

La identidad militar americana en la guerra de Irak, democratización de la tecnología y la representación de la democracia

Diego Zavala Scherer

Doctorando en Comunicación Social, Universidad Pompeu Fabra

el_mos@yahoo.com

Resumo: Este trabalho aborda o problema da experiência da guerra e do seu registo documental a partir da figura do soldado. Na segunda guerra do Iraque os soldados converteram-se em cronistas e camarafotógrafos do conflito. A sua identidade, determinada pela sua condição de participantes, modifica a poética da representação documental; investidos com a nova tecnologia audiovisual, são lançados a gravar em nome de valores a respeito dos quais devemos questionar como deixam a sua marca nesses filmes.

Palavras-chave: Guerra do Iraque, identidade, experiência, cinema directo.

Resumen: Este trabajo aborda el problema de la experiencia de la guerra y su registro documental a partir de la figura del soldado. En la segunda guerra de Irak, los soldados se han convertido en cronistas y camarógrafos del conflicto. Su identidad, determinada por su condición de participantes, modifica la poética de la representación documental; investidos con la nueva tecnología audiovisual, son lanzados a grabar en nombre de unos valores respecto a los que se debe cuestionar la forma en que dejan su impronta en estas películas.

Palabras clave: Guerra de Irak, identidad, experiencia, cine directo.

Abstract: This work addresses the problem of the war experience and its documentary record by the figure of the soldier. In the second war in Iraq the soldiers have been converted into camera photographers and chroniclers of the conflict. Their identity, determined by their condition of participants, changes the poetic representation of documentary; invested with the new audiovisual technology, they are launched to record on behalf of values which we must question the embossing in such films.

Keywords: Iraq war, identity, experience, direct cinema.

Résumé: Cet article examine le problème de l'expérience de la guerre et de son enregistrement documentaire par ceux qui en sont les premiers acteurs, les soldats. Au cours de la deuxième guerre d'Irak, les soldats se sont

convertis en caméra-photographes et en chroniqueurs du conflit. Leur identité, déterminée par leur état de participants, change la représentation poétique du documentaire; investis dans la nouvelle technologie audiovisuelle, ils ont effectué des enregistrements véhiculant des valeurs sur lesquelles nous pouvons et devons nous interroger car elles laissent leur empreinte dans leurs films.

Mots-clés: Guerre en Irak, identité, expérience, cinéma direct.

“everyone had a camera”
(sgt. Steve Hicks, Lima Company)

“Si lo que vemos representado hubiera sido realmente la verdad,
creada con éxito delante de la cámara, la película dejaría de existir
porque, por la misma razón, dejaría de ser un mito”
(André Bazin)

Guerra, política y representación de la realidad

Si la guerra es el infierno, como afirma Michael Walzer (2001), ¿qué sentido puede tener dotar de cámaras de video a los soldados para grabarlo? ¿No se había creado ya una figura para tal efecto: el corresponsal de guerra? Este personaje sería testigo objetivo del suceso. Sería el encargado de aproximarnos, a nosotros, civiles interesados, e implicados indirectamente, a esa violencia ilimitada de la que esperamos noticias desde otros confines seguros del mundo.

Esta cuestión, esta duplicación de figuras no es una cuestión menor. Modifica profundamente la representación de la guerra y cuestiona todo el aparato mediático y la construcción de la información, fuente primaria de las imágenes mentales del mundo para la gran mayoría de los ciudadanos de las naciones democráticas (Lippmann, 1922). Esta incorporación abre un camino de reflexión sobre uno de los conceptos claves de la teoría respecto a la forma documental y su relación con la realidad filmada. Estoy hablando de la noción de experiencia.

Recurriendo a la forma poética para explicar esta modificación narrativa diría que la metáfora del descenso de Orfeo a los infiernos cambia cuando pensamos en un periodista que hace la crónica de lo que allí vio, a si pensamos en un soldado, entrenado para el combate como quien registra la historia. La experiencia de la guerra y su representación se ve afectada, determinada por la identidad de quien filma y cuenta los hechos. El periodista no experimenta el infierno directamente, da cuenta de él. Esa es su función, su misión. El soldado está llamado a padecer el infierno, a participar activamente de él; y ahora le pedimos que además, lo registre, lo interprete para nosotros.

Aunque en el caso de los soldados a los que me referiré¹ no había la voluntad expresa de formular esta narración de su vivencia de un modo audiovisual específico; y mucho menos la de crear un documental, sí es posible argumentar que este material videográfico fue utilizado con fines particulares de representación. Fundamentalmente establecidos desde las instituciones militares y mediáticas americanas²

Esta cuestión plantea la posibilidad clara de aunar estos registros, que luego dieron lugar a varios documentales sobre la guerra de Irak, como parte del *cine de seguridad nacional* (Valantin, 2008); que junto a los medios informativos – responsables de la construcción de la opinión pública – constituyen los mecanismos narrativos para elaborar los discursos de unidad nacional americana y de transmisión de los valores democráticos que intentan establecer como paradigma político global.

Siguiendo este argumento, si la experiencia de quien filma determina lo filmado, es importante establecer una mínima división del tipo de experiencia respecto de la guerra que pueden tener los diferentes soldados (en este caso americanos, por el caso que nos ocupa) para establecer unos parámetros de análisis y unas categorías para enten-

¹ Los tres documentales que sirven de corpus para la argumentación de este trabajo son: *Combat diaries* (2006) de Michael Epstein, *War tapes* (2006) de Deborah Scranton y *Alive day memories* (2007) de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent. Aunque su aproximación al uso del material filmado por soldados es diferente en cada caso, me parece que la reflexión que expongo aplica por igual a los tres filmes.

² Aunque algunas formas de esta poética documental sean ambiguas y parezcan políticamente indeterminadas, argumentaré que a pesar de ello aporta beneficios simbólicos y discursivos a la idea de nación. Y el simple hecho del registro de la experiencia por el soldado es ya un indicativo de la relación de la memoria de una cultura y las posibilidades tecnológicas para constituir la, materializarla.

der cómo se ha representado la invasión a Irak; y comprobar cómo estas modificaciones en el modo de registrar y representar afectan los discursos sobre la unidad nacional y los valores que enarbolan.

Considero que una primera división de las identidades de los soldados es la que ofrece el propio Jean-Michel Valantin, de la cual partiré para establecer la diferencia entre la democratización de la imagen y la representación de la democracia.

La institución militar estadounidense está formada por tres grandes fuerzas armadas: el Ejército (Army), la Armada (Navy) y la Fuerza Aérea (Air Force), a las que acompaña el pequeño pero inmensamente prestigioso cuerpo de los marines, que depende de la Armada. Estos servicios tienen una relación vital y orgánica con el cine que permite articular las fuerzas de defensa con los grandes mitos, con los procesos de legitimación política y con la actualidad a través de la puesta en escena «heroizante» de sus efectivos y prácticas. (Valantin, 2008)

Las relaciones de tiempo y espacio (para hablar en términos narrativos) que cada institución de las fuerzas armadas guarda con la realidad, también cuestionan de forma distinta a la representación fílmica. En función de estas mínimas determinantes, así como de las determinantes específicas de la historia y naturaleza de cada conflicto armado es que podemos hablar de formas poéticas de representar la guerra.

En este sentido, la segunda guerra de Irak es un caso particularmente interesante para el análisis de la relación entre la tecnología bélico-fílmica y la representación de la identidad militar. A pesar de contar con la más alta tecnología militar, lo que bajo la perspectiva de Paul Virilio (1986, 1989), sería una forma de medir el progreso de la sociedad americana, esta guerra ha tomado un matiz distinto. La capacidad bélica y evolución tecnológica han topado con un conflicto que requiere otro tipo de acercamiento, de reconocimiento del enemigo. El progreso social estadounidense se enfrenta a una guerra distinta a la que hay que cuestionar.

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 credibility³ (Baudrillard, 1995)

La guerra virtual⁴ que representó el primer ataque a Irak tras la invasión de éste a Kuwait, así como los avances en Somalia, Kosovo, incluso Afganistán, establecieron un presupuesto sobre cómo se debía luchar (y filmar) esta segunda guerra contra el gobierno de Saddam. 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*.

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. (Valantin, 2008)

Entre la tendencia a la obsolescencia del combate terrestre plante-

³ “A diferencia de las guerras anteriores, en las que había, o bien objetivos políticos de conquista o dominación, lo que está en juego en ésta es la noción misma de guerra: su estatus, su significado, su futuro. No está obligada a tener un objetivo, sino a probar su mera existencia. . . En efecto, ha perdido gran parte de su credibilidad”.

⁴ Para un resumen sobre la condición de virtualidad, simulacro y posmodernidad de la guerra, cfr. Philip Hammond. *Media, war & postmodernity*, New York: Routledge, 2007, capítulo 1.

ada 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 hacer 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 revelaron la disposición de los civiles por involucrarse en la lucha frente a los países denominados, como el *eje del mal*⁵. 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 los ciudadanos y soldados americanos sobre la intervención en aquel país comience a cambiar.

La guerra iniciada en el 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,

⁵ La noción de experiencia también remite a la relación entre cine y psicología, tan importante para la construcción de los personajes en el imaginario fílmico americano. Una explicación respecto de los procesos de implicación de los individuos en la guerra se puede encontrar en Lawrence LeShan. *The psychology of war*, Helios Press, Canada, 2002. Particularmente en el capítulo sobre guerras míticas y guerras sensoriales.

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. 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.

La primera pregunta que hay que atajar dentro de todo este gran cambio que he expuesto es, ¿qué sentido puede tener que los propios soldados graben una guerra? O desde otro plano de la discusión, ¿qué utilidad reviste que un aparato tan monumental, como el de los medios informativos americanos, incorpore o compita con la visión de los combatientes? La respuesta está vinculada con presupuestos sobre la construcción de una identidad nacional y de la participación de los sujetos en el entramado de los valores democráticos que Estados Unidos dice salvaguardar a nivel mundial.

Pero, además, las cámaras de los soldados no han sustituido la misión informativa de los corresponsales de guerra, cerca de 800 periodistas fueron desplegados junto con las tropas. Las imágenes captadas por los soldados, no fueron consideradas para abastecer de material de actualidad a las cadenas noticiosas; cumplen otra función discursiva y atajan otro problema en la representación de la guerra de Irak. Aunque a mi parecer, el proceso de construcción de la mirada subjetiva del soldado que graba, encuentra su contrapunto, justamente en la posición que los periodistas adoptaron en este conflicto armado.

The embedded journalists o los periodistas que firmaron contratos con el ejército americano para lograr acceso a las zonas de combate, tuvieron que renunciar al control editorial de esas noticias; por lo menos parcialmente. De este modo, aunque el acceso logístico, garantizado por el ejército, era casi total, los filtros noticiosos estaban orientados hacia la promoción de las actuaciones americanas. Ciertamente que esta cuestión arroja serias dudas sobre los medios informativos y su independencia respecto de las autoridades, volviendo el criterio fundamental de autonomía de la prensa, una víctima más del conflicto. Y, además, sometía a los corresponsales a procesos de socialización y empatía con los soldados, abriendo una polémica sobre la implicación personal de los periodistas con parte del conflicto. Su experiencia de vida junto a los militares empañaba su labor informativa, creando vínculos afectivos que debilitaban la credibilidad y la objetividad de sus crónicas.

Esta idea de “encajar” a los periodistas entre los soldados surge de la limitada cobertura noticiosa que se pudo desplegar durante la Guerra del Golfo y la invasión a Afganistán, en 2001. Esta cuestión tiene una explicación política, que es la norma de las “cero víctimas”, avalada por el desarrollo tecnológico para la salvaguarda de las fuerzas armadas americanas. No era necesario, en un sentido, por la naturaleza de los conflictos, y los objetivos del gobierno americano, intervenir salvo desde el aire; por lo que la función noticiosa se veía seriamente limitada. Y las imágenes asociadas con estos conflictos son las que han dado lugar a las nociones sobre la virtualización de la guerra y el simulacro; que se corresponden con una mirada de dominio, con el control desde el cielo. Cuestión que vincula mirada, poder y desarrollo técnico bélico de forma poderosa, como propone Virilio en su teoría.

Lo que hay que explicar es porqué la liberación de Irak no siguió este mismo patrón bélico e hizo abandonar al gobierno americano la política que temía a la pérdida de vidas de soldados. Hay una serie de factores y elementos que han intervenido para que esto sea así. En términos generales, podría argumentar tres: el 11 de septiembre como punto de partida del conflicto y del mito de la democracia en peligro, la ausencia de armas de destrucción masiva en Irak (y la consecuente desproporción de la lucha armada) y la pacificación convertida en guerra

civil (con el consiguiente incremento de insurgentes y estrategias de guerrilla entre la población).

La tecnología de punta americana, simbólicamente entró en oposición con las armas más artesanales, como las que utilizaron los terroristas para secuestrar los vuelos de los atentados de las Torres Gemelas y el Pentágono. Esta desproporción se acentuó cuando se demostró que el régimen iraquí no poseía la capacidad nuclear que le atribuyeron las autoridades americanas para justificar la invasión. La distancia del poder bélico se hizo insalvable; y cuando la insurgencia reavivó los enfrentamientos callejeros en Irak, el uso de artefactos explosivos caseros se volvió la principal causa de muerte de soldados en la intervención.

La indistinción del enemigo respecto de la población y la naturaleza fragmentaria de la lucha insurgente obliga a la intervención cuerpo a cuerpo por parte de los soldados. Expuestos, además, al peor escenario posible: la guerrilla urbana. Ellos son distinguibles, mientras que sus opositores no. El desvanecimiento de la identidad del enemigo, toda vez que ha caído Saddam⁶ (cara visible e icono reconocible del régimen) pareciera exigir una presencia física de los estadounidenses en la pacificación. Es como si ante la caída del dictador y la desestructuración del gobierno y sus instituciones, Estados Unidos hubiera asumido la potestad de la construcción de las condiciones mínimas para el proceso democrático. Y eso, ha de hacerse a través de la implicación de los individuos en el proceso. La seguridad pronto se mostró como la primera necesidad y fue asumida por el ejército.

Ya no se trataba de sus pretensiones de control global, que se podría seguir manteniendo con el dominio desde el aire y los mares, como en las guerra previas. Aquí, el éxito en la persecución de terroristas y la pacificación del pueblo se hacía imposible sin la presencia de tropas. Y para ello habría que desplegar, forzosamente equipos de soldados de infantería. Esta adecuación al enemigo, aunado al paso del derrocamiento del régimen al estado de guerra civil en Irak derivarían en una política de intervención mucho más clásica en términos de lo que una guerra moderna (no posmoderna) representa: el uso de efectivos del ejército en el terreno, avanzando y manteniendo posiciones estratégicas para lograr, eventualmente, la paz.

⁶ Cfr. Santiago Vila. "La connotación, arma política" en *Cahiers du Cinema España*, no. 6, noviembre 2007.

En este punto de la intervención, el valor noticioso sufre, colapsa con el cambio de la realidad del conflicto. Las motivaciones del gobierno para permanecer en Irak también hacen cambiar el interés informativo sobre la actualidad en ese país. El despliegue de medios desde el primer ataque, hasta la toma de Bagdad, 21 días después, marca una etapa del conflicto distinta al resto del tiempo que las tropas han permanecido en tierra. Supuestamente, la zona de combate debía dar paso a la instauración de instituciones locales que salvaguardarían el tránsito hacia la democracia. Sin embargo, la escalada en los ataques insurgentes ha imposibilitado el proceso de pacificación y han vuelto a instalar a las tropas americanas en la situación de contener las insurrecciones y atajar a los rebeldes.

El alargamiento de la estadía de tropas americanas en Irak debilita las visiones asociadas con el poderío atómico del régimen y afianzan las explicaciones sobre el desarrollo económico pretendido por Estados Unidos a partir del control geopolítico y el dominio del petróleo iraquí⁷. La justificación respecto al ataque a Irak, poco a poco se disuelve; y la permanencia allí se vuelve difícil de argumentar en términos de seguridad nacional y de los objetivos de captura de terroristas o desmantelamiento del armamento nuclear. Este limbo político, poco claro respecto de qué intereses persigue el gobierno americano y, sobretudo, de los beneficios que ello pueda tener para el pueblo, hace importante la reivindicación de los valores democráticos y la construcción de imágenes míticas sólidas para sustentar este estado de indefinición.

Mientras las representaciones sobre la pérdida de credibilidad del gobierno americano, y de los medios de comunicación, van cobrando fuerza en la tradición del documental independiente de Estados Unidos, otro tipo de programas de no-ficción, asociados a la producción televisiva intentan reconstituir o salvaguardar ciertas instituciones. Mientras el Congreso, la Presidencia, incluso los medios (baluartes de la democracia americana), son cuestionados por piezas documentales como *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore, *Weapons of Mass Deception*

⁷ Hay aquí una gran línea argumental que parte de la tradición documental ha seguido, *Iraq for sale: The war profiteers* (2006) de Robert Greenwald, *The oil factor: Behind the war on terror* (2004) de Gerhard Ungerman y Audrey Brohy. De igual forma que el tema es tratado o nombrado en los filmes de oposición al gobierno de Bush o que intentan explicar el papel de los medios en el control de la opinión pública.

(2004) de Danny Schechter, o *Outfoxed* (2004) de Robert Greenwald, el ejército parece ser un reducto donde los valores de la libertad y la salvaguarda de la patria aún subsisten. Probablemente esta condición se deba al fuerte nexo que tiene esta institución con la noción de pueblo americano, lo que sin duda le permite ser visto como parte de la nación sin necesidad de ser cuestionado.

Sobretudo, tomando en cuenta que otras instituciones asociadas a la seguridad nacional son percibidas como la fuente del control real del poder sobre las tropas y las cadenas de mando militar. De este modo, las representaciones de la conspiración suelen moverse en el imaginario sobre la CIA, el FBI o los nuevos soldados privados y las multinacionales que intentan sacar provecho económico de la guerra. El soldado sigue siendo una figura mítica central para la construcción de discursos sobre la unidad nacional y el respeto a los valores de la democracia americana, asentados desde los tiempos de la conquista de la frontera⁸.

Esta cuestión es muy importante para entender el impacto del desarrollo de la tecnología para dotar a estas personas de posibilidades de registrar su experiencia de la guerra. Aunque todo ello implica ciertas limitaciones, ciertos matices de la mostración del conflicto que hay que considerar. Sobretudo el paso que supondría extraer utilidad simbólica, para una comunidad, de la representación de una experiencia individual. Este paso muestra que la insistencia en centrar la experiencia bélica en los soldados dificulta una construcción de un discurso coherente por la falta de representación de otras identidades relevantes para los valores democráticos. Simplemente, a partir de la división de identidades militares extraída del trabajo de Valantin, se muestra la falta de historias personales asociadas a la Fuerza Aérea y a la Marina.

Es como si la intensidad del despliegue en tierra hubiera hecho pendular las poéticas, de la imagen virtual del cazabombardero entrando en acción de la guerra del Golfo Pérsico, a la concentración casi absoluta del soldado en el vehículo todo-terreno patrullando alguna ciudad iraquí. Si, por ejemplo, la Marina es la institución democrática por excelencia, su ausencia dentro de las historias de la guerra indica claramente la debilidad en la representación de los valores democráticos, o por lo menos su segmentación, su limitación. Lo que repercute en la construcción de

⁸ Cfr. Richard Slotkin. *Gunfighter nation. The myth of the frontier in twentieth century*, New York: Harper Collins, 1992.

una noción completa, ordenada y coherente de la democracia americana y de sus políticas de intervención en otros países.

Y la potencia de las imágenes del control aéreo se ha diluido con el alargamiento del conflicto. El piloto es una personificación casi inexistente en esta guerra, a diferencia del peso simbólico que tuvo durante el conflicto en Vietnam. La capacidad de bombardear sin estar al alcance de las baterías antiaéreas ha hecho de los aviones y sus tripulantes, una sombra, un fantasma dentro del léxico bélico del conflicto en Irak. Tampoco el helicóptero ha sido objeto, como lo fue en el sureste asiático, de mayor utilidad y, por tanto, de carga simbólica.

El imaginario sobre las fuerzas aéreas en Vietnam dio lugar a un sinfín de imágenes y representaciones pertenecientes, además, a todo el espectro ideológico de los distintos países participantes. Podríamos hacer un recorrido desde el bombardeo de *Apocalypse Now* con la música de Wagner, hasta el documental de *Piloten im pyjama* filmado por los realizadores marxistas Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, de la República Democrática Alemana, para oponerse a la invasión americana; hasta las baterías antiaéreas en *79 primaveras*, de Santiago Álvarez. Por contrapartida, en el caso de la guerra de Irak, prácticamente todas las representaciones tienen que ver con los soldados desplegados en tierra, como se puede constatar en la creciente filmografía asociada a este hecho histórico.

La forma documental y la representación de la experiencia bélica

Este fenómeno de la implicación de equipos de filmación o grabación asequibles (en precio y prestaciones) a los soldados es un fenómeno que se ha desencadenado a partir del desarrollo de los equipos ligeros de 16 mm y el sonido sincrónico en los años sesenta. Tanto el cine como la televisión se han beneficiado de esta cuestión, dando lugar a nuevas formas de reporterismo, así como de movimientos documentales (el cine directo y el *vérité*). Aunque estas relaciones ya se habían hecho posibles para el momento de la guerra de Vietnam, donde las cámaras ligeras jugaron un papel importante⁹ no ha cumplido la misma función que en el conflicto en Irak; donde, además, el impacto y magni-

⁹ Patricia Zimmermann. *Reel families a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

tud del uso de esta tecnología ha sido desbordante. Al punto de requerir, por parte del gobierno americano, un control.

El impacto en el plano narrativo, gestado por los movimientos de los años sesenta – fundamentalmente por la tradición del cine directo –, es visible a partir de ciertos cambios del modo de representación. Los que más me interesan, para efectos de entender el cambio en la noción de la experiencia bélica, son los que cuestionan la relación entre la sociedad y los individuos; los que pueden modificar los valores que unen a los ciudadanos con los ideales de su cultura.

Visually as well as philosophically, direct cinema is predisposed toward intimacy, physical proximity, an isolated focus on “personality” struggling for self definition in a web of institutional pressures. This is, in essence, the master narrative at the heart of Robert Drew’s celebrated “crisis structure.” If one could isolate for thirties films the most characteristic image category, it would probably be groups of people in exterior long shots. In direct cinema’s brief commercial foray of the late sixties, the typical configuration is most likely an interior facial *close-up*.¹⁰ (Arthur, 1993).

En este sentido, si la experiencia del individuo que narra es distinta a la que la tradición mediática había ofrecido, la narración de la guerra como hecho histórico (considerado como el evento político de relevancia histórica para un pueblo por excelencia) también se ve modificada. Es importante, por tanto, preguntar qué tan capacitado está el soldado para hacer la crónica de la experiencia, y si esa narración es históricamente relevante como memoria y discurso de una sociedad.

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

¹⁰Visual y filosóficamente, el cine directo está predisuesto hacia la intimidad, la proximidad física; a una focalización aislada de la personalidad, luchando por su autodefinición en medio de la presión de una red institucional. Ésta es, en esencia, la narrativa central en el corazón de la celebrada “estructura a partir de la crisis” de Robert Drew. Si uno pudiera aislar la característica visual más característica de los documentales de los años treinta, probablemente sería la imagen de grupos de gente en exteriores y filmados en planos largos. En el pequeño asalto comercial del cine directo de la última parte de la década de los sesenta, la configuración típica sería más bien un plano corto de un rostro en un espacio interior.

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.¹¹ (Arthur, 1993).

Si hacemos caso a la tradición del cine directo como una de las influencias del modo de representación documental de la guerra de Irak en particular, pero también teóricamente pertinente para aplicar a la guerra como noción general, es muy importante resolver la paradoja que esta caracterización que Paul Arthur hace del estilo de este tipo de movimiento del modo documental. Hay que considerar que, efectivamente, la prolongación indefinida de la estancia de Estados Unidos en Irak se

¹¹ Este cambio formal, determinado parcialmente por avances tecnológicos, tradiciones de las ciencias sociales, y discursos humanistas en desarrollo, puede rastrearse a varios niveles textuales. Mientras el documental de los años treinta expresaba “lo cotidiano” a través de una edición de contrapunto (o contraste) – como una condición compartida a partir de un basamento histórico – el cine directo construye la vida de cada día como una conservación temporal distendida de un comportamiento idiosincrásico. Reinstala la toma larga como una construcción cinematográfica de la duración, asociada a la expresión de la personalidad, la inmediatez y la autenticidad, que son establecidos como tropos del “evento ausente de sentido”, contruidos al interior de la imagen gracias a incómodos vacíos, silencios y movimientos cámara en mano con trayectorias, al parecer, casuales. Este arsenal visual conforma lo que Roland Barthes localiza en la literatura como “el efecto realista”, basado en el bosquejo del “detalle no-significante”; eventos, gestos, objetos aparentemente absueltos de sentido codificado. En el cine directo, la historia social es reconvertida en un tipo de retrato; la dramatización del proceso social es reemplazada por la dramatización del proceso de registro o filmación de la cámara. El valor de la acción como tema y lógica formal cede su lugar a la estasis, el individuo atrapado por la circunstancia, y es una medida del compromiso con el presente.

corresponde con esta noción de estatismo, igual que los individuos están atrapados en una circunstancia, donde la narración se ocupa del presente inmediato de los personajes.

La cuestión es que este énfasis en el retrato del personaje y el abandono de “la dramatización del proceso social” desvincula (o por lo menos dificulta la conexión) entre la experiencia personal y el discurso de la historia de una sociedad. Si las teorías sobre la literatura y el mito coinciden en la muerte del sujeto y la desaparición de la figura heroica, ¿qué sentido tiene centrar la representación documental en los soldados, personaje ideal para ser considerado héroe? Probablemente por un intento anacrónico de restituir esta figura central para la narración moderna, progresista y nacional. Pero la presencia de una figura mítica potente como un soldado-héroe no resuelve la pregunta sobre la relevancia de este relato para el discurso histórico. Porque, a pesar de la centralidad del retrato del personaje que podría, aparentemente, dar viabilidad a una interpretación del resurgimiento del héroe, la falta de acción – elemento vital para la construcción de la trama – relega el seguimiento del personaje a la mostración de actos carentes de sentido de los cuales resulta imposible extraer virtudes, valores o trazas de ejemplaridad heroica.

De esta forma, lo que en el cine directo era una virtud; que era la posibilidad de centrar la mirada en un personaje anónimo y mostrar su interacción con las instituciones dentro de la vida ciudadana cotidiana, cuando hablamos de soldados en zona de guerra lo filmado no pueden ser gestos y acciones desprovistas de sentido o valor social. La defensa simbólica de la cultura se está llevando a cabo en el ejercicio de la lucha, que constituye políticamente a un pueblo¹², por lo que es indispensable conectar ese énfasis en el presente del que habla Arthur, con el pasado; pero también con la proyección del futuro que se sueña a partir de las acciones bélicas emprendidas. Es muy importante hacer notar que, por tanto, la simple grabación de la experiencia del soldado no asegura una representación significativa y legítima de esos hechos registrados como relevantes para la sociedad a la que pertenece.

La excesiva mitificación del soldado, por tanto, puede ser uno de los

¹²Cfr. Carl Schmitt (s/fecha). *El concepto de lo político* (traducción de Dénes Martos). Disponible en: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Carl-Schmitt/CarlSchmitt_ElConceptoDeLoPolitico.htm

vicios adquiridos de la representación documental, donde otras acciones del orden político quedan bloqueadas o eliminadas. Simplemente con la ausencia casi total de las visiones de los participantes de la Armada o las Fuerzas Aéreas americanas ya se hace patente esta parcialidad o limitación de las figuras que cargan el peso simbólico de los valores democráticos americanos en esta guerra. Y que algunas caracterizaciones de los individuos de aquella nación pretendan representar estas virtudes, eso no significa que estas narraciones efectivamente representen estos valores y, mucho menos, que reflejen la realidad de la forma en que individuos y comunidad comparten estos principios democráticos.

La investidura del soldado como combatiente por la patria, así como su posición radical al frente del contacto con el otro-enemigo son elementos indispensables para simbolizar y representar en un individuo ciertos valores; pero eso no asegura que esos valores sean, también representativos de toda una sociedad, cuestión que la proximidad de este estilo derivado del cine directo impide clarificar. No hay que olvidar una cuestión vital que subyace a la caracterización de Arthur respecto de esta forma documental; y es que esta autodefinición del individuo en una red institucional tiende, bajo este tipo de representación, a aparentar un *status quo* social que es engañoso. La crisis o conflicto de los personajes es también el conflicto de esas instituciones de las que participa; y mucho más si pensamos que el hecho representado y los mecanismos institucionales puestos en juego son los que intervienen en los conflictos entre pueblos, entre identidades políticas opuestas.

La definición del enemigo, la constatación de la divergencia de valores y concepciones políticas es el principio del conflicto, externo en términos de acción política; pero es también una crisis de la propia identidad que lucha por consolidarse, por imponerse, por mostrarse como la válida, la viable históricamente. Y todo ello no puede sino diluirse en una narrativa centrada en el retrato del individuo como la que se suele practicar en este tipo de documental. Por lo tanto, a pesar del gran peso simbólico del soldado, asociar su mirada y experiencia de la guerra (a partir de la cámara de video) es un síntoma de la democratización de la imagen, pero está lejos de ser un documento de la representación de la democracia.

La representación de la experiencia del soldado, grabada por él

mismo es, sin duda, un paso más en la expansión del sujeto que la narrativa documental ha logrado a lo largo de toda su historia. Las libertades de tiempo de grabación y condiciones de luz y sonido para el registro son casi totales; además de la ventaja de la miniaturización de los equipos, permitiendo al soldado portar el rifle y la cámara al mismo tiempo. De este modo, incluso no tiene siquiera que decidir entre si hacer un registro del instante o participar del combate (como caso extremo de decisión entre la voluntad periodística y el deber militar).

La cuestión es que estos avances tecnológicos acompañan una poética, una dramatización de la vida cotidiana tendiente al retrato del personaje. Pero, entonces, la realidad social permanece casi completamente al margen de la representación documental. La guerra se vuelve una puesta a prueba del patriotismo y de los valores democráticos del combatiente, donde las circunstancias que lo determinan son la experiencia límite de un ciudadano: participar en una guerra.

Esta formulación de la trama constituiría a este tipo de poética, como un caso de narración de crecimiento, de logro de la madurez del personaje, propia del *bildungsroman* en literatura. Esta posible asociación con la forma literaria, permite pensar que existe, dentro del género documental, una fabulación moral donde es fundamental establecer, no sólo una representación adecuada de la experiencia del individuo, también se ha de hacer un planteamiento de la sociedad que le pide esta evolución, esta conquista de los obstáculos.

Pero para los fines de la sociedad americana, dos obstáculos claros de esta codificación de la experiencia del soldado debilitan la propia visión democrática que el impulso tecnológico podría haber dado al registro de la vida del combatiente desplegado en la zona de conflicto.

El primer obstáculo es la confusión emocional de los soldados; pues la crisis de estar allí, en una zona de combate y experimentar en primera persona el conflicto hacen que los individuos, más que representar los valores democráticos, sean personas que dudan y reflexionan sobre los motivos de la guerra y la necesidad de que continúe. De este modo, la poética próxima a la visión del soldado suele ser una perspectiva confusa, cargada de la emotividad de estar lejos de casa y de la intensidad del combate. Estas narraciones que se centran en la figura del soldado topan con este obstáculo que no encuentra orden o resolución en el plano político. Su solución es siempre en el plano emocional y del viaje

(mítico y real) de regreso a casa. Los valores, por más que sean encarnados por los soldados, quedan en suspenso, quedan, en realidad, a falta de una solución política.

El segundo problema es que la figura que suele servir de sinécdoque de la sociedad en las representaciones de los soldados en estos documentales, son las familias. Esta materialización parcial de la sociedad americana, a partir de una institución clave de la cultura de ese país guarda ciertas limitaciones. La familia no es una institución del orden político, por lo que su utilización es puramente simbólica; y tampoco colabora a dar solución al plano histórico o político del conflicto.

De este modo, es posible argumentar que esta forma documental ha de entenderse más como una fórmula de simbolización de la realidad con fines ideológicos, pero con unos límites de representación de la realidad del combate (entendido como acto político) muy claro. Estas narraciones no representan la democracia americana, intentan reproducirla. La experiencia del soldado, su sacrificio, no encuentra en estas fórmulas documentales una representación de la sociedad que sirva de contrapeso para considerar que existe un vínculo entre esa comunidad que le pide a sus ciudadanos ir a combate, y lo significativo que es su actuación, como individuo, para el sistema político.

Por más que la tecnología se esfuerce por mostrar la intensidad de la experiencia, esa violencia ilimitada, ese infierno, lo que visibiliza esta poética extrema venida desde el frente de batalla, es el cambio en la forma de pensar y registrar la guerra. De la visión virtual, de dominio desde el cielo de un cazabombardero que destruye un blanco, hemos pasado al plano contrapicado, de movimiento caótico que registra al soldado dentro del vehículo todo-terreno reaccionando ante una explosión o un abrupto en el camino en medio del desierto. Esta nueva formulación técnica, expresiva, muestra la guerra de un modo fragmentario, casi claustrofóbico, donde los gestos del rostro del soldado, que se auto-registra como objeto relevante, representativo de este conflicto, son los indicios de lo que sucede afuera, donde un explosivo casero puede poner fin a su vida y a la grabación.

El miedo a este tipo de final es, tal vez, lo que une definitivamente sociedad e individuo, soldado y gobierno americano. Este sentimiento (presente desde la caída de las torres gemelas) es lo que cohesiona la visión de toda una nación; y es, tal vez, lo que más se refleja como

experiencia individual y colectiva en estos documentales, donde la pérdida de vidas vuelve a ser un evento cotidiano en la realidad americana. Este miedo sí que une el pasado del pueblo estadounidense, evocando Vietnam constantemente, con el presente en Irak y que, sin duda, marcará el futuro de las representaciones de las guerras sucesivas en que los americanos intervengan.

La lucha sobre el terreno es un intento por recuperar la credibilidad por parte del gobierno americano; pero toda vez que las armas de destrucción masiva han dejado de ser el argumento legitimador, lo que parece sí haber recuperado la credibilidad es la noción de la guerra. Más de cinco mil bajas estadounidenses dan prueba de ello. Bajas que, unidas a las historias de sacrificio y confusión emocional de los soldados participantes de esta guerra, serán símbolos de una sociedad en busca de reafirmar su identidad, su unidad, su cohesión y sus valores en una época donde las fronteras y las identidades están constantemente puestas a prueba.

Referencias bibliográficas

ARTHUR, Paul, "Jargons of Authenticity (Three American Moments)" in Michael Renov *Theorizing documentary*, New York: Routledge, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *The Gulf War did not take place*, Bloomington; Indiana University Press, 1995.

HAMMOND, Philip, *Media, war & postmodernity*, New York: Routledge, 2007.

LESHAN, Lawrence, *The psychology of war*, Helios Press, Canada, 2002.

LIPPMANN, Walter, (septiembre 2004) *Public opinion*, Disponible en: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/pbpnn10.txt>

SCHMITT, Carl (s/fecha), *El concepto de lo político*, (traducción de Dénes Martos), Disponible en: <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pa->

ges/CarlSchmitt/CarlSchmitt_ElConceptoDeLoPolitico.htm

SLOTIKIN, Richard, *Gunfighter nation. The myth of the frontier in twentieth century*, New York: Harper Collins, 1992.

VALANTIN, Jean-Michel, *Hollywood, el pentágono y Washington*, Barcelona: Laertes, 2008.

VILA, Santiago. "La connotación, arma política" en *Cahiers du Cinema España*, no. 6, noviembre 2007.

VIRILIO, Paul, *Speed and Politics*, New York: Semiotext(e), 1986.

War and Cinema: The Logistics of Perception, London: Verso, 1989.

WALZER, Michael, *Guerras justas e injustas*, Barcelona: Paidós, 2001.

ZIMMERMANN, Patricia, *Reel families a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Filmografía

Alive day memories (2007) de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent.

Combat diaries (2006) de Michael Epstein.

War tapes (2006) de Deborah Scranton.

Iraq for sale: The war profiteers (2006) de Robert Greenwald.

The oil factor: Behind the war on terror (2004) de Gerhard Ungerman y Audrey Brohy.

Fahrenheit 9/11 (2004) de Michael Moore.

Weapons of Mass Deception (2004) de Danny Schechter.

Outfoxed (2004) de Robert Greenwald.

Apocalypse Now (1979) de Francis Ford Coppola.

79 primaveras (1969) de Santiago Álvarez.

Piloten im pyjama (1968) Walter Heynowski y Gerhard Scheumann.