

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/HICS.64494>



EDICIONES
COMPLUTENSE

El montaje cinematográfico como herramienta para la revisión histórica: el caso de *Black Hawk Down*

Laura Fernández Ramírez¹

Recibido: 30 de junio de 2017 / Aceptado: 26 de mayo de 2018.

Resumen. El artículo muestra qué recursos de montaje se emplean en la película *Black Hawk Down* para corregir la impresión del público estadounidense sobre la derrota militar en la Batalla de Mogadiscio. Su montaje convierte al espectador en un *ranger* haciéndole compartir su experiencia bélica y principios, así como enfatiza en la profesionalidad y ética del soldado estadounidense. Convierte una debacle militar en un triunfo ético. Como trasfondo se pone de manifiesto la importancia del montaje cinematográfico para definir (o redefinir) la visión del espectador sobre un hecho histórico. Metodológicamente se emplea un tipo de análisis deducido de las teorías de Eisenstein.

Palabras clave: Montaje; historia y cine; guerra y cine; ejército norteamericano.

[en] Film editing as a tool for historical revisionism: the case of *Black Hawk Down*.

Abstract. This paper describes the editing strategies used in the film *Black Hawk Down* in order to correct North American viewer's impression on the Battle of Mogadishu. Its editing style forces the audience to share the rangers experience and principles, and stresses on the ethics and professionalism of US soldiers so as to transform a military debacle into an ethical triumph. This study presents the underlying role of film editing when defining (or redefining) the audience's impression of a historical event. The methodological approach is based on Eisenstein theories and key concepts.

Key words: Film editing; film and History; war and film; US Army.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Análisis y resultados: esquemas y colisiones del montaje de *Black Hawk Down*. Cómo cambiar la visión de un hecho histórico. 3.1. Esquemas y colisiones cualitativas que sirven a la construcción de la sensación de “vivir” el combate. 3.2. Esquemas y colisiones que acusan el mensaje ideológico del episodio. 4. Conclusión. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Fernández Ramírez, L. (2019). El montaje cinematográfico como herramienta para la revisión histórica: el caso de *Black Hawk Down*, en *Historia y comunicación social* 24.1, 259-276.

¹ Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).
laura.fernandezramirez@unir.net

1. Introducción

Black Hawk Down (Ridley Scott, 2002) recrea la batalla de Mogadiscio del 3 de octubre de 1993. Para el ejército estadounidense supuso “su inesperada primera derrota posterior a la guerra de Vietnam” (Ruiz, 2014: 3). Aunque las bajas norteamericanas fueron muy inferiores a las del bando contrario, la incursión bélica tuvo un impacto dramático en la opinión pública. Los telespectadores de Estados Unidos contemplaron horrorizados la imagen del cadáver de un soldado norteamericano arrastrado por las calles de aquella ciudad. Aquello hizo “revivir recuerdos de Vietnam que comenzaban a olvidarse” (Patterson, 2006: 452).

El impacto social traumático fue tan intenso que “la imagen del soldado muerto arrastrado por sus calles quedó indeleble en la mente de sus compatriotas, que comenzaron a hablar de un nuevo síndrome, el de *Vietmalia*” (Patterson, 2006: 453). Y esa fue la única imagen real del suceso bélico que se dio a conocer. Así, “en ausencia de imágenes reales de la historia, la película de Ridley Scott va a convertirse ella misma en parte de la Historia, la paradójica recreación de imágenes de un hecho sin imágenes reales elevada en sí misma a realidad” (Ruiz, 2014: 5). Ante la relevancia de este filme en la configuración del recuerdo de este suceso histórico, resulta de vital importancia cuestionar la visión ideológica que lo dirige, ya que el cine de género bélico tiene “la enorme capacidad de estructurar la memoria popular y de por tanto reescribir la Historia” (Langford, 2005: 106). La orientación ideológica que el cineasta haya dado al relato puede transmitir “cuál era el sentir de la sociedad de determinada época pasada” (Ferro, 1977/1995: 39) o, como es el caso de esta película, “cuál es la versión de la sociedad actual sobre un suceso anterior” (1977/1995:39).

La versión de la Historia que buscaba institucionalizar la película se plasmó en las declaraciones de su productor, Jerry Bruckheimer, en el día de su estreno. Allí manifestó que la intención de la película era corregir la impresión de debacle que había generado la prensa de aquella operación militar en Mogadiscio (*American Forces Press service*, 16 enero 2002). La película se planteó como una revisión favorable de la intervención militar (McCrisken y Pepper, 2005, p. 189-192).

Este revisionismo garantizó la colaboración del ejército estadounidense, imprescindible para poder producir una película bélica tan compleja, en la que se necesitaban especialistas militares en número considerable, negociaciones con el gobierno de Marruecos, así como el empleo de dos helicópteros reales *Black Hawk*. El General John M. Keane recordaba cómo, al solicitar la colaboración del departamento de defensa en su producción, Jerry Bruckheimer le planteó: “General, voy a hacer una película de la que se podrán sentir orgullosos” (*American Forces Press Service*, 16 de enero de 2002).

Y lo logró. Al estreno en Washington de *Black Hawk Down* (en adelante BHD) acudieron numerosas personalidades políticas y militares: el Vicepresidente Dick Cheney, el Secretario de Defensa Donald Rumsfeld y numerosos generales. Al finalizar la proyección, el General Keane y algunos veteranos protagonistas del suceso real coincidían en que la película brindaba al espectador la posibilidad de experimentar las emociones, el sentimiento de camaradería, los valores y la profesionalidad de los hombres que allí lucharon (*American Forces Press Service*, 16 de enero de 2002). Thomas White, Secretario del Ejército, añadía que en la película se constataba “el mismo coraje y el mismo espíritu desinteresado que vemos hoy en Afganistán y en

cualquier otro punto del mundo en el que intervengan los soldados norteamericanos” (*American Forces Press Service*, 16 de enero de 2002).

No extraña que la película se valorara muy positivamente por el gabinete de George W. Bush en su estrategia de guerra contra el Terror. Tampoco que se proyectara para levantar la moral de las tropas estadounidenses desplegadas en Afganistán (Lisle y Pepper, 2005, en McCrisken *et al.*, 2005), ya que se destaca en ella, por encima de cualquier valoración del conflicto bélico, la dimensión ética de los hombres que lo protagonizaron. Presenta a unos soldados profesionales, idealistas y humanos, capaces de las mayores hazañas con tal de realizar un buen trabajo, a costa de enormes sacrificios, para garantizar lo fundamental: sus principios morales básicos y los de su unidad, que la película condensa en el lema “que nadie quede atrás”. Esta visión del soldado moral, propia del cine bélico contemporáneo norteamericano, pretende purificar la visión de los estamentos militares -en entredicho tras la Guerra de Vietnam-, y reconciliarlos con el ciudadano (Gates, 2005; Dalby, 2008). Se estrenó en los albores de las guerras de Afganistán e Irak. Esto hizo especialmente útil una película como BHD en la que los soldados demostraban profesionalidad y aptitudes para la guerra urbana, además de humanidad, camaradería y moralidad en el desempeño de su misión.

La relación del argumento de la película con las guerras que respondieron al 11-S no estaba prevista: su producción fue anterior al atentado. Sin embargo, los cineastas llegaron a valorar la introducción de un rótulo final que relacionara el suceso representado con el momento político militar de su estreno (algo que descartaron para que el filme no fuera percibido como propaganda directa) y adelantaron su estreno por la visión heroica que ofrece el filme de los soldados norteamericanos. Así lo declara su director en los comentarios al DVD de la película². También su productor, por ser “un momento en el que sentimos una tremenda necesidad, una urgencia tremenda por hacer algo” (en Campbell, 2003:61). El propósito original de permitir una revisión histórica del suceso de Mogadiscio y corregir la visión y recuerdo del mismo por parte de la opinión pública no estaba reñido con contribuir a la estrategia político-militar del momento de su estreno.

El cine proporciona a la virtualidad del pensamiento estratégico o a la evanescencia de la memoria colectiva, la densidad, la impresión de realidad afectiva de la imagen cinematográfica, creando una Historia alternativa, imaginada y transformada en espectáculo colectivo, que constituye un universo mental donde la actualidad estratégica se interpreta o reinterpreta para ser debatida o perfeccionada (Valantín, 2008:12).

A la vista de los comentarios de algunos espectadores recogidos en IMDB como “cuando ves esta película sientes una verdadera conexión con esos jóvenes que siguen adelante para cumplir con su trabajo [...] ahora respeto más que nunca a los soldados norteamericanos: gracias a todos por las buenas causas por las que lucháis en todo el mundo”³, muestran que la película no sólo justificó y mejoró la imagen del suceso específico, sino que efectivamente sirvió para reconciliar al ciudadano con los estamentos militares que estaban siendo movilizados para luchar la guerra contra

² Comentarios en el DVD del filme (edición 2008).

³ Otra76, 17-01-2007(IMDB).

el Terror. No hay que olvidar tampoco que “con el 11-S fresco en la memoria de los ciudadanos, y con los soldados siendo movilizados en Afganistán, los americanos estábamos ansiosos de ver a nuestra élite militar llevando la verdad y libertad americanas al mundo” (Machin y Van Leeuwen, 2005, p. 126)⁴.

Pero no fue únicamente su argumento lo que logró modificar la visión que la opinión pública tenía del suceso. Lo más relevante es que el filme realiza un enorme esfuerzo por “evitar la reflexión crítica a favor del espectáculo y la emoción visceral” (McCrisken *et al.*, 2005, p.189). Sigue el modelo iniciado por *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) en el que mediante la identificación con el soldado de a pie y la experiencia del filme como simulacro de la guerra se logra un efecto catártico en el espectador (Klien, 2005; Dalby, 2008). Esto coincide con lo expresado por Ridley Scott, su director, quien explica que la película ofrece la posibilidad de experimentar la guerra sin pasar por el trauma real de los soldados.

El espectáculo de la guerra, y no su relato, es lo que lleva al espectador de BHD a “vivir” la guerra en primera persona y a comprometerse emocionalmente con el soldado, tal y como se puede apreciar en los comentarios de algunos espectadores: “logran que con cada disparo el público se agache para no ser alcanzado”⁵, “realmente sentí esta película, la confusión, el miedo, la desorientación y el horror de los soldados me eran tangibles. Al final estaba emocional y mentalmente exprimido”⁶, “su intención es sumergirte en ese mundo y hundirte la cabeza en él hasta que grites desesperado por poder tomar aire”⁷, “el montaje y la planificación están tan bien ejecutados que te hacen sentir que estás ahí con ellos: te abren los ojos”.

La película adopta la fórmula narrativa del videojuego de guerra, ya que incluye un escueto marco sociopolítico de la acción y un enemigo cosificado (Machin *et al.*, 2005; Pöttsch, 2011). Protagonizada esencialmente por secuencias de combate en las que queda claro qué bando constituye la “masa a defender” y cuál “la masa de la que defenderse” (Pöttsch, 2011: 516), el filme realiza una caracterización estereotipada y emplea muy pocos diálogos. Los protagonistas se ofrecen como “avatares”, invitando al espectador a adoptar el estereotipo con el que más se identifique para “vivir” el combate (Machin *et al.*, 2005; Pöttsch, 2011). Así, la ausencia de desarrollo argumental, el protagonismo de secuencias de combate espectaculares e hiperrealistas, y la eliminación de las causas para la guerra o sus consecuencias de largo alcance hacen poco evidente el mensaje ideológico del filme (McCrisken *et al.*, 2005). Su foco en la construcción de la idea del “soldado moral” y, sobre todo, su diseño audiovisual expresivo y espectacular favorecen que la visión ideológica del filme no resulte demasiado explícita, dado que promueve una “respuesta visceral para evitar una evaluación racional de lo que se presenta” (Klien, 2005:432). Esto, como en otros filmes espectaculares de su momento de producción, evita la segregación del público menos permeable a su mensaje ideológico (King, 2000/2009).

Ante la ausencia de desarrollo argumental, las investigaciones y los comentarios de los espectadores precedentes señalan al diseño hiperrealista y expresivo de su montaje y sus piezas, la planificación y el sonido, como responsables del efecto fisio-

⁴ Comentarios en el DVD del filme (edición 2008).

⁵ Edward Douglas, 12-01-2002 (IMDB).

⁶ Ptheus, 18-01-2002 (IMDB).

⁷ Secondtake, 26-07-2010 (IMDB).

lógico, emocional e ideológico de la película sobre el espectador. Esta investigación atiende precisamente a la definición de los recursos de montaje de las secuencias de espectáculo de BHD que buscan transmitir una sensación fisiológica del combate al espectador, proporcionarle una experiencia directa de la guerra, y que le llevan a participar de las emociones y visión moral de los personajes de la película. En definitiva, este artículo quiere definir los recursos de montaje y planificación que tienen la finalidad catártica de “corregir” la visión social del hecho histórico, en línea con los propósitos de su productor; los que se emplean en la película para redefinir el fracaso de una operación militar real en una victoria moral ficcional.

La película se ha consolidado como la única fuente audiovisual de la batalla de Mogadiscio disponible para el público. En una sociedad eminentemente audiovisual, el cine se conforma como fuente histórica (Sorlin, 1980; O’Connor, 1988; Ferro, 1995; Rosenstone, 2006). Por eso resulta clave que como espectadores seamos conscientes de los recursos de planificación y montaje responsables de cambiar nuestra visión de un hecho histórico. También porque “es necesario un nuevo idioma para determinar cómo funciona su ideología, no sólo en *Black Hawk derribado*, sino en el conjunto de *blockbusters* de espectáculo” (Lisle *et al.*, 2005, en McCrisken *et al.*, 2005: 208).

2. Metodología

Para aproximarnos a la definición de ese nuevo idioma empleado en BHD, esta investigación parte de la posibilidad de que se recurra a esquemas gráficos⁸, sonoros, rítmicos o estructurales que, por su empleo reiterado y asociado a una determinada idea o emoción, orienten la interpretación que hace el espectador del plano o segmento en la dirección marcada por el cineasta, y faciliten su lectura.

Un “esquema” es un concepto heredado de S. M. Eisenstein, una generalización significativa, una estructura audiovisual que articula una metáfora, una emoción o idea, que si se define de modo acorde con el acervo popular mayoritario, permite codificar la visión tendenciosa del cineasta y transmitirla de un modo efectivo. Mediante el empleo de un esquema reconocible por el espectador, ya sea por su cultura audiovisual previa o porque la película le condiciona por repetición a asociarlo a una determinada emoción o idea, se evita que “una composición imprecisa hurte al espectador la hondura completa en la percepción del pensamiento o ideas subyacentes a la obra” (Eisenstein, 1937, en eds. Glenny y Taylor, 1991/2001: 37). Si la composición de un plano destaca alguno de los elementos de su contenido de un modo particular, o si el montaje ordena o da un tono o ritmo específicos a un fragmento que el espectador reconoce, este accederá al subtexto o responderá del modo esperado (1937, en 1991/2001: 37). Bordwell, al atender al cine clásico norteamericano del que se deriva en buena parte el estilo contemporáneo, también establece su utilidad comunicativa, ya que “a través de los esquemas, las normas de estilo no sólo imponen su lógica sobre el material sino que provocan que el espectador realice actividades concretas” (Bordwell, 2006: 154-171).

⁸ En la planificación de los cuadros.

“Por la obligación que impone de descifrar su código específico antes de poder iniciar una interpretación, la secuencia desempeña el papel de matriz con respecto a la totalidad del film: incita a buscar el sentido que este último se otorga en la manera en que produce significación” (Ropars, 1978, en Aumont y Marie, 1988/1990: 119).

La existencia de esquemas definidos específicamente para acusar el motivo emocional o temático de cada plano o fragmento de montaje implica el recurso al contraste estilístico –colisión cualitativa– entre estos elementos y los que le son correlativos. Ya Bordwell señaló tres de los cambios estilísticos fundamentales del cine actual: la diferencia en el tratamiento de planos o fragmentos correlativos, el recurso a la yuxtaposición, y el uso de un ritmo poético que estimule las emociones del espectador (Bordwell, 2006: 154-171), cualidades que señalan la heterogeneidad y el recurso al contraste estilístico en la forma del discurso del cine contemporáneo. Este artículo, por tanto, se ve obligado a estudiar también si en BHD el recurso sistemático y reiterado de determinadas colisiones cualitativas entre esquemas específicos responde a la intencionalidad de producir un determinado efecto emocional o ideológico en el espectador que afecte a la finalidad última del filme de modificar su valoración ideológica del suceso histórico.

Se abordará el estudio de los esquemas gráficos, sonoros, estructurales y rítmicos, y las colisiones cualitativas entre ellos que se emplean en el montaje de un episodio concreto de BHD: su primer combate (33:40- 50:40 del metraje). La elección de este episodio se debe a que es el primer contacto del espectador –y de algunos personajes– con la guerra. Su director explica que tras 30 minutos de presentación de personajes había que implicar emocionalmente al espectador con los sentimientos de los protagonistas⁹. El episodio busca equiparar la experiencia del público con la de los soldados, lo que implica alejarse del desarrollo de la trama para centrarse en la construcción de una sensación compartida, algo esencial en el cine bélico contemporáneo para modificar la visión del espectador ante un hecho histórico. Además, presenta por primera vez el tema fundamental al mensaje del film: “que nadie quede atrás”, que tanto interesó a la estrategia militar del “cero muertos” ante las guerras de Afganistán e Irak.

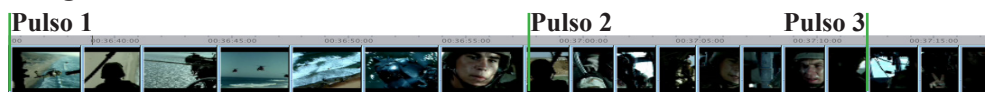
Esta investigación aplicará al estudio del montaje del fragmento una metodología de análisis dialéctico, por la que se comparará entre planos o segmentos de montaje correlativos para detectar la diferencia en su configuración (AUTOR, 2015: 92-94). Si se atiende a las diferencias entre planos o segmentos correlativos, se detectarán los esquemas y contrastes significantes empleados, y visto que estos guardan una intencionalidad artística e ideológica, se podrá proceder a su interpretación. Para ello se atenderá a la repetición en diferentes momentos del episodio de un mismo esquema asociado a una determinada idea o emoción presente en el argumento de la acción que presentan, o a la repetición de un determinado tipo de colisión cualitativa.

Se ha partido de la digitalización del episodio (con *Final Cut*); se ha fragmentado el largo episodio en escenas en función de los contrastes que supusieran un cambio narrativo o estilístico notable que marcara su final, bien en su unidad lógica, bien en su continuidad musical-. Éstas se han subdividido en pulsos dramáticos en función

⁹ Comentarios en DVD del filme.

de los cambios que se producen dentro de cada situación, de la localización, protagonista, tratamiento visual o sonoro. Finalmente, se han hecho los cortes, que coinciden con los cambios de plano de cada escena. Después se han tomado imágenes de éstas, donde se aprecia su subdivisión en planos, como en el *timeline* de los programas de edición. Así se accede a su organización estructural o rítmica según esquemas significantes (fig. 1). Para definirlos se ha estudiado si se producen contrastes en los esquemas empleados.

Fig. 1. Estudio del timeline de la secuencia 3.



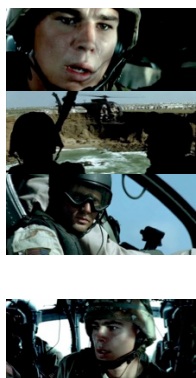
Pulso 1: Esquema estructural de yuxtaposición, ritmo regular. Uso del ralentizado, música suprime sonido directo (presentación marco de acción; tratamiento sugiere sensación de “tiempo detenido: expectación”).

Pulso 2: Contraste en esquema estructural (continuidad de miradas) y rítmico (menor duración de cuadros; persiste ritmo regular). Contraste en tratamiento: menor tamaño de cuadros, velocidad normal; persiste música que suprime sonido directo. Sugiere tratamiento focalizado (introspección, nerviosismo contenido por distancia al clímax: aterrizaje).

Pulso 3: Contraste en tratamiento sonoro (recuperación de sonido directo), persiste esquema estructural y rítmico. Sugiere fin de introspección.

Seguidamente, se han tomado imágenes de cada cuadro que componen las escenas. Se han descrito en función del contraste en tratamiento estilístico que suponen sus esquemas respecto a los empleados en el cuadro anterior. Se atiende a cambios en tamaño, perspectiva, composición, angulación, profundidad, punto de vista, iluminación, velocidad, tratamiento sonoro, música, duración y también en contenido, pero únicamente se refleja en el texto lo que suponga un contraste y la posible lectura de éste (fig. 2).

Fig. 2. Muestra del estudio de planos (secuencia 3).



7. PPP casi frontal de Eversmann nervioso: invita a introspección. Descentrado.

8. Plano subjetivo Evermann, nave centrada en cuadro, líneas de fuga (foco de atención de Eversmann).

9. Salto adelante, Hoot mira a cámara (plano subjetivo de Eversmann). Apoyo sonoro de redoble militar acusa fragmentación: subraya tensión de focalizador. Hoot más centrado que Eversmann en 7: diferencia en estado emocional de personajes.

10. Reacción de Eversmann desde lado de eje contrario a 7 pero en eje con 9. Tamaño y perspectiva equivalente a 9 pero contraste respecto a 7 (sugiere que Eversmann se ha tranquilizado –asume estado de Hoot tras miradas-). Contraste en tonalidad de cielo (blanco en Eversmann, azul en Hoot: traduce que persiste diferencia en ánimo de personajes).

Se pasa luego a las conclusiones que definen el sistema estilístico de cada escena y posteriormente del episodio. Para ello se estudia la repetición de los esquemas gráficos, estructurales, rítmicos, sonoros o musicales habituales. Se pasa finalmente al sentido de la secuencia desde la valoración de la repetición de estas estrategias en relación al contenido al que dan forma y su presumible misión comunicativa.

No se pretende determinar cuáles fueron las intenciones del director o montador al diseñar su enunciación para luego justificar la interpretación de sus recursos. Se ha actuado de un modo totalmente diverso: el análisis de las estrategias estilísticas y, a partir de ellas, deducir su sentido o la respuesta emocional que buscan del espectador. Tampoco se pretende atribuir una respuesta unívoca del público ante el producto cinematográfico (Lang, 1995; D'Ydewalle, 2005; Smith, 2005), ya que estos dejan “en segundo plano el estudio de las formas estructurales que subyacen y establecen su corriente significadora” (Morales, 2013: 161), que es precisamente lo que se quiere tratar aquí.

Esta investigación atiende al montaje, que se entiende como la selección, ordenación y disposición temporal de los planos y sonidos que se filmaron antes. El montaje es una construcción intangible y para realizar su análisis es preciso referirlo a las “piezas” que se conjugan en el proceso de edición y estudiar su configuración. Éstas se diseñan previamente, pero su efecto o sentido específicos sólo se alcanzan al disponerse en una secuencia según un orden y una duración específica, ya que el montaje “es el principio único y central que rige toda la producción de significación y que organiza todas las significaciones parciales conducidas en un filme dado” (Sánchez-Biosca, 1996: 58).

Pese a la valoración de la planificación y montaje de BHD –su director estuvo nominado al Óscar y su montaje de imagen y sonido lo ganó-, no hay investigaciones sobre las estrategias empleadas en la película para lograr su efecto emocional o ideológico catártico (cabe recordar que se pretende modificar la visión de un suceso histórico). Como ya se ha podido apreciar en este marco teórico, los análisis son retóricos y atienden a su narrativa (Klien, 2005; Dalby, 2008; Parrill, 2011), y como mucho realizan una descripción somera de los planos empleados o comparan su desarrollo con el de los reportajes de guerra en televisión o los videojuegos (Machin *et al.*, 2005; Pöttsch, 2011).

3. Análisis y resultados: esquemas y colisiones del montaje de *Black Hawk Down*. Cómo cambiar la visión de un hecho histórico

El diseño audiovisual del episodio sigue dos premisas:

La primera es transmitir la sensación del combate al espectador. Para ello se emplean una serie de esquemas y colisiones que buscan convertirle en un *ranger*, con sus mismas sensaciones y principios, durante 17 minutos. Estos esquemas y colisiones tienen como finalidad conectar al espectador con las sensaciones y emociones del soldado, para que, gracias a su compromiso con él, adopte su perspectiva del conflicto.

La segunda premisa es transmitir dos mensajes. El primero es establecer la profesionalidad y superioridad táctica del bando estadounidense, y señalar a los altos mandos como responsables del fracaso de la operación, debido a un exceso de con-

fianza que les hizo ignorar las dificultades que planteaba un terreno desconocido y dominado por la milicia. El segundo, y más trascendente, es ético: se ha de anteponer la seguridad de los soldados a la consecución de los objetivos militares. El lema “que nadie quede atrás” permite asegurar la percepción del soldado estadounidense como un hombre ético y humano que garantiza que las misiones se guíen por los principios correctos.

Estos dos temas no se hacen explícitos en los diálogos de esta secuencia¹⁰. Se comprenden porque la enunciación rompe su estilo habitual y recurre a esquemas y colisiones expresivas particulares que destacan las ideas o emociones vinculadas a éstas. Asimismo recursos que sirven a uno y otro tema son diferentes entre sí para subrayar más claramente estos diversos motivos.

Ambas ideas sirven a un propósito catártico, modificar la visión del conflicto real de la opinión pública, y se presentan a partir de esquemas y colisiones específicas. Gracias a que los recursos que promueven la construcción de la sensación han logrado conectar al espectador con los soldados para que comparta su perspectiva, resulta sencillo que el espectador adopte estas dos premisas temáticas como lectura del suceso histórico real.

El autor no hace evidente su comentario de la realidad, ya que el episodio se inscribe en una película que parte de un marco realista, para legitimar a la relectura del hecho histórico. La focalización indirecta de los personajes o del colectivo desplegado (ya que el episodio tiene fragmentos dirigidos por una narración coral), es lo que justifica la visión y sensación que el espectador obtiene del combate y lo que le llevan a cambiar su visión del hecho histórico. Una vez “vivido” el combate, una vez se ha participado de las emociones y sensaciones de perder a un compañero o de enfrentarse al enemigo, una vez se ha participado de los principios que guiaron el desempeño de estos profesionales militares, resultará difícil para el espectador seguir considerando la guerra de Mogadiscio como un fracaso militar estadounidense en lugar de, como esperan su director y productor, como una victoria moral.

3.1. Esquemas y colisiones cualitativas que sirven a la construcción de la sensación de “vivir” el combate

El episodio obliga al público a experimentar el episodio en tiempo fiel. Se utiliza generalmente el montaje alterno entre diferentes situaciones para evitar los “tiempos muertos” de la acción y agilizar el ritmo. Asimismo, la redundancia entre las circunstancias y sensaciones de los personajes que se presentan por montaje alterno permite una lectura coral del colectivo de soldados. En muchos momentos del episodio, la conexión personal del espectador no se produce con un soldado en particular sino con el conjunto de cada una de las unidades norteamericanas.

Se emplean planos con perspectiva restringida para reproducir fielmente la experiencia de la guerra e introducir al espectador en el combate (el soldado siempre tiene un campo de visión muy restringido y cercano). El espectador ha de reconstruir un espacio que se presenta mediante la yuxtaposición de planos cerrados de difícil ubicación (para reflejar la sensación de un soldado en un espacio laberíntico).

¹⁰ Los motivos del episodio se anticipan en secuencias previas (McKnight critica el exceso de confianza de los oficiales que marca el ineficaz diseño de la misión) o en secuencia 1 (Garrison ordena no dejar a nadie atrás).

Para transmitir el nerviosismo de los protagonistas el *tempo* del episodio es muy veloz (los planos duran de media 2 segundos). Para complicar todavía más la lectura del espectador -y así tensarle-, también se presentan estímulos constantes: por ejemplo, apenas se repiten posiciones de cámara –lo que implica reconocer continuamente planos nuevos-, se yuxtaponen planos –no se vinculan los cuadros correlativos por corte en movimiento o continuidad física-, o se da un salto de eje entre ellos. Esto le obliga a centrarse máximamente en la acción, y permite equiparar la tensión del espectador a la de un soldado, porque tampoco estos dispondrían de tiempo para atender con calma a la ingente cantidad de estímulos que se presentan en un combate. El ritmo general del episodio responde a las fluctuaciones del combate: es irregular. Son más lentas (con planos de duración regular y menor nivel de fragmentación) cuando la situación la domina el bando protagonista y lo contrario en los momentos críticos (fig. 3).

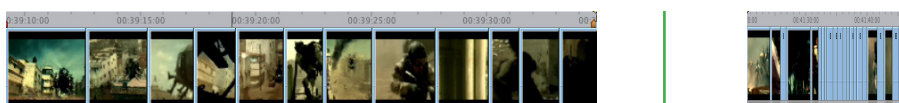


Fig. 3. Uso expresivo del ritmo. Situación “relajada” de despliegue de *deltas* en pulso 1 de escena 7 (ritmo regular) y situación “crítica” de disparo a *Black Hawk* en pulso 1 de escena 8 (ritmo decreciente, irregular de contrastes bruscos en duración de cuadros). Representación a escala.

Para favorecer la transmisión de la sensación de un soldado inscrito en un combate en un espacio laberíntico, los segmentos que recogen los momentos de mayor intensidad de la batalla presentan notables colisiones en el tratamiento estilístico de planos correlativos y se rompen las normas de continuidad clásicas para dificultar la ubicación espacial. Son cambios radicales en perspectiva -que en ocasiones suponen saltos de eje-, de angulación, de tamaño (fig. 4) o de objeto –yuxtaposiciones- (fig. 5). Sin embargo estos cuadros siempre se conectan por la música o el sonido ambiente para preservar la ilusión de realidad.



Fig. 4. Salto de eje, contraste en angulación y tamaño entre planos 2 y 3 de secuencia 7. Continuidad interna de movimientos.



Fig. 5. Planos 4 y 5 de secuencia 7 (yuxtaposición de objeto respecto a planos 2 y 3 –fig. 4-). Contraste en angulación y tamaño entre planos 4 y 5, continuidad en desplazamiento.

Algunos momentos del combate se plantean de un modo menos coral. Su finalidad es la conexión emocional de espectador con uno de los “avatares” disponibles. Esto permite que no sólo padezca una sensación fisiológica del combate, común a todos los soldados, sino también una sensación emocional: el drama de perder a un compañero o el miedo a perder la vida en un tiroteo. Se percibe claramente una intencionalidad diferente de estos segmentos o cuadros porque la enunciación rompe llamativamente el código estilístico del episodio descrito hasta el momento.

Así, los esquemas gráficos empleados en los fragmentos destinados a este motivo son planos con su velocidad de paso alterada –ralentizados-, planos de angulación marcada, el uso de la perspectiva frontal y centrada frente a la habitual en $\frac{3}{4}$, el uso del teleobjetivo, la supresión del sonido directo, el empleo de apoyos sonoros extradiegéticos y no del *leitmotiv* (fig. 6), y el recurso a primerísimos primeros planos o planos detalle seguidos de grandes planos generales.

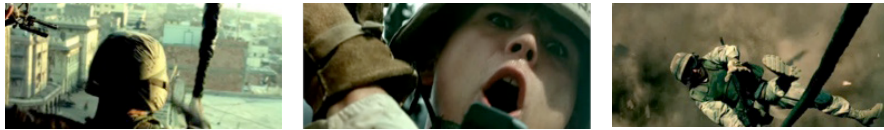


Fig. 6. Fragmento de secuencia 8 (caída de Blackburn). Plano 16 (velocidad normal, perspectiva trasera en $\frac{3}{4}$, sonido directo), 17 (contraste en perspectiva –frontal-, tamaño, velocidad –ralentizado-, angulación, óptica –teleobjetivo- y sonido directo suprimido por efecto sonoro extradiegético) y 18 (contraplano –subjeto-).

En estas escenas, se rompe el esquema estructural habitual de montaje alterno por el de continuidad. Por lo que se refiere al ritmo, se opta por esquemas focalizados por los personajes cuya aceleración o deceleración bruscas reflejan sus intensas emociones frente al ritmo regular propio de la enunciación omnisciente de otros fragmentos. Los contrastes en la duración de los planos son bruscos, lo que produce sorpresa en el espectador. El plano que adopta un esquema expresivo tiene una mayor duración que los del resto del segmento para asegurar que el espectador tiene tiempo para comprender el valor de su configuración (fig. 7).



Fig. 7. Fragmento de secuencia 11 (disparo a Grimes). Planos 22-24: movimientos de cámara bruscos y duraciones de entre 12 y 18 fotogramas; plano 25: marcado contraste en tamaño, angulación, ralentizado y fijo, duración de 6 segundos; plano 26: recuperación de parámetros de planos 22-24. El contraste en tratamiento y duración del plano 25 magnifica y traduce sensación de Grimes de la explosión.

3.2. Esquemas y colisiones que acusan el mensaje ideológico del episodio

Los recursos formales que se han descrito hasta ahora complican mucho la lectura del espectador. Eso le provoca tensión y le lleva a sentir las sensaciones y emociones de un soldado sobre el terreno (o en el aire). Se le ha enfrentado a un discurso muy veloz, heterogéneo, dislocado, con numerosos puntos de vista combinados y con una progresión irregular y un diseño muy contrastado. Esto, que es esencial para lograr un compromiso emocional que garantice que comparta la perspectiva del conflicto deseada, complica su comprensión de los temas del episodio.

Para facilitararlo, el episodio se articula en actos, secuencias y pulsos dramáticos, y los distingue empleando en ellos esquemas estructurales o rítmicos muy bien diferenciados (fig. 1.). Cada uno emplea esquemas y contrastes estilísticos específicos para dirigir la lectura de la idea que articula el acto, secuencia o pulso dramático.

El primer acto presenta el despegue de los helicópteros del campamento (secuencia 1), la preparación de la milicia (secuencia 2), el desplazamiento de los helicóp-

teros sobre el mar con las diversas sensaciones de los tripulantes (secuencia 3), la preparación de la milicia y la tensa espera de tripulantes del helicóptero (secuencia 4), la entrada de las naves en Mogadiscio (secuencia 5), su aterrizaje (secuencia 6) y el despliegue (secuencia 7).

El acto recurre a una serie de esquemas (gráficos, sonoros, estructurales y rítmicos) y de colisiones para distinguir los pulsos o secuencias según los dos motivos temáticos que articula: mostrar la superioridad militar norteamericana y compararla con la desorganización de la guerrilla (lo que hace al espectador partícipe de la seguridad del colectivo norteamericano en la victoria), y señalar el conflicto personal de Eversmann, un sargento neófito que teme responsabilizarse de la vida de sus hombres. Ambos motivos se relacionan con los mensajes del episodio ya mencionados.

Hay esquemas dedicados a comparar los protocolos de los dos ejércitos con la finalidad de establecer la superioridad y profesionalidad del bando norteamericano. Los pulsos dramáticos que recogen situaciones de acción de ambos bandos en las secuencias 1, 2 y 4, se construyen mediante la yuxtaposición de subestructuras de dos o tres planos de duración regular (así el protagonismo es de los protocolos de cada ejército, no de las emociones de los personajes). Los planos que componen estas subestructuras presentan diferencias de perspectiva de 90° o 180° .

En las secciones dedicadas al ejército norteamericano el primero de los cortes de cada subestructura yuxtapuesta se sincroniza con un golpe de percusión o el inicio de una nueva frase musical. “Los pasos” del protocolo estadounidense se equiparan así con los de una coreografía bien ejecutada traduciendo la idea de su superioridad militar. Sin embargo, las secuencias de la milicia no adoptan este esquema métrico: son caóticos. Además, los cuadros del ejército norteamericano son de gran tamaño para mostrar la envergadura de su dotación militar, y son fijos o presentan movimientos fluidos; mientras que los de la milicia se toman cámara en mano, con frecuentes barridos, y son cerrados para subrayar el desorden de sus fuerzas y su equipamiento circunstancial (fig. 8). La repetición de los mismos esquemas estructurales para la representación de los protocolos de cada bando, y la diferencia entre sus esquemas gráficos y rítmicos, subrayan la comparación entre los contendientes enfrentados. Esto también lo acusa el contraste que se produce entre sus acompañamientos musicales (norteamericano y étnico, respectivamente).

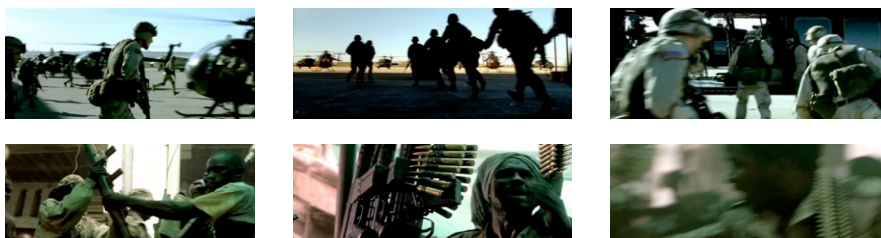


Fig. 8. Subestructuras de tres planos con cambio de 90° en perspectiva (secuencias 1 y 2). Planos abiertos y estables para ejército estadounidense: planos cerrados y movimientos bruscos para la guerrilla.

El segundo motivo de este primer acto del episodio, las sensaciones de los protagonistas, determina el empleo de unos esquemas y tipos de colisiones diferentes a los mencionados (se dan en los pulsos de Eversmann en secuencias 1, 3 y 7, pulsos

de Grimes y Hoot en la secuencia 4, 5 y 7). Su desarrollo es en continuidad y se sustituyen las colisiones de 90° en perspectiva por cambios de tamaño entre planos correlativos sin modificar la perspectiva (saltos adelante o atrás). Además se introducen planos subjetivos de los personajes, se los retrata frontalmente, centrados y con teleobjetivo en planos de pequeño tamaño. Los momentos introspectivos de Eversmann en la secuencia 3 se muestran mediante planos ralentizados y con un apoyo musical –que no acompañamiento-, compuesto por sonidos reconocibles pero extradiegéticos, que suprimen el sonido directo. Si se producen diálogos o miradas relevantes se recurre al esquema de plano-contraplano repitiéndose posiciones de cámara (algo que no sucede en los pulsos o secuencias de diferente motivo) (fig. 2). El ritmo de estos pulsos o secuencias no es métrico como en los momentos destinados a comparar entre los protocolos militares, es irregular: responde a la fluctuación del estado emocional de los personajes. Estos focalizan la enunciación en todas sus dimensiones. Las estrategias transmiten su experiencia personal al público. El contraste entre la enunciación de los dos tipos de secuencias del acto subraya el que existe entre la seguridad del colectivo en la victoria y las dudas personales de los protagonistas.

Finalmente, en el clímax del acto en las secuencias 6 y 7 se introducen en los momentos de acción una serie de esquemas y tipos de colisiones nuevas. Se utiliza por primera vez la perspectiva trasera de los helicópteros –favorece la inmersión del espectador al “vivir” el aterrizaje desde la perspectiva protagonista- y se combina ésta con la perspectiva frontal (fig. 9). Asimismo, se presentan los aterrizajes de las naves o los descensos por las cuerdas de los *rangers* mediante saltos de eje (figs. 4 y 5). Se emplea la yuxtaposición de subestructuras (planos frontal-trasero), y se sincroniza el primero de cada subestructura con la percusión militar de acompañamiento. La recuperación de los esquemas y tipos de colisiones de las primeras secuencias insisten en el motivo de establecer la profesionalidad de los estadounidenses.

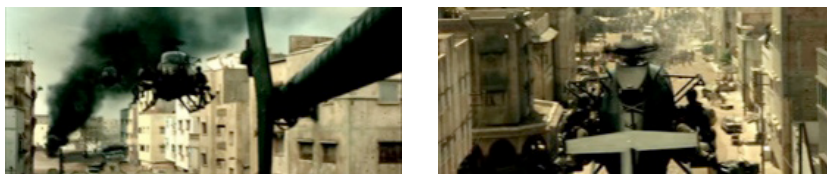


Fig. 9. Subestructura de dos planos con cambio de 180° (planos 12 y 13 de secuencia 6)

En el segundo acto un miliciano dispara al helicóptero de los *rangers* de Eversmann y la maniobra por eludirlo provoca que Blackburn caiga (secuencia 8). Le trasladan a pie hasta la posición de los *deltas* (secuencia 9). Mientras, estos terminan de detener a los líderes de la milicia y solicitan la aproximación de los *humvees* para trasladarlos (secuencia 10). Los vehículos llegan hasta allí y el coronel McKnight encuentra el cuerpo de Blackburn inconsciente que acaba de ser depositado. Se responsabiliza de su evacuación. Una explosión casi alcanza a Grimes (secuencia 11). Paralelamente el cuarto pelotón recupera su tarea original (secuencia 12). En la secuencia 13, McKnight da orden de iniciar el traslado de Blackburn y encarga la defensa del convoy a Hoot. Durante el trayecto, la milicia mata a Pilla, el artillero del convoy, lo que conmociona a los tripulantes y a los que escuchan la noticia por radio. Hoot logra sacar el convoy de allí (secuencia 14).

En este acto se modifican mínimamente los esquemas y tipos de colisiones del primero. Como da protagonismo al motivo ético de no dejar a nadie atrás y a denunciar la vulnerabilidad de los soldados ante un diseño inadecuado de la misión, la enunciación expresiva y focalizada domina el segundo acto y repite esquemas y colisiones de las secuencias que atendían a las sensaciones de los protagonistas en el acto anterior. Siguen en continuidad al personaje que recibe el testigo de salvar a Blackburn, aunque esto interrumpa la ejecución de la tarea que recibió y ponga en riesgo la vida de sus hombres. El protagonista focaliza su enunciación (Eversmann –secuencias 8 y 12–, McKnight –secuencias 11 y 13– y Hoot –secuencia 14–). Emplean planos cerrados tomados con teleobjetivo que subrayan la atención a lo emocional, se recuperan los insertos del punto de vista subjetivo y las estructuras de plano-contraplano. El ralentizado de la imagen y la supresión del sonido directo señalan los momentos críticos con mayor frecuencia que en el anterior acto, y los contrastes rítmicos son bruscos. Se pasa de planos de disparos de 12 fotogramas de duración a planos de entre 2 y 5 segundos que muestran el impacto emocional de sus consecuencias. Estos recursos destacan la vulnerabilidad de los soldados sobre el terreno, y denuncian el ineficaz diseño de la misión. Además, no existe el acompañamiento musical constante del primer acto. La música sólo sirve de apoyo puntual en los momentos en los que cada protagonista toma la decisión de responsabilizarse del traslado de Blackburn o cuando se presenta su cuerpo en plano –suelen ser atmósferas extrañas a la acción–. El contraste subraya las sensaciones personales de los soldados relacionadas con el principio de no dejar a nadie atrás.

Aunque este acto reduce su atención al desarrollo de las tareas originales de los personajes, ya que se presentan a modo de transición, en algunos fragmentos repite los esquemas anteriores para las secuencias que privilegiaban la imagen eficaz y confiada del ejército protagonista. Aquí sí existe música constante, y de nuevo se sincroniza el primero de los cortes de las subestructuras de dos planos con el acompañamiento musical, o su entrada coincide con disparos para favorecer el ritmo. Presentan un ritmo más regular que las secuencias principales del segundo acto –ya que los norteamericanos siguen dominando la situación bélica–. Salvo estas cuestiones, como este acto está protagonizado por las sensaciones personales se recurre a los esquemas y colisiones gráficas de las secuencias principales del acto anterior (planos subjetivos y su contraplano, saltos adelante y atrás, planos frontales y cerrados de los protagonistas).

La secuencia climática del segundo acto, como ocurrió anteriormente, introduce esquemas y tipos de colisiones nuevas. Un *leitmotiv* sirve como acompañamiento (*No man left behind*, que se emplea en la película para señalar la importancia de cuidar del compañero pese al riesgo que se asume). Cuando irrumpe por primera vez busca subrayar la idea de que la decisión de salvar a Blackburn conlleva consecuencias indeseadas (en este caso la muerte de Pilla); además introduce un esquema estructural no empleado hasta ahora: se interrumpe una situación claramente protagonista (el desplazamiento de los *humvees*) con el inserto de planos del resto de los personajes que atienden a su desarrollo (por radio o mediante cámaras que portan los helicópteros). Por primera vez en la secuencia, el montaje alterno no se realiza entre situaciones completas. Se pretende magnificar la tragedia de la muerte del artillero, lo que se consigue mediante su presentación repetida desde múltiples perspectivas: repetición de fotogramas de la acción y uso de planos ralentizados (fig. 10). Además, se inserta una yuxtaposición de primeros planos de los protagonistas que reaccionan ante su pérdida.



Fig. 10. Planos 28-32 de secuencia 14. Planos 28 y 29 repiten fotogramas de impacto, salto adelante. Plano 30: óptica se mancha de sangre, muy contrapicado. Planos 31 y 32: ralentizados, repetición de fotogramas de caída.

El tercer acto muestra el derribo del *Black Hawk* que da nombre al film (secuencia 15)

Esta escena, como la anterior, destaca los defectos de la misión, la vulnerabilidad de los soldados y se centra en sus sensaciones. Emplea los mismos esquemas: un solo suceso acapara la atención de todos, se emplean ralentizados, se repiten fotogramas del impacto, se yuxtaponen reacciones a una situación protagonista. Para remitir al motivo de la comparación entre bandos se recuperan los esquemas de las secuencias que subrayaban el poderío militar estadounidense (la yuxtaposición de subestructuras de dos planos con radicales diferencias de perspectiva), aunque en este caso buscan subrayar la inversión de la situación de los protagonistas, ya que las subestructuras presentan cómo cae el helicóptero (fig. 11). Viene a señalar que, pese a su superioridad táctica y profesional, los soldados estadounidenses poco pudieron hacer ante una misión pobremente diseñada.



Fig. 11. Planos 46 y 47; planos 52 y 53 de secuencia 15. Contrastes de 180° en perspectiva.

En este último acto también se emplean los esquemas que se introdujeron en el segundo para presentar la muerte de Pilla. En este caso articulan la trágica experiencia de los tripulantes del helicóptero durante su caída, en paralelo a las reacciones yuxtapuestas de los demás soldados que visualizan el derribo. Los pulsos focalizados por los tripulantes del helicóptero son por lo tanto en continuidad, recurren a planos frontales tomados con teleobjetivo, planos subjetivos, ralentizados, barridos debidos a las maniobras del helicóptero, un esquema rítmico irregular con contrastes bruscos en duración y ausencia de acompañamiento musical.

4. Conclusión

El análisis pone de manifiesto que el episodio utiliza esquemas gráficos, sonoros, estructurales y rítmicos particulares y determinado tipo de contrastes entre estos para favorecer, por una parte, el compromiso emocional con personajes particulares o con el colectivo, y por otra, acusar el motivo temático de cada fragmento. La opción por determinado esquema, o el contraste que supone con el anterior, marca una determinada reacción emocional o lectura de la situación que presentan.

El texto “educa” al espectador progresivamente en el significado de sus esquemas gracias a su repetición. En la secuencia 1 resulta evidente la lectura de los esquemas destinados a comparar entre los protocolos de ambos bandos y a establecer la superioridad y profesionalidad estadounidense, y distinguirlos que

los que se dedican a exponer la preocupación de Eversmann al responsabilizarse de la supervivencia de sus hombres. La repetición de estos esquemas en diferentes situaciones del episodio permite interrelacionarlos con aquéllas y extraer conclusiones. Así, gracias a la repetición del esquema de subestructuras de dos-tres planos con cambios marcados en perspectiva, podemos comparar las situaciones de partida y de derribo del helicóptero. Si la misión no estuvo bien diseñada (algo que se ha explicitado en secuencias anteriores por las quejas de McKnight), de poco pudieron servir la superioridad táctica, la profesionalidad, la solidaridad o la ética de los soldados. Del mismo modo, el recurso a los mismos tipos de esquemas para presentar las situaciones vividas por Eversmann a lo largo del episodio, permiten apreciar su nobleza y valentía, ya que pasa de estar anulado por el miedo a liderar el rescate de su compañero actualizando el principio moral que guía e identifica a su unidad: “que nadie quede atrás”. Del mismo modo, la repetición del esquema destinado a las tragedias (la muerte de Pilla y los últimos minutos de vida de los tripulantes del helicóptero) permiten asegurar el impacto emocional en el espectador y su comprensión de las terribles consecuencias de una misión mal diseñada (mueren hombres y se pierde la superioridad táctica).

La redundancia en el empleo de un mismo tipo de esquemas siempre que se quiere aludir a una determinada idea, resulta imprescindible en un episodio que por encima de todo busca que el espectador sienta en carne propia la “vivencia” de la guerra. Para ello es preciso que este tenga un elevado *tempo*, un ritmo irregular, y que resulte compleja la lectura de la situación de los personajes (bien por su deslocalización para transmitir la sensación de un soldado en una guerra urbana, bien por el carácter coral de la misión). Ante unos estímulos muy variados, un elevadísimo número de protagonistas y situaciones en paralelo y un ritmo muy rápido, el recurso a los esquemas favorece un reconocimiento y decodificación ágil y eficaz, pese a que esté sumido en un gran nivel de tensión.

Guiado por los esquemas, y ante la tensión a la que se le somete, el público abandona su modo personal de considerar el tema y adopta el que le propone el texto. La repetición de determinado tipo de esquemas y colisiones guía o condiciona al espectador a responder de un modo específico y a participar de las ideas o principios propuestos una vez reconoce las estrategias cinematográficas. De este modo, el espectador (aunque recele habitualmente del discurso propagandístico explícito) se encuentra participando en lo que el texto le propone gracias a sus estrategias de planificación y montaje. Durante los 17 minutos maneja una visión del ejército o del hecho real que aunque no sea la suya personal, es la que ofrece la película.

5. Referencias bibliográficas

- Army declares Black Hawk Down “authentic”, *American Forces Press service*, US. Department of Defense, 16-01-02.
- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. California: University of California.
- Campbell, D. (2003). “Cultural governance and pictorial resistance: reflections on the imaging of war”. En: *Review of International Studies*, nº 29 (1), p. 57-73. DOI: 10.1017/S0260210503005977

- D'Ydewalle, G.; Germeys, F. (2005). "The psychology of film: perceiving beyond the cut". En: *Psychological Research*, nº 8, p. 1-9.
- Dalby, S. (2008). "Warrior geopolitics: *Gladiator*, *Black hawk down* and *The kingdom of heaven*". En: *Political Geography*, nº 27 (4), p. 439-455. DOI: 10.1016/j.polgeo.2008.03.004
- Eisenstein, S. M. (1937) "Montaje 1937". En: GLENNY, M.; TAYLOR, R. (eds.) (1991/2001). *Hacia una teoría del montaje*, Volumen 1. Barcelona: Paidós Comunicación 115 cine. p. 37-86.
- Ferro, M. (1977/1995). *Cine e Historia*. Barcelona: Ariel.
- (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Gates, P. (2005). "Fighting the good fight: The real and the moral in the contemporary Hollywood combat film". En: *Quarterly Review of Film and Video*, nº 22, p. 297-310. <http://dx.doi.org/10.1080/10509200590475788>
- King, G. (2000/ 2009). *Spectacular narratives. Hollywood in the age of the blockbuster*. Londres: I.B. Tauris & Co.
- Klien, S. A. (2005). "Public Character and the Simulacrum: The Construction of the Soldier Patriot and Citizen Agency in *Black Hawk Down*". En: *Critical Studies in Media Communication*, nº 22, (5), p. 427-449. <http://dx.doi.org/10.1080/07393180500342993>
- Lang, A. (1995). "The effects of emotional arousal and valence on viewer's cognitive capacity and memory". En: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, nº 39 (3), p.313-327.
- Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and beyond*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Lisle D.; Pepper, A. (2005). "The new face of global Hollywood: *Black Hawk Down* and the politics of metasovereignty". En: *Cultural Politics*, July 2005. Citado en MCKRISKEN, T.; PEPPER, A. (2005). *American History and Contemporary Hollywood Film*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Machin, D.; Leeuwen, T. (2005). "Computer games as political discourse. The case of *Black Hawk Down*". En: *Journal of Language and Politics*, nº4 (1), p. 119-141. DOI: 10.1075/jlp.4.1.06mac
- Mccrisken, T.; Pepper, A. (2005). *American History and Contemporary Hollywood Film*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Morales, L. F. (2013). "Propuestas para la medición de la carga informativa de los mensajes audiovisuales y sus efectos". En: *Orbis*, nº 24, p.161. <http://www.revistaorbis.org.ve/pdf/24/art9.pdf>
- O' Connor, J. E. (1988). "History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and tv Study for an Understanding of the Past". En: *The American Historical Review*, nº 93 (5), p. 1200-1209.
- Parrill, W. (2011). "*Black Hawk Down*: Bird down in the city". En: *Ridley Scott: A Critical Filmography*. Mcfarland, Jefferson, p. 108-115.
- Patterson, J. T. (2006). *El gigante inquieto: Estados Unidos de Nixon a GW Bush*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- Potzsch, H. (2011). "Borders, Barriers and Grievable Lives. The Discursive Production of Self and Other in Film and Other Audio- Visual Media". En: *Nordicom Review*, nº 32 (2), p. 75-94. DOI: 10.1515/nor-2017-0114
- Ropars, M-C. (1978) "The Overture of October". En: *Enclitic 2.2* ,(Fall 1978), p. 50-72. Citado en AUMONT, J.; MARIE, M. (1988/1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós comunicación, cine 42.
- Rosenstone, R. (2006). *History on Film/Film on History*. Nueva York: Pearson Longman.

- Ruiz Sánchez, J. (5-10 mayo de 2014). Mogadiscio 1993, 3 de octubre, 16:10. Cómo y por qué ha cambiado nuestra manera de entender los hechos urbanos, y sobre la importancia de los mismos. BONASTRA, Quim; VASCONCELOS P. JUNIOR, Magno; TAPIA, Maricarmen (eds.). *Actas del XIII Coloquio Internacional de Geocrítica: El control del espacio y los espacios de control*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.
- Smith, T. J. (2005). "Editing Time: an empirical investigation of time perception across match action cuts". En: *Society for Cinema and Media Studies*.
- Sorlin, P. (1980). *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa: Barnes & Noble Books.
- Valantin, J. (2008). *Hollywood, the pentagon and Washington*. Barcelona: Ed. Laertes.

Webgrafia

- User reviews de *Black Hawk Down* en <http://www.imdb.com/title/tt0265086/> consultado el 30-11-2013.
- Fernández-Santos, E. en "Ridley Scott relata el traumático fracaso de las tropas de Estados Unidos en Somalia", *El País*, Madrid, 24-01-02. Entrevista consultada en http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801_850215.html el 23 de enero de 2014.