

---

***Redacted.***  
**La verdad os hará libres**

**Juan Facundo Veiga**  
juan.facundo.veiga@hotmail.es

---

Drama, Estados Unidos, Canadá, 2007, 90 min., HDTV. **Dirección y guión:** Brian De Palma. **Fotografía:** Jonathon Cliff. **Producción:** Jason Klot. **Montaje:** Bill Pankow. **Intérpretes:** Robert Devaney, Izzy Diaz, Patrick Carroll, Danny Sherman, Kel O'Neil.

---

“El cuarto poder hace como el capitalismo a las revoluciones, las enriquece”  
Brian De Palma, entrevistado en *Higher Definition*.

### **Filmar la guerra**

Brian De Palma rueda *Redacted* en 2007, cuatro años después de las primeras incursiones militares por parte de soldados estadounidenses en Irak. Un análisis sobre esta obra nos hace cuestionarnos ¿qué es realmente *Redacted*? Muchas son las obras contemporáneas que centraron sus objetivos en conflictos bélicos, pero ¿qué diferencia aporta este film en comparación con los anteriores? La cinematografía estadounidense se ha centrado, algunas veces con especial delicadeza, en aquellos conflictos bélicos presentes en su historia, distintos directores han ido aportando innovaciones en el lenguaje y han dialogado acerca de cómo representar los horrores de la guerra.

La guerra de Vietnam representó la primera gran derrota a la vez que desveló sin pudor lo absurdo del conflicto provocando la ira de la opinión popular. ¿Cómo representaron los directores aquel conflicto bélico? De obligada revisión es *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), film que relata, a modo de

itinerario, el progresivo descenso al corazón de las tinieblas<sup>1</sup> de un grupo de soldados que tienen una misión especial. El mismo De Palma rueda *Casualties of War* (1989) con un punto de partida más que similar al del film objeto de este trabajo.

La Segunda Guerra Mundial ha contado con innumerables acercamientos desde el cine. Por permanecer en el plano actual podríamos citar *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998), un falso intento de acercamiento realista al conflicto. Spielberg introduce una impronta *Cinema Verité* que es más simple estética que un afán teórico por acercarse a la verdad de la contienda. Oliver Hirschbiegel fue un paso más adelante relatándonos la versión alemana de esta historia con *Der Untergang* (2004). Un film que acabó siendo muy polémico justamente por centrarse más en la psicología de Adolf Hitler y el pueblo alemán que en la espectacularidad del combate.

La guerra de Irak es un conflicto mucho más cercano para nuestra generación y la primera guerra mediatizada de manera muy diferente. También para esta guerra existen propuestas de acercamiento en pos de una comprensión. Destacable es *Jarhead* (Sam Mendes, 2005), un reflejo de lo absurdo de la guerra moderna, aséptica, despersonalizada; y un interesante perfil del soldado que se sumerge en ella. Y más interesante aún es *Redacted*, tanto por su afán de mostrar el verdadero horror de la guerra, como el lenguaje que articula entorno a los medios de comunicación.

Todos estos casos demuestran la función del cine como herramienta de la memoria; una necesidad de los pueblos de analizar sus heridas tanto a nivel global como local incluyendo el pasado más inmediato. “*El cine de la memoria describe en presente un pasado con el que se siente en deuda, incluso hasta el extremo de asumir su culpabilidad: ¿obligación de recordar o tiranía del arrepentimiento?*” (Lipovetsky, 2009, 179) El motivo que lleva a De Palma a realizar *Casualties of War* se corresponde con esta tesis, sin embargo, en el caso de *Redacted*, se añade la búsqueda de la verdad.

---

<sup>1</sup> Título de la obra en la que está vagamente basado el film. *Heart of Darkness* de Joseph Conrad.

Progresivamente se ha pasado de un cine histórico centrado en distracciones sin consecuencia a un cine que pugna por mantener latentes las conciencias. Por lo tanto entra, inevitablemente, el tema del lenguaje y su relación con la realidad. Es aquí dónde cobra un especial interés el particular acercamiento de De Palma con esa realidad que, en su film, parece devorar la ficción.

### **Los límites de la realidad y la ficción**

Tanto *Redacted*, como la que puede ser considerada una antecesora, *Casualties of War*, comienzan con un letrero que intenta advertir y explicar su naturaleza. *Casualties of War* comienza anunciando que: “La película se basa en un incidente real de la guerra de Vietnam. Lo sacó a la luz Daniel Lang, en la revista *The New Yorker* en 1969” mientras que *Redacted* nos advierte que: “Esta película es enteramente ficción inspirada en un incidente ampliamente divulgado ocurrido en Irak. Algunos de estos hechos pueden parecerse al incidente, pero los personajes son ficticios y sus palabras y sus actos no deben confundirse con la realidad [documentos visuales, imaginados antes, durante y después de una violación y asesinato en Samarra en 2006].

Como se puede observar, *Redacted* posee una advertencia más aguda que, por su naturaleza y por cuestiones legales, utiliza vocablos como imaginación, ficción y una especial insistencia en evitar la confusión con la realidad. Esta definición es muy clara, sin embargo genera una problemática que choca frontalmente con las categorías genéricas del cine de ficción y del cine documental. Se debe plantear si la película de De Palma es un falso documental, un ejercicio de *found footage* a partir de los materiales de archivo de la guerra o, simplemente, una ficción articulada a partir de las imágenes de nuestro presente. (Ángel Quintana, 2007)

En la búsqueda de una clasificación adecuada, caemos en la cuenta que más allá de su advertencia y de no poseer una vocación de documental, esta obra tiene un valor como tal. La ficción se ha convertido progresivamente en fiel testimonio de la realidad empírica hasta el punto de suplantarla. Los procedimientos de carácter

estructural, formal o técnico terminan desvelando el pensamiento de una época y de una sociedad

De este modo, *Redacted*, junto con otros filmes, se alza como uno de los máximos exponentes del *realismo de lo imaginado*. Ya no se trata de prometeros que lo que vemos es real, sino que partiendo de lo *imaginado* nos enfrentaremos a un lenguaje que aparenta haber borrado los límites entre discurso y referente, entre el acontecimiento y su representación. Allí está la más clara diferencia entre *Casualites of War* y *Redacted*. La primera es una realidad ficcionalizada, mientras que la segunda se presenta abiertamente como ficción, pero con el lenguaje más realista posible.

### **Los Medios de Comunicación**

*Redacted* nace de la ira producida por la invasión de Irak y se centra en la incapacidad que Brian De Palma ve en los medios de comunicación de transmitir la verdad. Esto lo lleva a experimentar modelos articulares que le permitan acercarse a ésta y analizar la situación actual en el panorama de la información audiovisual.

Jules Régis Debray en su *Dialéctica de la televisión pura* hace un análisis de las consecuencias de la televisión a la hora de generar opinión pública y su naturaleza para favorecer o perjudicar a la democracia. En dicho análisis se hace una crítica a la que *Redacted*, de alguna manera, podría actuar como posible respuesta. La televisión ha pecado siempre por abusar del espectáculo, convirtiéndose su discurso en uno con pretensiones informativas construido como relato de ficción. Para espectacularizar la realidad y facilitar su consumo, los medios se han visto obligados a simplificarla y a omitir los distintos puntos de vista. Además, no todos los sucesos tienen libre acceso al mercado de la información, sino que hay una elección previa y manipulación para adecuarlos al lenguaje televisivo. Del mismo modo *el directo* televisivo es la clave de la actualidad; un formato que no es más que comunicación bruta que no da a lugar a la reflexión ni el análisis, sino que provoca histeria. (Debray, 1994)

Brian De Palma se sitúa en otra época, pero como respuesta se centra en un novedoso abanico de medios que, aparentemente, son alternativos y no pasan por el control de la televisión. Recordemos que las imágenes del 11-S, tratadas con suma delicadeza y censuradas por los medios oficiales, encontraron otra vía para salir a la luz en los múltiples sistemas de contrainformación. Lo mismo ha ocurrido con las imágenes censuradas de la guerra de Irak. Por lo tanto, De Palma, huye de la televisión, para centrarse en otros canales más libres de control. El director cuenta<sup>2</sup> que a lo largo de su investigación para el film encontró medios de comunicación alternativos que le ofrecían múltiples puntos de vista, todo el material y los formatos presentados en *Redacted* están en Internet.

La progresiva democratización de los medios de comunicación que llevaron a Brian De Palma a concebir *Redacted* como un mosaico de fuentes de información aleternativas, es analizado también por Isidro Moreno: *Internet es el paradigma de la convergencia de todas las sustancias expresivas, un canal flexible que admite todo tipo de informaciones y relatos, el soporte de los soportes que puede albergar a todos los medios de comunicación existentes sean o no interactivos.* (Moreno, 2002, 87)

Por lo tanto Internet y el avance de los distintos soportes digitales, han permitido una nueva forma de construir la realidad. Se trata de un conjunto de redes informativas, un tejido, un hipertexto; formado por partes independientes entre si y libres del control de los medios oficiales. De esta alternativa se hace eco Brian De Palma y lo que empezó siendo un feroz ataque a los medio de comunicación, terminó configurando una representación de las posibilidades de estos canales de información alternativos.

### **Laberinto hipertextual en Samarra**

*<<Según las reglas de la perspectiva sólo podemos percibir cada vez una parte del objeto. La percepción de la totalidad se halla obligatoriamente fragmentada en el tiempo. La focalización es la esencia misma de la narrativa porque supone a la vez punto de vista y espacio temporalizado. El lenguaje del ordenador ha introducido, junto con la instantaneidad de la visión, la propuesta de innumerables puntos de*

---

<sup>2</sup> Entrevista en el programa *Higher Definition with Robert Wilonsky*

*vista sobre el objeto. Para que fueran la visión de un dios (y, por consiguiente, la anulación del relato) haría falta que la percepción tuviera dos condiciones que no tiene: que se extendiera a todos los puntos de vista posibles y que fuera simultánea>>* (García Jiménez, 1994, 220.)

Esta cita explica principalmente la estructura que Brian De Palma adopta para su film *Redacted*, la lógica del hipertexto. Básicamente son dos los motivos que llevaron a la creación del hipertexto, el avance tecnológico, por un lado, y un fundamento teórico muy interesante por el otro. En el caso del film, la situación es la misma. Los avances en el cine digital y la búsqueda de este director por aunar los múltiples puntos de vista lo llevaron a articular el film con esta estructura. Se compone por medio de fuentes hipermedia con múltiples texturas y perspectivas. El cambio que introduce la obra implica un deslizamiento del modelo vertical de comunicación mediática “*hacia un modelo horizontal no centralizado en el que una cantidad elevada de datos se genera y difunde fuera del control de los profesionales de la pantalla, el mercado y la política.*” (Gilles Lipovetsky, 2009, 274.)

La pregunta en cuestión es ver realmente hasta que punto *Redacted* sigue la lógica del hipertexto. El hipertexto, según Isidro Moreno (2002, 31), no surge como consecuencia de los avances tecnológicos, sino que son muchos los autores que “*soñaron diálogos imposibles con el lector para multiplicar las posibilidades narrativas de sus obras, quebrando su linealidad e invitando a la transgresión. Antes de que se aliase con ellos la informática, ya habían andado un largo y creativo camino colmado de ingeniosas interacciones*”. Más allá de esta afirmación, fue la tecnología la que permitió dinamizar estas posibilidades. Este mismo ejemplo es observable en la filmografía de Brian De Palma. El director quería un acercamiento que provocase el odio y la reprobación desde *Casualties of War*, pero el formato del cine digital primero y el desarrollo de Internet luego, le permitieron un acercamiento real y la posibilidad de multiplicar los puntos de vista.

En cuanto al fundamento teórico del hipertexto y de *Redacted*, también encontramos un punto en común. El hipertexto, como dijimos anteriormente, atiende a un proceso de descentramiento o dislocación al moverse por textos

diferentes. Este movimiento del centro genera centros de atención provisionales; exactamente igual que la narración de del film. De Palma fragmenta la narración en fragmentos que proceden de una naturaleza diferente y que tienen una autonomía propia, más allá del conjunto del relato. Esta actitud es, sin lugar a dudas, una declaración de intenciones en relación con lo establecido anteriormente sobre los medios de comunicación. Para ejemplificarle me remito al cineasta chileno Raúl Ruiz. Sus obras se entrecruzan y se cruzan reingresando sobre si mismas, al modo de las paradojas autorreferenciales tan propias de la lógica contemporánea. Aquí se pone en duda y se ataca el principio de no contradicción que durante siglos tiranizó la lógica de Occidente. (Ruiz, 2000) Como explica Adolfo Vásquez Rocca (2007, 11) “...se da a lugar a una especie de polisemia visual, donde se explora la idea tan cara para la física cuántica, de que no existe simplemente una historia para el universo, sino una colección de historias posibles para éste, todas igualmente reales.” Del mismo modo que Raúl Ruiz, Brian De Palma se opone al monopolio de las imágenes que regenta la televisión y que oculta convenientemente aspectos de una misma realidad. El hipertexto ataca directamente este principio que negaba la posibilidad de alternativas o de otra forma de acercarse a los hechos.

Dicho esto, el hipertexto pondría en crisis los conceptos de autor, lector y, en este caso, espectador. Isidro Moreno utiliza, para referirse al lector, un concepto más adecuado, el de *lectoautor*, ya que el hipertexto exige una participación activa por parte de quien se enfrenta a él. El lector/espectador se ve obligado a ir reescribiendo y ordenando la narración en su cabeza, lleva a la reflexión<sup>3</sup>. Con *Redacted* sucede lo mismo convirtiéndolo, a la vez, en una cuestión política. El film nos presenta sucesos, algunos desde múltiples puntos de vista y otros los omite directamente. Esta estructura nos obliga a imaginar lo que no se ve y, de aquello que sí tenemos múltiples imágenes, debemos elegir un punto de vista para recrear los sucesos en nuestra mente.

En mi opinión, *Redacted* tiene muchos elementos que lo vinculan al hipertexto, sin embargo, carece de una función interactiva por parte del espectador, además de

---

<sup>3</sup> Oponiéndose a lo que Régis Debray sostenía que creaba el directo televisivo: provocar la histeria e imposibilitar la reflexión.

poseer una secuencialidad temporal. Pero, en todo caso, sigue una lógica laberíntica y más que nosotros sumergirnos en él, es De Palma quién la despliega ante nuestros ojos.

### **Texturas fieles a la realidad**

Son muchas las teorías que plantean que en la actualidad nos encontramos en una sociedad videovigilada. El avance en las tecnologías digitales y audiovisuales junto a la creciente sensación de inseguridad fomenta que nuestro entorno esté cada vez más cubierto por ojos anónimos que vigilan. Desde cámaras de seguridad, hasta el teléfono móvil, siempre hay un testigo capaz de grabarlo todo. Esto se convierte en un arma de doble filo: Existe ahora la posibilidad de tener constancia sobre ciertas irregularidades y violaciones de la ley, pero también se puede invadir la esfera privada con total impunidad. Este aspecto está presente en el film con ambas variantes.

Brian de Palma se hace eco de todos estos nuevos soportes y los aplica en su mosaico hipermedia como herramientas narrativas y manteniendo sus propios lenguajes y texturas que los caracterizan.

### **La cámara doméstica**

Éste podría considerarse como el formato base de toda la película. El soldado Salazar lleva a su misión a Samarra una *handycam* digital con la que pretende cubrir todo lo que allí suceda. En los primeros minutos del film nos advierte: *No esperéis una peli de acción de Hollywood. No habrá cortes rápidos, ni banda sonora para subir la adrenalina, ni narrativa lógica para entenderla.* Salazar, a quién debemos considerar el operador de nuestra cámara, no le interesa narrar nada coherente, sino que prefiere ser un observador imparcial y registrar con total objetividad lo que sucede a su alrededor. Desde las primeras escenas se nos plantea que será una imagen sin mediaciones a la caza de la verdad y nada más que la verdad. El mismo soldado es el que le exige a sus compañeros de batallón: *¡No me contéis mentiras!* Aquí se presenta a la cámara doméstica como una herramienta totalmente independiente resaltando aquellos aspectos más *amateur* de las imágenes que captura.

La sociedad actual ha perdido progresivamente la fe en las imágenes producidas por los medios oficiales. En cuanto una imagen más se aleje de los cánones académicos más aumentara su aceptación como documento objetivo. Por este motivo, el soldado que es nuestros ojos, rehúye cuando se lo acusa de periodista, él se define como un observador impasible que archiva la realidad para su posterior visualización. Muy fiel a las directivas de Manuela Velasco que se repitieron hasta el hastío en *[REC]* (Balagueró y Plaza, 2007): *Nunca dejes de grabar, eso es lo importante.*

Como plantea Michel Foucault (1992), con el tiempo, según la economía del poder, se hace mucho más rentable vigilar que castigar. Esta es la función que cumple Salazar dentro del pelotón, la de vigilar, no la de castigar y así se lo explica a su compañero cuando éste le pregunta que excusa tiene para entrar a la casa dónde se cometerá el crimen.

Otro aspecto interesante sobre la grabación doméstica está en relación con una idea de Debray (1994). Según él, con la aparición de la televisión y las imágenes para cubrir noticias, la verdad ha encontrado domicilio en el primer plano. El acercamiento a los gestos, movimientos, etc. es mucho más “real” que la lejanía o la argumentación. No hay cámara capaz de acercarse más a los hechos que aquella que lleva un protagonista, un miembro que es parte de los hechos. La ficción ha intentado jugar innumerables veces con este lenguaje, sabiendo que la cámara doméstica es, para el espectador, la realidad en bruto. Ejemplos como *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *The Blair Witch Project* (Myrick y Sánchez, 1999) o *C'est arrive près de chez vous*<sup>4</sup> (Belvaux y Bonzel, 1992).

La aparente imparcialidad de esta cámara ajena a cualquier control la hace un elemento de alta fiabilidad. Incluso sigue grabando cuando es abandonada sola o en contra de la voluntad de quien la acciona. Cuando Salazar es secuestrado por unos terroristas, se estaba grabando a si mismo. La cámara continúa impasible

---

<sup>4</sup> Film belga en el que un equipo de cámara sigue a un asesino en serie durante un día, mientras que este cuenta acerca de su vida, sus gustos y su trabajo.

hasta que es recogida por otro soldado. Esta idea de la cámara con voluntad propia, como arma, nos remite directamente a Iván Zulueta y su *Arrebato* (1980) en el que Pedro P. es consumido por la cámara y esta continúa insaciable captando imágenes de la realidad.

En *Redacted* la cámara es capaz de mostrarnos incluso más allá de lo que hay presente en las imágenes. Una cámara distinta graba al soldado McCoy una vez de vuelta de Irak en un bar con su mujer y amigos. Allí se le exige que cuente una *historia de guerra* y este rompe en llantos, mientras sus compañeros los aplauden calificándolo de héroe. Aquí la máscara del heroísmo se cae y sólo lo sabemos nosotros.

Debemos incluir también la participación activa de quien la empuña. Salazar se ve obligado a sostener el brazo de la niña que va a ser violada, mientras registra con su cámara en la otra mano. Lo mismo sucede en *C'est arrive près de chez vous* cuando Ben invita a participar al equipo que documenta su trabajo a unirse a una de las violaciones al final del film.

Brian De Palma utiliza el lenguaje de las *handycams*, aprovecha su lenguaje y sus limitaciones para incluirlas como rasgos estéticos. Además del montaje con efectos propios de una producción casera, somos testigos de una cámara frenética, que hace uso de un zoom violento, vemos la fecha del día de la grabación impresa en el cuadro y el autofocus; así como una imagen chata donde todo está enfocado. Se hace uso de herramientas inadmisibles en el cine como la visión nocturna, incluso cuando dos soldados quieren apagarla para hablar en privado, se confunden y cambian el balance de blancos predefinido para luz artificial.

Estos dos soldados aseguran que su secreto está a salvo ya que uno de sus compañeros no vio nada y el otro ha muerto, pero se olvidan de la cámara. Del mismo modo que en el final de *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), cuando no haya nadie vivo para grabar, siempre quedará la cámara.

La cámara doméstica se presenta aquí como la alternativa perfecta frente a la tiranía del monopolio de la imagen. Pero De Palma hace uso de otros formatos mucho más novedosos.

### **La cámara de seguridad**

Como comentamos anteriormente, las cámaras de vigilancia ponen en entredicho las libertades públicas y privadas. Están situadas en lugares estratégicos por voluntades que desean captar en imagen una determinada parcela de realidad. Esta realidad se sitúa delante de ella sin ser consciente de su presencia. Carece de todo tipo de movimiento, por lo que su objetividad es indiscutida y son utilizadas en juicios como pruebas. Vivimos en una sociedad que confía ciegamente en las imágenes, sobre todo éstas que son consideradas imparciales.

En *Redacted* hay una cámara de seguridad a través de la cual vemos todo aquello que Salazar no puede capturar. ¿Qué vemos de diferencia? Todos los personajes se comportan de manera totalmente diferente cuando no saben que están siendo observados, o peor aún, grabados para la posteridad, para ser juzgadas por nosotros. La cámara de vigilancia sería una herramienta capaz de archivar un determinado fragmento de la realidad para siempre y que a la vez es capaz de traer lo que pertenece al ámbito privado a la esfera pública.

En este caso, De Palma es también fiel al lenguaje propio de las imágenes tomadas por cámaras de vigilancia. Carece de una calidad para ser transmitida, además que demuestra una total indiferencia frente a lo que ocurre frente a ella. De este último aspecto se han hecho gran cantidad de experimentos cinematográficos. Destacable es la obra *Wavelength* (1967) y otras más por el polifacético canadiense Michael Snow. Este medimetro experimental es un plano secuencia dónde la cámara no se mueve, pero el espacio y lo que ocurre ahí alude cuando menos a retazos de una trama; simplemente que la cámara no decide seguirla. (Vicente Sánchez-Biosca, 2004)

La cámara de vigilancia nos alude a un fuera de campo dónde ocurren cosas de vital importancia, pero su naturaleza le impide mostrárnoslas.

### **Youtube.com – Broadcast Yourself**

YouTube nació en Febrero del 2005 y en poco tiempo se consagró como el portal democrático por excelencia. Su eslogan, *¡Retransmítete a ti mismo!*, nos habla de un foro dónde cada uno puede con libertad hacer llegar sus vídeos, a pesar que poco a poco, este portal se vea absorbido por el sistema<sup>5</sup>. Independientemente de su futuro, YouTube se ha convertido en una nueva especie de ágora para todo aquél que tenga algo que decir. No hay intermediarios de ningún<sup>6</sup> tipo y todo el mundo tiene acceso a él e, incluso, a responderle.

Brian De Palma, notó la presencia de material audiovisual dentro de este universo que jamás podría aparecer en los medios de comunicación oficiales; o bien por su crudeza o por ser políticamente incorrectos. En *Redacted*, bajo el título de *The Get Out Of Irak Campaign* se alinean una serie de videos que repudian el conflicto. Uno de ellos es la confesión de McCoy que, tras verse forzado por sus compañeros a guardar silencio y no encontrar apoyo en su propio padre, considera que es el canal idóneo para su confesión anónima, su forma de expiar las culpas y dar a conocer el suceso al mundo. Aquí, YouTube, juega el mismo papel que el capellán metodista que se acerca al soldado Eriksson y le escucha en *Casualties of War*. Tanto YouTube como el capellán dan fuerza a una voz que antes no era oída.

Además de una función expiativa, cumple la función de portal de protestas. En el film, una chica corriente critica la política estadounidense con una ira descontrolada, ya que no tiene que cuidar su vocabulario en un medio alternativo como este.

Brian De Palma usa este lenguaje manteniendo también todas las características que lo diferencian, incluso sus limitaciones. En estas escenas vemos el *buffering* del video y una calidad propia del *streaming*, neologismos con los que ya todos estamos familiarizados.

---

<sup>5</sup> Muchas empresas mediáticas, como la CBS y la BBC, ofrecen su material ahí. Del mismo modo, el portal, en su intento por generar beneficios, ha puesto en marcha negociaciones con Sony Pictures para conseguir licencias de algunos de sus títulos.

<sup>6</sup> Siempre y cuando el contenido no sea difamatorio, pornográfico o restringido a derechos.

## **WEB**

La web es representada aquí por medio de *blogs* y páginas creadas voluntariamente para la exhibición por diferentes motivos. Uno de ellos es el blog *Just A Soldiers Wife. A Blog Site by Judy McCoy*, creado por una de las mujeres de los soldados para poder expresar su dolor, su rabia y sus miedos al mundo. La Web le da las herramientas para que ella sea periodista de su propia vida privada, para que pueda darse a conocer. Brian De Palma encontró en este fenómeno un verdadero documento histórico; nunca antes el sentir de un individuo o una colectividad pudo transmitirse al mundo con tanta facilidad. Allí, además de un vídeo en el que se dirige a su marido, pero con la voluntad de que lo vea el mundo entero, publica las cartas que le escribe.

Los grupos fundamentalistas hacen algo similar, creando en el ciberespacio un lugar dónde poder atribuirse los atentados y hacer concientes al mundo de lo que hacen y porqué lo hacen. Ambos colectivos se dan a conocer con finalidades similares: mantenerse fuertes y apoyarse en la lucha.

La dinámica que ponen en marcha estos formatos es a la inversa que las cámaras de vigilancia, es la propia voluntad del individuo de exhibir su vida privada o cualquier aspecto de ésta. Ninguno de estos discursos tendría lugar en los medios de comunicación oficiales sin ser previamente censurados o mediatizados. Aquí se produce un viaje rápido del individuo al mundo.

## **Videollamadas satelitales**

Las videollamadas son un tipo de comunicación que pertenece al ámbito personal, pero que en cualquier momento, al igual que las llamadas telefónicas, pueden dar el salto a la esfera pública. Brian De Palma utiliza este fenómeno<sup>7</sup> para enfrentar a Lawyer McCoy, que está en el frente, con su padre que está a más de diez mil kilómetros de distancia. Esta comunicación permite que por medio del diálogo se

---

<sup>7</sup> Nunca antes los soldados habían podido hablar con sus familiares en tiempo real y con contacto visual.

vaya configurando una parcela de la realidad, de la verdad, que el padre del soldado recomienda mantener callada.

De Palma recrea la interfaz con claridad, incluso presentando el formato de ventanas utilizado por Mac y las fotos de los respectivos usuarios. De este lenguaje se apropia también el director, dónde la mirada a cámara se da por hecho que es una mirada al compañero de diálogo en dos recuadros diferente.

Ahora, las noticias del frente viajan a casa a tiempo real a la velocidad de la fibra óptica. Hecho que acerca, según De Palma, a los ciudadanos a la verdad, ya que están “en contacto” con sus familiares en el frente.

### **Televisión**

La televisión, en *Redacted*, esta representada por dos cadenas ficticias: CNE, Central Euro News<sup>8</sup> y otro canal que tiene por símbolo una *a* que representa a la única agencia de noticias independiente en Medio Oriente, *Al Jazeera*. Ambas poseen una clara voluntad informativa que evidencian las críticas anteriormente planteadas por Régis Debray en cuanto a la creación del espacio y la elección de los puntos de interés. Por ejemplo, CNE no hace referencia a los motivos por los que el soldado Ángel Salazar fue decapitado, así como tampoco se hace eco de la noticia de la violación y asesinato de una niña de 15 años en Samarra. El canal árabe no hace alusión a ningún dato que pudiese personalizar al soldado americano decapitado. Cada uno convierte en hecho noticioso lo que considera que es de interés público.

De Palma utiliza una estética totalmente televisiva, a la vez que elimina totalmente el grano del celuloide, siendo capaz de conseguir una inmediatez que de otro modo sería imposible. Consigue también emular todas las características del directo televisivo, esa sensación que Debray considera *información en bruto*.

---

<sup>8</sup> Representa la mirada Europea del conflicto.

**Barrage, el documental cinematográfico.**

Brian De Palma introduce dentro de su mosaico hipermediático un documental llamado *Barriage*<sup>9</sup>, dirigido por Marc y François Clément, que se centra en la espera que sufren los soldados americanos en los puestos de control.

Este documental presenta el formato más diferente comparado a todas las otras piezas que componen *Redacted*. Posee una estética cuidada y ,por primera vez en todo el film, música extradiegética<sup>10</sup>. La imagen, si bien es digital, posee una distancia focal muy corta, una de las marcas registradas del cine; además de usar un filtro dorado que tiene la función de hacernos partícipes de la sensación de calor.

La mirada que presenta el documental se aleja diametralmente a todos aquellos formatos que anteriormente intentaban penetrar y mostrar la realidad. El documental, *Barrage*, presenta un distanciamiento brechtiano capaz de embellecer un puesto de control en Samarra. Incluso se permite el uso de la metáfora<sup>11</sup> con la imagen del escorpión<sup>12</sup> siendo devorado por las hormigas.

El documental es la visión artística del conflicto, una recreación ficcional, una manipulación en función de la estética. Algo similar a lo que De Palma hizo en *Casualties of War*.

\*\*\*

El mosaico que Brian De Palma plantea para la representación de un hecho concreto en Samarra se produce por medio de un juego de acercamientos y alejamientos<sup>13</sup> que permiten, a diferencia de una narración convencional, ver “el cuadro completo” secuencialmente y no simultáneamente como el hipertexto promueve, pero ahí yace el valor hipertextual de esta película. La imposibilidad de apreciar el conjunto no pertenece tanto a la estructura hipertextual o, en este caso, a la de *Redacted*, sino más bien a nuestra naturaleza como espectadores. “Cuando

---

<sup>9</sup> Marc y François Clément no existen, el documental fue rodado por Brian De Palma.

<sup>10</sup> Se trata de *Sarabande* de George Friedrich Handel.

<sup>11</sup> Metáfora de la Guerra que Estados Unidos está sufriendo en Irak.

<sup>12</sup> Recurso muy similar al utilizado por Luis Buñuel al inicio de *L'âge d'or* (1930)

<sup>13</sup> Del acercamiento de las cámaras domésticas al alejamiento brechtiano del documental francés.

*miramos el conjunto de semejante texto no lineal, no podemos leerlo; y cuando lo leemos, no podemos ver el texto en conjunto. Se ha interpuesto algo entre nosotros y el texto, y ese algo somos nosotros intentando leer.” (Adolfo Vázquez Rocca, 2007)*

Esta película propone un acercamiento a la verdad o a la realidad sin intermediarios y lo hace por medio de la multiplicidad de los puntos de vista. Un intento por hacer un acercamiento entre símbolo y referente, entre realidad y lenguaje. Lamentablemente, y en mi humilde opinión, eso continúa siendo una utopía. Sin embargo, De Palma ha hecho un esfuerzo por, artísticamente, crear un discurso diferente que nos haga reflexionar.

Lo ha conseguido.

## Bibliografía

- Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Debray, Régis (1995). *El estado seductor: las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, Michel (1992). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. [traducción de Aurelio Garzón del Camino]. Madrid: Siglo veintiuno.
- García Jiménez, J. (2007). *La semiología de la imagen en el lenguaje filosófico y teológico de Raimundo Lulio*, trabajo inédito extraído de Moreno, Isidro (2002). *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*. Barcelona: Paidós.
- Lipovetsky, Gilles / Serroy, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Moreno, Isidro (2002). *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*. Barcelona: Paidós.
- Quintana, Ángel. *De lo real y lo fingido*, en Cahiers du Cinema España, nro.6 (2007), pp. 16-17.
- Ruiz, Raúl (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Vásquez Rocca, Adolfo (2007). *El Hipertexto y la lógica del laberinto; Textualidad, redes y discruso excéntrico*, Instituto de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. En Revista Latinoamericana de Filosofía Aplicada (RLFA).