

# C

## onferència inaugural *Opening Address*

### GUERRA, MEDIOS AUDIOVISUALES Y SOCIEDAD

PIERRE SORLIN

*Université de La Sorbonne Nouvelle*

Mi propósito, en lo que sigue, es comentar los modos de representar la guerra en las pantallas. Dicho así, sin ninguna precisión, el tema puede sonar a extemporáneo porque hay muchas imágenes que varían según los tiempos. Somos capaces de estudiar la visión de la guerra en un período dado, no la guerra abstracta, porque las trayectorias y los procesos suelen ser distintos en cada país y en cada tiempo: los esquemas más o menos teóricos a partir de los cuales las personas actúan en la sociedad eran distintos a principios o a mediados del siglo.

Hay a la vez una constatación empírica que no puede dejar de llamar la atención: el cine, desde su nacimiento ha ilustrado, ha representado la guerra. Es sabido que uno de los primeros noticiarios fue una reconstitución de la explosión del acorazado *Maine* en la ensenada de La Habana, que los operadores de los hermanos Lumière filmaron aspectos de la revolución rusa de 1905 y de la guerra con el Japón, que el primer "reportaje" cinematográfico de larga duración fue tomado por cineastas yanquis durante la guerra civil mexicana<sup>1</sup>. Huelga decirles que el cine se confirmó como arte con las obras maestras de Griffith, *The Birth of a Nation* e *Intolerance*, que son dos películas sobre la violencia y la guerra. No quiero hacer una historia de la guerra en el cine, quiero solamente recordarles que la guerra sigue formando parte de la programación de nuestros cines y de nuestras televisiones, y que esta pervivencia -vale la pena tenerlo en cuenta- es motivada por la aceptación pública. Entonces: ¿Qué miran, qué oyen los espectadores cuando la pantalla enseña una guerra? ¿Es solamente esa especial forma de ver la realidad, ese juego de luz y de ruido que impresiona sus sentidos? ¿Es el engaño al que el instigador los somete, centrando su atención en algo para mostrar otra cosa?

Trataremos de ver, y siempre partiendo desde el punto de vista de los espectadores, las relaciones de las imágenes en movimiento con el desarrollo de los conflictos.

La primera pregunta que nos podemos hacer es: ¿por qué se filma la guerra? La respuesta no parece muy difícil: para hacer la guerra. Los medios audiovisuales, desde la fotografía hasta el vídeo, son armas, instrumentos militares<sup>2</sup>. Fotografía y película sirvieron para observar las posiciones y los movimientos del enemigo durante la Primera Guerra Mundial y, desde este período, la importancia de las imágenes dinámicas no ha dejado de aumentar. La Guerra del Golfo fue enteramente preparada y conducida a partir de vistas tomadas desde satélites. Los archivos militares tienen una cantidad considerable de documentos precisos y minuciosos sobre la dirección de las operaciones, pero esa documentación no interesa mucho al público.

Hablaremos, dentro de poco, de la relación entre la gente y los documentos militares. Es preciso, primero, descansar un rato para introducir el problema. En 1943, los norteamericanos, que querían reconquistar las islas del Pacífico, se dieron cuenta de que no tenían experiencia sobre la táctica del desembarco. Los Marines, que debían tomar las islas, instruyeron a un equipo especial de "Marines-Operadores" para filmar los combates. Estos operadores no estaban encargados, como los cineastas enviados por el Pentágono, de documentar la guerra para la opinión pública, sino que su misión era registrar el comportamiento de los Marines y de los soldados japoneses; estaban en Tarawa, y sus películas, enviadas inmediatamente al Estado Mayor y escrutadas con la mayor atención, probaron que el momento más peligroso era el que se extendía entre el salto fuera de la barcaza de desembarco y la llegada a la playa: en el agua, los Marines eran un blanco ideal para los japoneses, y el error había estado en construir barcazas con demasiado calado, que se detenían a 600 metros de la orilla. Los norteamericanos utilizaron la experiencia, y en los desembarcos siguientes sus bajas disminuirían considerablemente.

La diferencia es patente entre las películas filmadas por cineastas que pensaban en los espectadores y películas militares que registraban hechos sin preocuparse de la calidad o de la belleza de la fotografía. Como sus películas eran documentos auténticos, los Marines pensaron que podían interesar a los ciudadanos norteamericanos; la Warner, una de las cinco "majors", aceptó distribuir una serie de documentales dedicados a la reconquista de las islas; pero esta descripción de acontecimientos presentados sin música, sin artificios de montaje, no gustó y la Warner renunció.

Después de unos años, los Marines probaron fortuna con la Televisión, que era una novedad. Desde febrero a abril de 1950, la cadena CBS emitió un documental, **Command Post**, que fue el primer documental televisivo sobre una guerra: el fracaso fue tan grande como la vez anterior. He insistido en este punto porque nos enseña que los espectadores tienen costumbres; suelen ver un determinado tipo de película y no quieren cambiar. Eso no significa que teman a las imágenes crueles o violentas: los seriales sobre la guerra emitidos por los canales televisivos han sido siempre sangrientos

(recordemos el famoso M.A.S.H., otra vez de la CBS, que chorreaba sangre) y desde 1970 hasta 1973, los televisores americanos enseñaron a diario cadáveres y cuerpos quemados, destrozados, mutilados: ese "realismo", integrado en el ámbito de los programas cotidianos, acompañado por un comentario, estaba aceptado mientras que las películas sobrias, pero largas, de los Marines parecían fastidiosas. Tenemos que saber que, en la pantalla, la guerra es también un espectáculo.

Se piensa, muy a menudo, que se filma la guerra para informar, pero lo que hemos dicho sobre las películas norteamericanas nos obliga a definir la palabra "información". No hay, entre los periodistas o los directivos de la prensa, un deseo o una voluntad de dar a la gente un conocimiento detenido del mundo donde viven. La información es una mercancía, se vende, se compra, se cambia, tiene un valor como muchos otros productos; enviar un operador a un país donde se producen acontecimientos excepcionales, equivale a crear objetos negociables en el mercado de las noticias. Me detengo en el caso de la guerra civil española: desde 1936 hasta 1938, quince equipos de cineastas, con más de cien operadores y seiscientos colaboradores, trabajaron cerca del frente<sup>3</sup>. El ejemplo español es interesante por muchos motivos que trataremos más adelante, pero deseo hacer resaltar un hecho importante, que es el peso del mercado: la guerra civil era vendible, la opinión pública, en Europa y en América, quería ver "algo", unos aspectos de un conflicto que anunciaba una guerra más amplia, la clientela potencial era bastante importante para justificar la presencia en España de numerosos técnicos y cineastas. Hay guerras que se venden bien, otras -como la de Biafra- que no se venden. El primer día de la guerra del Golfo, las transmisiones televisivas cesaron entre Irak y los otros países; los operadores de la CNN, que estaban en Irak, grabaron "cassettes", llevadas a Amman en automóvil, y las vendieron desde 6.000 hasta 10.000 dólares. ¡Se comprende la razón por la que la CNN quería informar al mundo!

La información no es una descripción precisa, objetiva, de una situación, sino que responde a una espera y cambia cuando la demanda se modifica. John B. Romeisen -que ha estudiado los noticieros norteamericanos- demuestra que, en los primeros meses de 1938, la cantidad de documentos sobre España disminuyó enormemente, a pesar del hecho de que la batalla de Teruel fuera un viraje decisivo en la guerra, porque los norteamericanos se interesaban por el Extremo Oriente y olvidaban lo que pasaba en Europa, mientras que los europeos se inquietaron más por la reivindicaciones de Hitler sobre Europa Central. La opinión pública puede abandonar bruscamente un conflicto que antes le interesaba mucho. Unos investigadores norteamericanos han descrito un caso muy característico; han analizado semestralmente los telediarios durante la guerra de Vietnam: en el semestre en el que se vio la toma de rehenes americanos en Irán, el nuevo problema borró el conflicto en Asia<sup>4</sup>. Podríamos explicar fácilmente este brusco cambio, pero lo que me interesa no es la opinión norteamericana, quiero solamente evidenciar la relación entre las expectativas del público y la difusión de las noticias. En lo que se refiere a la cantidad, más adelante hablaré de los contenidos,

la información refleja el estado de ánimo, las aprensiones y las esperanzas de los coetáneos, nos habla sobre todo de la imagen colectiva que la guerra tiene en el período en que es reseñada.

Los conflictos armados suscitan complejos discursos en los cuales lo objetivo (hechos militares) y lo subjetivo (la interpretación de los hechos) se enlazan de modo confuso. Filmando la guerra, cada parte se procura documentos para demostrar que tiene razón: es lo que llamamos "propaganda". Tenemos que comprender esta palabra en su sentido más amplio: la propaganda no es solamente lo que dicen los regímenes totalitarios, existe también en los países democráticos. Los periodistas, los cineastas, que siguen una guerra, aun cuando quieren ser serios transmisores de hechos, tienen una idea, una interpretación, de lo que observan, y, aunque sean independientes, trabajan para una sociedad, una idea política, un gobierno que tiene que tranquilizar y convencer a sus clientes. Evitar provocar inquietud entre millones de ciudadanos no es difundir falsos rumores, no es mentir, pero se trata ya de propaganda. Tenemos las consignas del British Ministry of Information para sus cineastas<sup>3</sup>: cada toma de vista debía constituir "propaganda informativa", los operadores debían "tratar solamente asuntos serios, los hombres que siguen instrucción muy dura no deben hacer gestos, las tomas de soldados deben mostrarlos siempre activos y deben ser los más fuertes y aguerridos". Simultáneamente, los operadores estaban inducidos a filmar una larga variedad de tipos humanos para demostrar que todo el Imperio Británico participaba en la guerra. Encontré la misma preocupación en las pantallas de la BBC durante la guerra del Golfo; los soldados no parecían nunca pararse, mientras un comentarista exponía los hechos más recientes, o mientras un periodista se entrevistaba con un general, los soldados se movían en segundo plano cargando bombas en los aviones, comprobando los motores, vigilando el cielo. La variedad del reclutamiento también estaba resaltada. Muchas veces, después de una larga presentación de varios aspectos del cuerpo expedicionario, el espectador veía una breve aparición de un soldado; el hombre hablaba, no se comprendía lo que decía, pero esto no tenía importancia, el operador lo filmaba porque era negro, asiático o árabe como si quisiera decir: "estamos todos unidos contra Saddam".

Inglaterra tomaba parte en dichos conflictos y esto puede explicar la razón por la cual el Gobierno o los dirigentes de la información dieron consejos imperativos a los periodistas y a los cineastas. Pero en otras guerras en las que no participaba el país, también se sabían usar las noticias para justificar la política nacional. Tony Aldgate, que ha estudiado los noticiarios ingleses sobre la guerra civil española<sup>4</sup>, muestra como Londres ponía cuidado en recalcar la neutralidad del Gobierno y la libertad de los ciudadanos: había que informar sobre los voluntarios que combatían en España sin ofender a los bandos. En marzo de 1937, Gaumont British elaboró un programa sobre el tema; el narrador debía decir que unos parados ingleses habían emigrado a España donde ganaban cinco libras a la semana (óptimo salario en la época): eran trabajadores, no

soldados, pero esto implicaba que no tenían trabajo en Inglaterra de modo que, en el noticiario finalmente difundido, se vieron ingleses prisioneros de los nacionalistas con un comentario que decía que estaban bien tratados. En tal caso, la propaganda buscaba tanto a la izquierda inglesa, y a los republicanos (“...unos ingleses combaten por la democracia...”), como a la derecha inglesa y a los nacionalistas (“...pero no son peligrosos...”). La Gaumont British era una empresa privada y esto nos recuerda que la propaganda no proviene solamente del Gobierno: la Gaumont podía tomar partido, pero sus dirigentes preferían dar una imagen equilibrada y tranquilizadora de la Gran Bretaña.

En el fondo, los noticiarios no presentan la “realidad” de la guerra, sino que se proponen una visión que la opinión pública pueda aceptar y hablan, sobre todo, del país, de sus líderes, de su pueblo y de la comunicación entre ambos. Estudiando los noticiarios alemanes y rusos al principio de la ofensiva nazi en el verano de 1941, he quedado estupefacto por sus diferencias. Por la parte alemana la victoria viene representada por una oleada de soldados; dos desfiles se cruzan, de izquierda a derecha la Reichswehr avanza rápidamente, de derecha a izquierda los prisioneros rusos, risueños porque han sobrevivido, huyen de los bolcheviques. De semana en semana, el modelo se repite, las películas no enseñan mucho, e ignoran la superioridad del ejército y del material alemán, no hablan de la vida cotidiana de los hombres, del problema de los transportes en un país gigantesco, del efecto de los bombardeos, de la resistencia -aunque limitada- de los rusos: basta avanzar sin reparar en obstáculos. Sobre los noticiarios rusos el espectador ve solamente discursos, políticos, sindicalistas, cooperativistas, generales, que, frente al tomavistas, repiten: “venceremos”. En lugar de hacer resaltar los casos de resistencia eficaz, el potencial económico y humano, la inmensidad del continente, los jefes hablan. La desorganización de la Unión Soviética, sorprendida por la ofensiva alemana, no basta para explicar la ausencia de imágenes militares; lo esencial es que en 1941 los soviéticos continuaban considerando que la palabra era el arma más fuerte. Tanto los alemanes como los rusos querían vencer y por eso utilizaban el lenguaje cinematográfico que creían más persuasivo.

He distinguido tres motivos por los cuales se filma la guerra: el mejoramiento de las técnicas militares, el deseo de crear y vender noticias, la voluntad de captar la opinión. El primer motivo es muy específico, ninguna descripción, ningún relato escrito podría dar todos los pormenores que se ven en una película. Los otros motivos no son particulares del cine, la prensa ha tratado siempre de vender informaciones y ejercer influencias sobre las personas. Debemos buscar, pues, si las obligaciones, dificultades o necesidades peculiares diferencian el trabajo del cineasta del trabajo del periodista, y condicionan la creación de las imágenes. Dicho de otro modo: ¿cómo se filma la guerra? La respuesta es muy simple: con gran fatiga. Veamos por qué.

El primer obstáculo es la censura. Recordemos las películas presentadas por la televisión en enero de 1991, con el subtítulo “aprobado por la inspección militar”.

Muchas veces, en las entrevistas, los periodistas no podían formular una sola pregunta; invitaban al soldado a discurrir sobre tal o cual tema, dejando a su elección el punto preciso. El Estado Mayor norteamericano pretendía que tenía temor de que una información no controlada pudiera avisar al adversario o desalentar a la opinión. Es difícil creer que una pregunta bastase para dar indicios a los iraquíes. En lo que concierne a la opinión, los generales americanos se referían a la guerra del Vietnam; pero sabían, como lo sabemos, que la televisión no fue la causa de la derrota. La televisión habló masivamente del conflicto cuando todos ya sabían que la guerra estaba perdida, forzando así al público a que admitiera lo inevitable. Si las consecuencias de las noticias pesimistas son nocivas, ¿por qué el Estado Mayor dio a conocer que la guerra del Golfo sería larga?, ¿por qué difundió las fotografías de veinte mil (20.000) féretros preparados en el Próximo Oriente? De hecho, el Estado Mayor quería dominar totalmente el teatro de operaciones; la censura no es más que un aspecto de la concentración del poder en pocas manos y de la regresión de la democracia durante las guerras.

La censura también hace fuerza en la prensa, el ejército da consejos imperativos a los periodistas, pero estos pueden siempre cambiar unas palabras o suprimir lo que el censor no acepta. Es imposible modificar una toma de vistas, si el censor la rechaza está perdida; por consiguiente los operadores se conforman con las reglas del censor, se esfuerzan por preverlas. Los fotógrafos y cineastas que trabajaban en España en la guerra civil de 1936 a 1939 han referido que la censura era tolerantísima, sobre todo en la parte republicana<sup>7</sup>. Pero los observadores sabían que perderían sus permisos si enviaban imágenes inaceptables y, por ello, tomaban espontáneamente lo que censura podía tolerar; el consejo de no rodar lo que podía ser peligroso o podría informar al enemigo fue acatado rigurosamente por todos. La censura no es solamente una limitación impuesta por el Estado Mayor, sino también una autocensura. El 13 de febrero de 1991 la aviación aliada destruyó un refugio antiaéreo en Bagdad; al amanecer la BBC difundió sucesivamente un comunicado oficial según el cual ese refugio era un bunker militar y una llamada telefónica de su corresponsal en Bagdad diciendo que el refugio estaba lleno de civiles. Enseguida el gabinete de Prensa del Primer Ministro comunicó telefónicamente con la BBC que, después de una discusión, aceptó trasladar la llamada de su periodista al final del telediario como una noticia de poca importancia. Es un ejemplo de censura, pero no basta decirlo, también debemos comprenderlo. La BBC, que depende del Gobierno, no podía rehusar. El anterior gobierno de la señora Thatcher quería privatizar el organismo y la prensa popular la apoyaba porque esperaba introducirse en las cadenas; desde el principio de la guerra esta prensa atacó violentamente a la BBC acusándole de no ser patriótica y reclamando la privatización; siguiendo "los consejos" del Primer Ministro la televisión pública prestó un favor a un gobierno que no deseaba modificar su estatuto. Muy a menudo la censura no atañe a la actualidad, se refiere a un conflicto que se desarrolla en el segundo plano de la guerra, el conflicto sobre el derecho de vender noticias.

La lucha por la información es muy dura, principalmente en la trinchera, y esto crea otros problemas. El equipo cinematográfico era pesadísimo, y transportarlo era difícil; el vídeo es ligero, pero cuesta mucho y los técnicos no quieren poner en peligro sus aparatos. Pocos operadores capaces saben trabajar bien y rápido, sustituirlos no es fácil; además, si son civiles y mueren hay que pagar una pensión a sus familias. No es sorprendente que el War Office británico, durante la Segunda Guerra Mundial, ordenara a sus operadores que nunca se expusieran; de este modo, las películas inglesas enseñaron principalmente lo que ocurría lejos del campo de batalla. Se habla mucho de periodistas o fotógrafos que siguieron un asalto, pero hay una diferencia considerable entre éstos y los operadores. Un operador no se hace nunca célebre, su nombre no aparece sobre su trabajo aunque éste sea espléndido<sup>9</sup>. En sus Memorias sobre la Guerra del Golfo<sup>9</sup>, John Simpron, reportero de la BBC, relata que el primer día de las hostilidades su cadena ordenó que los enviados especiales abandonaran Irak; todos los técnicos obedecieron, Simpron se quedó en Bagdad: la disciplina es más fuerte entre los que suelen tomar solamente las imágenes que pueden y que no quieren perder su trabajo; Simpron llamaba a Londres cada día, conquistó fama y de regreso vendió fácilmente sus Memorias.

Por consiguiente, los operadores prefieren filmar eventos o escenas que no ocasionan dificultades; lo que ve el público no cambia nunca: se trata de escombros, ruinas, edificios o carreteras bombardeadas, de mujeres y niños huyendo del peligro. La imagen cinematográfica clásica, emblemática de la guerra, no es un soldado, es un montón de ladrillos y de madera quemada; en el siglo XIX, la palabra "reconstrucción" significaba, después de una guerra, reconstrucción moral del país; en el siglo XX, significa rehabilitación de las ruinas. Creo que el cine ha contribuido enormemente a tal modificación.

Las vistas de ciudades pulverizadas son monótonas; al menos son auténticas. Muy a menudo los operadores inventan, fabrican, documentos. Tony Aldgate considera que el 80 por 100 de los combates presentados en los noticiarios ingleses sobre la guerra civil española fueron filmados durante ejercicios, y si miramos atentamente debemos corroborar su tesis. Vemos, por ejemplo, una brigada que realiza un asalto: si hubiese sido un asalto real, el operador no hubiera podido permanecer en pie, frente a los soldados, expuesto al fuego del adversario. Otro asalto ha sido filmado por detrás, pero vemos a los mismos soldados, en el mismo paisaje, filmados desde dos puntos de vista diferentes: el ejercicio fue repetido y, entre los dos asaltos, el operador se movió. Es la noción de "verdad" que de nuevo debemos interrogar; lo que vemos es auténtico, pero no corresponde a lo que creemos ver. Un film de la CNN, del día 17 de enero de 1991, presenta las máscaras antiguas que todos llevaban en Dahrán; cuando miramos de cerca notamos que los que están en primer plano tienen sus caretas mientras que los que están en segundo plano no las tienen. Puede ser un ejercicio, pero es muy posible que el operador haya dicho: "para ayudarme, pónganse sus máscaras". Eran personas reales, con caretas reales, ¿dónde está la falsificación?

Una imagen cinematográfica no habla por sí misma, debemos saber algo sobre su origen para interpretarla: vemos, sobre la pantalla, una escena interior: un grupo de mujeres y de niños que cantan y se congratulan. Distinguimos que son árabes, y dado que hablamos mucho de la guerra del Golfo adivinamos que el encuadre fue tomado en enero de 1991. Pero, ¿dónde? y ¿por qué? Un programa audiovisual es un conjunto multifragmentado de informaciones parciales y, lo que es más, los espacios entre las informaciones forman territorios vacíos. Para cegar estos blancos los periodistas escriben un texto que enlace las imágenes, el discurso domina y explica los documentos visuales porque el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar circunstancias y de acentuar los énfasis. Por lo que se refiere a dicha imagen, el reportero de la CNN, hablando desde un refugio antiaéreo, durante el segundo bombardeo sobre Bagdad, presenta a los ocupantes iraquíes y añade: "No hay hostilidad sobre las caras de esta gente que han comprendido que se trata de una verdadera guerra". También podría decir: "Esta gente canta y se congratula porque saben que Saddam vencerá"; nada justifica su comentario que modifica el sentido del encuadre.

Desde el 16 de enero de 1991 hasta mediados de febrero, las televisiones dedicaron la mayor parte de sus programas a informaciones de la situación militar. Por el hecho de que las imágenes eran monótonas los periodistas no tardarían en inventar metáforas tan tanto ridículas: "Los aviones entregaron su carga aérea" por decir: "Bombardearon los iraquíes". "Estaban a salvo en una posición dominante" por "bombardearon los iraquíes en el suelo", "una situación meteorológica desfavorable no permitió observaciones", por "los pilotos no vieron nada". Como había que compensar la indignancia de las imágenes, los periodistas exageraban hechos minúsculos, aún los inventaban; el 18 de enero, cuando todos sabían que los iraquíes no dominaban la trayectoria de sus misiles, un reportero de TVE-1 tardó unos minutos en explicar como Italia estaba al alcance de los "scuds" de Saddam: no se atrevió a decir que no tenía nada que decir.

No debemos hacernos ilusiones con la objetividad de los que revenden noticias de ordinario, por lo general buscan sucesos y fotografías sensacionales. En la carrera de imágenes, característica de nuestro período, la guerra es solamente un caso más complicado porque los cineastas hacen frente a tres dificultades: la censura, la imposibilidad de filmar las batallas y el peso de los comentarios verbales. Esto no significa que el material cinematográfico sea inútil y que el historiador no pueda servirse de él. Pensemos en otra fuente, la prensa; no buscamos un relato objetivo de los hechos militares o de la situación interior de los países beligerantes en los periódicos. Pero la prensa es indispensable para evaluar las reacciones de la opinión y podemos decir lo mismo de la visión cinematográfica de la guerra que, en su época, tuvo efectos negativos (mentiras, propaganda, quimeras), pero también provocó repercusiones positivas, cuando la gente supo descubrir la verdad tras el bulo. Una película no está más o menos deformada que una comunicación oficial o un artículo, el investigador ha de preguntarse: ¿quién lo hizo, cuándo, cómo y por qué?

He hablado hasta aquí del cine y de la televisión como si fueran el mismo medio. Esto es verdad en lo que concierne a los motivos por los cuales se filma y las dificultades que encuentran los cineastas. Pero hay una diferencia muy importante por lo que se refiere a los espectadores: hoy no se miran las imágenes dinámicas como se miraban hace medio siglo. Hablando de los medios de comunicación audiovisual podemos dividir el siglo XX en dos mitades: el período del cine y el de la televisión. La división, evidente, no tendría interés si no coincidiera, por lo menos en los países occidentales, devoradores de imágenes y de sonidos, con el paso de la época belicista a la época pacífica: la primera mitad del siglo ha sido la de las guerras, internacionales o civiles, y del cine documental, de los noticiarios; la segunda, la de la paz y de la televisión. Pueden objetar que la televisión comenzó en España, diecisiete años después de la guerra civil y que los noticiarios continuaron hasta 1970. Es verdad y lo que digo no es científico, es una simplificación que llama la atención sobre dos períodos, dos tipos de imágenes y, quizá, unas relaciones entre ellas.

Los noticiarios no dan una visión directa e inmediata de la guerra, entre el momento en que el operador filmaba y la proyección de una imagen sonorizada había por lo menos tres días; los noticiarios presentados en las ciudades al principio de un mes llegaban a los pueblos al final. Los cineastas no podían tratar asuntos limitados y elegían temas generales. El cine no presentaba la información más reciente; completaba, ilustraba las noticias ya referidas en los periódicos. Raymond Fielding, que ha estudiado la historia de los noticiarios norteamericanos<sup>10</sup>, explica que seguían el modelo de la prensa y volvían a examinar asuntos expuestos por los diarios. Distanciado de la actualidad, el noticiario creaba impresiones, evocaba una atmósfera. Esto nos llama la atención cuando vemos películas de la Primera Guerra Mundial o de la guerra civil española: ponían delante de los ojos de los civiles no los combates sino la vida cotidiana del frente. De 1914 a 1945, durante los tres decenios que llamamos hoy la "segunda" Guerra de los Treinta Años, la gente vio conflictos que ensangrentaban masivamente unos u otros países; Europa, Marruecos, China, Etiopía, España, Europa de nuevo... Cuando el cine mostraba batallas lo hacía, en Europa, para gente que tenía experiencia, directa o indirecta, de la guerra, que sabía que mañana podía, a su vez, estar en una trinchera.

En marzo de 1991 un comentario de la cadena italiana RAI-3 me impresionó mucho; el reportero, haciendo ver imágenes de kurdos que huían de los iraquíes dijo: "es una emigración bíblica". Lo que veíamos en la pantalla estaba tan lejos de nosotros como el mundo de la Biblia. Para los ingleses o los franceses que iban al cine en 1938 y miraban los noticiarios, los refugiados republicanos, huyendo de las tropas nacionalistas, no eran habitantes de un universo muy lejano, sabían que podían también verse obligados a abandonar sus casas. Estoy convencido de que el recuerdo del éxodo de los civiles españoles contribuyó a hacer huir a los civiles franceses cuando las tropas alemanas llegaron en 1940, porque pensaban que era preciso escapar del enemigo. Ha pasado

medio siglo. El primer día de la guerra del Golfo, el 17 de enero de 1991, el locutor de la cadena americana CNN, comentando los bombardeos sobre Bagdad, dijo que se parecían a la noche del 4 de julio cuando las luces de las bengalas celebran el aniversario de la independencia de los Estados Unidos.

Nuestros países, los países europeos, viven en paz desde hace medio siglo, todo lo que nuestros jóvenes saben de la guerra lo han aprendido escuchando a nuestros padres, leyendo libros o periódicos, mirando la televisión: siempre en el Viejo Continente los conflictos armados se concocen sólo a través de los medios de comunicación. En 1939 no se distinguía entre lo que se veía en la pantalla y la realidad. En 1991 todo lo que se veía sobre la pantalla, serial o noticiario, parecía fantástico y muy distante de la realidad. Sabemos que algunos de los instrumentos de información desinforman, deforman las posibilidades de análisis de la realidad, así como obstaculizan los esfuerzos de síntesis. Pero lo que ocurre en nuestro tiempo es muy diferente; si el concepto de conflicto es bastante claro para todos, la noción de guerra como principio de destrucción de nuestras casas y como principio de muerte se ha borrado. La guerra es, antes que nada, un espectáculo.

Hagamos por analizar las normas de este espectáculo. Me gusta mucho presentar un telediario de la BBC-1; mirándolo vemos encuadres que vimos todos los días en enero y febrero de 1991: en una primera secuencia el periodista habla mientras vemos aviones, helicópteros, pilotos, en total un auténtico zafarrancho de combate; la segunda secuencia está dedicada a operaciones nocturnas: los aviones despegan, las luces de las ciudades parpadean en el suelo; la tercera secuencia recuerda que también hay que vigilar sobre el golfo. Esto no sería digno de atención si no se tratara de un telediario del día 20 de agosto de 1990: menos de tres semanas después del principio de la crisis del Golfo, más de cuatro meses antes del inicio de las hostilidades, ya había un modelo dispuesto para la presentación televisiva de la guerra. Esto no es sorprendente; los militares sabían que el conflicto sería principalmente aéreo y que vencerían gracias a los bombardeos; desde la invasión de Kuwait se podían filmar sistemáticamente aviones, bombas, vuelos nocturnos, y almacenarlos hasta el primer día de la guerra. En una emisión satírica, difundida después de las hostilidades, la cadena italiana RAI-3 resumió la guerra televisiva con una serie de despegues y aterrizajes; la verdad es que los espectadores no vieron mucho más que esto.

La electrónica, que permite inventar imágenes parecidas a la realidad física, acentúa el carácter sintético y esquemático de la guerra televisiva. Para demostrarlo quisiera analizar un fragmento del telediario de la cadena francesa FR-3 de la mañana del 18 de enero. Exponiendo que siete "scuds" han alcanzado el territorio de Israel, la televisión hace ver cuatro secuencias: 1) una simulación hecha con ordenador que recrea el trayecto de un misil disparado contra Tel Aviv; 2) encuadres de Tel Aviv al alba, mandados por la CNN; 3) documentos de archivo sobre la Oficina de Vigilancia Aérea americana; 4) documentos de archivo sobre el bombardeo israelí de la fábrica atómica

iraquí en 1982. La primera secuencia es una ficción, se revela como tal; la segunda se muestra como el registro de escenas reales, de las que solemos llamar documentales. Pero el espectador no tiene bastante tiempo para distinguirlas. La primera acaba con una vista general de la ciudad, que empalma con una vista general filmada por la CNN: ¿cuándo acaba la ficción?, ¿cuándo comienza el documento? El tránsito de la segunda a la tercera no es claro, nada exhibe el hecho de que se trata de una película de archivo, el espectador que ve un puesto de mando y luego bombardeos puede creer que el Estado Mayor israelí decidió atacar. Es verdad, hay el comentario. Pero es bastante complicado, no clarifica la situación para un espectador que sigue atentamente las imágenes en movimiento. A mi entender, el periodista quería ser cauto, leyó su texto sin advertir el mensaje agresivo de las imágenes; lo que se vio sobre la pantalla decía: "Saddam pone a Tel Aviv en peligro, Israel contraataca". No es lo que ocurrió en estos días. Esto es una manipulación difícil de descubrir puesto que nadie la quiso. Los que hicieron el telediarario escogieron sus documentos sin pensar que el montaje crea una nueva lógica por medio de los encuadres. El periodista deseaba seleccionar sólo el conocimiento racional, las imágenes presentaron el noticiario como un espectáculo, como una mezcla de presente (CNN), de pasado (Archivo) y de ficción, un universo lejano donde pocas cosas eran precisas -el universo de la guerra para una Europa que vive las guerras sobre la pantalla.

Muchos eventos recientes, de la crisis política en Rumania a la guerra del Golfo, han provocado un cierto recelo a propósito de la fiabilidad de la información televisiva. Esto proporciona a los historiadores una óptima ocasión para reflexionar sobre la naturaleza y la calidad de sus documentos. Los que vemos sobre la pantalla no es "la verdad", pero ¿qué documento es la verdad? La credibilidad de un texto depende ampliamente de su utilización: ¿Quién se sirvió de él y por qué? Si queremos estudiar la historia militar, las operaciones, las pérdidas, la primera cosa que tenemos que hacer es consultar los archivos del ejército; las películas y fotografías hechas por los soldados no bastan pero son una fuente insustituible porque, para los militares, eran una arma, un instrumento de combate.

El historiador también se interesa por los aspectos diplomáticos, políticos y sociales de los conflictos. En estos sectores, la información no puede ser verídica. Entonces, ¿es inútil? De hecho hace falta considerar las noticias como señales: ¿Quién envía un mensaje? y ¿a quién?

El objetivo de este Congreso es diferente, no toma interés por la historia de las guerras, sino por la relación entre la información audiovisual y los espectadores. Hace dos o tres siglos la gente sabía que había un conflicto porque sufría sus consecuencias: impuestos, hambre, movilización, muerte; pero ignoraba sus orígenes y su evolución. Hoy los efectos de una guerra son siempre los mismos, pero tenemos noticias merced a la prensa, la radio, la televisión; la información añade una dimensión general a la experiencia particular. ¿Cómo podemos definir esta experiencia? El historiador que se

dedica a la Edad Media no se pregunta si la religión era "verdadera", sabe que era una explicación del mundo, de la sociedad y, a la vez, un ritual. En un contexto totalmente diverso el uso de la televisión es un ritual que proporciona una explicación. El empleo de la televisión cambia durante una guerra, en lugar de ver programas diversos, que cambian de cadena en cadena, todos los ciudadanos de un país miran las mismas imágenes; la falta de coincidencia entre vida política y espectáculo, entre telediarios y ficciones, que parecía evidente antes de las hostilidades, se altera, imágenes de batallas reales interrumpen secuencias de ficción. La guerra, hecho político y militar, se vuelve espectáculo; los noticiarios con sus simulaciones se parecen a películas de aventuras. El público modifica sus costumbres, mira más frecuentemente. También espera una interpretación, mientras que la cultura de un país, en tiempo de paz, es ocasión de conflictos, la guerra simplifica la situación; la gente acepta o rechaza del todo lo que enseña la pantalla. Eso es lo que tenemos que estudiar: como, en tal Sociedad, los Medios audiovisuales turban tradiciones y referencias culturales y políticas durante una Guerra. El resultado de tal estudio debería contribuir a una mejor definición de lo que llamamos, de una manera muy imprecisa, la "opinión pública".

#### NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Es preciso observar que el primer reportaje fotográfico sobre una guerra fue tomado durante la guerra entre México y Estados Unidos.
- (2) TAYLOR, J. *War Photography*. London: Routledge, 1991.
- (3) "The Spanish Civil War and Fox Movietones, 1936-1939", VERNON, K. (ed.) *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Ithaca: Western Societies Program, 1990, pp. 71-77.
- (4) ADAMS, William C. (ed.) *Television Coverage of the Middle-East*, New Jersey: Ablex, 1981, p. 26.
- (5) *Immagini di guerra in Emilia-Romagna. I servizi cinematografici del War Office*. Ravenna: Lungo, 1987.
- (6) *Cinema & History. British Newreels and the Spanish Civil War*. London: Scolar Press, 1979.
- (7) NAMUTH, Hans - REISNER, Georg, *Spanisches Tagebuch 1936*. Berlin: Nishen, 1986.
- (8) Durante la guerra del Golfo un solo operador, Primo Calvo, se hizo célebre, no con motivo de sus tomas, sino porque una compañía iraquí se le rindió.
- (9) *From the House of War*. London: Hutchinson, 1991.
- (10) *The American Newsreel, 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press, 1972.