los mecanismos de representación documental utilizados en otras formas del modo de la no-ficción. La autorrepresentación, la focalización en el soldado americano, la visión americana de los problemas de sus propios compatriotas y los mecanismos de registro documental que evidencien la actuación ejemplar de estos hombres y mujeres en la defensa de los valores nacionales son los procedimientos que utilizan este tipo de narraciones. Lo que, sin duda alguna, limita la interpretación del fenómeno de la guerra y se convierte en una etnografía con ciertas pretensiones de reflexión en torno a la propia cultura y, por oposición, determina la visión del otro presentada al espectador y

que busca integrarse en el flujo histórico, en la interpretación canónica de los eventos que relata.

La representación de ambos frentes de batalla es, obviamente, uno de los límites del modo documental, donde linda con los elementos informativos. Una focalización de ambas partes del conflicto en operaciones militares implica muchos obstáculos para el registro y narración de los eventos desde la no-ficción; aunque la forma periodística la pretenda o la desee. El registro no comprometido políticamente con ninguno de los combatientes permitiría una exposición de los hechos que, de forma naturalizada, aspiraría a formar parte del flujo histórico. Los eventos serían presentados, indistintamente, desde cualquier frente, cualquier trinchera, cualquier actuación militar, sea americana o iraquí (por el caso que me ocupa). Sin embargo, el modo documental no tiene esta pretensión de equilibrio informativo o de actualidad en el sentido de la mostración de los casos particulares de este conflicto, sin importarle los planteamientos o discursos ideológicos que dan lugar a las dos facciones. Le interesa incidir en la interpretación de los eventos, en la reflexión sobre el fenómeno de la guerra, en general, y de la segunda guerra de Irak, en particular.

4. Los tres contextos teóricos dan como fruto, cada uno, una categoría del análisis. El héroe proviene de la teoría del mito, sobre todo a través de la tradición literaria y fílmica. La teoría antropológica y la teoría política dan pie al uso de la categoría del *otro*. Y la categoría de la *comunidad* puede estar justificada a través de la teoría lacaniana de lo real, vinculada a la emoción del duelo. Los dos mecanismos de la interpretación de Renov<sup>199</sup> sobre Lacan son la terapia y el ritual, como justificaciones para la representación de la muerte, de la pérdida. La posibilidad terapéutica podría pensarse más como una categoría asociada al sujeto, mientras que la del ritual se vincularía más a la comunidad. La relevancia socio-histórica de la guerra y el genocidio plantean la terapia como una noción aplicable a la comunidad, para superar el duelo. Pero esta cuestión daría lugar a un documental mucho más reflexivo, mientras que el ritual (aunque colabora a sobrellevar el duelo) tiene connotaciones épico-reproductivas, más que sanadoras.

---

<sup>199</sup> Michael Renov (2004): *The subject of documentary*, Minnesota, Minnesota University Press, pp. 93-103.

La idea del duelo es la fundamentación de la categoría de la *comunidad*, por la naturaleza del evento histórico que analizo, que es la guerra. Y la guerra es entendida como el infierno del que habla Michael Walter; la comunidad ha de sobrellevar la crisis, el duelo, su participación en la barbarie. El sujeto ha de lidiar, o bien terapéuticamente, o bien ritualmente, con haber sido testigo del horror.

5. Uno de los objetivos de esta tesis era vincular la categoría del héroe con la tradición documental. Y la forma de plantearlo es a través de la idea de la necesidad de narrativizar la historia (discurso de la sobriedad contiguo del que el documental es tributario).

La distancia teórica entre la categoría del héroe (forma privilegiada de la representación del sujeto en la ficción) y la categoría de la comunidad asociada al duelo, es la que propulsa este análisis, basado en la posibilidad de que un héroe o personaje se vuelva representativo (al ser representado audiovisualmente) de una comunidad, y adquiera así una funcionalidad social inteligible.

El *cine directo* asumía que esto sucedía, simplemente, con poner en práctica la nueva forma del registro; pero esta función sólo puede ser extraída a partir del análisis. No es una función inherente al texto, aunque sea allí donde reside el conflicto del personaje y la relación entre éste y la trama. Es en el contexto de producción y de recepción-interpretación donde se encuentran las claves de la construcción de la función social. Los autores y productores pretenden, al hacer el documental, lograr este objetivo; pero asumen que con filmar y exhibir es suficiente. Los mecanismos de ingreso en el flujo histórico se encuentran en el horizonte de expectación, en la relación intertextual entre los distintos productos, entre los distintos actores sociales y productores audiovisuales, entre los distintos circuitos de exhibición.

Es a través de la formulación de este corpus de obras documentales sobre la guerra de Irak como establezco un marco interpretativo donde se explica la necesidad de cuestionar la función social del documental en la época presente. La naturalización de

estos procesos interpretativos sólo consigue establecer estos posibles usos sociales del audiovisual, como si fueran características inherentes al modo de representación, como si congelara la evolución histórica de la propia forma fílmica del cine de no-ficción.

6. La selección de las obras para la conformación del corpus obedece a criterios extraídos del peso narrativo que los sujetos personajes de los documentales ocupan en la construcción-representación de la realidad en estas obras. La comunidad y el contexto histórico han de ser, en todas ellas, inferidos del planteamiento de la trama del personaje único. De este modo, la persona deviene personaje modélico de una comunidad, noción próxima a la idea del héroe de ficción.

7. Esta focalización del análisis en la posibilidad heroica del documental también permite establecer una periodización histórica del evento que analizo: la guerra de Irak. Los documentales asociados a la experiencia de la guerra vista desde la perspectiva de los sujetos (soldados) se corresponden con el final de las operaciones mayores y la actualidad. El cierre a esta etapa de la representación no está definido aún, pero no se relaciona directamente con el fin de los documentales centrados en los soldados. Si siguiéramos el razonamiento de White sobre la historia, las narraciones se volverían cada vez más irónicas; sin embargo, la disolución del orden social y la inoperancia del flujo histórico ya están instalados en el modo de representación documental.

8. Del mismo modo que los planos de otros documentales, como *The day after Trinity* (1981), de John Else; o *La Batalla de Chile* (1975), de Patricio Guzmán, implican físicamente el hecho registrado con la cámara, el plano de *War tapes*, donde la cámara está incrustada en el rifle de uno de los soldados, es sin duda una síntesis de la nueva relación del registro con la guerra. El soldado graba y dispara a la vez. Las actividades, las voces, la responsabilidad de ambos hechos se han unido en el último de los espacios de la representación (que, además, es el espacio del inicio del trauma): la zona de combate.

No es el celuloide perforado de *Trinity*, no es la cámara que cae abatida por el represor en *La Batalla de Chile*, es la cámara que dispara, que capta el ejercicio de la

violencia, que busca el blanco, víctima o agresor, que devuelve el fuego al rifle del americano que se ve en primer plano en el registro continuado de un tiroteo en Adhamiya. Ésta es la sinécdoque del planteamiento teórico sobre la construcción de la guerra a partir de los sujetos implicados directamente. Es una síntesis de las poéticas del sujeto asociadas con la representación de la guerra.

De este modo, por fin convergen – se vuelven procesos paralelos – la evolución de la tecnología bélica y la de la representación; esta condición revela de forma explícita la relación que Paul Virilio ha querido argumentar en toda su obra.

9. La duración de la obra, la extensión del tiempo narrativo, pone a prueba la idea de que el documental es más argumentativo que narrativo. A través del caso de *Off to war*, pude explicar la importancia que el seguimiento otorga a la linealidad temporal, al plano contraplano, a las historias paralelas. Y, al mismo tiempo, al establecer una secuencia temporal clara, el cierre narrativo es la consolidación simbólica del documental. El final cierra el ritual del seguimiento al sujeto, conforma y fija una forma específica de interpretación de este caso particular y posibilita su formulación como ejemplo modélico asociable a tramas o casos similares.

10. La salud de la sociedad americana está parcialmente representada por la salud de sus veteranos. La tasa de supervivencia de los heridos (90%) y el Síndrome de Estrés Post-traumático (SEPT) son signos de la determinación histórica sobre las narraciones vinculadas a esta guerra y al período de paz que está por venir. Esta traza histórica ayuda a explicar, parcialmente, la teoría sobre cómo los pueblos luchan en el conflicto presente a partir de la guerra que le precedió. Estos problemas de los veteranos se volverán criterios de intervención o abstención, estrategias bélicas y legislaciones para las guerras subsecuentes, en las que Estados Unidos se vea involucrado.

11. El debilitamiento de los argumentos sobre las armas de destrucción masiva aproxima las narraciones sobre este conflicto (así como las opiniones de los sujetos) hacia la ironía, la disolución del discurso nacional, la fractura de los vínculos entre los valores patrióticos y el sentido de pertenencia de los ciudadanos. De este modo, el mito,

el ritual, se vacía simbólicamente; aunque continúa siendo un memorial y el inicio del duelo para muchas personas, es posible que no se genere una visión compartida, solidaria (mucho menos patriótica) del evento. Las misiones humanitarias (la eliminación del criterio de agresión como principio de la guerra) vuelve la muerte de los soldados un trauma humano, no forzosamente interpretable como un gesto patriótico, un sacrificio por un bien nacional común.

12. De igual modo, las acciones militares se vuelven menos evidentes, menos representables a partir de este giro de la guerra hacia la forma preventiva. Contener, desarrollar, infraestructurar, democratizar, son procesos difíciles de asociar con los ejércitos. Sin embargo, en el campo semántico, es más sencillo pensar en intervención, conquista, intereses económicos, etc. como motivadores del conflicto, de la hegemonía mundial...

13. Las formas de representar a los soldados están sujetas a cambios históricos en las particularidades del conflicto armado en cuestión (o de si se representa en tiempo de paz) y a la implicación de los medios audiovisuales en su registro. Memoria, superación del trauma, registro histórico, reproducción social son las maneras de justificar el interés de los medios por representar una guerra. Pero estos motivos u objetivos no se dan siempre, ni juntos, ni en simultáneo, en todas las obras. Es necesario plantear mecanismos interpretativos que comparen, vinculen y diferencien unos de otros. Esta es la primera intención de mi aproximación a la figura del héroe y su uso como categoría de análisis del documental.

14. A partir de esta aproximación a la figura heroica en el documental sobre la guerra en Irak, se hacen visibles varias líneas de trabajo y exploración teórica para sucesivas investigaciones.

- a. La primera de ellas es si, ante la resistencia del sujeto a desaparecer de las poéticas en la posmodernidad (postura argumentada por Hammond<sup>200</sup>), la representación del individuo en todos los productos audiovisuales – y en los

---

<sup>200</sup> Phillip Hammond (2007): *Media, war and posmodernity*, London, Routledge.

nuevos formatos dentro de las NTI – ha cobrado una nueva importancia, mientras que parece que la idea que está perdiendo fuerza una vez más es la de la comunidad, o, como el propio Hammond reconoce al final de su libro, las políticas, los mecanismos de integración de la comunidad. Si este trabajo se ha limitado a la televisión como confín mediático, la narrativa de los videojuegos de guerra, los combates en línea o la elaboración de videos para *Youtube* sobre este tema quedan como posibles corpus por integrar, e interpretar, bajo esta misma perspectiva de análisis.

- b. La segunda tiene que ver, justo con este elemento; si las políticas están en crisis, esta reminiscencia de la narración épico-moderna detectada en los documentales, posibilita una exploración de la teoría política como una fuente interpretativa importante de los discursos de la sobriedad. Además de la estética, el estudio de los géneros, las obras previas y la teoría fílmica (y documental, en específico), la teoría política es una plataforma de análisis interesante que, en los últimos dos siglos, época de la conformación y disolución de las naciones-estado, ha desempeñado un papel muy relevante para la construcción de la realidad actual. Esta perspectiva se aleja de la visión de los productos mediáticos como herramientas de manipulación inconexas y permite una lectura sistemática del uso de los medios como herramienta ideológica, con un contexto histórico específico y unos eventos particulares que determinan estos usos y estilos.
- c. La evolución de la guerra seguirá aportando productos, perspectivas de análisis y decisiones políticas susceptibles de ser incorporadas y analizadas. Los eventos por venir son pautas para interpretar la representación de este conflicto: las elecciones en Estados Unidos, la posible salida del ejército americano de Irak, la amenaza de Irán a Israel, son algunos temas que, en esta misma línea, seguirán produciendo representaciones documentales. Esta primera exploración de las poéticas del sujeto puede derivar en una periodización de la guerra más extensa, lo que permitiría establecer, más

claramente, los mecanismos del cine documental para explicar, visualizar e interpretar este conflicto.

- d. El planteamiento de la búsqueda de la figura heroica en el documental es una pretensión atípica, o, por lo menos, mucho más que en el cine de ficción. El análisis puede establecer, a partir del marco teórico y metodológico presentado en esta tesis, la representación exhaustiva de los soldados en ambos modos filmicos. Así se podría establecer una caracterización más detallada de la manera de construir la complejidad psicológica del soldado, del mismo modo que permite mostrar los valores que, desde ambos modos narrativos, se intentan atribuir a los combatientes americanos. De igual manera, extender el estudio hacia la figura del *otro*.
- e. Es posible, a partir de las categorías de la narración histórica de Hayden White<sup>201</sup>, caracterizar todas las obras asociadas con la guerra de Irak, para mostrar la oposición de perspectivas sobre la evolución democrática, a partir de los productos documentales. Esta perspectiva mostraría las tensiones políticas, las oposiciones ideológicas, las propuestas de futuro que cada visión aporta a una sociedad en crisis.

---

<sup>201</sup> Romance, comedia, tragedia y sátira; formas poéticas de integrar los eventos históricos a una discursividad social en la que historiador y público estarían vinculados. Cfr. White, op. cit.

## 8. Filmografía



*17th parallel: Vietnam in war* (1968), Joris Ivens  
*Alive day memories* (2007), de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent  
*Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola  
*Battle for Haditha* (2007), de Nick Broomfield  
*Brokeback Mountain* (2005), de Ang Lee  
*Chronique d'un été* (1960), de Jean Rouch y Edgar Morin  
*Combat diaries* (2006), de Michael Epstein  
*Comizi d'amore* (1965), de Pier Paolo Pasolini  
*Control room* (2004), de Jehane Nouhaim  
*Dear America* (1987), de Bill Couturié  
*Don't look back* (1967), de Donald Alan Pennebaker  
*Elogue de L'Amour* (2001), de Jean-Luc Godard.  
*Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore  
*Grey Gardens* (1975), de Albert y David Maysles  
*Ground truth* (2006), de Patricia Foulkrod  
*Gunner Palace* (2004), de Petra Epperlein y Michael Tucker  
*Hearts and Minds* (1974), de Peter Davis  
*High School* (1968), de Frederick Wiseman  
*In the year of the pig* (1969), de Emile de Antonio  
*Invierno en Bagdad* (2005), de Javier Corcuera  
*Iraq for sale* (2006), de Robert Greenwald  
*Juan Nadie* (1941), de Frank Capra  
*La Batalla de Chile* (1975), de Patricio Guzmán  
*Last letters home* (2004), de Bill Couturié  
*Lost in translation* (2003), de Sofía Coppola  
*Monterrey pop* (1968), de Donald Alan Pennebaker  
*Now!* (1965), de Santiago Álvarez  
*Off to war* (2005), de Brent y Craig Renaud  
*Outfoxed* (2004), de Robert Greenwald  
*Piloten im pyjama* (1968), Walter Heynowski y Gerhard Scheumann  
*Primary* (1960), de Robert Drew  
*Redacted* (2007), de Brian de Palma  
*Salesman* (1968), de Albert y David Maysles  
*Saving private Ryan* (1998), de Steven Spielberg  
*Sherman's march* (1986), de Ross McElwee  
*Six o'clock news* (1996), de Ross McElwee  
*The day after Trinity* (1981), de John Else  
*The dreams of sparrows* (2005), de Haydar y Mousa Daffar  
*The fog of war* (2003), de Errol Morris  
*The War* (2007), de Ken Burns  
*Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman  
*Top Gun* (1986), de Tony Scout  
*Unconstitutional* (2004), de Nonny de la Peña  
*Uncovered* (2003), de Robert Greenwald  
*Unfinished business* (1987), de Steven Okazaki  
*War tapes* (2006), de Deborah Scranton  
*Why we fight?* (2005), de Eugene Jarecki  
*WMD: weapons of mass deception* (2004), de Danny Schechter



## 9. Bibliografía



## Sobre el modo de representación documental

- AGEE, James (1991): *Sur le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- AUFDERHEIDE, Patricia (2007): *Documentary film. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- BARNOUW, Erik (1996) *El documental, historia y estilos*, Barcelona, Gedisa.
- BOON, Timothy (2008): *Films of fact*, London, Wallflower.
- BRUZZI, Stella (2001): *New documentary: a critical introduction*, London, Routledge.
- CATALÀ, Josep María y CERDÁN, Josetxo (2008, eds.): “Después de lo real, volúmenes I y II” en *Archivos de la filmoteca*, Institut Valencià de Cinematografia, no. 57-58, octubre 2007/febrero 2008.
- DELAVAND, Gilles et Pierre BAUDRY (1994): *La mise en scène documentaire. Robert Flaherty l’Homme d’Aran et le documentaire*, Paris, CNC.
- “El documental” en *Trípodos*, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, vol. 1, nº. 16, diciembre 2004.
- ENGUITA MAYO, Núria (2000, ed.): *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia, Ediciones de la mirada.
- KEITH GRANT, Barry y Jeanette SLONIOWSKI (1998, eds.): *Documenting the documentary*, Detroit, Wayne State University Press.
- LINDEPERG, Sylvie (2007): *Nuit et brouillard: un film dans l’histoire*, Paris, Odile Jacob.
- MACDONALD, Kevin (1998): *Imagining reality: the faber book of documentary film*, London, Faber and Faber.
- NICHOLS, Bill (1991): *Representing reality*, Bloomington, Indiana University Press.
- ORTEGA, María Luisa (2007): *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid, Ocho y medio.
- - - - y Noemí GARCÍA (2008, eds.): *Cine directo*, Madrid, T&B.
- PLANTINGA, Carl (1997): *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge, Cambridge University Press.

- RASKIN, Richard (1987): *Nuit et brouillard*, Aarhus, Aarhus University Press.
- RENOV, Michael.
  - (1993, ed.) *Theorizing documentary*, New York, Routledge.
  - (2004) *The subject of documentary*, Minnesota, Minnesota University Press.
- ROSENSTONE, Robert A. (1997): *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- ROWE, John Carlos (1986): “Eye-witness: documentary styles in the american representations of Vietnam” en *Cultural Critique*, no. 3, primavera 1986, American representations of Vietnam.
- SAUNDERS, Dave (2007): *Direct cinema*, London, Wallflower.
- SICHEL, Berta (2003, coord.): *Postvérité*, Murcia, Centro Párraga.
- STUBBS, Liz (2002): *Documentary filmmakers speak*, New York, Alworth Press.
- SUSSEX, Elizabeth (1975): *The rise and fall of British documentary*, Berkeley, University of California Press.
- TORNER, Carles (2002): *Shoah, una pedagogía de la memoria*, Barcelona, Proa.
- TORREIRO, Casimiro y Josetxo CERDÁN (2005, eds.): *Documental y vanguardia*, Barcelona, Cátedra.
- WALKER, Janet (2007): “Testimony in the umbra of trauma: film and video portrait of survival” en *Studies in Documentary Film*, vol. 1, nº. 2.
- WARREN, Charles (1996, ed.): *Beyond document. Essays on nonfiction film*, Hanover and London, Wesleyan University Press.
- WEINRICHTER, Antonio (2004): *Desvíos de lo real*, Madrid, T&B.
- WINSTON, Brian (1995): *Claiming the real*, London, BFI.
- ZIMMERMANN, Patricia R.
  - (1995): *Reel families, a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press.
  - (2000): *States of emergency. Documentaries, wars, democracies*, Minnesota, Minnesota University Press.

## Críticas de los documentales analizados

- Sobre *Off to war* (2005):
  - <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/2a460f93626cd4678625624c007f2b46/ef1e82f4cd6b748688256ff500176afc?OpenDocument>
- Sobre *Gunner Palace* (2004):
  - “Person of the year” en *Time Magazine*, vol. 162, número 26., diciembre 2003.
  - <http://www.gunnerpalace.com/content/>
- Sobre *War tapes* (2006):
  - <http://thewartapes.com>
  - <http://movies.nytimes.com/2006/06/02/movies/02tape.html>.
- Sobre *Alive day memories* (2007):
  - <http://www.imdb.com/title/tt0933877/externalreviews>

## Teoría literaria

- ARMSTRONG, Nancy (1993): “A brief genealogy of `theme’”, in *The return of thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press.
- AUERBACH, Erich (1982): *Mimesis*, México, FCE.
- BECKER, George J. (1963, ed.): *Documents of modern literary realism*, New Jersey, Princeton.
- BLOOM, Harold (1994): *The western canon*, Florida, Harcourt Brace & Co.
- BRINKER, Menachem (1993): “Theme and interpretation”, in *The return of thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press.
- BÜRGER, Peter.
  - (1992): *The decline of modernism*, Great Britain, Polity Press.
  - (1997): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- BÜRGER, Peter y Christa (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal.

- CALINESCU, Matei (2003): *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos/Alianza.
- FUSSELL, Edwin (1965): *Frontier, American literature and the American west*, New Jersey, Princeton.
- LEVINE, George (1993, ed.): *Realism and representation. Essays on the problem of realism in relation to science, literature and culture*, Wisconsin, Wisconsin University Press.
- LLORENS, Mireia (2004): *Autobiografía y ficción épica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LUKÁCS, Georg (1955): *Problemas del realismo*; México, FCE.
- PIZER, Donald (1995, ed.): *The Cambridge companion to American realism and naturalism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PUJANTE SÁNCHEZ, José David (1992): *Mímesis y siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RICOEUR, Paul.
  - (1987): *Tiempo y narración I y II*, Madrid, Cristiandad.
  - (1994): *Relato: historia y ficción*, Zacatecas, Dosfilos.
- ROMERA, José, et al. (1992, eds.): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor.
- SHERRY, Vincent (2003): *The great war and the language of modernism*, Oxford, Oxford University Press.
- SIEGEL, Kristi (2002, ed.): *Issues in travel writing. Empire, spectacle and displacement*, New York, Lang.
- SOLLORS, Werner (1993): *The return of thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press.
- WALDER, Dennis (2004, ed.): *Literature in the modern world*, Oxford, Oxford University Press.

## Sobre teoría e historia del cine

- ALSINA THEVENET, Homero, et al. (1993): *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes.
- - - - y Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ (1993, eds.): *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra.
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- BENET, Vicente (2006): “La escenificación del caos: Hollywood ante la puesta en escena de la batalla” en *Secuencias*, número 22, primer semestre.
- CAMARERO, Gloria (2002, ed.): *La mirada que habla (cine e ideología)*, Madrid, Akal.
- COMOLLI, Jean-Louis:
  - (2002): *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Simurg.
  - (2007): *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- DELEUZE, Gilles:
  - (1983): *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós.
  - (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.
- FONT, Doménec y LOSILLA, Carlos (2007): *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- GODARD, Jean-Luc y Youssef ISHAGHPOUR (2000): *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Paris, Editions Farrago.
- HALLAM, Julia y Margaret MARSHMENT (2000): *Realism and popular cinema*, Manchester, Manchester University Press.
- HAYWARD, Susan (2000): *Key concepts in cinema studies*, London, Routledge.
- HJORT, Mette y Scott MACKENZIE (2000, eds.): *Cinema and nation*, London, Routledge.
- IBARZ, Mercè (1999): *Buñuel documental: Las Hurdes, Tierra sin pan i el seu temps*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- “Irak en el cine” en *Cahiers du cinéma España*, nº. 6, noviembre 2007.

- MONTERDE, José Enrique y TORREIRO, Casimiro (1996, coords.): *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra.
- NELMES, Jill (2001, ed.): *An introduction to film studies*, London, Routledge.
- PAZ, María Antonia y Julio MONTERO (1995): *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Complutense.
- QUINTANA, Ángel (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado.
- “Representaciones de la guerra”, en *Archivos de la filmoteca*, Institut Valencià de Cinematografia, nº. 55, febrero 2007.
- SAND, Shlomo (2004): *El siglo XX en pantalla*, Barcelona, Crítica.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2008): *La mirada plural*, Barcelona, Cátedra.

### **Sobre la modernidad**

- BAUDRILLARD, Jean (1991): *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.
- BERGER, John (1997): *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora.
- BUCK-MORSS, Susan (2004): *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*, Madrid, A. Machado Libros.
- BURKE, Peter (2005): *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica.
- CASSIRER, Ernst (2004): *El mito del Estado*, México, FCE.
- DERRIDA, Jacques y Bernard STIEGLER (1998): *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires, Eudeba.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- GROSSI, Giorgio (2007): *La opinion pública*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- GROSSMAN, Dave (1995): *On killing*, Little, Brown and Co.
- HAMMOND, Philip (2007): *Media, war y posmodernity*, London, Routledge.

- HUTCHEON, Linda (1994): *Irony's edge: the theory and politics of irony*, London, Routledge.
- HILLMAN, James (2005): *A terrible love of war*, London, Penguin.
- JAMESON, Fredric (1996): *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta.
- JOAS, Hans (2005): *Guerra y modernidad*, Barcelona, Paidós.
- KOVACSICS, Adan (2008): *Guerra y lenguaje*, Barcelona, Acantilado.
- KRISTEVA, Julia (1991): *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Flamarion.
- LESHAN, Lawrence (2002): *The psychology of war*, Canada, Helios Press.
- LIPPMANN, Walter (1921): *La opinión pública*, versión electrónica en: <http://www.gutenberg.org>
- MONEGAL, Antonio (2007, comp.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós.
- SAID, Edward W. (2005): *Reflexiones sobre el exilio*, Madrid, Debate.
- SCHMITT, Carl.
  - (1975): *Estudios políticos*, Madrid, Doncel.
  - (2001): *Romanticismo político*, Argentina, Universidad de Quilmes.
  - *El concepto de lo político*, versión electrónica en: <http://derecho.itam.mx/facultad/materiales/proftc/herzog/Schmitt%20%20Concepto%20de%20lo%20pol%20adobe.pdf>
- SCHULTE-SASSE Jochen and Linda SCHULTE-SASSE (1991): “War, otherness, and illusionary identifications with the State” in *Cultural Critique*, n°. 19, The Economies of War, Autumn 1991, University of Minnesota Press, pp. 67-95.
- SIBILIA, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, FCE.
- SONTAG, Susan (2002): *Regarding the pain of others*, Farrar, Straus and Giroux.
- VIRILIO, Paul (1991): *Guerre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.

### **Sobre historia y cultura americana**

- CHOMSKY, Noam (2001): *El miedo a la democracia*, Barcelona, Crítica.

- EDELMAN, Bernard (2002, ed.): *Dear America*, New York, W.W. Norton & Company.
- EMERSON, Ralph Waldo, obras completas, versión electrónica: <http://www.emersoncentral.com>
- HIRSCH, Michael (2003): *At war with ourselves*, Oxford, Oxford University Press.
- HORSMAN, Reginal (1985): *La raza y el destino manifiesto. Orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*, México, FCE.
- JACKSON TURNER, Frederick (1996): *The frontier in American history*, New York, Dover.
- MANN, Michael (2003): *El imperio incoherente*, Barcelona, Paidós.
- “Person of the year”, in *Time Magazine*, vol. 162, nº 26, december 2003.
- SLOTKIN, Richard (1993): *Gunfighter nation: the myth of the frontier in Twentieth-Century America*, New York, Harper Perennial.
- THOREAU, Henry David (1983): *Walden and Civil disobedience*, United States, Penguin.
- TOCQUEVILLE, Alexis de.
  - (2007): *La democracia en América*, Madrid, Akal.
  - (2007): *Quince días en el desierto americano*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- WHITE, Hayden (1992): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE.
- WOLIN, Sheldon S. (2008): *Democracy Inc. Managed democracy and the spectre of inverted totalitarianism*, New Jersey, Princeton University Press.
- ZIZEK, Slavoj (2006): *Irak, la tetera prestada*, Buenos Aires, Losada.

### **Sobre cine americano**

- ANDEREGG, Michael (1991, ed.) *Inventing Vietnam. The war in film and television*, Philadelphia, Temple University Press.

- BORDWELL, David (2007): *Poetics of cinema*, London, Routledge.
- - - -, et al. (1997): *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- CAPARRÓS LERA, José María (1998): *La guerra de Vietnam entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel.
- CORRIGAN, Timothy (1991): *A cinema without walls movies and culture after Vietnam*, London, Routledge.
- DEVINE, Jeremy (1995): *Vietnam at 24 frames per second a critical and thematic analysis of over 400 films about the Vietnam War*, Jefferson, McFarland.
- DITTMAR, Linda and Gene MICHAUD (1990, eds.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, United States, Rutgers University Press.
- GIRGUS, Sam B. (1998): *Hollywood renaissance*, United States, Cambridge.
- GREENE, Eric (1996): *Planet of the apes as american myth: race and politics in the films and televisión series*, Jefferson, McFarland.
- GUSTAINIS, J. Justin (1993): *American rhetoric and the Vietnam war*, Connecticut, Praeger.
- "John Ford's Young Mr. Lincoln" en *Cahiers du cinéma*, nº. 223, 1970.
- LEMBCKE, Jerry (1998): *The spitting image. Myth, memory and the legacy of Vietnam*, New York, New York University Press.
- MARANT COHEN, Paula (2001): *Silent film and the triumph of the american myth*, Oxford, Oxford University Press.
- NICHOLS, Bill (1976, ed.): *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press.
- ROWE, John Carlos y Rick BERG (1991, eds.): *The Vietnam War and American Culture*, New York, Columbia University Press.
- SHAW, Tony (2007): *Hollywood's cold war*, Edimburg, Edimburg University Press.
- VALANTIN, Jean-Michel (2008): *Hollywood, el pentágono y Washington*, Barcelona, Laertes.

## Sobre la condición heroica

- ARGULLOL, Rafael (1990): *El héroe y el único*, Barcelona, DestinoLibro.
- BLUMENBERG, Hans (2004): *El mito y el concepto de realidad*, España, Herder.
- BOU, Núria y Xavier PÉREZ (2000) *El tiempo del héroe, épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- CARLYLE, Thomas (1993): *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle, United States, University of California Press.
- DURAND, Gilbert (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.
- FEENEY, D. C. (1986): “Epic Hero and Epic Fable” in *Comparative Literature*, Vol. 38, No. 2, University of Oregon, Primavera 1986, pp. 137-158. (JSTOR)
- FRYE, Northrop (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- JAUSS, Hans Robert, Benjamin BENNETT, and Helga BENNETT (1974): “Levels of Identification of Hero and Audience” in *New Literary History*, Vol. 5, No. 2, Changing Views of Character, Invierno 1974, pp. 283-317. (JSTOR)
- SHELTON LAWRENCE, John y Robert JEWETT (2002): *The myth of American superhero*, Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Co.