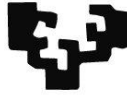


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea

GRADO DE PERIODISMO

CURSO 2020-2021

EL CORRESPONSAL DE GUERRA EN EL CINE DE LA DÉCADA DE LOS 80

Estudio de caso de las películas *The Year of Living Dangerously*,
Under Fire, *The Killing Fields* y *Salvador*

AUTORA

Maialen Muro Andrés

DIRECTOR

Simón Peña Fernández

Leioa, a 9 de septiembre de 2021

"La autora o autor del trabajo fin de grado declara que son ciertos los datos que figuran en este trabajo original y propio, asumiendo en caso contrario, las responsabilidades que pudieran derivarse de las inexactitudes que consten en el mismo: plagio, usos indebidos de imágenes, etc. Todas las imágenes son copyright de sus correspondientes propietarios y/o licenciatarios. Se incluyen en el presente trabajo bajo finalidad meramente divulgativa para ilustrar el marco teórico o análisis del trabajo".

1. INTRODUCCIÓN	4
2. MARCO TEÓRICO	5
2.1. APROXIMACIÓN A LOS INFORMADORES INTERNACIONALES	5
2.1.1. Corresponsal fijo	5
2.1.2. Corresponsal de agencia	6
2.1.3. Enviado especial	7
2.1.4. Corresponsal de guerra	8
2.1.5. Corresponsal independiente - <i>Stringer</i>	9
2.1.6. <i>Freelance</i>	11
2.2. ESTUDIOS RECIENTES SOBRE LA IMAGEN DE LOS PERIODISTAS EN EL CINE	12
3. METODOLOGÍA	16
3.1. ESTRUCTURA DEL TRABAJO Y PROCEDIMIENTO DURANTE EL ANÁLISIS	17
3.2. OBJETIVOS DEL ESTUDIO	18
3.3. HIPÓTESIS	19
3.4. ESTEREOTIPOS Y COMPORTAMIENTOS ANTIÉTICOS RELACIONADOS CON LA FIGURA DEL CORRESPONSAL DE GUERRA	19
4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS	26
4.1. RESULTADOS DE LA FILMOGRAFÍA SEGÚN CARACTERÍSTICAS PERIODÍSTICAS ORGANIZADO POR PELÍCULAS	26
4.1.1. <i>THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY</i> (El año que vivimos peligrosamente), 1982	26
4.1.2. <i>UNDER FIRE</i> (Bajo el fuego), 1983	29
4.1.3. <i>THE KILLING FIELDS</i> (Los gritos del silencio), 1984	32
4.1.4. <i>SALVADOR</i> (Salvador), 1986	35
4.2. RESULTADOS SEGÚN LOS ESTEREOTIPOS ASOCIADOS AL CORRESPONSAL DE GUERRA	39
5. CONCLUSIONES	46
6. REFERENCIAS	50
6.1. FILMOGRAFÍA	50
6.2. BIBLIOGRAFÍA	50
7. ANEXOS	54
7.1. TABLA DE CLASIFICACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS FÍLMICAS	54
7.2. TABLA DE CLASIFICACIÓN DEL FACTOR FÍSICO	54
7.3. TABLAS DE CLASIFICACIONES DEL FACTOR SOCIAL	54
7.4. TABLA DE CLASIFICACIÓN DEL FACTOR PROFESIONAL	56
7.5. TABLA DE CLASIFICACIÓN DE COMPORTAMIENTOS ÉTICOS Y ANTIÉTICOS	56

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre periodismo y cine resulta de marcada importancia. Es esta una relación estable y de largo recorrido en tanto que el ejercicio periodístico y sus distintas modalidades suponen un amplio abanico de posibilidades que el universo cinematográfico ha sabido explorar y aprovechar: dueños de periódicos, jefes de redacción, presentadores de televisión, reporteros, periodistas de investigación... Y como en el caso que nos ocupa, los corresponsales de guerra también se han convertido en protagonistas de numerosas películas, si bien es cierto que estos últimos en menor medida.

De hecho, la cuestión de la imagen de la profesión periodística proyectada por el cine es especialmente interesante, puesto que al igual que las películas que la retratan mediante la exageración de los rasgos característicos de los colectivos representados y el uso de tópicos y estereotipos, el periodismo también proporciona su propia visión de la realidad, al margen de que esta interpretación de los acontecimientos deba ser lo más veraz posible. Es decir, que ambos, periodismo y cine influyen indirectamente sobre la sociedad y ayudan a conformar su opinión, lo que supone la base fundamental del presente Trabajo de Fin de Grado.

A este respecto, este estudio tiene el propósito de determinar el retrato de los corresponsales de guerra realizado por las películas de la década de los 80. En otras palabras, qué es lo que el cine de dicha época ha dicho de los corresponsales de guerra y, por consiguiente, cuál ha sido la imagen de este colectivo que se ha instalado en el imaginario colectivo, en la sociedad. Así, es importante señalar que la guerra y, por consiguiente, las situaciones de extremo peligro a las que se enfrentan diariamente estos profesionales han propiciado que, en comparación al resto de periodistas, su figura haya sido tratada con especial heroicidad y en una coyuntura épica.

Con este objetivo, se ha realizado un análisis de las películas *The Year of Living Dangerously* (El año que vivimos peligrosamente; 1982), *Under Fire* (Bajo el fuego; 1983), *The Killing Fields* (Los campos del silencio; 1984) y *Salvador* (Salvador; 1986) como parte del ciclo cinematográfico que durante esos años se centró en mostrar la labor periodística en zonas de conflicto armado. El estudio se ha realizado teniendo en cuenta distintas características relativas al factor físico, social y profesional de los corresponsales de guerra. Además, se vigila el comportamiento de estos mismos profesionales desde una perspectiva ética, en base a las tensiones que pudieran vivir y a las injusticias de las que pudieran ser testigos en su cobertura de un conflicto bélico y que quizás pudieran hacerlos reaccionar al margen de lo estipulado por los códigos deontológicos vigentes.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. APROXIMACIÓN A LOS INFORMADORES INTERNACIONALES

Antes de embarcarnos de lleno en el análisis de la imagen que del corresponsal de guerra ha consolidado la filmografía de la década de los 80, cabe hacer un paréntesis para hablar de los distintos tipos de informadores internacionales que existen y así, conceptualizar la figura del propio corresponsal de guerra. A pesar de que resulta clave realizar esta distinción para comprender mejor las condiciones particulares en las que desempeña su corresponsalía el profesional que nos concierne, durante el trabajo nos referiremos, de forma genérica, a todos los periodistas que se encuentran cubriendo cualquier conflicto bélico como corresponsales.

Así, la siguiente clasificación responde a la tipología de informadores internacionales realizada por Christopher Tulloch en su tesis doctoral “Los corresponsales en el extranjero de prensa diaria española y el proceso de comunicación de la información internacional” (Tulloch, 1998: 77-121), tomada en cuenta por ser ésta una categorización exhaustiva de estos mismos periodistas. En ella, el autor desmarca la figura del corresponsal fijo que define su estudio del resto de corresponsales en el extranjero, como los corresponsales de agencia, enviados especiales, corresponsales de guerra, *stringer* y *freelance*, poniendo de manifiesto las características propias y definitorias de cada uno de ellos.

2.1.1. Corresponsal fijo

El autor toma como modelo de referencia con el que comparar a todos los demás periodistas internacionales dentro de su tesis doctoral al corresponsal fijo. Independientemente del soporte, este periodista trabaja permanentemente fuera de su país de origen para un determinado medio de comunicación en exclusiva y a tiempo completo.

Cabe destacar, que el trabajo del corresponsal fijo viene determinado por el país al que ha sido destinado —dado que no necesariamente ha de ser un país en conflicto armado, como sí es el caso de los corresponsales de guerra, tal como veremos más adelante—, y, además, algunos destinos cuentan con mayor prestigio que otros. A este respecto, el corresponsal fijo se puede ocupar de la actualidad de un solo país, desde cuya capital informará normalmente, o de una zona geográfica al completo, en cuyo caso, cubrirá las noticias ocurridas en más de un país, como, por ejemplo, el África subsahariana o el Sudeste asiático y Oceanía¹.

¹ Ejemplos propios aportados con el propósito de dar visibilidad a otras corresponsalías más allá de Sudamérica u Oriente Próximo, aunque sobre ésta última se hable más frecuentemente en el contexto de conflictos bélicos a cubrir por los corresponsales de guerra.

Por otro lado, se le reclama una gran polivalencia, de cara a que pueda ofrecer información de distinta índole para las múltiples secciones del medio de comunicación en el que trabaja, es decir, que tenga la capacidad para cubrir cualquier noticia que ocurra en su país de residencia, sea un suceso político, económico, social, etcétera. Sin embargo, es cierto que hay destinos cuya agenda informativa viene determinada de antemano, como es el caso de Bruselas, cuya cobertura estará especialmente relacionada con la política.

2.1.2. Corresponsal de agencia

La figura del corresponsal de agencia es similar a la del corresponsal fijo, siendo que su mayor diferencia, además, de la libertad creativa asociada al segundo, reside en el tipo de empresa en la que desempeñan su labor uno y otro. En este sentido, el hecho de que el corresponsal de agencia trabaje, precisamente, para agencias de noticias que proporcionan información de un mismo periodista a distintos medios de comunicación repartidos por todo el mundo y adscritos a ella genera ciertas particularidades en su ejercicio con respecto al resto de informadores internacionales.

Primeramente, el enfoque inicial de la noticia queda supeditado al tratamiento y el espacio que el medio en cuestión quiera proporcionarle. Esto desvincula irremediabilmente de su propia historia al corresponsal de agencia, en la que ya no profundiza y por cuya calidad deja de preocuparse al no reconocerse en ella, como si experimentase un primer desencantamiento hacia su profesión. Es más, son las propias agencias de noticias quienes demandan que “su material sea lo suficientemente neutro para ser empleado por la gran variedad de medios abonados” (Tulloch, 1998: 79) a la par que priorizan la rapidez de sus corresponsales, lo que es cierto que beneficia a los jefes de redacción de los medios, que ven en él una fuente eficaz de noticias llenas de titulares, pero por otro lado, deteriora la confianza de la audiencia, que reclama una versión más completa y contextualizada de la información.

Sea como sea, los datos económicos son claros al respecto y es que la información recibida mediante una agencia de noticias cuesta a la empresa hasta un 90% menos que aquella recogida por los corresponsales del propio medio de comunicación; de forma que muchas de estas empresas prefieren la información proveniente de agencias a mantener en nómina a un periodista propio en un país extranjero, en detrimento de la pluralidad de enfoques de las publicaciones. Igualmente, la cobertura internacional proporcionada por las agencias resulta indispensable para muchos de los medios de comunicación, a los que les resulta imposible competir con el entramado global de información y fuentes que gestionan las agencias.

La última característica distintiva asociada a los corresponsales de agencia, y que resulta determinante a la hora de que los medios de comunicación apuesten por sus informaciones, es la credibilidad y prestigio que han conseguido muchas de estas agencias. Esto hace que, muchas veces, los medios releguen a un segundo plano a sus

propios corresponsales sobre el terreno, cuya información sólo utilizan para complementar la obtenida mediante los corresponsales de agencias internacionales.

2.1.3. Enviado especial

Este tipo de informador internacional se caracteriza por la eventualidad de sus corresponsalías, que, a la vez, responden a la rigurosa actualidad del determinado país, lo que supone que dichos trabajos sean de corta duración y limitados en el tiempo. En otras palabras, el enviado especial identifica dónde reside el interés periodístico, consigue la información necesaria para completar su historia y vuela de vuelta a casa, a la espera de su próximo destino. Estas características propias del enviado especial han consolidado el término *hit-and-run journalism*, lo que podría traducirse al español como “periodismo relámpago”.

Asimismo, el medio puede dejarse guiar por el grado de conocimiento especializado que posea el propio informador en torno a su destino, pero, por norma general, la elección del periodista a enviar suele variar en función de las propias características del propósito informativo. A este respecto, no hay que olvidar que es el corresponsal fijo quien está más familiarizado con la realidad y la actualidad del país o la zona geográfica que cubre, pero, el enviado especial suple estas carencias con una gran capacidad para moverse en dicho lugar, hacerse con los contactos que necesitaba, y como decíamos anteriormente, enviar la noticia en el menor tiempo posible.

En este sentido, llama la atención que el enviado especial pueda ser tanto un periodista más de cualquiera de las secciones de la redacción, con cierto conocimiento sobre el tema o el país de actualidad al que le envían; como un periodista que cambia de sección en función de las necesidades del medio; e incluso, un corresponsal fijo, convertido en enviado especial para cubrir la noticia de un país cercano, momento en el que adopta las características propias de este tipo de informador.

En cualquier caso, resulta necesario aclarar que el trabajo del enviado especial nada tiene que ver en forma ni contenido con el del resto de informadores internacionales, debido, sobre todo, al carácter ocasional que ya mencionábamos al principio y que hace que resulte menos familiar y cercano para la audiencia. No obstante, en contraposición a aquellos corresponsales fijos que han permanecido demasiado tiempo en el lugar y escriben desde la perspectiva de quien ya ha hecho suyas las costumbres y peculiaridades del país, al enviado especial se le exige que sepa proporcionar un tono personal a sus historias y que muestre el lado más humano de las mismas, lo que quizás, pudiera faltarle a la redacción del resto de corresponsales.

Entre las razones que encuentra la empresa informativa para elegir la cobertura por parte del enviado especial está, no solo el entendimiento entre los directores del medio y los propios informadores —el primero confía plenamente en la calidad del material del enviado especial y este último, en que su trabajo será publicado—, sino también la diferencia económica en comparación al resto de sus análogos. Entre otras cosas, el corto periodo de tiempo que permanece en cada destino es aquí una ventaja, puesto

que para la empresa resulta menos costoso que mantener, por ejemplo, cualquier corresponsalía permanente.

Aun así, el enviado especial también ha de hacer frente a infinidad de inconvenientes que pueden llegar a perjudicar la calidad de su cobertura informativa. Por un lado, el continuo movimiento al que está sujeto no le permite llegar a conocer lo suficientemente bien la realidad del país que debe cubrir y aunque, es experto en encontrar la forma de cubrir la noticia para la que ha sido enviado, no posee una amplia red de contactos locales a la que recurrir, ni tan siquiera para corroborar la información recabada, por lo que se ve obligado a acudir a las fuentes oficialistas. Su falta de conocimiento sobre el terreno lo hace susceptible de la propaganda del país y la consiguiente desinformación, que, en términos generales, únicamente puede combatir mediante la experiencia ya adquirida.

2.1.4. Corresponsal de guerra

Las zonas en conflicto armado desde las que informa el corresponsal de guerra le obligan a trabajar en condiciones muy diferentes de las del resto de periodistas internacionales y definen claramente su figura, analizada en relación a las películas de los años 80 en el desarrollo de este estudio. Aun así, hay quienes lo consideran uno más de los corresponsales fijos y enviados especiales de la plantilla del medio de comunicación, que ocasionalmente, y debido a su alto nivel de conocimiento en torno al país de destino, adquieren las características propias de este tipo de informador y se desplazan a dicho lugar. Sea como sea, el periodismo de guerra es un género específico en sí mismo y, por consiguiente, el corresponsal responde a un determinado perfil.

Entre estas condiciones especiales está, precisamente, el gran peligro físico al que deben enfrentarse los corresponsales de guerra continuamente de forma inherente a su trabajo. Según el *Committee to Protect Journalist CPJ*², han muerto 1411 periodistas a lo largo del mundo desde 1992, y sólo en lo que va de año, ya son 13 los corresponsales asesinados. De la misma forma, este gran número de víctimas se enmarca en un contexto definido

“por la obligada espectacularidad con la que hoy en día se cubren los conflictos armados —sobre todo en el ámbito audiovisual—, la feroz rivalidad entre las empresas periodísticas y el amateurismo e inexperiencia de algunos reporteros” (Teichner, 1996: 15-19; citado en Tulloch, 1998).

Además, en los últimos tiempos, los conflictos bélicos han empezado a desarrollarse dentro de las fronteras de un mismo país, lo que imposibilita la protección internacional de la que sí gozaban anteriormente los corresponsales de guerra y hace que ni tan

² Las cifras proporcionadas aquí han sido actualizadas y responden a una nueva búsqueda en la página web del Comité para la Protección de los Periodistas (Committee to Protect Journalist CPJ).

siquiera se considere el mínimo amparo en torno a su figura, muchas veces, por simple falta de voluntad.

Al margen de la amenaza física que supone su corresponsalía, ésta tiene también graves consecuencias en cuanto a la salud psicológica del periodista y provoca un gran desgaste emocional en él, que está en continuo contacto con el horror de la guerra y la miseria humana. Además, el corresponsal de guerra puede desarrollar diversos trastornos que no difieren tanto de los asociados a los propios militares, con los que no hay que olvidar, que comparten destino, como el síndrome de estrés postraumático, y en mayor medida, ansiedad y depresiones leves, que le hacen abandonar precipitadamente la cobertura de conflictos armados.

Igualmente, la situación extraordinaria y de extrema tensión que supone un conflicto bélico, hacen que el corresponsal de guerra sea más susceptible de ser parcial³ que cualquiera de sus compañeros corresponsales y que pueda confraternizar, más fácilmente, con alguna de las partes contendientes, puesto que las situaciones dramáticas a las que se enfrenta harán aflorar, casi por seguro, su condición más humana. Esta mayor subjetividad está sujeta tanto a aparatos propagandísticos, de los que el corresponsal se convierte muchas veces en sujeto involuntario, como a la censura de los distintos bandos de la guerra, que luchan por controlar el flujo de información.

En este sentido, resulta indispensable que el corresponsal de guerra y el medio para el que trabaja posean una línea de comunicación estable mediante la que mantenerse en contacto. Precisamente, este es otro de los tantos desafíos a los que debe hacerle frente el corresponsal, puesto que, en medio de lo caótico y desenfrenado del contexto bélico, no solo resulta difícil encontrar un soporte mediante el que comunicarse, sino que, además, el medio de comunicación ha de hacerse cargo y solucionar las dificultades que pudieran surgirle al periodista en el desempeño de su ejercicio profesional.

2.1.5. Corresponsal independiente - *Stringer*

Si bien no es un corresponsal internacional al uso, su ejercicio periodístico está estrechamente relacionado con estos mismos profesionales de la información. Se trata de un periodista que, al margen de su nacionalidad—de forma que no ha de ser necesariamente natural del país en cuestión—, reside y desempeña su labor en un lugar diferente al de la empresa informativa que le ha contratado. Es más, dado que recibe un sueldo inferior al del resto de corresponsales, tampoco posee una relación de exclusividad con respecto al medio de comunicación para el que trabaja, lo que, por otro lado, le obliga, y al mismo tiempo le permite, ofrecer sus servicios a otros medios e incluso, a empresas que nada tienen que ver con el mundo de la comunicación. Por otro lado, el trabajo del *stringer* varía en función de si únicamente ha sido contratado como

³ Característica en la que se profundizará más adelante en el marco de los estereotipos y comportamientos antiéticos asociados a este tipo de informador internacional.

apoyo para el resto de informadores internacionales —en cuyo caso, su labor principal es la de guiar y ayudar al recién llegado, sobre todo cuando se trata de un conflicto bélico—, o si, por el contrario, el medio ha confiado en él para trabajar en solitario.

No obstante, esta relación profesional no siempre es amistosa. Mientras que los informadores propios del medio menosprecian el trabajo de los corresponsales independientes, estos ven también varios inconvenientes en cuanto a su obligada colaboración; entre ellos, la falta de conocimiento de los corresponsales extranjeros en torno a la sociedad y la cultura del país que han de cubrir, la apropiación no recompensada de sus contactos y fuentes informativas, y una clara dependencia hacia los órganos gubernamentales y oficiales, que muchas veces, los hacen ser meros objetos propagandísticos. Sea como sea, ambas figuras se necesitan el uno al otro, puesto que el corresponsal necesita de los conocimientos locales y de la ya mencionada orientación del *stringer*, y este último, se encuentra ante la posibilidad de recibir tanto una remuneración mayor, como futuras oportunidades de trabajo.

En cualquier caso, la contratación del corresponsal independiente como única apuesta del medio de comunicación para cubrir la actualidad un país es cada vez más frecuente desde las últimas décadas. A este respecto, Shuster (1988: 43-45) y Hachten (1992: 137)⁴ advierten que la homogeneización del idioma en torno al inglés y del método periodístico por el planteamiento norteamericano podrían hacer que la nacionalidad del informador quedará en un segundo plano y que posiblemente, la figura del corresponsal extranjero llegara a desaparecer —hecho que aún no ha sucedido—, por lo que cada periodista informaría únicamente, desde su país de origen.

En la misma línea, no es de extrañar que la figura del *stringer* haya ido ganando peso, ya que también es menos costoso en cuanto a la economía de la empresa contratante. Así, no sólo su remuneración es menor que la del resto de informadores internacionales, sino que su corresponsalía resulta más asequible que el mantenimiento de cualquier corresponsal fijo y el despliegue de enviados especiales y corresponsales de guerra. Además, debido a su largo tiempo de residencia en el país, posee un gran conocimiento sobre la realidad del mismo y un perfecto dominio del idioma local y extranjero, lo que les permite realizar su labor con mayor soltura.

Sea como sea, y como llevamos viendo con respecto al resto de informadores internacionales clasificados, la contratación de sus servicios también trae consigo algunas desventajas. Al igual que le ocurre al corresponsal de agencia al no verse representado en sus trabajos, el corresponsal independiente se verá poco motivado a invertir su tiempo y profundizar en la información solicitada por el medio debido a la poca remuneración económica a la que está sujeto y en detrimento de la calidad de la noticia. Por esta misma razón, el medio no conseguirá exclusivas de su mano, puesto que el *freelance* intentará proporcionarle la misma información al mayor número de

⁴ Ambos citados en Tulloch, 1998: 111.

empresas posibles para conseguir la mayor rentabilidad. Asimismo, en los países con menor libertad de expresión y prensa, el miedo a futuras represalias por haber ido en contra del gobierno del país de residencia puede llevar al *stringer* a utilizar medios oficialistas y convertirle en un periodista más vulnerable a la propaganda y la censura, como mencionábamos anteriormente.

2.1.6. *Freelance*

No asociados a ninguna empresa informativa en particular, los *freelances* internacionales⁵ ofrecen sus servicios a cualquier medio de comunicación que pueda estar interesado en ellos, de forma que su relación hacia este tampoco es exclusiva y resulta esporádica y limitada en el tiempo. Por añadidura, la figura del *freelance* es heterogénea y difícil de definir.

Según la categorización realizada por Hess (1996: 159-163; citado en Tulloch, 1998: 115) de las distintas formas que puede adoptar este profesional, existe la posibilidad de que el *freelance* no sea más que la pareja de un periodista que ha decidido dedicarse a la cobertura informativa. Otra opción es que se trate de un profesional que, debido a su alto grado de conocimiento en torno al país de actualidad ya que reside en él, haya decidido dedicarse al ejercicio periodístico como forma de complementar sus ingresos, por lo que la corresponsalía, no sería su único trabajo. Esto último haría que no estuviese tan predispuesto a cambiar de zona geográfica en función de la actualidad informativa. En contraposición a esta negativa, puede darse el caso de que el *freelance* tenga plena disponibilidad para dedicarse plenamente a su labor periodística, en cuyo caso, el país o la región que cubrir, sería meramente una característica más de su trabajo, incluso si se tratara de zonas de conflicto.

Por otro lado, al periodista joven e inexperto que decide convertirse en *freelance* se le denomina más comúnmente *flinger*. Aunque la experiencia laboral entre el medio de comunicación que le ha contratado y el propio periodista no siempre es satisfactoria, muchas veces puede dar lugar a una importante trayectoria profesional como riguroso corresponsal internacional. Una quinta posibilidad es la de aquel que cubre asiduamente conflictos armados, por lo que su figura está muy relacionada con la del corresponsal de guerra, y es también acusado, muchas veces sin fundamentos, de simpatizante de una de las partes contendientes o de la propia causa que defienden estos. El último tipo de *freelance* es, justamente, la del nativo que reside en el país de interés informativo. Su caso se diferencia del del *stringer* en que mantiene una relación todavía menos definida con la empresa o el medio para el que realiza sus noticias. Sea como sea, se recurre raramente a su figura puesto a que, por lo general, vive en destinos de poco interés mediático.

⁵ Conviene recordar que su figura no está sujeta al extranjero, como si puede estarlo la del resto de corresponsales aquí expuestos, y que son también muchos los *freelances* que trabajan para medios de comunicación del mismo país en el que residen.

Como pasara con el corresponsal independiente, el trabajo del *freelance* ha experimentado un repunte considerable y es cada vez más codiciado por las empresas informativas, en tanto que responde a una remuneración menor y resulta menos costoso que el mantenimiento de un corresponsal fijo o el despliegue de un enviado especial o corresponsal de guerra. Además, a diferencia del resto de corresponsalías, parece ser una labor desarrollada mayormente por mujeres, lo que quizás pueda deberse a una tendencia por parte de las empresas a menospreciar el trabajo periodístico femenino, creyendo que es de menor calidad. A este respecto, parece que los medios de comunicación habrían preferido apostar y mantener una relación contractual estable y “permanente” con hombres, mientras que sólo recurrirían al trabajo de las mujeres de forma esporádica y ocasional, cuando no tuviesen otra alternativa.

En otro orden de cosas, el trabajo del *freelance* conlleva inevitablemente, un mayor riesgo físico, puesto que, a diferencia del resto de corresponsales —obviando, en gran parte, al corresponsal de guerra—, no tiene tras de sí una empresa pendiente de sus pasos o una organización que le respalde. Asimismo, y retomando su claro parecido con el ejercicio periodístico del *stringer*, la eventualidad y la baja retribución de su trabajo, produce un efecto igual de negativo para la empresa contratante, porque obliga al *freelance* a ofrecer la misma información a distintos medios, aunque ésta varíe en cuanto al tono y el estilo empleado, en detrimento de los titulares y las exclusivas que tanto gustan a los medios de comunicación.

2.2. ESTUDIOS RECIENTES SOBRE LA IMAGEN DE LOS PERIODISTAS EN EL CINE

El ejercicio periodístico y el universo cinematográfico siempre han estado estrechamente relacionados. Este hecho encuentra su razón de ser en la perfecta capacidad del cine para, mediante tópicos y estereotipos, como se verá más adelante, desarrollar personajes y situaciones que resultan fáciles de asimilar y relacionar con los diferentes grupos que componen la sociedad —en este caso, con respecto a los periodistas, y más concretamente, a los corresponsales de guerra—. Esto se explica en base a que “las historias que cuenta [el cine] son percibidas por los espectadores no como una ficción sino como una segunda realidad” (Mera, 2008: 507). En este sentido, el cine ha tratado frecuentemente, y en líneas generales, también con mayor crudeza, las historias relacionadas con los conflictos bélicos. Así, ambas tendencias se unen aquí para conformar la imagen del corresponsal de guerra que, en el contexto de la década de los años 80, resulta objeto de análisis. No obstante, cabe realizar, primeramente, un breve repaso por los estudios más característicos que desde el ámbito académico y divulgativo se han ocupado del tema en los últimos años y que han ayudado a desarrollar este trabajo.

Por la presente, resultan de obligada mención las investigaciones de Ofa Bezunartea, María José Cantalapiedra, César Coca, Aingeru Genaut, Simón Peña y Jesús Pérez, quienes desde que en 2007 colaborasen por primera vez en torno al análisis de la relación entre cine y periodismo, se han convertido en autores altamente prolifera-

en lo que a la imagen que da el cine sobre estos mismos comunicadores y su profesión se refiere. Ese año publicaron los artículos “Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico” (Bezuntea et al., 2007a) sobre la manera en la que el cine muestra el ejercicio concreto del reportero, y “Periodistas de cine y de ética” (Bezuntea et al., 2007b), en lo relativo al retrato cinematográfico acerca de, precisamente, el comportamiento de los periodistas desde el punto de vista ético y profundizando, para ello, en el aspecto empresarial del ejercicio periodístico y el derecho de su audiencia a la verdad.

Enmarcados en el proyecto investigativo “La profesión periodística en el cine y su reflejo en la realidad” de la Universidad del País Vasco, en la que son profesores los seis autores citados, a los mencionados artículos les han seguido otras tantas publicaciones y conferencias en convenciones, como en el II Congreso Internacional Latina de Comunicación. Este estudio realiza un riguroso análisis de 104 películas con el propósito de determinar si la interpretación y la imagen que da el cine sobre los profesionales de la comunicación y su ejercicio profesional era realista o si, por el contrario, se aleja en gran medida de la realidad periodística.

Entre las publicaciones mencionadas, en junio de 2008 vio la luz “...So What? She’s A Newspaperman and She’s Pretty. Women Journalists in the Cinema” (Bezuntea et al., 2008a), que ponía el foco sobre la imagen de la mujer periodista consolidada por el cine, en relación a la capacidad del mismo no solo para reflejar la realidad, sino también para influir sobre los espectadores, y en consecuencia, sobre la sociedad y su opinión. Meses más tarde, “Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine” (Bezuntea et al., 2008b) definiría cuál es la razón del deseo de notoriedad y prestigio asociado a determinados periodistas y cómo afecta esta cuestión a su desempeño profesional.

En la misma línea, la publicación dos años más tarde de “El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados” (Bezuntea et al., 2010) supone un cuasicompendio de las conclusiones resultantes de todos los artículos anteriores, puesto que, como puede observarse, todos ellos parten de los arquetipos, tópicos y estereotipos de los que se vale el relato cinematográfico para crear la imagen del periodista. Y con su estudio, tratan de esclarecer cualquier característica que pudiera aplicársele a este profesional y que haya podido establecerse en el imaginario colectivo.

De este mismo estudio se deduce el artículo “Vivir y relatar la historia: la imagen de los corresponsales de guerra en el cine” (Bezuntea et al., 2010), aunque firmado éste únicamente, por tres de los seis profesores colaboradores; Bezuntea, Cantalapiedra y Genaut. El artículo se centra en las mismas 104 películas del proyecto, aunque los resultados son interpretados de cara a esclarecer el retrato del corresponsal de guerra, determinando desde sus relaciones personales y profesionales, hasta su implicación en el conflicto bélico a cubrir. Además, plantean cuál es la razón de su compromiso periodístico y cuál es el futuro que les espera tras abandonar sus correspondientes coberturas bélicas.

Al margen de la amplia producción académica fruto de la citada colaboración, debe rescatarse la obra de Juan Carlos Laviana titulada “Los chicos de la prensa” (Laviana, 1996), dado que, durante mucho tiempo, supuso éste el único estudio de referencia en castellano sobre el tema que nos concierne. En él, el autor aúna su trayectoria periodística con la profesión de analista cinematográfica; de esta forma, él mismo subrayaba al principio de su ensayo que ésta no pretendía ser “una recopilación académica de las relaciones entre el cine y la prensa [sino] simplemente, la visión personal de un periodista aficionado al cine sobre las películas en las que la profesión aparece reflejada” (Laviana, 1996: 13; citado en Osorio, 2009: 17). En cualquier caso, el libro pone de relieve la imagen que ha conformado el cine de los trabajadores de la prensa escrita, concretamente, y para ello, analiza más de 200 películas con cada capítulo, organizados estos últimos según las distintas especialidades del personaje, entre los que se encuentran el director de periódicos, el reportero, el enviado especial, el columnista, el periodista deportivo y un largo etcétera.

Con una estructura similar y como publicación también divulgativa, el libro “Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla” (García de Lucas, Rodríguez y Heredia, 2006) es el resultado del ciclo sobre cine y prensa escrita organizado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 2006. Si bien la obra está organizada igualmente de forma temática, en este caso, los distintos apartados se diferencian mediante las secciones habituales de los periódicos, tales como “Política”, “Sociedad”, “Internacional” o “Sucesos”, en vez de mediante, precisamente, la sección en la que trabajara el personaje, como hiciera su antecesor. Además, es este mismo libro el que plantea la posibilidad de que el cine de periodistas haya conseguido convertirse en un género en sí mismo, análogamente a como habría ocurrido en Estados Unidos con las series y películas de policías o las de abogados, en donde este tipo de producciones son más que numerosas desde hace tiempo.

Más allá de nuestras fronteras y de los estudios divulgativos referenciados anteriormente, resulta interesante destacar el proyecto titulado “The Image of Journalism in Popular Culture (IJPC)” de la *Annenberg School for Communication & Journalism* de la Universidad del Sur de California, que desde el año 2000, ha investigado, recogido y analizado la imagen que proyectan del periodismo y los profesionales que trabajan en él desde la literatura y el cine, hasta la música, los videojuegos o los anuncios. Además, la facultad presenta anualmente sus resultados en una publicación dirigida por los profesores Matthew C. Ehrlich, Sammye Johnson y Joe Saltzman. (Citado en Peña, 2011: 9).

Sin embargo, anteriormente a esta extensa catalogación, hubo también una amplia variedad de estudios que perseguían el mismo objetivo. Entre ellos destacan la tesis doctoral de Maxwell Taylor Courson, de título “The Newspaper Movies: An Analysis of the Rise and Decline of the News Gatherer as a Hero in American Motion Pictures, 1900-1974” (Courson, 1976), en la que mediante más de 600 películas y como puede comprobarse, echando la vista muy atrás, hasta principios de siglo, analiza la evolución

del retrato cinematográfico estadounidense del periodista. El trabajo realizado por Richard Ness y Larry Langman fue todavía mayor. El primer autor escribió en 1997 el libro "From Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography" (Ness, 1997), un recorrido por, exactamente, 2165 películas producidas desde la época del cine mudo hasta un año antes de su publicación. Por su parte, Langman ha catalogado alrededor de 1000 películas estadounidenses en su filmografía "The Media in the Movies – A Catalog of American Journalism Films (1900-1996)" (Langman, 1998), sobre el periodista retratado por las películas norteamericanas también desde el cine mudo, e ignorando todas aquellas cintas que no tuviesen al profesional de la información como protagonista.

En el caso concreto de la imagen que el cine ha proyectado sobre el corresponsal de guerra, la producción de proyectos a este respecto no ha sido demasiado amplia y aquellos estudios que sí se han centrado en esta curiosa relación⁶, han delimitado perfectamente la cuestión a analizar. Primeramente, la tesis doctoral de Virgil B. Moberg "Foreign Correspondent Films: A Form for 'Knowing' America" (Moberg, 1995) supone uno de los primeros trabajos centrados en estos profesionales de la información y su relación con el cine. En él se analiza "el cambio en la identidad nacional norteamericana en lo relativo a la política exterior tras la guerra de Vietnam" (Osorio, 2009: 25), partiendo de las mismas películas que el presente estudio y dedicando un capítulo a cada una de ellas: "Western observer trained to see, help villagers in *The Year Of Living Dangerously*"; "Western observer's way of life imperils villager's lives in *The Killing Fields*"; "Western observer places villagers over country, credo in *Under Fire*"; "Western observer helps U.S. discover El Salvador in *Salvador*", correspondientemente.

De forma similar, la tesis "Reviewing the Image of the Photojournalist in Film: How Ethical Dilemmas Shape Stereotypes of the On-Screen Press Photographer in Motion Pictures from 1954 to 2006" (McDaniel, 2007) de Kyle R. McDaniel supone una perfecta revisión de las películas cuyo protagonista sea fotoperiodista y se plantea si los estereotipos cinematográficos afectan igualmente a estos profesionales. En base a estas ideas y su evolución, el análisis está partido en dos apartados: la primera parte, que recoge las películas desde 1954 hasta 1989 —entre las que también se encuentran *The Year of Living Dangerously*, *Under Fire*, *The Killing Fields* y *Salvador*—, habla del heroico fotoperiodista de guerra proyectado por el cine como un hombre joven, caucásico y sobre todo, solitario; y la segunda, avanza desde 1990 hasta el 2006, presenta otro modelo de fotoperiodista, donde sí tiene cabida la mujer.

En el plano español, resultan interesantes, por un lado, el acta de la conferencia de la profesora de la Universidad de Málaga de Nekane Parejo "La mirada del reportero de guerra en el cine" (Parejo, 2009), en el I Congreso Internacional Latina de Comunicación

⁶ Etiquetada como tal ya que, a diferencia de las películas que tienen como protagonistas a otro tipo de periodistas, las cintas que tratan sobre las distintas guerras en las que podrían desempeñar su labor los corresponsales de guerra, ya forman parte de su propio género cinematográfico, el bélico.

Social realizado en 2009, en Tenerife. En su exposición, ponía de manifiesto la evolución del reportero de guerra, aquello que podía llegar a obstaculizar su ejercicio profesional, y evidentemente, el perfil del corresponsal de guerra que ha realizado el cine a lo largo de los años, subrayando las películas del cine de los años 80 *The Year of Living Dangerously* y *The Killing Fields* y otras del momento en el que se llevó a cabo el Congreso; y por otro, la conferencia de los profesores de la Universidad de Sevilla Rocío Alcántara y José Teodoro del Pozo titulado “La ética de la comunicación a comienzo del siglo XXI” (Alcántara y del Pozo; 2011) y que se llevó a cabo en el I Congreso Internacional de Ética de la Comunicación.

Igualmente destacable es el artículo “El periodista en los conflictos bélicos” (Egido, 2012) del periodista Francisco Egido, publicado en la Revista Académica Hologramática de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, que tal y como su propio autor afirma, se realiza con el propósito fundamental de “profundizar en el trabajo que desempeñan los periodistas encargados de las coberturas informativas de los principales conflictos bélicos” (Egido, 2012).

También han sido de gran ayuda en el marco de este estudio el Trabajo de Fin de Estudios de la catalana Judit Bancells “El perfil del corresponsal de guerra a través de la ficción cinematográfica sobre la Guerra de Croacia i Bòsnia” (Bancells, 2016) de la Universitat Autònoma de Barcelona que analiza la representación de los corresponsales de guerra que cubrieron, tal y como dicta su título, la Guerra de Bosnia y Croacia, y lo hace mediante las películas “Territorio Comanche” (1996), “Harrison's Flower's” (2000), “Welcome to Sarajevo” (1997) y “No Man's Land” (2001), sin fijar una determinada época de cine para su selección más que el contexto bélico en el que están ambientadas las películas.

Así como lo son el Trabajo de Fin de Grado de la Universidad de Extremadura de Fátima Ramos “Periodismo de guerra y aproximación a la figura del corresponsal” (Ramos, 2017) en el que además, entrevista al periodista Antonio Pampliega, corresponsal secuestrado en Alepo por un grupo terrorista de Al-Qaeda; y el artículo de Olga Osorio “La representación del fotoperiodista en el cine del siglo XX: fotógrafos en lugares de conflictos y sensacionalistas” (Osorio, 2016) en la revista ZER de la Universidad del País Vasco, fruto de los resultados obtenidos en su tesis doctoral “La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999” (Osorio, 2009) aplicados a la imagen de los fotoperiodistas de guerra, y aunque menos interesante para el presente trabajo, a la de los fotógrafos sensacionalistas de sociedad.

3. METODOLOGÍA

El objeto de estudio de este trabajo final son las películas *The Year of Living Dangerously* (1982), *Under Fire* (1983), *The Killing Fields* (1984) y *Salvador* (1986). Todas ellas forman parte del ciclo cinematográfico de los años 80 que puso el foco sobre la figura del

periodista que trabajaba en zonas de conflicto⁷. Mediante su análisis se pretende esclarecer el retrato de los corresponsales de guerra hecho por el cine de la época. Con esta finalidad se identificarán los rasgos distintivos de los personajes que aparecen en las películas y su comportamiento ante las situaciones más duras de la guerra, siempre en relación a los estereotipos asociados al periodismo y los códigos deontológicos que regularizan dicha profesión. Hay que tener en cuenta que el propósito de este estudio y el perfil del profesional que se quiere definir es uno muy concreto. Así, las cuatro películas seleccionadas son precisamente, el máximo exponente del objeto de investigación.

3.1. ESTRUCTURA DEL TRABAJO Y PROCEDIMIENTO DURANTE EL ANÁLISIS

Primeramente, se ha llevado a cabo una lectura general sobre los tópicos y estereotipos que el cine ha inducido a que la sociedad relacione frecuentemente con los periodistas y, por otro lado, se ha procedido a categorizar los distintos tipos de informadores internacionales que existen, de cara a definir y conceptualizar la figura del protagonista de las películas y de esta misma investigación.

Una vez asimilada la teoría relacionada con el tema objeto de este estudio, se ha procedido a realizar una primera visualización de las películas seleccionadas y ha sido a partir de una segunda ocasión cuando se ha procedido al análisis cualitativo del contenido de las mismas. Este último se ha llevado a cabo a través de distintas tablas de elaboración propia⁸, entre las que se distinguen las referentes a las características del personaje y al comportamiento que muestra el mismo durante la película. De cara a la interpretación de los datos obtenidos a través de ellas, se ha creído conveniente desarrollar otras tantas tablas de iguales categorías que recogiesen los resultados en forma de porcentajes.

La primera de estas tablas recoge las características fílmicas de los personajes que aparecen en la película, atendiendo a su nombre, a qué tipología dramática pertenecen y si tienen escenas con diálogo durante la película.

Las siguientes se ocupan del factor físico, social y profesional de los corresponsales de guerra de las películas. En el primer caso, se presta atención al nombre del personaje, a su intérprete, a su sexo, a su edad y a su raza. En cuanto al segundo aspecto, se recogen cinco categorías con sus respectivas variables, además del nombre del personaje: conflicto entre la vida privada y la vida profesional —relevancia y solución—; adicciones y frecuencia de consumo —tabaco, alcohol y drogas—; vida de pareja —relevancia, estado civil, enamoramiento, cambio de la situación inicial y tendencia endogámica; vida sexual —relaciones sexuales, infidelidad y tendencia endogámica—; y vida familiar

⁷ Otros títulos que componen este ciclo son *Die Fälschung* ("Círculo de engaños", 1981); *Deadline* ("Zona de guerra", 1987); y *Cry Freedom* ("Grita libertad", 1987).

⁸ Ver apartado 7. ANEXOS.

—maternidad y paternidad, y otras relaciones familiares—. En lo relativo al factor profesional, la tabla recoge la identidad del personaje, el tipo de corresponsal atendiendo a la categorización realizada previamente, el medio de comunicación y su nombre, y el cargo que el periodista desempeña en él.

Además, con el propósito de esclarecer la ética de los corresponsales de guerra, se ha desarrollado una última tabla de clasificación de comportamientos, que contiene los siguientes apartados: personaje, minuto, falta de neutralidad, resto de comportamientos antiéticos, buen proceder y otros. Esta última categoría permite identificar el resto de sucesos relacionados con su desempeño profesional.

De igual forma, la interpretación de los resultados obtenidos a través de estas tablas se divide en dos partes. La primera diferencia cada película y las presenta en base a distintos aspectos relacionados con el ejercicio periodístico, como el propio peso de la profesión en la trama y soporte de la información mediante la que desempeñan su labor los corresponsales de guerra, pero siempre prestando especial atención a los dilemas morales a los que se deben enfrentar los periodistas y a su respuesta ante los mismos. La segunda parte del análisis muestra en forma de porcentajes los resultados obtenidos mediante las tablas anteriormente expuestas que se referían a las características físicas, sociales y profesionales de los personajes y relaciona estos datos entre sí.

Se concluye el estudio mediante el apartado de las conclusiones, que pone de manifiesto los resultados más destacables del análisis y comprueba si las hipótesis planteadas previamente son correctas.

3.2. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

El objetivo principal de esta investigación es determinar el retrato del corresponsal de guerra proyectado por el cine de la década de los 80. A partir del principal, se devienen los siguientes objetivos específicos.

1. Comprobar si la figura del corresponsal de guerra supone un estereotipo en sí mismo, y, por consiguiente, cuáles son los elementos propios que lo componen.
2. Analizar las cuatro películas seleccionadas y compararlas entre sí para poder concretar qué rasgos tienen en común y cuál es su aportación a la imagen del corresponsal de guerra proyectada por el cine.
3. Identificar las características físicas, sociales y profesionales de los personajes corresponsales de guerra que aparecen en las películas, para así conseguir los elementos definitorios de la profesión.
4. Averiguar qué tipos de comportamientos antiéticos catalogados anteriormente se dan con mayor frecuencia entre los personajes analizados, es decir,

especificar el compromiso ético que poseen los corresponsales de guerra de las películas.

3.3. HIPÓTESIS

Una vez realizada la categorización de los estereotipos relativos a los factores físicos, sociales y profesionales asociados a los personajes, así como la presentación de los comportamientos antiéticos en los que se cree que los corresponsales de guerra pudieran incidir más fácilmente, es posible plantear

Estas son las principales hipótesis planteadas en torno a las características que presentará este periodista en las películas mencionadas y que finalmente, conformarán la imagen proyectada por el cine de los años 80 sobre estos profesionales de la información.

1. En primer lugar, los corresponsales de guerra presentados en las películas tendrán unas características comunes que, a su vez, darán pie a una imagen fílmica conjunta
2. Es muy probable que las situaciones de constante tensión a las que deben enfrentarse diariamente los corresponsales de guerra y unas condiciones de trabajo que en nada se parecen a las del resto de profesionales de la comunicación hayan propiciado la constitución de un arquetipo propio en cuanto a estos informadores internacionales.
3. Este retrato del corresponsal de guerra realizado por el cine de la década de los 80 se basará en los estereotipos relativos a los factores físicos, sociales y profesionales y a los comportamientos antiéticos descritos en este siguiente apartado del trabajo.

3.4. ESTEREOTIPOS Y COMPORTAMIENTOS ANTIÉTICOS RELACIONADOS CON LA FIGURA DEL CORRESPONSAL DE GUERRA

El cine dispone de un corto periodo de tiempo para relatar la historia que le ocupa, y esto hace que se vea obligado a exagerar el carácter de sus personajes e ignorar las pequeñas rarezas que puedan tener (Bezunartea et al., 2010: 149), agrupándolos por sus rasgos en común. Realmente, estas características no son más que los estereotipos que ayudan a conformar una imagen de dicho grupo en la mente del espectador. De hecho, según la definición propuesta por la Real Academia Española RAE, el estereotipo se trata de la “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. El profesor de la Universidad de Liverpool Dennis Bromley va más allá y pone de manifiesto lo importante de los estereotipos en cuanto a nuestra construcción de la realidad y la forma de relacionarnos con nuestro entorno:

Stereotypes provide us with simple cognitive frameworks that are fast and require little mental effort. We rely on these conceptual routines in organizing our behaviour when dealing with objects, people and events (Bromley, 1993: 71; citado en McDaniel, 2007: 11).

En este sentido, hay que tener en cuenta que uno y otro tipo de periodista estará más o menos ligado a distintos estereotipos y, por lo tanto, la figura obtenida variará en función de si analizamos el comportamiento de los reporteros de televisión, el de los editores de prensa, el de los locutores de radio, o como en este caso, el de los corresponsales de guerra. En definitiva, el perfil del corresponsal que el espectador forme en su mente será la suma de todos los personajes con esta profesión que haya visto a lo largo de los años en el cine. Estos son los rasgos asociados a la *tribu*⁹ de los corresponsales que se han tenido en cuenta para el análisis, todos ellos en relación a los factores físicos, sociales y profesionales mediante los que se analizará su imagen en el cine:

Masculinidad hegemónica. La abrumadora mayoría masculina es el primer gran tópico al que debe hacerle frente la profesión periodística. Y el estudio de Bezunartea, Cantalapiedra y Genaut (2010) sobre el caso concreto del reporterismo de guerra sigue la misma dirección y reconoce que “en los anteriores a los años ochenta —o ambientados en esa época— no figuran mujeres en la tribu”, lo que reafirma el estereotipo de la masculinidad en el marco del análisis que nos ocupa. De hecho, es lógico que esta idea tome más fuerza aplicada al conjunto de corresponsales, puesto que en una sociedad profundamente sexista, no habría hueco para que la mujer se internara en el campo de batalla, rodeada de muerte y destrucción. Menos aún, en la sociedad de la década de los ochenta, hace cuarenta años. Por lo tanto, también cabe esperar que, por añadidura, los hombres ocupen las tipologías dramáticas principales en estas películas.

Experiencia profesional. En función de la experiencia obtenida, podríamos diferenciar tres etapas dentro de la carrera profesional de cualquier trabajador: un primer periodo de formación; un tramo intermedio, en el que estarían, precisamente, los experimentados; y una última etapa conformada por aquellos que llevan más tiempo en la empresa, los veteranos (Bezunartea et al., 2010: 151). En este sentido, dado el peligro que supone y el grado de especialización que requiere cubrir un conflicto bélico, es de imaginar que la redacción no enviaría como corresponsal a un periodista recién graduado ni que llevara pocos años en la redacción. De igual forma, los más mayores

⁹ Bezunartea et al. (2010) han acuñado el concepto de “tribu” en relación al mimetismo que rodea a estos profesionales. Su artículo titulado “Vivir y relatar la historia: la imagen de los corresponsales de guerra en el cine” resume perfectamente esta idea: “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 (...). 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”.

tampoco tienen cabida en una guerra, puesto que el reportero de guerra se enfrenta a infinidad de peligros y ha de estar en forma y ser ágil para poder salir con vida de ellos, sin contar con que probablemente, tengan una familia a la que no quieran dejar atrás.

El artículo de Bezunarte et al. (2010) es contundente al respecto y afirma que “los corresponsales de guerra no se hacen viejos en sus trabajos”. Esto supondría que los personajes reflejados en las películas seleccionadas tuviesen alrededor de 40 años y se colocaran en la etapa intermedia de su carrera profesional.

Blanquitud¹⁰ o eurocentrismo imperante. Parece claro que los corresponsales protagonistas además de hombres en edad madura, también serán blancos. Esto puede ser porque se utilice la raza¹¹ como recurso “cinematográfico-visual”, debido a que las guerras de las películas seleccionadas se desarrollan en países no occidentales donde la población mayoritaria no es blanca (Indonesia y Camboya, y Nicaragua y El Salvador), de forma que los corresponsales sobresaldrían entre el resto de personajes, o bien porque, como en el caso de las previsiones en torno al género, esta también es una sociedad racista, lo que se presenta como un motivo mucho más obvio en torno a este estereotipo. Esto es, a diferencia de en las producciones bélicas estadounidenses, en las que, por ejemplo, sí hay cabida para los afroamericanos como militares, en el caso que nos concierne esto significaría que los reporteros negros, asiáticos o latinos que acudiesen a cubrir una guerra, tuviesen estudios superiores, lo que la sociedad de la época no les permitía en muchos casos.

Obsesión por el trabajo. El corresponsal de guerra vive por y para su trabajo. Tanto Coca (2009) como Pastor (2010) coinciden en que la de periodista es una de las profesiones más vocacionales que existen. A ojos del primero:

sólo así se explica la satisfacción que muestran quienes forman parte de la misma pese a las largas jornadas, la precariedad laboral, los salarios modestos, las enormes presiones recibidas y en algunos casos incluso la amenaza directa bajo la que tienen que vivir. Y pese también a que su prestigio social es bajo (Coca, 2009: 101).

La del corresponsal de guerra también ha de serlo para poder soportar no sólo todos los aspectos negativos intrínsecos a la profesión citados aquí, sino también las propias dificultades y los peligros que supone cubrir un conflicto bélico. Y esto sólo se entiende

¹⁰ Se trata de un espacio interdisciplinario de investigación que se centra en la construcción social del concepto como ideología vinculada al estatus social, en relación a los aspectos culturales, históricos y sociológicos de las personas identificadas como blancas. El concepto de *blanquitud* se utiliza aquí en contraposición a la otredad de los cuerpos racializados, incluso de los mestizos, es decir, de todos aquellos que no entran dentro del estándar occidental ni de su blancura, en conclusión, que se encuentran fuera del canon eurocentrista.

¹¹ Aunque biológicamente no existen distintas razas humanas, se ha empleado el término *raza* debido a su uso extendido y aceptación en el habla popular. Sin embargo, es comúnmente utilizado como sinónimo de etnia, “comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.” según la RAE, y así se ha hecho aquí también.

si el corresponsal tiene cierta obsesión hacia su trabajo, obsesión que bien pudiera ser por el compromiso social que ha asumido el periodista o por meras ansias de fama y prestigio. Sea como sea, es probable que su fijación derive en las siguientes cuestiones:

Conflicto entre la vida privada y profesional. Cierta obsesión puede tener como consecuencia un choque inevitable entre ambos aspectos de la vida del corresponsal puesto que, ¿cómo podría mantener una vida personal estable si emplea todo su tiempo y energías en su profesión? El conflicto armado mantiene largos periodos de tiempo lejos del domicilio familiar al periodista y le obliga a ver con sus propios ojos el horror de la guerra y a enfrentarse diariamente a la muerte, lo que inevitablemente, terminará haciendo mella en su carácter. Como tal, existe una incompatibilidad difícilmente salvable entre la vida privada y profesional del corresponsal.

Sin arraigos familiares ni románticos. En relación a ese choque, no se contempla la idea de que el corresponsal pueda tener familia o pareja esperándolo a su vuelta a casa. Si bien es cierto que podría suponer un buen punto de apoyo y una razón para volver, también es verdad que sólo implicaría una preocupación más para el corresponsal que se juega la vida. Esto significa que el periodista ante el que nos encontremos será soltero o, dado que ya es adulto y tiene cierta edad, existe la posibilidad de que sea divorciado o en última instancia, viudo; y en este sentido, aunque haya estado casado anteriormente, no tendría hijos o una relación estable con ellos. Sea como sea, la situación del desarraigo emocional como estereotipo es todavía difuso, dado que rara vez se ha analizado al margen de las relaciones sentimentales y la vida personal del periodista en cuestión (Barris, 1976; Ghiglione y Saltzman, 2005; citados en Peña, 2011: 23).

Abuso de alcohol y otras adicciones. La relación de los periodistas con el alcohol constituye uno de los estereotipos más afianzados y estudiados dentro del universo cinematográfico del periodismo (Osorio, 2009: 293; Peña, 2011: 23) y por extensión, también es uno de los rasgos distintivos más consolidados en torno a la figura del corresponsal de guerra. En el caso de estos últimos, el consumo de alcohol, tabaco o drogas tendría su razón de ser en las situaciones de extrema tensión a las que deben enfrentarse diariamente. En definitiva, el abuso de alcohol u otras sustancias constituiría su válvula de escape a estas situaciones. Como tal, es un factor a tener en cuenta muy importante en función del momento y la frecuencia de consumo, puesto que tal y como mencionamos continuamente, se trata de una profesión muy arriesgada y el corresponsal ha de estar en sus plenas facultades para poder ejercerla de forma óptima. De lo contrario, si el periodista desarrollara una adicción a dichas sustancias o las consumiese en horario de trabajo —sobre todo, en cuanto al alcohol y otras drogas, ya que el tabaco no altera las funciones cerebrales o afecta a las emociones y los procesos de pensamiento—, las consecuencias podrían ser fatales. Aunque profundizaremos en el tema más adelante, éste sería uno de los tantos comportamientos antiéticos que podría llevar a cabo el corresponsal.

Compromiso periodístico, función social y cuarto poder. Esta idea entronca directamente con el punto anterior, puesto que como hemos mencionado entonces, la obsesión insana desarrollada por el corresponsal puede estar inspirado en su compromiso para con la sociedad y en el concepto de *cuarto poder*¹². Su compromiso haría del corresponsal un héroe, en vista de que estaría dispuesto a arriesgar su vida en defensa de los valores y el modelo de sociedad de su propio país. Sin embargo, ésta no deja de ser una visión demasiado romántica de la profesión periodística (Briggs y Burkle, 2002: 217; citados en Peña, 2011).

Primacía de la imagen. Habida cuenta de que *una imagen vale más que mil palabras*¹³, la sociedad dará preferencia a las noticias recibidas a través de fotografías en la prensa escrita o mediante las imágenes de televisión, a las que probablemente, también de mayor credibilidad frente a las informaciones recibidas por otros medios. En consecuencia, los corresponsales de guerra trabajarán mayormente con imágenes, en detrimento de los redactores y reporteros de prensa y de los locutores de radio.

Prácticas antiéticas. Los comportamientos antiéticos forman también parte de los estereotipos relacionados asiduamente con la figura del periodista, y como tal, con la del corresponsal de guerra analizada aquí. Morales (2017: 22) pone de manifiesto la importancia de la ética periodística y de igual forma a los estereotipos, afirma que “dependiendo de la actitud y de las motivaciones que tenga el periodista, es probable que el espectador se cree una imagen de él y de la profesión que ejerce”. A este respecto, aunque los principios deontológicos a seguir sean los mismos, los corresponsales se enfrentan a situaciones y tienen objetivos muy diferentes a los del resto de periodistas por lo que las prácticas no éticas o poco éticas en las que incurren son relativas a las circunstancias extraordinarias a las que está ligada la profesión del corresponsal. Así, se procede a enumerar y explicar los comportamientos antiéticos en los que se prevé que incurran según su definición por los Códigos Deontológicos más importantes que regulan la profesión periodística.

Falta de objetividad e imparcialidad. Los conceptos de objetividad e imparcialidad se han venido utilizando erróneamente como sinónimos¹⁴ durante mucho tiempo. En este sentido, ambos son grandes desafíos a los que debe enfrentarse el periodista, puesto

¹² El cuarto poder se relaciona históricamente con el periodismo en tanto que éste delimita e influencia las acciones de los tres poderes clásicos, el legislativo, el ejecutivo y el judicial, para que no cometan excesos o atropellos sobre los derechos democráticos de los ciudadanos.

¹³ Adagio o dicho popular de diferentes culturas que afirma que cualquier representación visual transmite ideas complejas de forma más efectiva que las descripciones verbales o textuales.

¹⁴ La diferencia entre uno y otro concepto radica en un pequeñísimo matiz que la propia RAE ya establece en sus definiciones de estos conceptos: primeramente, nos redirige desde *objetividad* a la entrada de *objetivo*, que define como “perteneciente o relativo al objeto en sí mismo, con independencia de la propia manera de pensar o de sentir” y, en segundo lugar, dice de la *imparcialidad* que es la “falta de designio anticipado o de prevención en favor o en contra de alguien o algo, que permite juzgar o proceder con rectitud”.

que desde el preciso momento en el que decide qué información habrá de transmitir, está partiendo la realidad y seleccionando, según sus propios criterios, o en un sentido más amplio, bajo la línea editorial del medio para el que trabaja, qué aspecto de la misma compartirá. Por ende, la audiencia recibirá una imagen sesgada de la realidad. Sin embargo, la cuestión que nos concierne va más allá de este aspecto inevitable e inocente.

Es normal que uno y otro se hayan utilizado indistintamente con frecuencia, porque mientras que la objetividad exige al periodista dejar de lado sus propias percepciones de la realidad, la imparcialidad implica no enturbiar la información con estos mismos prejuicios, de modo que la noticia sea lo más veraz posible. Es decir, la imparcialidad es uno de los tantos componentes de la objetividad y para que la información sea, precisamente, objetiva, el periodista ha de ser primero imparcial (González, 2017). En conclusión, el corresponsal que denote su opinión en la información retransmitida, habrá cometido un fallo y no estará siendo sólo parcial por uno u otro contendiente, sino que, además, habrá dejado de ser objetivo. Un error que cometer relativamente fácil si el periodista es más afín a una de las causas por las que se inició el conflicto.

Manipulación de la información. La información manipulada está lejos de ser veraz y fiel a la realidad y ha sido deformada o distorsionada sutilmente por parte del periodista con un propósito oculto. Esto deja a la audiencia desvalida: la información recibida no sólo es errónea, al menos parcialmente, sino que además busca causar determinada reacción, de forma que tanto información como audiencia, ambos son manipulados. En la misma línea, Blázquez (2000: 40) sostiene que “implica la ausencia y supresión de capacidad crítica por parte del manipulado”. Por lo tanto, el corresponsal de guerra falta a su ética periodística y antepone sus propios intereses a ésta cuando manipula una información, lo que implica modificar la realidad a su antojo. A diferencia de en el punto anterior, esta distorsión de no tiene por qué coincidir con su ideología o sentimientos, pero sí responde a su propia conveniencia, sí tiene una intención.

Procedimiento ilícito en la obtención de información. Si bien se ha de intentar siempre que la información compartida sea lo más honesta posible, el ejercicio periodístico también pone el foco sobre la manera en la que se ha obtenido dicha información. Justamente, el Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística, aprobado por unanimidad en 1993 en Estrasburgo, deja clara su postura, recalando en su vigésimo quinto punto que “el fin no justifica los medios”. En la misma línea, dos de los Códigos reguladores más importantes de este país, como son el de la Federación de Periodistas de España FAPE, actualizado en 2017, y el del Consejo de la Información de Cataluña CIC, reformulado en 2016, coinciden en el uso de los términos *digno* y *lícito* —en el caso de la FAPE, la asociación utiliza concretamente, la palabra *ilícito*— para definir esta práctica. Por lo tanto, todo procedimiento con el propósito de obtener información que quede fuera de la legitimidad descrita, será un comportamiento antiético por parte del corresponsal. De hecho, el Consejo catalán enumera una serie de métodos inadmisibles a este respecto:

Es inaceptable el uso de cámaras ocultas y cualquier otro procedimiento subrepticio o engañoso para obtener informaciones, imágenes y testigos. También es inadmisibles la interceptación y la difusión no consentida de material privado procedente de la telefonía móvil, la mensajería electrónica y otros soportes de comunicación. (...) El pago a las fuentes para obtener información contraviene la buena práctica periodística y es inadmisibles cuando ponga en riesgo el principio de veracidad o pueda interferir la acción de la justicia. El plagio es inaceptable. Hay que aplicar las buenas prácticas profesionales cuando se utiliza el trabajo de otros (Consejo de la Información de Cataluña CIC, 2016).

Vulneración del secreto profesional. La credibilidad de una información depende en gran parte de las fuentes por las que haya sido corroborada y, por lo tanto, estas fuentes han de ser mencionadas y citadas adecuadamente. No obstante, existe la posibilidad de que por haber avalado alguna de dichas informaciones, haya puesto su vida en riesgo. En estos casos, el periodista tendrá la obligación moral y ética de tratar de protegerlas mediante el secreto profesional o la confidencialidad, que según el Consejo de Información catalán (2016), en ningún caso puede servir como pretexto “para atacar individuos y organizaciones de manera injustificada”. Además, añade: “la buena práctica periodística exige también tratar de forma adecuada las informaciones recibidas bajo embargo, así como observar el *off the record* cuando haya sido acordado”. Esto supone que el corresponsal podría estar cometiendo una práctica antiética al respecto de tres formas diferentes: mediante la violación de la confidencialidad de sus fuentes; cuando invocando el secreto profesional en vano como excusa para perjudicar a terceros; y siempre que decida revelar la identidad de sus fuentes, aunque éstas le hayan pedido que no lo haga.

Cesión ante el conflicto de intereses. Este último comportamiento antiético choca frontalmente con el carácter fidedigno que ha de tener la información transmitida y es que si el conflicto de intereses puede entorpecer seriamente el trabajo del periodista es porque está estrechamente ligado con sus aspiraciones y trata de dar respuesta a las mismas. A este respecto, tanto la Carta Mundial de Ética de la Federación Internacional de Periodistas FIP (2019), basada en su Declaración de Principios de 1954, como los Códigos Deontológicos de la FAPE (2017) y la CIC (2016) citados anteriormente hacen hincapié en que el periodista no podrá hacer un uso personal de la información que posee. Esto es lo que recogen exactamente las normativas mencionadas:

13. El o la periodista (...) debe abstenerse de recibir cualquier provecho por la difusión o no difusión de información. Evitará, o pondrá fin, a cualquier situación que pueda dar lugar a un conflicto de intereses en el ejercicio de su profesión. (...) Él/ella se abstendrá de cualquier forma de abuso de información privilegiada y manipulación del mercado (Federación Internacional de Periodistas, 2019).

8. El periodista no utilizará nunca en beneficio propio las informaciones privilegiadas de las que haya tenido conocimiento como consecuencia del ejercicio profesional (Federación de Periodistas de España, 2017).

Evitar el conflicto de intereses: no se pueden aceptar retribuciones o gratificaciones de terceros para promover, orientar o publicar informaciones y opiniones. La recepción de obsequios promocionales o conmemorativos no puede rebasar el criterio estricto de la cortesía, según los baremos establecidos por las organizaciones periodísticas (Consejo de la Información de Cataluña, 2016).

El corresponsal habrá ignorado el conflicto ante el que se encontraba, e incurrido en un comportamiento antiético, siempre que ceda ante los intereses de terceros en cuanto a publicar o no distintas informaciones o manipular la misma en pro de los suyos propios.

4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS

4.1. RESULTADOS DE LA FILMOGRAFÍA SEGÚN CARACTERÍSTICAS PERIODÍSTICAS ORGANIZADO POR PELÍCULAS

4.1.1. *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* (El año que vivimos peligrosamente), 1982

Los periodistas son los protagonistas indiscutibles de la película. En el caso de los personajes principales, el protagonista es el corresponsal recién llegado Guy Hamilton (Mel Gibson), que sustituye a Potter y cuenta con el apoyo y la ayuda inestimables del *stringer* Billy Kwan (Linda Hunt), su coprotagonista. Los personajes secundarios también son mayormente periodistas y entre ellos encontramos a Kumar (Bembol Roco), un periodista local que trabaja junto a Hamilton y precisamente, es quien acude a buscarle al aeropuerto; y al resto de corresponsales occidentales: los redactores y reporteros Pete Curtis (Michael Murphy) y Wally O'Sullivan (Noel Ferrier), del *Washington Post* y del *Sydney Herald*, respectivamente, y el fotoperiodista Kevin Condon (Paul Sonkkila), de la revista *Theta*.

Al igual que en la novela homónima de Christopher J. Koch de 1978 en la que se basa la película, la historia de amor entre Hamilton y la diplomática Jill Bryant (Sigourney Weaver) pasa a un segundo plano ante el ambiente político-social convulso en el que se desarrolla la trama. En este sentido, dado que la película comienza con Sukarno todavía en el poder, es muy probable que Hamilton llegara a Indonesia no más tarde de 1965, año de la denominada "Purga comunista indonesia" que tuvo como consecuencia última la caída del gobierno del presidente Sukarno y el inicio del mandato del líder político y militar Suharto. En este punto, la profesión periodística gana protagonismo y resulta crucial para entender los hechos que devienen de ese escenario. Además, las situaciones tensas propias de la labor de los corresponsales y los dilemas morales a los que deben enfrentarse le confieren profundidad a la trama.

De la misma manera, la historia tiene lugar en su totalidad en el país en conflicto y, mayormente, en Yakarta, si bien la película nos lleva de vez en cuando a distintos pueblos y ciudades, siempre en función de las necesidades de los personajes. Pasa poco más de un mes hasta que Hamilton abandona Indonesia y lo hace justamente con la caída del gobierno de su presidente Sukarno, de forma que, en sí, no llega a cubrir ninguna guerra.

No obstante, gracias a la labor de los periodistas somos testigos de pequeñas disputas que preceden a este golpe de Estado. De hecho, Hamilton resulta herido en dos de ellas: al principio de la película, cuando acude junto a Kwan, Kumar y su conductor Hortono (Doming Landicho) a cubrir una revuelta en las calles, en la que por querer seguir captando imágenes y no subir al coche cuando Kumar les alerta del peligro, termina con un corte en la pierna; y posteriormente, cuando le pide a Hortono que lo lleve por las calles de la capital indonesia con el propósito de cubrir el clima que se respira en ellas tras la caída del gobierno. En ésta última, está a punto de perder la vista de un ojo por el golpe que le propina un militar al intentar cruzar el control dispuesto para acceder al palacio presidencial.

A este respecto, la relación de Hamilton y Kwan se traduce en una perfecta simbiosis, tal como apunta el coprotagonista cuando acude a recoger sus pertenencias a la habitación del hotel en la que antes se hospedaba Potter. Así, él habrá de ocuparse de acompañar con imágenes los reportajes de Hamilton: "Seremos un equipo estupendo. Tú pondrás las palabras, yo la imagen". La propia película les muestra trabajando conjuntamente repetidas veces más allá de la ocasión mencionada anteriormente, por ejemplo, cuando el *stringer* consigue una entrevista con el líder del Partido Comunista Indonesio - *Partai Komunis Indonesia* (PKI), tal como Hamilton anhelaba. Sea como sea, no sólo aparecen periódicos y cámaras, sino también los micrófonos que caracterizan a los estudios de radio, ya que el propio protagonista, Kumar y Potter trabajan en ella.

En este sentido, llama la atención que los periodistas no centren su carrera en un único medio de comunicación y circulen libremente entre uno y otro. Concretamente, Hamilton trabaja tanto en radio como en televisión y prensa. El protagonista aparece en más de una ocasión locutando desde el estudio, pero, además, la película también nos muestra que sus artículos se han publicado en el periódico y dado que necesita un cámara, también trabaja en televisión. En vista de que es el sustituto de Potter, éste último debía desempeñar sus mismos cargos en los mismos medios de comunicación. Igualmente, es de suponer que Kumar, su ayudante, trabaja también para los tres medios. En el caso de Kwan, como fotoperiodista y *stringer* de Hamilton, sus imágenes aparecerán tanto en prensa como en televisión. Sin embargo, es cierto que Curtis, O'Sullivan y Condon sólo trabajan en prensa, cada uno en sus respectivos diarios y revistas.

En relación a los dilemas morales mencionados anteriormente, estos aparecen reflejados en la película de forma continuada, desde el propio Hamilton, que ha de enfrentarse a la difícil decisión de elegir entre su relación amorosa o su carrera profesional, al resto de personajes secundarios, que se encuentran cómodamente en la neutralidad más ambigua. Aunque estos últimos no consiguen dejar atrás su propia visión postcolonial del país en el que se encuentran, gran ejemplo de esto son los comentarios y las bromas de Curtis.

Volviendo al conflicto ético ante el que se encuentra el protagonista y a cómo le hace frente, Hamilton nos descubre su lado más ambicioso y desaprensivo en una de las

conversaciones que mantiene con Bryant. Durante la misma, ella da cuenta de la inminente guerra civil que asola Indonesia, pero al periodista sólo parece interesarle la noticia y su repercusión, y se muestra dispuesto a sacrificar su relación con la diplomática en pro de ésta. Del mismo modo, nos encontramos con su faceta más temeraria, ya que decide ignorar el peligro que corre, del que ella también le ha avisado, y continua la conversación maravillado con lo que la información recibida supone.

—Jill Bryant: “No te lo digo para darte una exclusiva, sino para que salves la vida”

[...]

—Guy Hamilton: “No, Jill, me quedo. Nada podrá separar a los comunistas y a los musulmanes ahora. Ni Sukarno. Me pregunto cómo van a entrar las armas. Probablemente, por un puerto del norte. ¡Si, entrarán por el norte! Con un falso conocimiento de embarque, dirán que son raquetas de tenis o algo por el estilo”

—Jill Bryant: “Guy, ¡no puedes publicarlo!”

—Guy Hamilton: “Pues no tenías que habérmelo dicho”

En la misma línea, cabe destacar el tratamiento de las fuentes que hace el periodista puesto que, si bien Bryant no especifica el *off the record* de la conversación en ningún momento, es algo casi implícito en la relación personal que los une y que el contexto en el que se facilita la información sugiere, una situación distendida y lejos de cualquier aspecto laboral. Así, el periodista se enfrenta a un aparente conflicto de intereses: por un lado, mantiene una relación amorosa con la diplomática, que, a su vez, ha sido quien le ha proporcionado la información y pasa a convertirse involuntariamente en su fuente. De modo que Hamilton ha de elegir entre conservar su relación o anteponer su deber profesional a la primera. “¿Hasta qué punto deben llegar mis lealtades hacia Jill?”, pregunta retóricamente en su discusión con Kwan.

Precisamente, se trata de una cuestión que Hamilton y Kwan, ambos periodistas y supuestos conocedores de la ética profesional, discuten en profundidad. Ambos personajes simbolizan los lados opuestos de una misma moneda que, además, se complementan: mientras que el protagonista representa el aspecto más mecánico de la profesión, tan objetivo como le es posible, Kwan simboliza la forma más humana de entender y ejercer el periodismo, en este caso, sinónimo de que “no todo vale” para conseguir una noticia trascendente o que repercuta. Como contraparte de Hamilton, el fotoperiodista le insta a dejar de investigar la información obtenida, no sólo por el carácter confidencial de la misma, sino también por el peligro que supone seguir haciéndolo. De la misma manera, el protagonista está completamente convencido de que ha obrado correctamente, y no está dispuesto a dar su brazo a torcer tan fácilmente, como se puede apreciar en esta discusión con el corresponsal independiente.

—Billy Kwan: “Ni siquiera deberías investigarlo”

—Guy Hamilton: “¿Por qué no?”

— Billy Kwan: “Porque te lo contó en confianza. [...] Si lo publicas todo el mundo sabrá que provino de ella”

— Guy Hamilton: “No pienso publicar nada hasta que lo confirme por mi cuenta”

— Billy Kwan: “Fantástico. No te sentirás tan culpable. Pero aun así todo el mundo sabrá quién te informó”

— Guy Hamilton: “Billy, no puedo olvidar alegremente esta noticia, pero ya te he dicho que no la publicaré hasta que consiga confirmarla por mi cuenta. Es lo más que puedo decirte”

[...]

— Guy Hamilton: “Si dejo una noticia como esta sin investigar más vale que me dedique al cultivo de sandías o algo por el estilo”

Sea como sea, tanto Hamilton como Kwan están estrechamente ligados a la realidad del país en conflicto, sin embargo, las razones de uno y otro son dispares. El protagonista, joven e inexperto, busca alzarse, a cualquier precio, con el reportaje que cambie el curso de los acontecimientos, o al menos, con aquel que le confiera cierto renombre, tal como él mismo señala: “No es un reportaje cualquiera, maldita sea. ¡Es el reportaje de la década!”. Mientras su compañero está más implicado personalmente, de hecho, se ocupa de proporcionar dinero y alimento a una de las familias locales, y sufre con la miseria y la hambruna del pueblo yakartés y la desidia de su gobierno. El resto de periodistas de la película no parecen tan involucrados en el conflicto ni en la sociedad indonesia.

A este respecto, cabe señalar que la relación de la película —una coproducción entre Australia y Estados Unidos financiada en su totalidad por la americana Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)— con la historia real reside únicamente en la similitud de los escenarios naturales en los que se grabó la película con los propios parajes indonesios. Aunque en un principio estaba previsto realizar el rodaje en Yakarta, el gobierno indonesio denegó el permiso de grabación y hubo que trasladar el equipo a Filipinas, y posteriormente, a falta de una semana de rodaje, a Australia.

4.1.2. *UNDER FIRE* (Bajo el fuego), 1983

El protagonismo de la película recae sobre el trío conformado por Russell Price (Nick Nolte), Claire Stryder (Joanna Cassidy) y Alex Grazier (Gene Hackman), pese a que este último ha sido catalogado en este trabajo como personaje de apoyo y no como principal. El resto de personajes también son periodistas en su gran mayoría, pero no tienen un gran peso dramático. De entre ellos, solo se ha tenido en cuenta a Regis Seydor, dado que acompaña de vez en cuando a los protagonistas y cuenta con más escenas y diálogo que el resto de personajes no principales.

Del mismo modo, el propio periodismo es lo que hace avanzar la trama y, una vez más, el romance de los protagonistas se pierde ante la trascendencia de la revolución en la que está ambientada la película, la del pueblo nicaragüense que puso fin a décadas de

dictadura por parte de la familia Somoza. En este sentido, es mediante los periodistas que asistimos a dichos sucesos: hacen de enlace entre el espectador y lo ocurrido, y le ayudan a comprender, o al menos, a vislumbrar la trascendencia de dichos sucesos. Además, un aspecto importante de la película es el dilema moral al que han de enfrentarse Price y Stryder, y Grazier, en menor medida.

El principio de la película se desarrolla en el Chad, en 1979. Price se encuentra cubriendo la toma de la capital por parte de las facciones rebeldes y, tras una breve celebración en el hotel, en la que entran en escena Stryder y Grazier, los tres se reencuentran ese mismo año en Nicaragua, con los primeros triunfos de la Revolución Sandinista. Dado que la película termina con la entrada triunfal del Frente Sandinista de Liberación Nacional en Managua, es de suponer que los personajes pasan alrededor de un mes en el país centroamericano. En este periodo de tiempo vemos distintas escenas bélicas que varían desde bombardeos hasta ejecuciones, entre ellas, la de Grazier, a manos de la Guardia Nacional. A tal efecto, podemos concluir que la trama se desarrolla a la par que el conflicto armado a cubrir.

De forma similar a la película anteriormente analizada, la especialización y cargo de los periodistas es variada, por lo que la superficie sobre la que trabajan también lo es: el papel de las fotografías de Price, la voz de la locutora radiofónica Stryder y la imagen de Grazier en televisión. En cualquier caso, la película da mayor importancia al material con el que trabaja el primero. La cámara, los objetivos, los carretes fotográficos, etcétera se convierten en protagonistas muchas veces, como cuando Price es encarcelado y se le incauta la cámara, que más tarde se le devuelve, pero rota. Al igual que con la petición del Frente Sandinista de que fotografíe a Rafael, su líder, haciendo que parezca que está vivo, o cuando descubre que las fotografías tomadas en el campamento del FSLN han servido para identificar y ejecutar a distintos guerrilleros allí presentes. Además, está el momento en el que fotografía la muerte de Grazier a manos de los militares.

En los tres últimos casos, las fotografías se convierten en piezas clave de la Revolución y son cruciales en su desarrollo. Asimismo, Price tiene muy claro que su fuerte no son las palabras y en este sentido, funciona como contraparte de Stryder: mientras que a ella se le da bien interactuar y conversar con la población, el protagonista, que es fotógrafo, es parco y torpe con las palabras.

En relación a la importancia de estas fotografías, Price y Stryder se encuentran en la película ante una difícil encrucijada cuando los guerrilleros sandinistas le piden al protagonista que fotografíe a su líder Rafael. Si bien se presuponen imparciales, meros espectadores de lo que ocurre en una parte del mundo, esto es algo que se cuestiona a lo largo de toda la película y surgen muchas dudas al respecto, sobre la labor y función de los corresponsales de guerra. Price debe enfrentarse entonces a la decisión de respetar la objetividad que demanda el periodismo y que él mismo lleva por bandera, como defiende en la conversación con el cura con el que es encarcelado, o rendirse a sus propias convicciones, representativas de su sensibilidad y en contraposición a la

rigurosidad periodística. Sea como sea, es necesario señalar que es la locutora de radio, su interés amoroso, quien le insta a tomar partido:

—Claire Stryder: “Sería una foto digna de premio. ¿No crees?”

—Russell Price: “Ya he ganado muchos premios”

—Claire Stryder: “Pero no has ganado una guerra”

—Russell Price: “¿Estás segura? Sería una foto muy conflictiva”

—Claire Stryder: “Sí, muy conflictiva. ¿Quieres que vuelva y diga que tengo la noticia más importante de la guerra? ¿Vuelvo y digo que vi a Rafael muerto y frío? ¿O admito que estamos al lado de los guerrilleros porque su causa la vemos...?”

—Russell Price: “¿Con simpatía?”

—Claire Stryder: “Sí. Eso es”

Incluso Grazier, reportero que abandona las aventuras del corresponsal de guerra para presentar las noticias desde la tranquilidad del plató de televisión, ha de posicionarse. Conoce el desarrollo de los acontecimientos de la mano de los propios implicados, y a pesar de que no le gusta esta verdad y se muestra reflexivo en las escenas siguientes, no les delata cuando tiene ocasión.

Por otro lado, tanto Price como Stryder están íntimamente ligados a la situación que se vive en territorio nicaragüense, por partida doble, además. Lo están desde el momento en que deciden dejar a un lado los valores propios del periodismo y toman partido del lado del Frente Sandinista, y más tarde, cuando Grazier es asesinado por los militares somocistas. Su estancia en Managua y las decisiones posteriores a la muerte de su amigo se convierten entonces en personales. Con esto queda claro que sus motivaciones también lo son. A pesar de todo, en la última escena Price le responde a Stryder que no dudaría en involucrarse de nuevo.

Para Grazier es diferente: ha abandonado la frenética vida que llevaba anteriormente y se ha convertido en presentador de noticias y viaja a Nicaragua con el propósito de entrevistar al líder de la Revolución, de cuya no-muerte ha informado su gran amigo Price. Es decir, sus motivaciones son meramente profesionales porque por añadidura, tampoco permanece el suficiente tiempo en el país centroamericano como para sentirse parte de él o compartir los anhelos de su pueblo. En el caso de Seydor y el resto de periodistas que aparecen durante la película y abandonan el país con la caída de Managua en manos del FSLN, también parece obvio que su implicación no va más allá de lo profesional.

Igualmente, la película es una producción de la norteamericana Lions Gate Entertainment y se rodó íntegramente en México, en los estados de Chiapas y Oaxaca, por lo que su semejanza con el lugar en el que se produjeron los acontecimientos reales es meramente visual. En cualquier caso, la muerte del personaje Alex Grazier está inspirada en los asesinatos del reportero de la ABC Bill Stewart y su traductor Juan

Espinoza por parte de la Guardia Nacional en junio de 1979. Como en la película sucede con Price, el cámara Jack Clark que acompañaba a Stewart y Espinoza fue testigo de sus ejecuciones y grabó lo sucedido. La cinta tuvo un gran impacto internacional, socavando lo que quedaba del apoyo a Anastasio Somoza.

4.1.3. *THE KILLING FIELDS* (Los gritos del silencio), 1984

Los protagonistas de la película son el periodista Sydney Schanberg (Sam Waterston) y su inseparable *stringer* Dith Pran (Haing S. Ngor), quien tiene mucha más trascendencia y recorrido personal que el resto de compañeros de los protagonistas analizados anteriormente. Además, los personajes secundarios Al Rockoff (John Malkovich), Jon Swain (Julian Sands) y Morgan (Patrick Malahide) también son periodistas, siendo este el motivo por el que se relacionan y mantienen cierto grado de amistad con los protagonistas.

Aunque la historia podría avanzar y tendría sentido si se prescindiese de la profesión periodística y se cambiara ésta por otra, como la política o la médica, cabe señalar que más allá de la veracidad de la historia, el periodismo funciona como hilo conductor y es el nexo entre los distintos personajes. Por lo tanto, también es de gran importancia dentro de la trama principal. Muestra de ello es que Schanberg y Pran se conocen debido a la profesión que comparten y que, además, es lo que posibilita que desarrollen su amistad. Asimismo, también es el motivo por el que permanecen más tiempo del prudencialmente necesario en el país del sudeste asiático, cuando el resto, tanto locales como extranjeros, ya lo han abandonado. Del mismo modo, el periodismo le confiere a Schanberg las herramientas necesarias para buscar a su gran amigo y finalmente, reencontrarse con él.

La película da comienzo en 1973, cuando Schanberg es enviado a Camboya para cubrir los últimos coletazos de la República Jemer, considerado entonces no más que un “conflicto secundario” y después, nos traslada a marzo de 1975, a pocas semanas de la caída de Nom Pen a manos de los Jemereros Rojos, lo que pondría fin a la guerra civil camboyana que asolaba el país desde 1967. En diciembre del mismo año, Schanberg ha vuelto y se encuentra ya a salvo en Nueva York y en 1976, gana un premio de la AIFPC por sus reportajes sobre lo acontecido en Camboya durante su estancia. La película da un último salto temporal y finaliza en 1979, al borde de la caída del régimen de Pol Pot y con el reencuentro entre los dos amigos. En este sentido, Schanberg y el resto de periodistas occidentales pasan dos años en Camboya.

El norteamericano, junto al resto de corresponsales analizados, está presente hasta la caída de la capital y Pran, preso en uno de los Campos de la Muerte, no abandona su país natal hasta años después, cuando consigue escapar y cruzar la frontera a Tailandia. Por lo tanto, ambos son testigos directos del conflicto armado ocurrido, aunque la experiencia del local va mucho más allá.

Respecto al formato de la información con el que trabajan, podemos ver a Schanberg, Pran, Rockoff y Swain con una cámara al cuello o sacando fotografías al menos en algún

momento de la película. De la misma manera, exceptuando a Rockoff, todos ellos son reporteros que, llegado el momento, pasan por una redacción. En el caso de Morgan, la película no facilita mayor información con respecto a la tarea que desempeña como periodista. Sea como sea, se muestra preferentemente el mundo del papel y la prensa escrita.

Por otro lado, cabe destacar que la película utiliza los medios de comunicación para distinguir uno y otro escenario, más notorio cuando los protagonistas se encuentran en países distintos. Más allá de periódicos, durante la estancia de los periodistas occidentales en Camboya sobresale la radio como forma de mantenerse informados. Cuando los protagonistas se separan y Pran es recluido en uno de los campos de reeducación camboyanos, la radio sigue estando muy presente, incluso cuando tras su intento de huida, pasa semanas como sirviente de Ptah (Monirak Sisowath), uno de los líderes jemeres que le encuentra. Se hace pasar por taxista ante él, ocultando su educación y anterior relación profesional con los occidentales establecidos en el país, pero es descubierto sintonizando la radio de la casa. Mientras tanto, Schanberg se mantiene informado y ve documentales y entrevistas sobre lo acontecido en Camboya por la televisión.

Si bien la película no refleja de forma explícita los dilemas morales a los que los periodistas se enfrentan, el sentimiento de culpa de Schanberg una vez regresa a Nueva York le delata y hace ver que sí se encontró ante una difícil decisión. Del mismo modo, el reproche de Morgan a Schanberg cuando Pran se está despidiendo de sus compañeros de profesión, a punto de abandonar la embajada francesa en Nom Pen, y la conversación entre Schanberg y Rockoff tras recibir el reportero el premio de la AIFPC, nos dan pistas sobre las razones por las que el protagonista puede sentir remordimientos. Es decir, mientras su nacionalidad, que no su profesión, le protege y permite volver a la seguridad de su hogar cuando él considere oportuno, las circunstancias de Pran son diferentes, algo que Schanberg decide ignorar y a lo que le quita importancia cuando el corresponsal independiente trata de intercambiar impresiones, preocupado por el bienestar de su familia y el suyo propio.

Asimismo, Pran no abandona Camboya cuando tiene oportunidad por mantenerse fiel a su profesión y a Schanberg, anteponiéndolos a su propia seguridad, y cuando la situación se vuelve insostenible, tras la caída de la capital, le resulta imposible huir. A través de la conversación con Rockoff, la película pone sobre la mesa la posibilidad de que Schanberg instara deliberadamente a Pran a quedarse en el país aún a sabiendas del peligro que suponía para él. Sin embargo, es cierto que, en esta ocasión, Schanberg intenta defenderse de las acusaciones ajenas y superar el sentimiento de culpa:

—Al Rockoff: “Me ronda por la cabeza que dejaste que Pran se quedara en Camboya porque querías ganar ese premio de mierda, y le necesitabas para conseguirlo”

—Sydney Schanberg: “No tenía ni idea de lo que iba a pasar”

—Al Rockoff: “¡Y una leche no lo sabías! Claro que lo sabías”

—Sydney Schanberg: “Hice todo lo que pude y estoy haciendo todo lo que puedo”

—Al Rockoff: “Ya, bueno, en fin, encantado de verte. Estoy de paso...”

—Sydney Schanberg: “Ya te he dicho que estoy haciendo todo lo que puedo”

—Al Rockoff: “Sí, seguro que sí... Por eso te has ido a verle a Camboya”

—Sydney Schanberg: “Mira, no juegues conmigo, Al. Es un juego estúpido. Nadie puede ir allí. Si creyera que es posible iría. He mandado cientos de fotografías, todas las organizaciones de las fronteras de Tailandia con Camboya tienen su foto. Si yo viera un atisbo de esperanza iría, iría hoy mismo”

—Al Rockoff: “Gracias a Dios que...”

—Sydney Schanberg: “La vida no es una película de los años 40: no se puede coger un avión, así como así, y arreglar el mundo. ¡Y no puedo creer que me estés diciendo esto!”

Precisamente, es de esto mismo de lo que Rockoff le acusa, de haber tomado partido en la guerra que cubría para conseguir una historia sensacionalista y morbosa de la que además, ser parte y así, conseguir notoriedad. De hecho, periodistas ajenos a lo vivido en Camboya, es decir, que no estaban presentes en el momento de los acontecimientos y que únicamente están realizando su trabajo, también le preguntan al respecto: “¿Como responde a la acusación de que usted y otros periodistas subestimaron la brutalidad del Khmer Rojo y comparten por eso la responsabilidad de lo que ha pasado en Camboya?”. La respuesta de Schanberg deja claro que ha reflexionado mucho sobre el tema: “Nos equivocamos. Tal vez lo que subestimamos fue la demencia que pueden producir 7.000 millones de dólares en bombas”.

En la misma línea, los personajes trabajan sobre el terreno, moviéndose incansablemente de un lado a otro, allí donde está la noticia. Es así como al principio de la película, los protagonistas son retenidos por el Ejército camboyano y así también, como con la entrada triunfal de los hombres de Pol Pot a la capital, los Jemeres Rojos apresan a Schanberg, Pran, Rockoff y Swain a las afueras del hospital que han ido a fotografiar. Sin embargo, mientras los periodistas extranjeros actúan desde la distancia que les proporciona encontrarse en el país por razones de trabajo, las circunstancias personales de Pran hacen que también se implique a nivel emocional, lo que a veces, nubla su olfato periodístico. Así, sus ansias de volver a la normalidad hacen que crea ilusamente que la llegada de los Jemeres a Nom Pen restaurará la paz en Camboya, aunque Schanberg y Rockoff sospechan de su triunfo y se mantienen expectantes. En este sentido, sus motivaciones siguen el mismo curso, las de los periodistas occidentales son profesionales y Pran se mueve por impulsos personales.

Aun así, todos ellos toman partido en el momento en el que se prestan a falsificar el pasaporte de Swain para que el *stringer* pueda permanecer en la embajada francesa y ser evacuado con el resto de periodistas allí presentes más tarde. El corresponsal británico, a quién se le ha ocurrido la idea y cuyo nombre completo es en realidad Jon

Ankertill Brewer Swain, conserva un pasaporte caducado, pero con visado todavía válido. La artimaña consiste en borrar del documento el primer y último nombre, haciéndolos pasar por los del camboyano, y pegar en él una fotografía del mismo. Una vez encuentran los materiales necesarios para realizar la instantánea, dado que Pran no lleva ninguna con él, la tarea de fotografiarle recae sobre Rockoff.

A pesar de que la farsa no da resultado, no se puede negar que tanto Swain y Rockoff como Schanberg y Pran, los dos últimos al aceptar de buen grado continuar con la idea, sacrifican su neutralidad al intentar proteger al *stringer*, cuya suerte hubiese sido, y de hecho, llega a ser, tan nefasta como la del resto de camboyanos si no habría trabajado con ellos. A la vista está que finalmente, sí llegan a involucrarse personalmente en el conflicto armado en desarrollo, por mucho que sus razones sean justamente, personales.

Más allá de la producción, a cargo de la británica Goldcrest Films, la película está basada en el reportaje "*The Death and Life of Dith Pran: A Story of Cambodia*" del propio Sydney Schanberg, publicado en 1980 en el *New York Times*. Es decir, está basada en hechos reales y, por lo tanto, íntimamente relacionada con la realidad del conflicto que narra. De hecho, la elección de Haing S. Ngor como intérprete de Dith Pran no es casualidad. A pesar de que no tenía experiencia alguna como actor, Ngor era un médico superviviente del genocidio camboyano, que como Pran, había pasado años recluido en los campos de trabajo forzado de los Jemeres Rojos antes de conseguir huir a Tailandia. Su actuación fue tan ajustada a la realidad que ese mismo año ganó el Oscar a Mejor Actor de Reparto. Como ellos, el fotógrafo Al Rockoff y el galardonado Jon Swain también existieron en la vida real. Por otro lado, la película se rodó entre Tailandia, Estados Unidos y Canadá y debido a problemas meteorológicos en el país tailandés, muchos de los escenarios exteriores pasaron a grabarse en la propia Camboya, de forma que la película también es fiel a la realidad en este sentido.

4.1.4. SALVADOR (Salvador), 1986

El protagonista de la película es precisamente, el periodista Richard Boyle (James Woods), quien a lo largo de la trama se relaciona en mayor o menor medida con otros corresponsales extranjeros. En este caso, el personaje principal no cuenta con un gran compañero de profesión inseparable como sí ocurre con Hamilton y Kwan, Price y Stryder o Schanberg y Pran, sin embargo, acude muchas veces en busca de ayuda a un viejo conocido, el fotoperiodista John Cassady (John Savage), aunque su relación no sugiere una amistad tan grande como la de los antes expuestos. Además, Boyle también se relaciona con los corresponsales permanentes Pauline Axelrod (Valerie Wildman) y Peter (Gary Farr), aunque la película nos proporciona muy poca información sobre ellos.

En esta ocasión, el periodismo también marca el transcurso de la película, aunque siempre dentro de la magnitud de los acontecimientos históricos que se exponen en ella. Asimismo, si la profesión del protagonista hubiese sido otra, como se ha sugerido en películas anteriores, Boyle no se habría encontrado en ciertas circunstancias ni

hubiese tenido que afrontar otras situaciones; primeramente, ni tan siquiera hubiese decidido viajar a El Salvador. Además, la película nos aporta datos relacionados con el pasado periodístico del protagonista, como, por ejemplo, que ya ha cubierto otros conflictos armados y que es escritor de un libro, “La flor del dragón”. En el caso de Cassady también es la razón de que arriesgue su vida y finalmente, muera.

Tomando como referencia que Boyle es testigo del asesinato de Monseñor Óscar Romero (José Carlos Ruiz), arzobispo de San Salvador, es de suponer que el protagonista llega al país centroamericano a comienzos de 1980. Cassady también está presente cuando el arzobispo es asesinado. Pese a que la guerra civil de El Salvador nunca fue declarada de forma oficial y militarmente era considerada una guerra de baja intensidad, esto supone que el *freelance* llega al principio del conflicto bélico. Igualmente, la prensa informa a finales del mismo año de la violación y asesinato de su amiga la trabajadora social Cathy Moore (Cynthia Gibb) y de las tres monjas que viajaban con ella. Boyle se encuentra en el lugar de los acontecimientos junto a otros periodistas, como Cassady y Axelrod, aunque él no cubre esta noticia. Por su parte, la reportera aparece sólo tres veces trabajando: anteriormente a este suceso, en la embajada estadounidense, y más tarde, entrevistando a soldados norteamericanos en el aeropuerto.

Además, los dos hombres hacen un reportaje en las montañas que les permite conocer los siguientes pasos de los guerrilleros, que en enero de 1981 lanzan la llamada Ofensiva Final contra el gobierno salvadoreño, conocida posteriormente como Ofensiva General, tras la que el embajador Thomas Kelly (Michael Murphy) decide reanudar la ayuda militar estadounidense. La ofensiva tiene lugar en las principales ciudades del país, y es cubriendo la batalla llevada a cabo en Santa Ana que Cassady pierde la vida. Por lo tanto, Boyle permanece aproximadamente un año en El Salvador, el primero de la guerra civil que vivió el país, lo que sitúa la trama de la película a la par que el conflicto armado en desarrollo. Sin embargo, el protagonista vuelve a Estados Unidos antes de que la guerra haya finalizado.

Del mismo modo, Boyle llega al país centroamericano como redactor, reportero y fotoperiodista *freelance* tras un pasado profesional desastroso que le impide contar con la ayuda y respaldo de ningún medio, tal como nos señala su conversación por teléfono con una antigua compañera, Nancy: “Estamos hartos de ti. Sólo vas detrás del dinero. Pierdes los pasajes, los pasaportes, debes demasiado y eres un estorbo para la profesión”. Al igual que una conversación posterior con su amigo Dr. Rock (Jim Belushi) durante el viaje en coche a El Salvador, en el que el último le recuerda el tiempo que lleva inactivo. Por otro lado, Cassady es también fotoperiodista, mientras que Axelrod es una reportera de televisión. No obstante, la película no nos proporciona suficiente información sobre el cargo de Peter, salvo que es un corresponsal permanente o un enviado especial que trabaja para algún medio de Atlanta. Así queda claro que los personajes utilizan la imagen para informar de las noticias que cubren, sea mediante la prensa o la televisión.

La película muestra muy vagamente los dilemas morales a los que puede enfrentarse un corresponsal de guerra. A este respecto, Boyle es quien se enfrenta a los dos mayores conflictos éticos que aparecen en la película. Ante la tesitura de revelar o no información a agentes gubernamentales estadounidenses a cambio de cédulas para María (Elpidia Carrillo), su interés amoroso, y los hijos de ésta, el protagonista solventa la situación informando al personal sobre el tipo de armas que poseen los grupos rebeldes ocultos en las montañas, sobre los que acaba de hacer un reportaje, pero no da a conocer el lugar en el que ha tomado las fotografías. Por otro lado, lleva consigo el carrete con las instantáneas por las que Cassidy arriesgó su vida cuando los agentes fronterizos le impiden abandonar El Salvador y le cachean, en busca de las mismas: el norteamericano toma la decisión de ocultarlas y sigue haciéndolo incluso cuando está a punto de ser ejecutado. No obstante, Boyle confiesa al principio de la película haber escrito un artículo en el que le era favorable al Mayor Maximiliano Casanova (Tony Plana) deliberadamente.

Sea como sea, el protagonista sufre un cambio significativo a raíz del asesinato del arzobispo Romero, que supone un antes y un después en su actitud y en su forma de ver la guerra civil salvadoreña y los principales involucrados en ella. Así lo demuestra su primeramente buena relación con los soldados de las Fuerzas Armadas de El Salvador (FAES). Justamente, antes su único interés residía en conseguir dinero para salir del apuro económico en el que se encontraba en ese momento, como él mismo da a entender en distintas ocasiones, por ejemplo: “Si consigo obtener un buen reportaje, puedo tener mucho dinero”. Sin embargo, tras el ya mencionado asesinato y a medida que avanza la película y sus lazos emocionales se afianzan, cambia su percepción de la realidad y ya no es sólo un mero espectador del conflicto, sino que se implica hasta el punto de poner en riesgo su propia vida. De hecho, durante uno de los eventos políticos a los que asisten los distintos periodistas en la embajada estadounidense, Boyle le recrimina a la reportera Axelrod su línea ideológica y la pasividad que muestra ante las injusticias que al parecer, solo él ve.

—Pauline Axelrod: “[...] ¿Has visto por casualidad los periódicos de hoy? Ten. Es un modelo de auténtica democracia: elecciones libres y todo eso. Creo que es lo que necesitan las emisoras para esta noche”

—Richard Boyle: “Este artículo y tú dais asco, Pauline. Sois una verdadera porquería”

[...]

—Richard Boyle: “Pues si vas a analizar la situación, analízala bien. O sea que, si no tienes tu cédula sellada para el día de las elecciones, estás muerto. Democracia... ¿Qué clase de democracia es esta, en la que se tiene que votar y si no votas, te acusan de comunista subversivo? Aquí la gente votaría hasta por el Pato Donald, Genghis Khan o por el que la poli local les diga o si no, un tiro y listo”

—Pauline Axelrod: “Eres un maldito partidista, Boyle. Por eso no aguantas ni dos semanas seguidas en un mismo empleo”

—Richard Boyle: “Hijas de papá: hacen una declaración en la embajada y ya creen que tienen toda la historia”

[...]

—Richard Boyle: “«Mis dos semanas en El Salvador: un reportaje escrito desde la cama, por Pauline Axelrod»”

Sin embargo, Cassady y Axelrod no se encuentran íntimamente ligados al conflicto, su implicación es meramente profesional, aunque en el caso concreto del fotoperiodista, éste no se encuentra en el país solamente para ganar dinero, sus motivaciones van más allá, y desea reflejar mediante sus fotografías la muerte y el sufrimiento que deja tras de sí la guerra. Así lo refleja este pensamiento, que comparte con Boyle mientras ambos se encuentran en la fosa común de El Playón, fotografiando los cadáveres fruto de las ejecuciones de los Escuadrones de la muerte:

—John Cassady: “Hay que acercarse para conocer la verdad, pero si te acercas demasiado, mueres”

Precisamente, el fotoperiodista arriesga su vida y muere porque sus fotografías vean la luz y se llegue a saber la verdad de lo ocurrido. A este respecto, la muerte de Cassady es de vital importancia en la película, puesto que simboliza el periodismo más comprometido y es una postura que el protagonista adopta posteriormente, quizás influenciado por la figura de su amigo y su muerte.

Para concluir, la película fue producida y distribuida por la británico-estadounidense Hemdale Film Corporation, después de que el director Oliver Stone tuviera serios problemas para encontrar la financiación necesaria entre los grandes estudios hollywoodienses. Una vez asegurados los recursos financieros, la película comenzó su rodaje en las localizaciones naturales del estado mexicano de Morelos, por lo que, de nuevo, la similitud entre el lugar donde sucedieron los acontecimientos reales y los utilizados en la película es meramente visual.

En cualquier caso, no hay que olvidar que la película está basada en hechos reales. En este sentido, la mayoría de los sucesos históricos que marcan la cronología de la película, por ejemplo, el asesinato del arzobispo Romero o la mal Ofensiva Final, así como ciertos personajes que aparecen en ella existieron de verdad. No obstante, estos personajes no aparecen por su nombre real. Este es el caso de la amiga del protagonista Cathy Moore, quien en realidad atendía al nombre de Jean Donovan, una misionera laica estadounidense violada y asesinada junto con las monjas Ita Ford, Maura Clarke y Dorothy Kazel mientras volvían del aeropuerto. De la misma manera, John Cassady es un personaje ficcionalizado basado en el famoso fotorreportero John Hoagland, que ya había cubierto otros conflictos como la Revolución Sandinista de Nicaragua o la guerra civil libanesa y trabajaba para la revista *The Newsweek* cuando murió. Por el contrario, Richard Boyle si aparece mediante su verdadero nombre, pero entre otras cosas, no es cierto que estuviese presente durante el asesinato del arzobispo Romero. Aun así, esto

la convierte en una película estrechamente relacionada con el conflicto del que pretende informar.

4.2. RESULTADOS SEGÚN LOS ESTEREOTIPOS ASOCIADOS AL CORRESPONSAL DE GUERRA

Partiendo del universo cinematográfico de la década de los 80 en el que nos sumergen las cuatro películas seleccionadas y analizadas, esta es la imagen del corresponsal de guerra que nos ofrecen sus personajes.

En relación a los datos recogidos en torno al factor físico, llama la atención que, de los 20 personajes tenidos en cuenta, una mayoría aplastante, correspondiente al 90%, sean hombres. Es decir, sólo 2 personajes de esos 20 son femeninos, lo que significa que hay películas que ni siquiera muestran o contemplan la idea de la corresponsal mujer, invisibilizándola, definitivamente. Es el caso de las películas *The Year of Living Dangerously* y *The Killing Fields*; en la primera de ellas, que además, es la que contiene más personajes analizados, la única mujer cuya presencia es trascendente es la diplomática Jill Bryant, y únicamente porque resulta ser el interés amoroso del protagonista; en la segunda, no hay ni rastro de mujeres, al menos no ninguna cuya característica profesional se ponga de relieve: la película sólo nos muestra a la pareja de Dith Pran y a la hermana de Sydney Schanberg.

En la misma línea, el estudio demuestra que las películas no sólo representan, con diferencia, a más hombres que mujeres, sino que, además, estos también son mayoritarios en cuanto a las tipologías dramáticas principales. De hecho, el 85.7% de los personajes que se contemplan dentro de los papeles mayores, es decir, protagonistas, coprotagonistas o antagonistas, son hombres. Igualmente, de entre las dos únicas mujeres corresponsales presentadas sólo una de ellas, la periodista radiofónica Claire Stryder, pertenece a esta categoría, probablemente, a razón de su posterior relación amorosa con el protagonista de *Under Fire*, Russell Price. En cambio, la reportera de televisión Pauline Axelrod, de la película *Salvador*, es un personaje funcional¹⁵ y casualmente, sus opiniones y las del protagonista Richard Boyle chocan frecuentemente, llegando a tener una fuerte discusión al respecto en una de las escenas de la película. En otras palabras, las películas no resaltan el factor profesional de la mujer o bien, sólo lo hacen cuando está estrechamente relacionada con el protagonista varón.

En segundo lugar, si tal y como mencionábamos anteriormente dividimos la trayectoria laboral de cualquier periodista en tres periodos diferenciados según la experiencia adquirida durante estos mismos tramos, descubrimos que efectivamente, casi el 40% de los corresponsales de guerra, concretamente, un 38.9%, se encuentra entre los treinta y los cuarenta años, es decir, en el cénit de su carrera profesional. En el caso concreto

¹⁵ Los personajes funcionales cumplen con una función determinada dentro de la narración, pero no poseen características ni motivaciones propias, a diferencia de los personajes mayores. Se identifican, a grandes rasgos, con la figuración especial o personajes de reparto (Osorio, 2007: 183).

de los dos únicos personajes femeninos, tanto Stryder (*The Year of Living Dangerously*) como Axelrod (*Salvador*) entran dentro de esta franja de edad, con 38 y 32 años, respectivamente.

No obstante, la diferencia con respecto al resto de categorías no es demasiado significativa, siendo que el 27.8% de 18 personajes cuya edad conocemos¹⁶ es menor de treinta años, el 22.2% se encuentra en la década de los cuarenta y el 11.1% tiene entre cincuenta y sesenta años, siendo que no hay corresponsales que sobrepasen esta franja de edad. A este respecto, Bezunartea et al. (2010) defienden en su artículo “Vivir y relatar la historia: la imagen de los corresponsales de guerra en el cine” que, llegados a un punto, los periodistas que no han muerto durante su corresponsalía, abandonan el riesgo que suponen los conflictos bélicos para llevar una vida más tranquila: “Muchas veces dejan el periodismo, otras se instalan (...) donde pueden usar sus conocimientos para hablar de alta política, o dirigen espacios en otros medios” (Bezunartea et al. 2010). Precisamente, es este el caso de Alex Grazier, enviado especial en la película *Under Fire*, quien a sus 53 años decide aceptar el puesto de presentador de noticias que le espera en los Estados Unidos.

Asimismo, los resultados del análisis muestran que de los 19 personajes cuya raza se nos da a conocer, 16 son blancos, es decir, el 84.2% frente al 10.5% de periodistas asiáticos, correspondientes a Kumar, el *stringer* que trabaja junto a Guy Hamilton en *The Year of Living Dangerously*, y a Dith Pran, compañero inseparable de Sydney Schanberg en *The Killing Fields*. El 5.3% restante hace referencia a Billy Kwan, también colaborador de Hamilton. Su caso llama especialmente la atención puesto que lejos de pertenecer a un solo colectivo étnico es mestizo, tal como él mismo subraya durante la película en una de sus intervenciones con voz en *off*: “Tenemos otra cosa en común: nuestra ascendencia es compleja. Tu padre americano, el mío chino. Tú y yo no estamos del todo seguros de ser australianos, no nos encontramos del todo cómodos en este mundo”.

Estos datos se relacionan con la idea ya mencionada de que el corresponsal de guerra representado en estas cuatro películas se correspondería con el perfil hegemónico de la sociedad del momento, lo que supondría que además de hombre, habría de ser también de raza blanca. De hecho, la presencia de corresponsales negros o latinos en las cuatro películas seleccionadas es nula. Por consiguiente, la única forma de que los personajes no se correspondan con la *blanquitud* imperante, es asumiendo el papel secundario, pero nunca el protagónico.

En cuanto a la obsesión por el ejercicio periodístico del corresponsal de guerra de las películas de los años 80, recordemos que ésta guardaba relación con la aparente incompatibilidad entre el aspecto personal y laboral de la vida del periodista, la falta de

¹⁶ Cabe destacar que con el firme propósito de que el análisis fuera lo más objetivo posible, sólo se contemplan los personajes cuya edad descubriera la propia historia, y en caso de que no lo hiciera, se ha acudido a páginas webs especializadas que revelaran la edad que tenían los intérpretes en el año de rodaje de la película.

vínculos emocionales y una posible adicción al alcohol u otras sustancias, todas ellas contempladas en el factor social. Por lo tanto, descubramos primeramente si existe o no un conflicto entre ambos aspectos de su vida y en caso de haberlo, si consigue resolverlo. En este sentido, se les ha reconocido un problema de estas características al 45% de los personajes analizados¹⁷, casi la mitad. En dichos casos, la relevancia del mismo dentro de la historia varía entre tema central (22.2%), significativa (33.3%) y anecdótica (44.4%).

Del mismo modo, ninguno de ellos logra encontrar un equilibrio o conciliar ambos aspectos de su vida, mientras que llega a haber 4 corresponsales de los 9 analizados que no consiguen resolverlo de ninguna manera: Billy Kwan y Kumar (*The Year of Living Dangerously*), habida cuenta de que los ideales de ambos interfieren en su ejercicio profesional —el primero muere al caer de la ventana de un hotel tras colgar de ella una pancarta contraria al gobierno de Sukarno y el segundo ha de huir cuando el intento de revolución del PKI, el Partido Comunista Indonesio al que es afín, es sofocado—; Claire Stryder (*Under Fire*), en vista de que su labor como corresponsal le impide compartir todo el tiempo que quisiera con su hija; y Richard Boyle (*Salvador*), quien a pesar de intentarlo a toda costa, no consigue proporcionarle un futuro mejor a María y los hijos de la misma¹⁸. Por el contrario, hay dos corresponsales, Guy Hamilton y su antecesor Potter, de la película *The Year of Living Dangerously*, que solucionan el conflicto a favor de su vida personal, abandonando el país en cuestión por amor, y tres personajes que anteponen su vida profesional a cualquier otro aspecto ajeno a ella.

Por otro lado, es característico que en un 65% de los casos la vida de pareja carezca de importancia para la historia. Sólo en el caso de Guy Hamilton, protagonista de *The Year of Living Dangerously*, se convierte en el tema central, lo que corresponde a un 5% de los casos frente al 30% de relevancia significativa. Esto podría entenderse teniendo en cuenta que de los 8 corresponsales sobre cuya vida sentimental tenemos constancia, dado que aquellos sobre los que no se revela información al respecto no se han tenido en cuenta, sólo 3 están solteros, sin embargo, análogamente, otros tres corresponsales están casados: el misterioso Potter, sobre cuya vida poco más revela la película *The Year of Living Dangerously*; el memorable Dith Pran, que durante *The Killing Fields* protege a su mujer y a sus hijos obligándolos a salir de Camboya; y el protagonista de *Salvador* Richard Boyle, quien desea divorciarse lo antes posible para poder casarse, también cuanto antes, con María.

¹⁷ En los casos en los que la película no proporcionaba información suficiente para poder determinar si la vida personal y profesional del personaje eran compatibles, se ha optado por dejarlos fuera de esta consideración en vez de dar por hecho que dicho conflicto no existía.

¹⁸ Hay que tener en cuenta que sí consigue huir de El Salvador junto a ellos, pero al final de la película, agentes estadounidenses interceptan el autobús en el que viajan tras haber cruzado la frontera y ante la desesperación de Boyle, quien sí ha visto lo que les espera allí, deportan a María y sus hijos de vuelta al país en conflicto.

De igual forma, se les reconoce pareja a dos personajes (25%), ambos pertenecientes a *Under Fire*. Este es un caso especial ya que, pese a que al comienzo de la película son Claire Stryder y Alex Grazier quienes mantienen una relación sentimental, si bien no completamente definida, es también Stryder la que comienza una historia de amor con Russell Price cuando el enviado especial y ella dan por finalizada la suya propia. Además, se sabe que ambos estaban ya enamorados el uno del otro antes de que Stryder y Grazier rompieran, lo que no implica que hubiese algún tipo de infidelidad, como Price le confirma a su amigo Grazier mientras conduce. Este es un punto igualmente importante que retomaremos más adelante. Como se puede comprobar, los datos no arrojan demasiada luz sobre la vida sentimental del corresponsal de guerra de la década de los 80.

Así, cabe comprobar si como en el caso anterior, la situación sentimental inicial de los corresponsales de guerra cambia a medida que avanza la película, puesto que como hemos mencionado en distintas ocasiones, no contemplábamos la idea de que estos, que han de enfrentarse a situaciones de tanta tensión, mantengan además una relación amorosa estable. No obstante, los datos muestran que en el 75% de los casos la situación no cambia y que no sólo quien no tenía pareja sigue sin tenerla, sino que el corresponsal que la tenía, mantiene su relación. Por otro lado, hay un 20% de personajes que consiguen novia, como Russell Price, y un 5% que pasa a estar soltero, como Alex Grazier.

Este último había dejado de ser pareja de Claire Stryder antes de ser ejecutado por miembros de la Guardia Nacional nicaragüense, razón por la cual sí se ha contabilizado como un cambio en su situación sentimental del principio y por lo que no se ha considerado que la periodista radiofónica pasara de estar en pareja a ser viuda. Además, aquí sí se ha tenido en cuenta a la totalidad de los 20 personajes ya que un cambio de estas características hubiese sido notorio de cualquiera de las maneras, pues es una alteración en el desarrollo de los personajes que transcurre durante la película y a ojos del espectador, a diferencia de otras variables de las que, si los personajes o la narrativa no nos informara, no tendríamos conocimiento.

En cuanto a la vida sexual de los personajes, resulta llamativo que sólo veamos a un 25% de los corresponsales manteniendo relaciones sexuales a menudo u ocasionalmente, siendo que aquellos a los que no se les ve teniendo sexo en ningún momento de la película llegan a ser el 75% de 20 personajes. A este respecto, de los 5 personajes que sí participan en alguna escena sexual, sólo Richard Boyle (*Salvador*) está cometiendo al mismo tiempo una infidelidad, en el sentido más amplio de la palabra, ya que la mujer con la que está casado y vivía en Nueva York le ha abandonado y ahora, en El Salvador, el periodista ha retomado su antigua relación con María, aunque aún no se ha divorciado.

En este sentido, resalta el hecho de que no se muestre una tendencia clara en cuanto a la posible inclinación endogámica de los corresponsales de guerra. En el caso de la vida sentimental, se han tenido en cuenta únicamente a los personajes que mantienen una

relación amorosa en algún momento de la película, lo que nos da un total de seis corresponsales. Los resultados del análisis en cuanto a esta variable son parejos: la mitad tienen parejas corresponsales, y la otra mitad no. En el aspecto sexual, los resultados son similares: 2 de los 6 personajes que tienen sexo son endogámicos, en contraposición a los otros 4 que no lo son; un 33.3% frente a un 66.7%. Es decir, a diferencia de lo que pudiera creerse, ya que los corresponsales de guerra viven largos periodos de tiempo en el país en conflicto y a este respecto, relacionándose únicamente con mujeres también periodistas o acaso, con mujeres locales o nativas, no muestran una clara predisposición a fijarse únicamente en las primeras, ni sentimental ni sexualmente.

Por otro lado, en relación a las raíces familiares que los corresponsales pudieran conservar, sólo el 15% tienen hijos, y, además, la relevancia de los mismos dentro de la película nunca llega a ser trascendental, ni siquiera en el caso de Claire Stryder (*Under Fire*), la única mujer corresponsal que sí es madre. Este es un dato llamativo en cuanto a que la crianza y el cuidado de los hijos ha recaído históricamente sobre las mujeres, obligando a la que, además, tenía una carrera profesional, a elegir entre ambos aspectos de su vida —nuevamente, entre la privada y la profesional—. Lo que resulta destacable aquí es que a pesar de que Stryder sea una corresponsal entregada y, casi, por consiguiente, una madre ausente, no se recalque esta última característica de la misma dentro de la historia. Sin embargo, es cierto que por lo menos, ninguno de los tres parece tener una relación problemática con sus descendientes, ni la ya mencionada Stryder (*Under Fire*), ni Pran (*The Killing Fields*) o Boyle (*Salvador*), aunque este último también sea un padre ausente¹⁹ debido al abandono de su mujer, que se lleva a su hijo recién nacido con ella.

El resto de parentescos familiares que aparecen en pantalla, un 25% sobre los 20 personajes contabilizados, varían entre los padres y madres de los propios periodistas (40%), como la madre de la propia Stryder y el padre de Sydney Schanberg, que durante la película *The Killing Fields*, le acompaña a recoger su premio; sus hermanos (20%), donde también encontramos a la hermana de Schanberg, su otra acompañante en la entrega de premios; y el caso particular de los familiares políticos (40%), ambos relacionados con la figura de Boyle (*Salvador*), como son su hijastro y su cuñado por parte de María. De igual forma, ninguna de estas relaciones familiares tiene excesiva relevancia y su trato con los corresponsales también es bueno.

Sea como sea, llama la atención que la única película en la que no se le reconoce familia a ningún personaje sea *The Year of Living Dangerously*, precisamente aquella que ofrece más corresponsales de guerra a tener en cuenta. Dentro de ésta, la situación que más se acerca a la analizada en este estudio, sería la que mantiene el cámara Billy Kwan con una familia monoparental local, a la que el corresponsal independiente procura comida

¹⁹ Más allá de la ausencia atribuida a Stryder y Boyle, no existen otros comportamientos negativos por parte de los corresponsales para poder determinar que mantengan una relación problemática con sus hijos.

y ayuda económicamente. De hecho, su relación con ambos es de gran importancia dentro de la trama, puesto que la prematura muerte del niño al enfermar por beber agua del río contaminado frente al que viven, supone el golpe de gracia para el desencantamiento que Kwan viene sufriendo con respecto a Sukarno y sus políticas sociales.

Con respecto al último punto relacionado con la obsesión de los corresponsales con su labor, podemos observar que la mayoría de ellos no presentan únicamente una adicción, por lo que la suma de los tres porcentajes referentes a cada hábito de consumo es superior a cien. Este hecho tiene su explicación en que existe la posibilidad de que los personajes analizados no consuman únicamente una de las sustancias tenidas en cuenta para el estudio y transiten entre una y otra adicción sin ningún problema.

Cabe destacar que un número muy elevado de periodistas, el 95%, toman alcohol en algún momento de la película. Sin embargo, es cierto que su consumo es moderado y no parece suponer un obstáculo en el desempeño de su ejercicio profesional. De esta forma, 7 de los 19 personajes que sí beben lo hacen a menudo (36.8%), mientras que 12 lo hacen solamente ocasionalmente (63.2%). Por otro lado, la segunda adicción en la que se colocan más corresponsales es la del tabaco, con un 45% de ellos y aunque como mencionábamos en puntos anteriores, su consumo no tiene mayor repercusión en el comportamiento del profesional, es un dato interesante a tener en cuenta.

En tercer lugar, podemos observar que sólo el 5%, es decir, uno de los personajes analizados consume algún otro tipo de sustancias ilícitas, lo que sí es un dato muy ilustrativo. Este personaje se corresponde con Richard Boyle, de *Salvador*, que además lo airea orgulloso a los cuatro vientos hasta que comienza a considerar la idea de divorciarse para contraer matrimonio con la salvadoreña María, una cristiana devota. Pese a todo, no parece que su adicción interfiera en su labor profesional, aunque al comienzo de la película, Nancy se niega a volver a contratarle, haciendo referencia a las veces pasadas en las que el corresponsal se gastó todo el dinero que le habían facilitado para su corresponsalía en aspectos que nada tenían que ver con ella, como prostitutas o precisamente, las drogas.

Es cierto que, en cuanto a la carrera profesional de los personajes, los datos están muy repartidos. De hecho, hay algunos cuyas características se corresponden con más de una categoría, razón por la cual la suma de los porcentajes es superior a cien. Esto se explica porque al igual que en el caso de las adicciones identificadas, existe un pequeño tránsito entre una y otra categoría laboral. Así, podemos comprobar como el personaje que se corresponde con un tipo de informador internacional, también lo hace con otro, como ocurre con Pete Curtis en *The Year of Living Dangerously*, quien le comenta animadamente al protagonista que su medio le ha pedido que viaje a Saigón, fuera de las fronteras indonesias donde se desarrolla la trama.

Ocurre lo mismo con los medios de comunicación y el cargo que los periodistas desempeñan en ellos: muchos de los personajes que trabajan en prensa, también lo

hacen en televisión o radio y hay ocasiones en las que algunos redactores se identifican igualmente como reporteros o con algún otro puesto dentro del medio. Esto sugiere que las películas no definen los límites entre los distintos modelos de periodistas internacionales, medios de comunicación y cargos dentro de estos mismos medios tan bien como cabría esperar.

En relación al caso de Curtis, vemos como la mayoría, es decir, el 35% se corresponden con los corresponsales permanentes en algún momento de la película. Sin embargo, el resto de comunicadores internacionales les siguen de cerca: el 25% son enviados especiales; el 20% *freelances*; y el 15% corresponsales independientes. A este respecto, cabría destacar que ninguno de los personajes analizados se identifica con la labor del corresponsal de agencia. Además, contra todo pronóstico, solamente el 10% son realmente corresponsales de guerra, el menor porcentaje de personajes obtenido con respecto a los distintos tipos de informadores internacionales.

De igual forma, varios periodistas trabajan indistintamente para diferentes medios de comunicación, aunque gran parte de los corresponsales analizados trabajan en prensa, un 70% de ellos, mientras que un 40% pertenece al mundo de la televisión. Por lo tanto, el medio menos representado por las películas es la radio, con la que únicamente identificamos a un 20% de los personajes, como son Potter, Guy Hamilton, Kumar (*The Year of Living Dangerously*) y Claire Stryder (*Under Fire*). En relación a los tres primeros personajes, a pesar de la poca información que nos da a conocer la película sobre Potter, se ha concluido que como antecesor del protagonista Hamilton, habría desempeñado las mismas labores que él para la Australian Broadcasting Service. Lo mismo ocurre con Kumar, dado que trabaja para la misma empresa que el protagonista, se sostiene que también lo hace para los distintos medios de la misma.

De este modo, al principio de la película podemos ver a Hamilton y Kumar en un estudio de radio, mientras el primero está locutando su crónica, el nativo se encuentra en la sala de control. A medida que avanza la película, y debido a su alianza con Kwan, se concluye que Hamilton trabaja también para la televisión puesto que este último no sólo saca fotografías, sino que, además, graba distintas escenas. Igualmente, Hamilton y Kwan tienen una discusión con el resto de personajes periodistas con los que se relacionan cuando su reportaje es publicado en un periódico.

Finalmente, el cargo periodístico más representado es el de los reporteros, que corresponde a un 55% de los personajes analizados, seguidos por los redactores y fotoperiodistas, con un 45% cada uno. En relación a los resultados obtenidos con respecto al punto anterior, los locutores son solo el 15% de los periodistas. Además, tenemos a un único presentador de televisión (5%), que corresponde a Alex Grazier (*Under Fire*), quien como se ha apuntado anteriormente, abandona su corresponsalía para presentar las noticias en plena hora punta.

5. CONCLUSIONES

Para dar por finalizado el presente trabajo de investigación, se procede a la comprobación de las hipótesis en relación a los estereotipos propuestos, lo que nos permitirá obtener las conclusiones finales del análisis, tras la debida visualización de las películas seleccionadas y objeto de este estudio: *The Year of Living Dangerously*, *Under Fire*, *The Killing Fields* y *Salvador*.

La hipótesis principal planteaba la posibilidad de que los personajes de las películas analizadas hubiesen dado pie a una imagen concreta del corresponsal de guerra, resultante siempre de unos estereotipos ya precisados en este trabajo, y es algo que se confirma totalmente. Es cierto que este estudio no se encarga de comprobar si el retrato de los corresponsales de guerra realizado por el cine es un fiel reflejo de la profesión o si, por el contrario, el cine ha mitificado su imagen valiéndose de la heroicidad y el dramatismo; así como tampoco se centra en averiguar cuál de las dos ha influido más sobre la otra, si los corresponsales de guerra sobre la imagen mediante la que el cine ha decidido mostrarlos o las películas sobre la cobertura de guerras y la forma en la que los corresponsales se comportan. Sin embargo, queda claro que el cine, y en particular el relato cinematográfico que se encargó de representar a los corresponsales de guerra durante la década de los 80, ha configurado una imagen propia de su figura y profesión, que difiere levemente de la del periodista común, aunque puede coincidir en algunos aspectos, como la mayor representación de hombres en estas películas.

En cuanto a la afinidad de los corresponsales de guerra de las películas con los estereotipos propuestos en este trabajo, el resultado de su comparación es variado. Por un lado, queda patente que los corresponsales de guerra del ciclo de cine de la década de los 80 centrado en su profesión, sin lugar a dudas, son hombres: la representación de la mujer periodista en las mismas es prácticamente nula y se limita a 2 de los 20 personajes corresponsales de guerra que aparecen en las películas, de las que únicamente una de ellas tiene un papel protagónico, además. En la misma línea, los únicos corresponsales más allá de la *blanquitud* que muestran las películas seleccionadas son dos personajes asiáticos y uno mestizo, cuyo padre es chino. Así, tampoco encontramos entre los personajes ningún negro o latino. De esta forma, queda demostrado que las características físicas de los corresponsales de guerra de las películas seleccionadas se corresponden con la hegemonía social, en otras palabras, los corresponsales son hombres blancos.

Sin embargo, la línea entre los distintos rangos de edad es muchos más difusa y no está tan claro que responda a una forma concreta de representar al corresponsal de guerra. A este respecto, sí es cierto que la mayoría de los personajes se encuentran en el culmen de su carrera profesional, en torno a la treintena, algo menos de la edad que se preveía y que se entiende en relación a las exigencias físicas de la cobertura de guerras. Así, ninguno supera en ningún caso los 60 años, pero sí hay personajes cuya edad es menor de 30, como es el caso de Guy Hamilton en *The Year of Living Dangerously* y Al Rockoff y John Swain al principio de la película *The Killing Fields*, entre otros. De hecho, el

primero deja claro durante una conversación que esa es su primera corresponsalía en un país en conflicto, aunque tiene experiencia como mero periodista.

Por otro lado, los datos obtenidos en cuanto a las características que pudieran determinar la obsesión y el compromiso del corresponsal por su trabajo y que se identifican con el denominado “Factor social” son diversos, pero también más cercanos a apoyar esta idea que a desmentirla.

Así, casi la mitad de los corresponsales de guerra se encuentra ante un conflicto entre su vida privada y profesional, al que, por lo general, no consiguen encontrarle solución, obligándoles a anteponer una de las dos a la otra. En este sentido, cabe destacar que la vida de pareja es importante en el desarrollo de la película, pero sólo consigue convertirse en el verdadero tema central de la misma en el caso de *The Year of Living Dangerously*. Además, la mitad de los personajes no están casados, pero sí la otra mitad cuyo estado civil conocemos. No obstante, al contrario de lo que pudiera parecer a causa de las condiciones extraordinarias en las que desarrolla su ejercicio profesional, el corresponsal de guerra con pareja es capaz de mantener una relación estable. Tampoco muestran una clara tendencia a la infidelidad o la endogamia sentimental ni sexual, a pesar del largo tiempo que permanecen en las zonas geográficas en conflicto que han de cubrir y en las que sólo se pueden relacionar con las mujeres locales u otras profesionales destinadas a estos países, entre las que se encuentran las mismas corresponsales de guerra. En la misma línea, apenas el 15% de los personajes son padres o madres y sólo en el 25% de los casos se muestra a otros familiares de los personajes, pero estas relaciones en ningún caso llegan a tener un peso sustancial en el desarrollo de la historia. Es decir, los corresponsales de guerra del cine la década de los 80 no tienen raíces sentimentales ni familiares.

En cuanto a la relación de los corresponsales de guerra con el alcohol y otras sustancias ilícitas y el efecto que su consumo pudiera tener en el desarrollo de su ejercicio profesional, no parece que éste obstaculice su trabajo ni tenga unas consecuencias fatales en el mismo: ninguno de los corresponsales se muestra especialmente irresponsable o llega a poner en peligro su vida o la de los demás por esta razón, y sólo uno de ellos, el periodista y escritor de *Salvador* Richard Boyle es despedido de uno de sus tantos puestos de trabajo por este motivo. Tampoco es clara la relación entre el consumo de alcohol y drogas con la excepcionalidad del contexto en el que trabajan los corresponsales de guerra. En otras palabras, estos no muestran signos de que hayan decidido comenzar a beber o a drogarse para evadirse de la cruda realidad a la que deben enfrentarse diariamente en su trabajo. Lo que sí debe resaltarse es que mientras que casi todos los corresponsales toman alcohol sólo uno de ellos, el recién mencionado Richard Boyle se droga.

En tercer lugar, no es cierto que el medio de comunicación representativo de la labor de los corresponsales de guerra sea la televisión, entre bajo cuyas condiciones solo trabajan el 40% de los personajes, lo que muestra una gran diferencia con respecto al 70% de los corresponsales de guerra que escriben para la prensa. Además, las películas de

periodistas en zonas de conflicto del cine de los años 80 no definen los límites entre los distintos modelos de periodistas internacionales, medios de comunicación y cargos dentro de estos mismos medios tan bien como cabría esperar, dado que la mayoría de personajes se muestran trabajando para más de un medio de comunicación y con características propias de distintos tipos de informadores internacionales y cargos dentro de estos mismos medios.

Asimismo, el corresponsal de guerra de estas películas muestra un claro compromiso periodístico por el que llega a realizar prácticas antiéticas al margen de los códigos deontológicos reguladores de la profesión. Aunque en la mayoría de casos, son muy conscientes de que están faltando a la ética periodística, sin embargo, se excusan de estas mismas prácticas en base a que su propósito es lograr un bien mayor. Esto confiere a los corresponsales de guerra un halo de heroísmo, en tanto que arriesgan su vida y renuncian a sus propios ideales para defender los valores de una sociedad más justa y más afín a la de su país de origen. Sólo en el caso de Sydney Schanberg, protagonista de *The Killing Fields* llega a plantearse que su actuación se debe a razones egocentristas e interés personales, en base a que su guía local Dith Pran se ve obligado a permanecer en el país cuando el resto de informadores internacionales son evacuados. Es el fotógrafo Al Rockoff quien verbaliza por primera vez esta idea y acusa directamente a Schanberg, después de que éste haya sido galardonado como el mejor periodista del año. Así, Rockoff señala que Schanberg no quiso que el *stringer* saliese antes del país para poder tener una historia perfectamente sensacionalista de la que hacerse eco y que le confiriera fama y renombre, una vez de regreso en Nueva York.

En este aspecto, los comportamientos antiéticos más frecuentes en los que representa a los corresponsales de guerra el cine de los años 80 son, en primer lugar, la parcialidad y la manipulación de la información, como puede comprobarse cuando el protagonista de *Under Fire* Russell Price es convencido por su compañera Claire Stryder para fotografiar el cuerpo sin vida del líder de la Revolución Sandinista nicaragüense Rafael, pero haciéndolo parecer vivo ante el resto del mundo. Igualmente, se muestra a algunos de los corresponsales de guerra sobornando a policías locales u otros para ser guiados a determinadas zonas en conflicto prohibidas y a otros tantos realizando grabaciones sin el consentimiento del entrevistado, lo que supone un procedimiento ilícito en la obtención de información, al igual que el último caso es también una vulneración del secreto profesional. Este comportamiento antiético lo vemos reflejado tanto en la propia *Under Fire* como en *The Year of Living Dangerously*, en la que también se puede ver al protagonista Guy Hamilton ceder ante el conflicto de intereses que se le presenta.

Todos estos resultados permiten realizar las siguientes afirmaciones sobre el perfil del informador en zonas de conflicto proyectado por el universo cinematográfico de los años 80: el corresponsal de guerra es un hombre blanco treintañero, con cierto grado de experiencia en el mundo periodístico, que se muestra obsesionado con su trabajo e igualmente comprometido con la sociedad, en cuya defensa no duda en cometer ciertos comportamientos antiéticos, siempre de cara a unos intereses comunes y un bien

mayor. Esta obsesión provoca un conflicto entre su vida privada y profesional, por lo que muchas veces se nos muestra a un profesional de la información sin arraigos románticos ni familiares. Además, a pesar de la capacidad de la imagen para influenciar, la prensa y no la televisión u otro medio de comunicación sigue siendo el medio en el que trabaja la mayoría.

Así, sería interesante investigar si ésta determinada manera de representar al corresponsal de guerra en las películas de los años 80 responde a la realidad o si por el contrario, persigue un fin propagandístico, teniendo en cuenta que los conflictos bélicos en las que están ambientadas las películas de estos años están estrechamente relacionadas con el desarrollo de la Guerra Fría, pero ese es objeto de otro trabajo.

6. REFERENCIAS

6.1. FILMOGRAFÍA

Goldcrest Films (Productora) y Joffé, Roland (Director) (1984). *The Killing Fields* [Película]. Reino Unido: Goldcrest Films.

Hemdale Film Corporation (Productora) y Stone, Oliver (Director) (1986). *Salvador* [Película]. Reino Unido; Estados Unidos; México: Hemdale Film Corporation.

Lions Gate Entertainment (Productora) y Spottiswoode, Roger (Director) (1983). *Under Fire* [Película]. Estados Unidos; México: Lions Gate Entertainment.

Metro Goldwyn Mayer MGM (Productora) y Weir, Peter (Director) (1982). *The Year of Living Dangerously* [Película]. Australia; Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer MGM.

6.2. BIBLIOGRAFÍA

Alcántara, Rocío; y del Pozo, José Teodoro (2011). “La ética de la comunicación a comienzo del siglo XXI”. *Actas – I Congreso de Internacional de Ética de la Comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Annenberg School for Communication & Journalism (2021). “The Image of Journalism in Popular Culture (IJPC)” en Annenberg School for Communication & Journalism [En línea], disponible en: <http://www.ijpc.org/page/introdatabse.htm> [Consultado el 06/09/2021].

Asamblea General de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE) (2021). “Código deontológico” en *Federación de Asociaciones de Periodistas de España (FAPE)* [En línea], disponible en: <https://fape.es/home/codigo-deontologico/> [Consultado el 17/08/2021].

Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa (2007). “Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística” en *Wayback Machine* [En línea], disponible en: <https://web.archive.org/web/20071206034136/http://www2.canalaudiovisual.com/ezine/books/sitiolegisla/codigoeuropeoperiodista.html> [Consultado el 17/08/2021].

Bancells, Judit (2016). *El perfil del corresponsal de guerra a través de la ficció cinematogràfica sobre la Guerra de Croàcia i Bòsnia*. Trabajo de Fin de Grado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Bezunartea, Ofa. et al. (2007a). “Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico”. *Palabra Clave* [En línea], 10 (2), 61-74, disponible en: https://www.academia.edu/4984325/Si_hay_sangre_hay_noticia_recetas_cinematograficas_para_el_exitoperiodistico [Consultado el 06/09/2021].

___ (2007b). "Periodistas de cine y de ética". *Ámbitos* [En línea], (16), 369-393, disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16801621> [Consultado el 13/08/2021].

___ (2008a). "...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema". *ZER* [En línea], 13 (25), 221-242, disponible en: [https://www.academia.edu/4984332/ So What She s A Newspaperman and She s Pretty Women Journalists in the Cinema](https://www.academia.edu/4984332/So_What_She_s_A_Newspaperman_and_She_s_Pretty_Women_Journalists_in_the_Cinema) [Consultado el 06/09/2021].

___ (2008b). "Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine". *Textual & Visual Media* [En línea], (1), 107-120, disponible en: <https://textualvisualmedia.com/index.php/txtvmedia/article/view/5> [Consultado el 06/09/2021].

___ (2010). "El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados". *Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* [En línea], 33 (1), 145-167, disponible en: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/151> [Consultado el 19/08/2021].

Bezúnartea, Ofa; Cantalapiedra, María José y Genaut, Aingeru (2010). "Vivir y relatar la historia: la imagen de los corresponsales de guerra en el cine" en José Manuel De Pablos (coord). *Actas – II Congreso Internacional Latina de Comunicación*. Universidad La Laguna: San Cristóbal de La Laguna.

Blázquez, Niceto (2000). *El desafío ético de la información*. Salamanca: Editorial San Esteban.

Coca, César (2009). "Periodismo, oficio, profesión o vocación". *Boletín de Estudios Económicos* [En línea], 64 (196), 95-108, disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1349931265/fulltextPDF/B9B544B313F043BBPQ/1?accountid=17248> [Consultado el 23/08/2021].

Committee to Protect Journalists (CPJ) (2021). "Journalists killed between 1992 and 2021" en *Committee to Protect Journalists (CPJ)* [En línea], disponible en: https://cpj.org/data/killed/?status=Killed&motiveConfirmed%5B%5D=Confirmed&type%5B%5D=Journalist&start_year=1992&end_year=2021&group_by=year [Consultado el 05/09/2021].

Consell de la Informació de Catalunya (CIC) (2021). "Código deontológico: Declaración de principios de la profesión periodística en Cataluña" en *Consell de la Informació de Catalunya (CIC)* [En línea], disponible en: <https://fcic.periodistes.cat/es/codi-deontologic/> [Consultado el 17/08/2021].

Courson, Maxwell Taylor (1976). *The Newspaper Movies: An Analysis of the Rise and Decline of the News Gatherer as a Hero in American Motion Pictures, 1900-1974*. Tesis doctoral. Honolulu: Universidad de Hawái.

Egido, Francisco (2012). "El periodista en los conflictos bélicos". *Revista Académica Hologramática*, 2 (16), 3-15.

Federación Internacional de Periodistas (2021). "Carta Mundial de Ética para Periodistas" en *Federación Internacional de Periodistas* [En línea], disponible en: <https://www.ifj.org/es/quien/reglas-y-politica/carta-mundial-de-etica-para-periodistas.html> [Consultado el 17/08/2021].

García de Lucas, Rodríguez y Heredia (2006). *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid: Semana Internacional de Cine.

González, María (2017). "Objetividad no es neutralidad: la norma objetiva como método periodístico". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* [En línea], 23 (2), 829-846, disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/141667629.pdf> [Consultado el 23/08/2021].

Laviana, Juan Carlos (1996). *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nickel Odeón.

Langman, Larry (1998). *The Media in the Movies. A Catalog of American Journalism Films, 1900-1996*. Jefferson: McFarland.

McDaniel, Kyle Ross (2007). *Reviewing the image of the photojournalist in film: how ethical dilemmas shape stereotypes of the on-screen press photographer in motion pictures from 1954 to 2006*. Tesis doctoral. Columbia: Universidad de Missouri - Columbia.

Mera, Montse (2008). "Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* [En línea], 14, 505-525, disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0808110505A> [Consultado el 06/09/2021].

Morales, Adrián (2017). *La figura del periodista en el cine de los Estados Unidos*. Trabajo de Fin de Grado. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

Moberg, Virgil Boyd (1995). *Foreign correspondent films: A form of "knowing" America*. Tesis doctoral. Tampa: Universidad del Sur de Florida.

Ness, Richard R. (1997). *From Headline Hunter to Superman. A Journalism Filmography*. Lanham: Scarecrow Press.

Osorio, Olga (2009). *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*. Tesis doctoral. La Coruña: Universidad de La Coruña.

___ (2016). "La representación del fotoperiodista en el cine del siglo XX: fotógrafos en lugares de conflictos y sensacionalistas". *ZER*, 21 (40), 31-49.

Parejo, Nekane (2009). "La mirada del reportero de guerra en el cine". *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna: Universidad de La Laguna.

Pastor, María Ángeles (2010). "Quiero ser periodista: tras las motivaciones de la profesión periodística" en *Comunicar – Revista Científica de Educomunicación* [En línea], 17 (34), 191-199, disponible en: <https://www.proquest.com/docview/749172576/fulltextPDF/739D22612D394035PQ/23?accountid=17248> [Consultado el 23/08/2021].

Peña, Simón (2011). *Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder*. Tesis doctoral. Leioa: Universidad del País Vasco.

Ramos, Fátima (2017). *Periodismo de guerra y aproximación a la figura del corresponsal*". Trabajo de Fin de Grado. Extremadura: Universidad de Extremadura.

Morales, Adrián (2017). *La figura del periodista en el cine de los Estados Unidos*. Trabajo de Fin de Grado. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

Tulloch, Christopher David (1998). *Los corresponsales en el extranjero de prensa diaria española y el proceso de comunicación de la información internacional*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

7. ANEXOS

7.1. TABLA DE CLASIFICACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS FÍLMICAS

CARACTERÍSTICAS FÍLMICAS		
PERSONAJE	TIPOLOGÍA DRAMÁTICA	DIÁLOGO

Fuente: elaboración propia

7.2. TABLA DE CLASIFICACIÓN DEL FACTOR FÍSICO

FACTOR FÍSICO					
PERSONAJE	INTÉRPRETE	SEXO		EDAD	RAZA
		HOMBRE	MUJER		

Fuente: elaboración propia

7.3. TABLAS DE CLASIFICACIONES DEL FACTOR SOCIAL

Tabla 1.

FACTOR SOCIAL					
PERSONAJE	CONFLICTO ENTRE LA VIDA PRIVADA Y PROFESIONAL				
	RELEVANCIA	SOLUCIÓN			
		NO SE RESUELVE	EQUILIBRIO	A FAVOR DE	
				PRIVADA	PROFESIONAL

Fuente: elaboración propia

Tabla 2.

FACTOR SOCIAL			
PERSONAJE	ADICCIONES Y FRECUENCIA DE CONSUMO		
	TABACO	ALCOHOL	DROGAS

Fuente: elaboración propia

Tabla 3.

FACTOR SOCIAL					
PERSONAJE	VIDA DE PAREJA				
	RELEVANCIA	ESTADO CIVIL	SE ENAMORA	CAMBIA LA SITUACIÓN INICIAL	TENDENCIA ENDOGÁMICA

Fuente: elaboración propia

Tabla 4.

FACTOR SOCIAL				
PERSONAJE	VIDA SEXUAL			
	RELACIONES SEXUALES		INFIDELIDAD	TENDENCIA ENDOGÁMICA
	CON QUIÉN	FRECUENCIA		

Fuente: elaboración propia

Tabla 5.

FACTOR SOCIAL					
PERSONAJE	VIDA FAMILIAR				
	MATERNIDAD / PATERNIDAD		OTRAS RELACIONES FAMILIARES		
	RELACIÓN	RELEVANCIA	PARENTESCO	RELEVANCIA	RELACIÓN

Fuente: elaboración propia

7.4. TABLA DE CLASIFICACIÓN DEL FACTOR PROFESIONAL

FACTOR PROFESIONAL				
PERSONAJE	TIPO DE CORRESPONSAL	MEDIO DE COMUNICACIÓN	NOMBRE DEL MEDIO	CARGO

Fuente: elaboración propia

7.5. TABLA DE CLASIFICACIÓN DE COMPORTAMIENTOS ÉTICOS Y ANTIÉTICOS

CLASIFICACIÓN DE COMPORTAMIENTOS				
PERSONAJE	MINUTO	FALTA DE OBJETIVIDAD O NEUTRALIDAD	OTROS COMPORTAMIENTOS ANTIÉTICOS	BUEN PROCEDER

Fuente: elaboración propia