

AUTORAS

Dra. Ofa Bezunartea Valencia
(Catedrática UPV/EHU)
Dra. María José Cantalapiedra
(Profesora titular UPV/EHU)
mariajose.cantalapiedra@ehu.es
Aingeru Genaut Arratibel
(Profesor asociado UPV/EHU)
aingeru.genaut@ehu.es

Dirección de contacto:

aingeru.genaut@ehu.es

Dirección postal:

UPV/EHU
Departamento de Periodismo II
Bº Sarriena, s/n
48940, Leioa (Vizcaya)

Vivir y relatar la historia: la imagen de los corresponsales de guerra en el cine¹

To live and to report the history: the image of the correspondents of war in the cinema

Dra. Ofa Bezunartea Valencia
(Catedrática UPV/EHU)
Dra. María José Cantalapiedra
(Profesora titular UPV/EHU)
mariajose.cantalapiedra@ehu.es
Aingeru Genaut Arratibel
(Profesor asociado UPV/EHU)
aingeru.genaut@ehu.es

Resumen

El cine parte de la ficción para representar una historia, pero estas historias suelen estar basadas en emociones, sentimientos y sensaciones reales. Además, como medio de comunicación, la ficción cinematográfica acaba empapando y afectando a la percepción que el espectador tiene de su entorno. La imaginería cinematográfica acaba formando así parte de la cultura y la ficción se convierte en algo absolutamente real. Cuando la figura del corresponsal de guerra es representada en la gran pantalla su responsabilidad social, su vida privada y el drama de la guerra tienden a acompañarlo. Muchas personas conocerán más a un personaje de ficción que a un periodista de verdad, y la imagen que éstos tengan del periodismo podría depender más del perfil que el cine les ofrece que de la labor de un periodista de carne y hueso.

Palabras clave: CINE; CORRESPONSALES DE GUERRA; PERIODISMO.

Abstract

Cinema uses fiction to represent a story, but these stories are based on real emotions, feelings and sensations. Moreover, cinematographic fiction affects, as mass-media, the spectator's perception about the world. The cinematographic imagery forms a part of the culture and the fiction turns into something absolutely real. When war correspondents are represented on cinema their social responsibility, their private life and the war drama are represented too. In many cases the audience will know more a fictitious journalist than the real one, and the image they acquire might depend more of the profile that the cinema offers them than that of the real work of a real journalist.

Keywords: CINEMA; WAR CORRESPONDENTS; JOURNALISM.

1. Introducción

El cine parte de una ilusión óptica. Una secuencia de imágenes fijas proyectadas en rápida sucesión que engaña al ojo del espectador y parece adquirir movimiento reproduciendo un momento previamente grabado y elaborado. La gran mayoría de las obras cinematográficas muestran historias

¹ Este trabajo forma parte del resultado de un estudio en el que se ha estudiado el papel del periodista en el cine, mediante el análisis de 104 películas.

ficticias; cuentos inventados que, aunque muchas veces pretenden representar un hecho de forma realista, no son más que historias inventadas para deleite del espectador. Hoy día nadie duda de que el cine es una “fábrica de sueños”; pero al igual que los sueños tienden a tener algo de real, el cine, a través de la proyección de historias ficticias, crea una realidad tangible. El cine es un espectáculo de masas que arrastra a millones de espectadores a las salas de proyección para pasar más tarde a los videoclubs y la televisión. Se trata, sin duda, de un medio de comunicación extremadamente extenso y posee una profundidad muchas veces desestimada. Como medio de comunicación de masas, está destinado a satisfacer a un público masivo mucho más extenso y heterogéneo que el de cualquier otro medio. El público del cine –sobre todo el de Hollywood– es, con diferencia, el público más amplio y ambiguo que existe. Por lo tanto, ¿qué tipo de historias pueden llegar y tener éxito entre los espectadores de todo el mundo?

Parten siempre de una historia ficticia –aun cuando están basados en hechos reales–, y actúan como filtros; como tamices de los que destila una realidad simplificada, fácilmente identificable, universal, condensada y limitada a una historia de algo más de hora y media. Sus historias son acontecimientos excepcionales, forzados y exagerados que penetran fácilmente en un público homogéneo y globalizado ofreciendo soluciones fáciles a historias sencillas. Cuentos conocidos y repetitivos que, aunque ficticios, están basados en principios realistas.

La figura del periodista siempre ha sido un excelente recurso narrativo para el cine. La profesión periodística ofrece un magnífico punto de partida para desentrañar un misterio, informar sobre un acontecimiento o proponer un dilema moral al espectador. De esta forma el cine muestra la profesión periodística a la sociedad. El público conoce más a Charles Foster Kane — *Ciudadano Kane*, 1941— que a William Randolph Hearst. La labor del periodista llega a los espectadores todos los días a través de los medios de comunicación, pero es muy posible que la figura del periodista esté más arraigada en Lou Grant — *Lou Grant*, 1977-1982— o Luis Sanz — *Periodistas*, 1998-2002— que en quienes diariamente elaboran los periódicos, los informativos de radio y televisión... e Internet. Parece ajustarse perfectamente a la papel de testigo de guerras y conflictos armados lejanos, detective del pueblo, buscador de verdades ocultas o simple narrador de acontecimientos remarcables.

2. Realidad y ficción de los corresponsales de guerra

El corresponsal de guerra es en el cine uno de los héroes por excelencia. No hay otra categoría profesional, dentro del periodismo, que tenga tanta carga épica ni que probablemente haya sido tratada con tanta intensidad por cineastas de todos los países. Es evidente que eso se debe a la naturaleza de su trabajo —unida siempre a sucesos históricos de gran relevancia—, a los riesgos asumidos, a su función social, y a la suma de diversos niveles de dramatismo —desde su vida personal al mundo profesional, todo ello circunscrito en un contexto violento, dramático por naturaleza, de la guerra—. Por eso, aunque numéricamente no son demasiados los filmes que se centran en ellos —de hecho, el número de películas en las que el corresponsal de

guerra actúe como protagonista no llega al 7%—, los rasgos de los personajes están perfilados de una manera muy definida, por dos razones principales: actúan tanto como objetos narradores como objetos de la narración. Son, al mismo tiempo, los agentes causantes de la acción y quienes que describen aquello que acontece a su alrededor; en otras palabras, son las manos y los ojos de la historia.

De ahí que los corresponsales de guerra tiendan a ser los protagonistas absolutos de los filmes en los que aparecen. Así como hay otras figuras profesionales que pueden ser objeto de atención en muchos, pero no son el punto al que se dirige el foco de atención, no sucede eso apenas nunca en el caso de los corresponsales de guerra. Los periodistas de sucesos pueden ser protagonistas, secundarios o tener sólo apariciones esporádicas. Los cronistas deportivos, igual, y lo mismo pasa con los informadores políticos, los directores o los redactores-jefe. En cambio, los corresponsales de guerra son normalmente los amos de la función.

Es la suya una figura, además, bien perfilada por los guionistas, donde los personajes cinematográficos a veces están delineados con una brocha tan gruesa que ni siquiera llegan a la caricatura. Los corresponsales forman un grupo diverso pero al mismo tiempo con muchos rasgos comunes, una 'tribu' internacional que se desplaza de un lado para otro, a las mismas guerras y golpes de estado, a los mismos conflictos, en definitiva. Lo hacen siempre al mismo ritmo, porque el mimetismo que tan frecuente es en los medios se hace patente en grado sumo en este aspecto. Las guerras comienzan a interesar a todos en el mismo momento, y dejan de ser atractivas también con pocos días de diferencia entre unos medios y otros.

La lectura de algunos de los libros clásicos sobre corresponsales de guerra — En la bibliografía en castellano hay tres textos imprescindibles, escritos por tres de los más famosos corresponsales de guerra del país, los tres retirados ya de esa actividad. Manuel Leguineche, Alfonso Rojo y Arturo Pérez-Reverte representan los tres corresponsales de guerra-escritores más conocidos en el mundo de la corresponsalía de guerra española— permite comprobar que los guionistas de todas las épocas están bien asesorados. Muchos tópicos que aparecen en los filmes son absolutamente reales, muchas historias personales son sospechosamente parecidas a las que jalonan las biografías de conocidos corresponsales. Apenas sí hay rasgos diferenciales por nacionalidades: en *Territorio comanche*, por ejemplo, todo es quizá un poco más doméstico pero en el fondo los personajes están cortados por el mismo patrón: igual de escépticos, con las mismas obsesiones, un tanto maniáticos y completamente desarraigados. Vayamos pues con esas características.

3. Su mundo personal: el drama, dentro y fuera

Por aplastante mayoría, los corresponsales de guerra son varones. Sólo en los filmes ambientados en época más reciente han comenzado a aparecer mujeres. En los anteriores a los años ochenta —o ambientados en esa época— no figuran mujeres en la tribu. A partir de ese momento, sí las hay. Pero son aún una presencia minoritaria, como sucede en la realidad.

Sus vidas afectivas tienden sistemáticamente a rozar la catástrofe. Los protagonistas de *El americano impasible* y *Un americano tranquilo*, filmes basados ambos en la novela de Graham Greene, están casados pero sólo porque sus esposas, católicas, no quieren concederles el divorcio. En ambos casos, conviven con muchachas asiáticas mucho más jóvenes que ellos, relaciones que se resquebrajan en cuanto aparecen en escena los personajes que a su vez dan título a los filmes. Dos muchachos jóvenes, atractivos, con poder y dinero. El mundo del corresponsal (unifiquemos sus casos, puesto que en el fondo es el mismo) se viene abajo. Ha hecho lo posible y lo imposible, pagando el precio incluso de arruinar su carrera profesional por quedarse en el país para poder seguir junto a la muchacha, y ella prefiere irse a vivir con el americano tranquilo. Los finales de los filmes son distintos: en uno, el veterano periodista, que ha intervenido activamente en el asesinato de su rival, conseguirá que la chica vuelva a su casa. En el otro, no. Pero el resultado en el fondo es el mismo, al margen de la impresión a primera vista: el fracaso sentimental. Perder a la chica, cuando ésta es la última oportunidad afectiva de su vida, es el castigo por tener manchadas las manos de sangre. Conseguir que vuelva pero con ese cargo en la conciencia no puede ser tampoco el camino hacia la felicidad.

Claire, la protagonista de *Bajo el fuego* tiene una hija que vive en EE UU con su abuela. Su relación con ella es difícil. Habla cuando puede por teléfono, o le hace llegar una casete grabada, pero eso no es suficiente. Lo refleja la protagonista con una frase muy amarga con la que termina el único monólogo con la adolescente al que asistimos: "Intentaré regresar a casa antes de que te gradúes". Así concluye el mensaje grabado en la casete. Amargura en estado químicamente puro. Claire ha sido esposa o amante de Alex (en ningún momento está clara la relación, en todo caso, es obvio que Alex no es el padre de su hija) y durante el filme inicia una relación con Pryce, el fotógrafo encarnado por Nick Nolte. Hamilton —el protagonista—, tiene menos problemas para vincularse sentimentalmente a la funcionaria de una embajada occidental. No se sabe nada de esposa o novia. Pero la suya es también una relación complicada, en la que no es posible determinar hasta qué punto no hay además algo de interés periodístico. De hecho, Hamilton publica una noticia que ella le da no para que la difunda, sino para que salve la vida, y al emitirla la pone a ella en peligro, aunque quizá —es nuevo como corresponsal de guerra- no sea consciente de ello.

No hay relaciones sentimentales en *Los gritos del silencio*, pero resulta significativa la soledad en la que vive el protagonista. Cuando recoge el premio al periodista del ario, está acompañado por su padre y su hermana, la prueba de que no existen esposa ni novia en su vida. Tampoco parece haberla en la del protagonista de *Territorio comanche*, ni en la de la joven y ambiciosa presentadora que se estrena en Bosnia como corresponsal de guerra. En el caso de esta última, no queda muy claro si es amante del jefe de informativos. Pero sí hay un personaje que refleja el desarraigo también afectivo en que viven los corresponsales de guerra. Del cámara sabemos que tiene una relación con una joven prostituta bosnia, mientras está casado en Hungría y tiene dos hijas. El protagonista lo explica con toda claridad: cuando llevas veinte arios dando tumbos por las guerras, no hay forma de tener mujer, ni

hijos, ni perros ni plantas, viene a decir. "Alguna compensación tendrá", sugiere la presentadora de telediarios. "¿No lo has notado todavía? ¿Tú no te has sentido más viva, más real? Se siente en las tripas. Hasta los polvos son diferentes". Es evidente que ese sentirse más vivo no se refiere sólo a la vida afectiva, pero es evidente también que la vida afectiva entra en la apreciación y de ahí la referencia explícitamente sexual con la que termina su comentario.

4. Su mundo profesional: los roles del maestro y del alumno

En lo estrictamente profesional, los corresponsales de guerra de las películas son también, en su mayoría, veteranos periodistas curtidos, y nunca mejor dicho, en mil batallas. Los jóvenes inexpertos son precisamente el contrapunto a esos veteranos. En las películas examinadas, hay una excepción únicamente a esa norma: se trata de Hamilton, el protagonista de *El año que vivimos peligrosamente*. No es estrictamente un recién llegado al periodismo, pero sí es la primera vez, según confiesa él mismo, que sale de Australia, su país, para ir a trabajar. Es por tanto un novato en esas lides, aunque no en el periodismo. "He esperado durante diez años, y si fracaso me harán volver a la redacción de Sydney, y aquello es como un maldito cementerio", comenta en un momento del filme. Precisamente uno de los problemas que deberá superar es su nada fácil adaptación, en un contexto de veteranos que dominan la situación y que, además, se conocen perfectamente unos a otros y no parecen muy dispuestos a aceptar a un nuevo, por añadidura sensiblemente más joven que el resto, en el grupo.

También la presentadora de telediarios que irrumpe en Bosnia, en *Territorio comanche*, vive su primer trabajo como corresponsal de guerra. El espectador asiste a su aprendizaje, a la transmisión por sus compañeros de esos hábitos que pueden hacer que siga unos días más con vida.

Pero son las excepciones, como decíamos. Lo más habitual es que se trate de profesionales muy experimentados, que coinciden en cada plaza con sus compañeros de siempre. Incluso, a veces, en un ejercicio de cinismo profesional muy notorio, parece como si fueran de una guerra a otra simplemente para tener ocasión de continuar una larguísima partida de póker iniciada varios conflictos antes. De ahí las frecuentes alusiones que se cruzan respecto de cosas sucedidas en otros lugares tiempo atrás. En *Territorio comanche* hablan de Bagdad; en *Bajo el fuego* los periodistas saldan sus deudas (contraídas en bares de hotel como el que se encuentran en ese momento) en diferentes monedas: las que cada uno conserva aún de sus anteriores destinos.

No se trata sólo de pasados comunes. Más de una vez hay alusiones a un futuro que se supone también compartido. Y aquí entran otros personajes que suelen coincidir con los periodistas en los mismos escenarios, pero en papeles diferentes: son los mercenarios. Es lo que sucede al final de *Bajo el fuego*, cuando el mercenario que ha tenido un papel relevante en los acontecimientos vinculados a la caída de Anastasio Somoza pasa junto a Claire y Pryce, los dos colegas y amantes, y se despide de ellos: "Nos vemos en Tailandia". Es decir, la próxima guerra, ésa en la que volverán a encontrarse. O, como dice Billy, el guía y traductor de Hamilton, en *El año que vivimos peligrosamente*, "donde la

miseria humana se acusa más, allá estará la prensa con toda su fuerza".

5. La guerra: un mundo difícil para el periodismo

Estos periodistas asumen un papel en parte diferente al de sus colegas que trabajan en las redacciones de los medios. Están en escenarios donde el sufrimiento es masivo; las tropelías, continuas; la muerte violenta, un asunto cotidiano. Por eso, los periodistas extranjeros, los que tienen la facultad de revelar al mundo lo que allí sucede —y por tanto, pueden mover a la comunidad internacional para que intervenga y ponga fin a ese estado de cosas— son reclamados por los nativos para que muestren crudamente su situación. Los periodistas son conscientes de ello. En *Objetivo mortal*, una película sobre conflictos internacionales y espionaje, donde los medios son usados a conveniencia de cada uno, Hale, un veterano corresponsal, pregunta a uno de los terroristas, quien teme que sea un espía: "¿Por qué confía en mí?". Y el terrorista le contesta: "Por su cámara. Llega a millones". Algo después, el terrorista encarga a un soldado mercenario que se asegure de que el periodista llega a salvo a su destino. "No sabía que se preocupara", dice irónico Hale. Y su interlocutor le contesta: "¿Por usted? Por esto (señalando a la cámara) me preocupo mucho". Todavía en otro momento, cuando sugieren a Hale que quizá no sea bien recibido en un campamento de un grupo armado al que piensa dirigirse, se extraña: "¿Que no recibirán bien a la televisión? ¿Dónde?"

Sin embargo, los informadores no siempre aprovechan ese privilegio, esa habitualmente buena aceptación de su presencia, para informar de lo que existe en cualquier país, y sobre todo en cualquier país en guerra, tras las batallas y fuera de los hoteles donde se alojan —siempre juntos- los periodistas. A veces, porque viven en una burbuja que han creado a su alrededor los ejércitos o los gobernantes de un país. Otras, por pura comodidad. En *Los gritos del silencio*, el protagonista acude a una ciudad bombardeada por el ejército estadounidense y ve cómo los habitantes de la misma le piden que cuente lo que está viendo. Luego, cuando llegan los responsables del ejército con un grupo de corresponsales a los que han reunido para mostrarles sólo las imágenes más inocuas de lo sucedido, comprobará cómo el oficial al mando del grupo toma represalias contra él: no le autorizarán a regresar con el grupo. Si ha venido por sus medios, regrese de la misma manera, le dicen.

En *El año que vivimos peligrosamente*, Hamilton se adentra en la miseria de la mano de su guía y traductor. El resto de los corresponsales están cómodamente instalados en el hotel, siguiendo los comunicados del dictador y especulando sobre cuál será su próximo destino. Como es lógico, los más informados o los más concienciados de los ciudadanos son conscientes del papel de los corresponsales. Por eso, cuando Claire, la protagonista de *Bajo el fuego*, llora al ver en televisión las imágenes del asesinato de Alex, su antiguo amante, a manos de unos soldados, una enfermera que atiende a numerosos heridos en un improvisado hospital de campaña, le dice: "Cincuenta mil nicaragüenses han muerto, y un yanqui. Puede que ahora los norteamericanos se sientan indignados por lo que está pasando aquí. Tal vez debimos haber matado a un periodista norteamericano hace cincuenta años".

6. ¿El fin de la historia?

Los conflictos marcan. Quizá por eso los corresponsales de guerra no se hacen viejos en sus trabajos. Aunque hay otras poderosas razones para que eso no suceda. La primera es el riesgo de muerte tan elevado que existe en el gremio. Diferentes organismos hacen balance cada año del número de periodistas muertos de forma violenta, y los países en guerra, las dictaduras más crueles y los países dominados por las mafias del narcotráfico son siempre quienes figuran en lo más alto de la clasificación. El riesgo, la necesidad de una buena forma física para esquivar las balas, gatear cuando es preciso, correr a toda velocidad.., son motivo suficiente como para que a partir de una edad los corresponsales de guerra se retiren a destinos más pacíficos. Muchas veces dejan el periodismo, otras se instalan en una corresponsalía en un país civilizado, donde puedan usar sus conocimientos para hablar de alta política, o dirigen espacios en otros medios. Es lo que sucede con Alex, en *Bajo el fuego*, quien deja las guerras para presentar un informativo. No obstante, luego volverá a Nicaragua para hacer una entrevista y morirá allí. Pero, en puridad, ya no era un corresponsal de guerra. Por eso, determinadas frases dichas por los personajes a este respecto suenan un poco a pose. Cuando la presentadora de telediarios le pregunta al protagonista de *Territorio comanche* si nunca ha pensado dejarlo, responde: "Después de veinte años viviendo en la guerra, ya formo parte de todo esto. No tengo mejor sitio donde ir". Como comentábamos antes, la realidad nos dice que por encima de los 45 años hay muy pocos corresponsales de guerra.

Sin embargo, de alguna forma hay que relacionar ese momento del abandono del corresponsal de guerra con los motivos que les han llevado hasta allí. Una escena de *Territorio comanche* es el muestrario de razones más variado de la filmografía consultada para este trabajo. "Soy abogado, un día largué todo y me vine para acá. Ya no sé vivir de otra manera. Quiero creer que todo esto que estoy haciendo no es sólo por egoísmo; quiero creer que sirve para algo", dice un fotógrafo. Uno de sus interlocutores, un corresponsal francés, dice que en París se aburre y su mujer le ha dejado. No parece una razón muy periodística. Tampoco lo es la del cámara del protagonista: "Soy un analfabeto hijodeputa y sólo me la ponen dura la guerra y la vorágine". Una fotógrafa dice que trabajaba en una ONG pero ahora ya no puede dejar su actividad. "Estoy enganchada", confiesa. "Siempre llega gente nueva —añade—, algunos desean hacer fortuna, otros mueren al poco tiempo". Todos se conocen, coinciden en los mismos lugares. "Somos una tribu, los jefes están lejos. Lo importante es la foto, la crónica de hoy (...) Cada día se completa a sí mismo y mañana debes empezar de nuevo". La intérprete de uno de ellos le responde: "Esa apariencia dura y cínica es una forma de protegerse". "De acuerdo —dice la fotógrafa—, pero no te equivoques: aquí hay muchos mercenarios".

No sabemos por qué son corresponsales de guerra los personajes de otras películas, pero podemos intuir fácilmente algunas razones similares a las que acabamos de ver en *Territorio comanche*: la lejanía respecto de la redacción, donde todo es burocrático y además hay que aguantar al jefe muy cerca; la banalidad de los temas tratados en el día a día de un medio una vez que alguien se ha acostumbrado a las bombas, las ráfagas de ametralladora y,

como consecuencia de todo ello, la muerte; una cierta incapacidad para volver a un trabajo *normal* cuando se ha vivido a golpe de adrenalina durante años; un indefinido gusto por la promiscuidad sexual que se ve favorecido por el continuo movimiento de los corresponsales y que les lleva a tener relaciones afectivas entre ellos o con nativas —dado que en su gran mayoría se trata de varones— de los lugares a los que van. Y un afán de protagonismo muy evidente en algunos casos. Los corresponsales de guerra son profesionales que, al precio del riesgo, la incomodidad y la precariedad de su trabajo, adquieren una cierta fama, en especial los mejores o los que, sin serlo, trabajan para medios importantes, sobre todo la televisión. Ello les lleva también a ganar premios importantes. Es lo que sucede con el protagonista de *Los gritos del silencio*, a quien un colega llega incluso a acusar de haber hecho que su guía se quedara en el país —cuando pudo haber salido del mismo junto a su familia— y a consecuencia de ello fuera detenido y enviado a un campo de trabajo sólo porque le venía bien para que su trabajo fuera finalmente premiado.

Otro asunto es qué pasa con los corresponsales de guerra, tras todo lo visto, cuando dejan su trabajo. Ese es un asunto bien poco cinematográfico. Sin embargo, sabemos que no podrán olvidar nunca muchas imágenes grabadas en su retina. La lectura de los artículos periodísticos de Arturo Pérez-Reverte —“Con ánimo de ofender”; y “No me cogeréis vivo” son dos claros ejemplos recopilados en *El Semanal*— deja claro, por la frecuencia con la que alude a episodios de esa etapa de su vida, que es imposible olvidar nada de eso. Su novela *El pintor de batallas* es una prueba concluyente aún más importante. No se trata sólo de episodios dramáticos vividos como testigo a veces impotente, sino de dilemas éticos que se han planteado, con frecuencia con la necesidad de decidir en unos segundos: decidir entre actuar o filmar, intervenir a favor de un bando o de otro, difundir o no una noticia a sabiendas de que puede obtener un beneficio muy claro quien a su juicio menos razones tiene en un conflicto. El personaje de Graham Greene decía en su novela *El americano impasible* que él no tomaba parte porque era un informador. Para tener principios y obrar según ellos, venía a comentar, ya estaban los editorialistas. En un escenario de conflicto armado el periodismo se limita a la mera supervivencia y, como mucho, se tenderá a la objetividad informativa frente a la subjetividad en la acción. Es en esta situación donde el periodista se convierte, por oposición a una situación de falta de libertad informativa, en héroe; cuando la humanidad no existe el periodismo se convierte, para bien o para mal, en el símbolo de lo humano.

Bibliografía

Briggs, Asa & Burkle, Peter (2002): *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.

Graham Greene, Henry (1955): *El americano impasible*. Madrid: Cátedra.

Hernando, Bernardo M. (2002): “El mito del cuarto poder en tiempos de las torres gemelas”. *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 8. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p. 48-62.

Leguineche, Manuel (1996): *La tribu: Guinea Ecuatorial, 1979-1996*. Madrid: Espasa Calpe.

---- (1998): *Yo podré la guerra*. Madrid: Santillana.

Pérez-Reverte, Arturo (2001): *Territorio comanche*. Madrid: Alfaguara.

Pérez-Reverte, Arturo (2006): *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara.

Postman, Neil (1991): *Divertirse hasta morir: El discurso público en la era del show bussiness*. Ed. La Tempestad, Barcelona.

Ramonet, Ignacio (1999): *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate.

Rojo, Alfonso (1991): *Diario de la guerra*. Barcelona: Planeta.

Zunzunegui, Santos (1995): *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.

Películas citadas

Bajo el fuego (*Under fire*), Roger Spottiswoode , 1983.

En año que vivimos peligrosamente (*The year of living dangerously*), Peter Weir, 1982.

Objetivo mortal (*Wrong is wright*), Richard Brooks, 1982.

Territorio comanche (*Territorio Comanche*), Gerardo Herrero, 1997.

El americano impasible (*The quiet american*), Phillip Noyce, 2002.

Un americano tranquilo (*The quiet american*), Joseph L. Mankiewicz, 1958.

Los gritos del silencio (*The killing fields*), Roland Joffé, 1984.