

Treball de fi de grau

Títol

El perfil del corresponsal de guerra a través de la ficció cinematogràfica sobre la Guerra de Croàcia i Bòsnia: Territorio Comanche (1996), Harrison's Flower's (2000), Welcome to Sarajevo (1997) i No Man's Land (2001)

Autor/a

Judit Bancells Vélez

Tutor/a

Gabriel Martínez i Surinyac

Departament	Departament de Publicitat, Relacions Públiques i Comunicació Audiovisual
Grau	Periodisme
Tipus de TFG	Recerca
Data	03/06/2016

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català: El perfil del corresponsal de guerra a través de la ficció cinematogràfica sobre la Guerra de Croàcia i Bòsnia: Territorio Comanche (1996), Harrison's Flower's (2000), Welcome to Sarajevo (1997) i No Man's Land (2001)

Castellà: El perfil del corresponsal de guerra a través de la ficción cinematográfica sobre la Guerra de Croacia y Bosnia: Territorio Comanche (1996), Harrison's Flowers (2000), Welcome to Sarajevo (1997) y No Man's Land (2001)

Anglès: The war correspondent profile through fictional cinema about Croatian and Bosnian War: Territorio Comanche (1996), Harrison's Flowers (2000), Welcome to Sarajevo (1997) and No Man's Land (2001)

Autor/a: Judit Bancells Vélez

Tutor/a: Gabriel Martínez i Surinyac

Curs: 2015/16

Grau: Periodisme

Paraules clau (mínim 3)

Català: Corresponsal de guerra, personatge, conflicte, cinema, Bòsnia, Croàcia

Castellà: Corresponsal de guerra, personaje, conflicto, cine, Bosnia, Croacia

Anglès: War correspondent, character, conflict, cinema, Bosnia, Croatia

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català: Aquest treball analitza com es representen els corresponsal de guerra a la filmografia de ficció sobre la Guerra de Bòsnia i Croàcia. Per fer-ho s'han escollit les pel·lícules Territorio Comanche (1996), Harrison's Flowers (2000), Welcome to Sarajevo (1997) i No Man's Land (2001), en què els periodistes són els protagonistes de la trama del film. A través de l'estudi de la caracterització i les accions que duen a terme els personatges seleccionats en cada cas es veu quin és el perfil d'aquestes figures i com es mostren al cinema.

Castellà: Este trabajo analiza como se representan los corresponsales de guerra en la filmografía de ficción sobre la Guerra de Bosnia y Croacia. Para ello se han escogido las películas Territorio Comanche (1996), Harrison's Flowers (2000), Welcome to Sarajevo (1997) y No Man's Land (2001), donde los periodistas son los protagonistas de la trama del film. A través del estudio de la caracterización y las acciones que llevan a cabo los personajes seleccionados en cada caso puede verse cuál es el perfil de estas figuras y como se muestran en el cine.

Anglès: This paper analyzes how war correspondents are represented in fiction films about the War in Bosnia and Croatia. Four films has been chosen to do it: Territorio Comanche (1996), Harrison's Flowers (2000), Welcome to Sarajevo (1997) and No Man's Land (2001), where journalists are the protagonists of the plot. Through the study of the characterization and actions carried out by the characters selected in each case, there can be seen which is the profile of these figures and how are they shown in the cinema.

EL CORRESPONSAL DE GUERRA AL CINEMA DE FICCIÓ SOBRE LA GUERRA DE BÒSNIA I CROÀCIA

Un anàlisi per conèixer el perfil d'aquest personatge a través de les pel·lícules **Territorio Comanche (1996)**, **Harrison's Flowers (2000)**, **Welcome to Sarajevo (1997)** i **No Man's Land (2001)**

Nou personatges estudiats a través dels seus conflictes



13

14

15

16

Treball de Final de
Grau

Autora:
Judit Bancells Vélez
Tutor:
Gabriel Martínez i
Surinyac

Departament
de Publicitat,
Relacions Públiques
i Comunicació
Audiovisual

Índex

1. INTRODUCCIÓ.....	1
2. CONCEPTE	2
2.1. El periodisme al cinema bèl·lic	2
a) Un repàs.....	2
2.2. Guerra i periodisme	4
a) El periodisme a la desintegració de Iugoslàvia.....	6
2.3. L'estudi.....	7
a) Corresponsal de guerra	7
b) L'enviat especial	8
c) A les pel·lícules.....	9
2.3. Hipòtesi de l'estudi	10
a) Preguntes	11
3. METODOLOGIA.....	14
3.1. Les pel·lícules.....	14
3.2. El mètode de selecció	16
3.3. L'anàlisi dels personatges	17
3.3. Anàlisi de la narrativa audiovisual	21
4. MARC TEÒRIC	23
4.1. Estudis sobre els periodistes a les pel·lícules	23
4.2. Estudis utilitzats per al treball	25
5. ANÀLISI DE LA FILMOGRAFIA SELECCIONADA	29
5.1. Territorio Comanche	29
5.1.1. Aproximació a la pel·lícula	30
5.1.2. Narrativa audiovisual.....	32
5.1.3. Anàlisi dels personatges	33
a) Mikel Uriarte.....	33

b) Laura Riera	37
c) José.....	39
5.2. Harrison’s Flowers	42
5.2.1. Aproximació a la pel·lícula	43
5.2.2. Narrativa audiovisual.....	45
5.2.3. Anàlisi dels personatges	46
a) Kyle Morris	46
b) Yeager Pollack.....	49
c) Marc Stevenson	51
5.3. Welcome to Sarajevo.....	54
5.3.1. Aproximació a la pel·lícula	55
5.3.2. Narrativa audiovisual.....	56
5.3.3. Anàlisi dels personatges	58
a) Michael Henderson	58
b) Jordan Flynn.....	60
5.4. No Man’s Land	63
5.4.1. Aproximació a la pel·lícula	64
5.4.2. Narrativa audiovisual.....	66
5.4.3. Anàlisi dels personatges	67
a) Jane Livingstone.....	67
6. CONCLUSIONS.....	71
6.1. Resolució de les preguntes.....	71
6.2. Conclusió general: no es confirma la hipòtesi	78
7. BIBLIOGRAFIA	81
7.1. Consultes a bases de dades	82
7.2. Pel·lícules visualitzades	83
8. ANNEXOS	84

1. Introducció

El present estudi vol oferir una visió del que és el periodista en el cinema bèl·lic. Per tal de delimitar el camp de cerca, en aquest cas, l'anàlisi es realitza a partir dels personatges corresponsals de guerra que apareixen en la filmografia sobre la Guerra de Bòsnia i Croàcia, on la presència de periodistes i les seves accions van despertar més interès arreu del món. Tal com es podrà veure al llarg del treball, la relació entre periodisme i cinema és molt estreta, també en relació al cinema bèl·lic. Per això, es vol veure, en aquest treball com es mostra aquest corresposal de guerra a la gran pantalla, perquè allò que veiem ens ajuda a formar-nos una idea i un imaginari del que és un corresposal de guerra. D'aquesta manera, veure quin és el perfil d'aquest tipus de personatge en unes pel·lícules determinades pot indicar-nos com es veu el corresposal de guerra: és un heroi o no? És valent? Pren partit? És lliure? Seguint una metodologia qualitativa es desgranarà com són aquests personatges i com s'enfronten als diferents conflictes que es troben al llarg dels llargmetratges. Així, se n'extrauran unes conclusions que permetran veure com són cada un d'ells, si es mostren aspectes compartits o no, i com els afronten cadascun d'ells.



Il·lustració de Manfred Sommer, dibuixant que va crear la sèrie de còmics sobre Frank Cappa, el fotoperiodista

A més, s'analitzarà si els aspectes relacionats amb el llenguatge audiovisual influeixen en aquesta representació, creant una atmosfera concreta o atribuint una imatge particular i diferenciada d'aquests periodistes. També es tindrà en compte en quin format elaboren la informació els periodistes, per a qui treballen o si són *freelance*, i els seus atributs físics que, òbviament, influeixen en la imatge que rebem i tenim sobre aquests periodistes. Així doncs, a través de l'anàlisi dels personatges seleccionats es veurà si el corresposal de guerra és un personatge mitificat, disposat a donar-ho tot, capaç d'involucrar-se en els

esdeveniments; o no, i són capaços de mantenir-se al marge o de demostrar la por o d'equivocar-se. Amb una pregunta de base, són uns herois o no?

2. Concepte

2.1. El periodisme al cinema bèl·lic

Periodisme i cinema han estat units des d'un bon començament, perquè el periodisme forma part de la vida de les persones. S'ha fet ficció i documental, sèries i llargmetratges, comèdies, drames i tots els gèneres imaginables entorn del periodisme o de periodistes que són protagonistes. Entre tots aquests gèneres, però, el bèl·lic és un dels quals ha tractat de manera més delicada o amb més cruïda la intrusió del periodisme en aquest tipus de conflictes armats. Aquest estudi consta de dues variables en el seu **objectiu**. En primer lloc pretén **mostrar quin és el perfil del corresponal de guerra en llargmetratges de ficció**; i per tal de delimitar quin és aquest perfil, es busca que el periodisme sigui el protagonista de la pel·lícula, a través de personatges principals que són periodistes, o que tinguin un paper molt rellevant per al desenvolupament de la trama. Per altra banda, com a segona variable, l'estudi també pretén **observar com des del cinema s'ha tractat el tema del periodisme a la guerra**. En aquest cas, **es concreta a la Guerra de Bòsnia i Croàcia**, gairebé paral·leles en el temps i que van rebre una atenció mediàtica molt important en aquell moment. Cal tenir en compte que en aquest treball, centrat en el corresponal de guerra, es contempla la possibilitat que l'enviat especial aparegui representat amb els paràmetres del que, en aquest cas, es considera un enviat especial¹. Abans, però, cal realitzar un repàs als diferents conceptes que engloba l'anàlisi.

a) Un repàs

El cinema de guerra és dels gèneres més prolífics al llarg de la història. De tota mena de conflictes, a més a més, ja que s'han mostrat guerres entre colons i nadius, entre americans, les guerres mundials, guerres a Àsia, etc. Un gènere tan extens no ha pogut deixar de banda, doncs, la intervenció dels periodistes en aquests conflictes, des del moment en què es pot considerar que es fa periodisme en aquest tipus de situacions, que és, aproximadament, cap als anys 60 del segle XIX, amb la Guerra de Secessió (1861-1865) als Estats Units.

Fotògrafs, reporters de televisió, redactors de grans capçaleres o grans veus radiofòniques han passat per la gran pantalla com a corresponals de guerra en alguns dels conflictes armats més importants de la història. A continuació, es presenten algunes de les pel·lícules més importants dins aquest subgènere de cinema bèl·lic i periodístic, en la ficció: *The Year*

¹ La delimitació entre aquestes dues professions es realitza al punt 2.3 (veure les pàgines 7, 8 i 9).

of *Living Dangerously* (El Año que Vivimos Peligrosamente, 1982), *The Killing Fields* (Los Gritos del Silencio, 1984), *Salvador* (1986), *The Quiet American* (El Americano Impasible, 2002) o *Under Fire* (Bajo el Fuego, 1983). Altres pel·lícules, tot i que no tant directament, també mostren el periodisme, a través de personatges secundaris o fins i tot anecdòtics, però que deixen entreveure el paper del corresposnal de guerra en diversos conflictes. Seria el cas de llargmetratges com:

- *The Green Berets* (Boinas Verdes, 1968). La informació a la Guerra del Vietnam.
- *Blood Diamonds* (Diamantes de Sangre, 2006). Periodisme en conflictes guerrillers a Àfrica. Repercussió internacional d'informacions amagades, sobre com s'aconsegueixen aquests diamants.
- *5 Days of War* (5 Días de Guerra, 2011). Periodistes capturats a la Guerra de Geòrgia contra Rússia.
- *Hemingway-Gellhorn* (2012, TV-movie). La relació i vida de dos grans noms del periodisme i la literatura.
- *Lawrence of Arabia* (Lawrence d'Àrabia, 1962). El periodisme que acompanya al protagonista, el qui narra les seves històries i el dona a conèixer.
- *Professione: reporter* (El reportero, 1975). El corresposnal de guerra frustrat que s'arrisca per entrar en els fets que vol cobrir.
- *Live from Baghdad* (Fuego sobre Bagdad, 2002, TV-movie). Equip de periodistes que cobreix la guerra des del centre.
- *Green Zone* (Green Zone: Distrito Protegido, 2010). El periodisme que ajuda a difondre una versió de les coses, el que justifica l'acció oficial en una guerra. La importància de les fonts oficials i del contrast de la informació.

Ara bé, la relació entre el cinema i el periodisme és molt més extensa i, molts dels títols que combinen el quart poder i el setè art han quedat com a grans obres mestres del cinema o com a imprescindibles per a periodistes. És el cas de les següents:

- *Good Night and Good Luck* (Buenas Noches y Buena Suerte, 2005). El periodisme contra el control de la informació i contracorrent. La televisió compromesa.
- *The Front Page* (Primer Plana, 1974). La primícia de la informació.
- *All the President's Men* (Todos los Hombres del Presidente, 1976). El periodisme contra la corrupció i la *mala praxis* política.
- *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, 1940). El magnat de la informació i les seves afers.
- *Foreign Correspondent* (Enviado Especial, 1940). L'enviat especial a la Segona Guerra Mundial i la seva implicació a la rereguarda del conflicte.
- *Deadline USA* (El Cuarto Poder, 1952). El periodisme contra els gàngsters, el periodisme que intenta demostrar per què serveix, quina és la seva feina, en els seus pitjors moments (el tancament d'un diari).

Fins i tot n'hi ha de molt actuals, que tracten el periodisme com a tema principal o com una part molt rellevant per a la trama com:

- *Spotlight* (2015). El periodisme contra la pederàstia a l'església.
- *The Interview* (La Entrevista, 2014). La comèdia i el periodisme a l'actualitat, per descobrir qui és Kim Jong-un (una entrevista amb el territori més tancat del món).
- *The Fifth Estate* (El Quinto Poder, 2013). Internet i periodisme, les filtracions a la informació. La història de Julianne Assange i de Wikileaks, amb els dilemes que comporta la seva activitat.
- *Frost/Nixon* (El Desafío: Frost contra Nixon, 2008). Les entrevistes posteriors al cas Watergate. El periodisme que busca el perquè.
- *State of Play* (La Sombra del Poder, 2009). Periodisme d'investigació en l'era actual. La implicació personal dels periodistes en allò que cobreixen i el que pot implicar per a ells segons quin tipus d'investigacions (córrer perill a nivell físic).
- *Lions for Lambs* (Leones por Corderos, 2007). La justificació d'una acció militar a través del periodisme. La implicació del periodisme a la guerra.
- *Capote* (Historia de un Crimen, 2004). La creació en el periodisme. Un periodista escriptor.

Si ens fixem en algunes obres que han tractat el tema, però des del documentalisme, es poden destacar quatre treballs força actuals: *Under fire: Journalists in combat* (2011), *War Photographer* (2001), *WMD: Weapons of Mass Deception* (2004) o *The Fixer: Afghanistan Behind the Scenes* (2008).

2.2. Guerra i periodisme

La Guerra de Crimea es considera el primer conflicte bèl·lic on es produeix un seguiment periodístic d'aquest. De fet, es considera a William "Billy" Howard Russell, un dels periodistes que va relatar aquesta guerra, el pare dels corresponents de guerra contemporanis, marcant un estil de periodisme que ha anat evolucionant fins l'actualitat. Des de llavors, periodisme i guerra han estat sempre relacionats, amb un lligam d'amor-odi.

Durant la Guerra de Secessió als Estats Units encara no es pot considerar que la feina desenvolupada a nivell fotogràfic pels periodistes i informadors del moment fos periodística al cent per cent, sinó més aviat documentalisme. En aquells anys, la fotografia era la única imatge que es podia rebre d'un conflicte armat, si no s'hi participava, i era encara un mitjà periodístic poc desenvolupat, sobretot degut al seu pes, que la feia poc dinàmica i difícil de transportar, però ja suposa un gran avenç pel que fa a la imatge. Ben diferent era, però, el cobriment que feia la premsa escrita sobre aquest fet, amb un component més avançat, dedicat a explicar la guerra.

Ara bé, des d'aquest moment, la relació entre periodisme i guerra serà un clíxé i un fet recurrent. Des d'aleshores en tots els conflictes bèl·lics hi haurà periodistes que cobrien aquella notícia, que seguien els esdeveniments en territori de guerra, per realitzar una explicació d'allò que passava al front. Des de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fins a les Guerres del Golf, passant per la Segona Guerra Mundial (1939-1945), la Guerra de Vietnam (1954-1975) i molts altres conflictes fins als més actuals, com la Guerra de Síria (2011-actualitat). Principalment, la guerra serà un bon negoci per als mitjans perquè els fa augmentar la venda d'exemplars i dels índex d'audiència. Un fet molt important des que es conforma el sistema comunicatiu contemporani, amb la premsa, la ràdio i la televisió.

En el cas d'aquest darrer mitjà, la televisió, la guerra suposarà un gran tema. Permet mostrar la guerra en primer pla i comença a plantejar la idea de retransmetre la guerra en directe. La idea que les imatges en moviment, però també les fotografies poden convertir-se en grans símbols d'aquests esdeveniments, tal com afirma Miquel Rodrigo (Alsina, 2002, pág. 43) va convertir el periodisme i els mitjans en peces clau en aquests conflictes, tant per controlar-ne la informació com per aprofitar-la.



Episodi de la Guerra de Vietnam.
Fotografia de Phan Thi Kim Phuc



Episodi de la Guerra d'Iraq, el 2003.
Fotografia de Reuters

Així doncs, imatges tan icòniques com la de Phan Thi Kim Phuc de la guerra del Vietnam o l'estatua de Saddam Hussein sent enderrocada (es va mostrar per televisió i en fotografies) marquen els conflictes. Tot i així, també cal tenir en compte la manera en què s'ha fet aquest tipus de periodisme, en alguns casos criticat quan els periodistes anaven "empotrats" a l'exèrcit, i en altres casos posant en perill la vida dels propis periodistes. Un fet molt rellevant si no s'ha respectat la feina d'aquests professionals en el terreny, que amb indicadors de premsa i acreditacions han vist perillar la seva integritat física o fins i tot han mort: segons el *Committee to Protect Journalists* (CPJ) 454 periodistes han mort des de 1992 a causa de la guerra, un 38% dels 1.186 periodistes morts fins l'actualitat.

a) El periodisme a la desintegració de Iugoslàvia

Després de la caiguda la URSS el 1991, les Repúbliques Soviètiques comencen a perdre el control sobre el seu territori, i els conflictes polítics i armats es multipliquen a les repúbliques bàltiques, la més important de les quals acaba sent Iugoslàvia. Diferents territoris que formaven part d'aquesta gran aglomeració de nacions comencen des de 1991 a proclamar la seva independència com Eslovènia i Croàcia. A Eslovènia, la guerra durarà deu dies, ja que l'exèrcit de l'antiga Iugoslàvia abandonarà ràpidament el conflicte que no poden guanyar. El cas de Croàcia és més extens, ja que després de proclamar la independència la població es dividirà en dos bàndols: els croats independentistes i els coneguts com a serbis, que considerant-se una nació mare, vol combatre el desmembrament de la gran Iugoslàvia. La guerra, a Croàcia, es produirà entre 1991 i 1995. A continuació serà Bòsnia qui proclami la seva independència, però en aquest conflicte armat (1992-1995), als dos bàndols (independentistes i serbis) s'hi haurà de sumar un conflicte ètnic amb els musulmans, qui patiran una repressió dramàtica i es veuran reduïts en massacres com les de Srebrenica (juliol 1995). També va haver-hi enfrontaments per qüestions territorials entre Bòsnia i Croàcia.

Un altre dels episodis rellevants va ser justament el setge a la ciutat de Sarajevo, on aquells que restaven a la ciutat, molts dels quals van ser periodistes que no podien sortir ni entrar. Aquest setge es va dur a terme per la República Sèrbia i l'Exèrcit Popular Iugoslau i va durar gairebé quatre anys. Durant aquest temps van morir o desaparèixer 11.541 persones, assassinades per aquestes forces paramilitars, que es produïa des de la veïna ciutat de Pale. Els franc tiradors eren el terror dels carrers de la ciutat, i els que impedièn el desenvolupament normal dels moviments produïts per la guerra, fent que la gent no pogués sortir amb seguretat d'aquesta ciutat, però també comptaven amb tancs, morters i metralladores apostades als voltants de la capital. Cal tenir present el paper de l'ONU en el conflicte, totalment aïllat en els primer anys, ja que simplement actuava de vigilant, sense poder intervenir-hi. Un paper molt criticat, però aconseguirà firmar els Acords de Dayton el 1995, que va dividir Bòsnia Hercegovina en dues entitats: la República Sèrbia i la Bòsnia croato-musulmana, a més del desplegament de les forces de pau a la zona, així com la definició de qui havia de ser el garant del compliment d'aquest acord (Taibo, 2000). A més a més, en el paper de l'ONU i les potències europees s'ha de contemplar el fet que és la primera guerra a Europa després de la Segona Guerra Mundial, en un moment en què els conflictes armats es consideraven cosa d'altres continents, en què Europa ja havia superat aquest problema.

En la gran mediatització que es va realitzar d'aquest conflicte el periodisme hi va jugar un paper important. Aquests països van rebre la visita de periodistes d'arreu del món, enviats especials, corresponsals de guerra i freelance. Periodistes que en molts casos van jugar-se la vida cobrint aquells esdeveniments, i 19 van morir durant aquells quatre anys, a Bòsnia.

També hi va haver, però, diferents professionals que cobrien aquests fets des de l'hotel (el més famós dels quals va ser el Holiday Inn) i que quedaven apartats de l'acció.

Per altra banda, la importància de la televisió i la imatge, en la difusió del conflicte, van plantejar i planteja encara conflictes ètics i deontològics de la professió. La importància de retransmetre imatges cada vegada més impactants van provocar una mena de 'circ' mediàtic, en què el més morbós era el més demandat. En aquest cas, un altre dels trets comuns en les pel·lícules que tracten aquest conflicte és justament el plantejament d'aquests problemes deontològics. En totes es mostra en algun moment la dificultat o no de realitzar aquest tipus de feina, la idoneïtat o no de captar aquella imatge o la utilitat d'aquesta feina. Aquest és, doncs, un punt molt rellevant per a comprendre els personatges i la implicació del periodisme en aquesta guerra.

2.3. L'estudi

Al llarg d'aquest treball el que es pretén és delimitar un perfil del corresponsal de guerra, a través de la filmografia europea realitzada sobre la Guerra de Iugoslàvia i Croàcia. Per tal de poder realitzar l'estudi s'analitzaran un seguit de pel·lícules, seguint una metodologia concreta, que permetrà oferir una descripció de trets comuns sobre aquests periodistes.

Ara bé, per tal de poder desenvolupar aquesta feina cal delimitar alguns conceptes i així acotar la cerca. Així doncs, quan es fa referència a **corresponsal de guerra** o a **enviat especial**. També cal definir quin estil de pel·lícula s'està buscant, amb els elements que es vol que apareguin, o que podrien aparèixer en aquests films.

a) Corresponsal de guerra

En aquest cas s'agafa la definició més estesa que és aquella que entén el corresponsal de guerra com un professional titulat en l'àrea social de la comunicació, que tenen coneixement de la feina desenvolupada per les Forces Armades en benefici de la Nació. Ara bé, per a comprendre amb quina intenció es tracta en aquest estudi cal afegir-hi apunts del que entenen que s'ha produït els autors Alejandro Pizarroso, Marta González i Pablo Sapag. Consideren que s'ha anat consolidant una «imatge cinematogràfica i novel·lesca de la feina del corresponsal de guerra» (Pizarroso, González, & Muñoz, 2007, pág. 34). Una visió que també comparteix Howard Good, que entén que s'ha elevat a heroi la categoria d'aquests corresponsals, considerant que «no es cansen de recordar-nos» que la seva vida està marcada pel perill, la violència i el drama (Good, 1989). Clarament, aquesta imatge ha quallat, i periodistes com Alfonso Rojo presenten el corresponsal de guerra (a ell mateix) com:

«A todos nos gusta arropar en palabras rimbombantes este trabajo, aunque trabajo no sea precisamente la palabra más apropiada para describir esta actividad. Somos cronistas de conflictos –gente que se dedica a ir de guerra en guerra, recalando en toda revuelta, disturbio, insurrección y cualquier muestra de locura humana que se cruce en el camino– y no lo hacemos por un sueldo o para alimentar a una familia, sino porque es divertido. Caminar por el filo de la navaja, escapar a la rutina y colocarse periódicamente en situaciones extremas puede convertirse en un deseo insoportable» (Rojo, 1995, pág. 31)

D'aquesta manera, queda clar que en la definició i en l'imaginari col·lectiu d'aquest professional de comunicació hi juguen un paper molt important els conceptes secundaris de vocació i risc (perillositat). Però tots dos es veuen com una bona cosa, és un aspecte que agrada de la professió, sembla que siguin els que la motiven.

b) L'enviat especial

Pel que fa a aquest perfil periodístic l'enciclopèdia catalana el defineix simplement com el «periodista encarregat de recollir, al mateix lloc on s'esdevé, informacions referents a un fet determinat». De fet, és bàsicament això, el que fa, però té un component de ser enviat per poc temps, per un temps concret, en què només haurà de cobrir part d'un llarg esdeveniment o tot un esdeveniment curt.

Un exemple pot ser el d'enviar el presentador estrella de la televisió (del noticiari del vespre) a cobrir a cobrir durant dos dies la informació a Bèlgica, perquè s'hi han produït uns atemptats. En aquest cas, el presentador cobrirà la informació durant el temps en què la informació sigui candent, sigui d'actualitat, però tornarà just després.

Així doncs, sí que és cert que l'enviat especial pot anar a cobrir una guerra, però tendeix a ser una petita part, o per uns dies, per demostrar que el mitjà aposta per aquella informació, i l'enviat especial pot ser algú no conegut. Pel fet de ser un lloc que és de mota rellevància en els moments de més abundància informativa, de més actualitat, se'l considera un "privilegiat", i pot esdevenir que el fet a cobrir sigui part d'una guerra pel que en alguns casos es confon amb el que seria el corresponsal de guerra. De fet, al llibre *Los chicos de la prensa* (1996), Juan Carlos Laviana entén que és a l'«enviat especial» a qui el «cinema ha distorsionat la seva imatge». Entenent-lo com aquell a qui la filmografia ha deixat com l'heroi que es juga la vida entre bombes, però amb una vida complicada i difícilment conciliable amb la família (Laviana, 1996; pág. 127).

En aquest estudi, la diferència recau, sobretot, en el temps que resten tots dos sobre el terreny de conflicte. S'entén que el periodista de guerra és una persona que la viurà completa, perquè

viu de conflicte en conflicte, amb aquest component vocacional; mentre el perfil de l'enviat especial s'entén més aviat com una persona que hi va perquè el mitjà li exigeix (sense que això suposi que hi va obligat) i hi resta el temps necessari en què el tema és de més actualitat o fins que el fet finalitza (si és un esdeveniment curt).

c) A les pel·lícules

Pel que fa als criteris que en aquest estudi es consideren imprescindibles per tal que una pel·lícula sigui escollida són els següents:

<p>Els periodistes són personatges principals</p>	<p>Els periodistes, a la pel·lícula, han de ser el protagonista, o tenir-hi un paper molt rellevant per al desenvolupament de la trama. Si entenem el protagonista com aquell personatge en qui se centra l'acció, o sense qui la història no tindria sentit. Si no són el protagonista, han de ser un personatge sense qui la història no podria desenvolupar-se o existir.</p>
<p>El periodisme és part de la trama</p>	<p>El periodisme, com a temàtica, ha de ser una part important de la trama. En primer lloc, perquè els periodistes ja haurien de ser principals, i en segon lloc, perquè han d'aparèixer accions relacionades amb el periodisme: la intervenció dels periodistes, entrevistes, la cerca de la informació, les seves pràctiques.</p>
<p>El temps en què es produeix la trama és durant la guerra</p>	<p>És un aspecte primordial ja que es tracta de desenvolupar un perfil del corresponsal de guerra / enviat especial en els conflictes armats de Bòsnia i Croàcia (Guerra dels Balcans). Això no es podria realitzar si no es pot veure com actua aquest periodista durant la guerra, com fa la seva feina en el lloc i moment del conflicte.</p>

Conflictes morals i deontològics	<p>Durant el desenvolupament de la seva feina, és probable que els periodistes que exerceixen de corresponsals de guerra o que presenciïn aquests conflictes armats es trobin amb conflictes: tant morals propis com a persona, com deontològics com a professionals de la informació. Així doncs, es busca que apareguin aquests conflictes en algun moment de la pel·lícula, ja que això ajudarà també a desenvolupar aquest perfil del professional.</p>
-----------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aquesta taula és una aproximació amb les quatre consideracions principals i inicials amb les quals es començarà la cerca de les pel·lícules que s'utilitzaran per a l'estudi.

2.4. Hipòtesi de l'estudi

Així doncs, es tracta d'una investigació en format d'anàlisi que vol investigar quin és el perfil del corresposal de guerra en llargmetratges de ficció que tractin la Guerra de Bòsnia i Croàcia, a través de les pel·lícules seleccionades, en què el periodisme té un paper principal. Es vol esbrinar, a més, quines són les variables que determinen el perfil del periodista que es mostra en aquests llargmetratges, en quin context es desenvolupa i el paper que hi juguen els mitjans de comunicació. A través de les pel·lícules s'introdueix, doncs, el filtre del cinema de ficció a aquest conflicte i als propis periodistes i, en principi, sembla un bon escenari on tenir més llibertat per denunciar la pròpia guerra i realitzar una crítica de la professió i dels actors implicats.

Un cop realitzat aquest breu repàs als diversos àmbits d'aquest treball cal formular una hipòtesi. La idea prèvia amb què s'inicia aquest estudi, i pregunta o afirmació que s'espera confirmar o negar un cop finalitzat aquest estudi. Aquesta demostració o negació es realitzarà a partir d'una metodologia concreta i en base a un marc teòric que permeti realitzar l'avaluació de les pel·lícules escollides.

Com ja s'ha esmentat, aquest anàlisi vols exposar el perfil dels periodistes corresponsals i enviats especials a la Guerra de Bòsnia i Croàcia a través de pel·lícules europees, entenent que es mostrarà la implicació dels periodistes en aquests conflictes i la visió que ofereixen els films del periodisme de guerra. D'aquesta manera, el treball parteix de la hipòtesi que **les pel·lícules seleccionades mostren a periodistes, corresponsals de guerra implicats en**

el conflicte de manera professional. És a dir, periodistes vocacionals que gaudeixen d'aquesta feina i que presenten una actitud activa a l'hora d'oferir la informació, mostrant un periodisme molt compromès i idealista, que vol ensenyar la realitat i deixar constància dels esdeveniments. Un idealisme entès com aquell periodisme en què els professionals arriben a arrisquen la vida per obtenir la millor informació. I com a conseqüència, mitifica aquests personatges, convertint-los en herois.

a) Preguntes

Per tal de confirmar, o no, la hipòtesi plantejada i delimitar l'estudi en diversos aspectes, cal plantejar preguntes, algunes més directes i altres de secundàries. Això permetrà dibuixar el perfil d'aquests periodistes protagonistes i secundaris a la filmografia escollida. En primer lloc, però, cal formular una pregunta clau, de la qual parteixin les següents:

- ◆ **Els corresponsals de guerra que apareixen als llargmetratges de ficció (en relació a la Guerra de Bòsnia i Croàcia) són periodistes herois, que es juguen la vida per aconseguir la millor informació?**

Les preguntes que apareixen a continuació, destacades amb el concepte clau al qual fan referència, deriven de la pregunta anteriorment plantejada, delimitant els aspectes a respondre i la implicació global de la primera pregunta clau.

- **VOCACIÓ:** Són periodistes vocacionals?

El que busca aquesta pregunta és poder resoldre si és gent que fa aquesta feina perquè vol, que hi ha anat voluntàriament o que hi va perquè considera que ho ha de fer, que treballa del que vol. Considerant que és una pregunta primordial, en aquest estudi, per saber de quina manera afronten aquestes periodistes la tasca de cobrir un esdeveniment armat com aquest. A més, també influeix en la visió idealista que es té del corresponsal de guerra i dels periodistes que cobreixen aquests fets.

- **IDEALISME:**

- Els periodistes que apareixen a la filmografia escollida estan implicats professionalment en el conflicte?
- S'impliquen de manera activa i idealista?

Són dues preguntes clau per poder respondre la hipòtesi i determinar com és el comportament d'aquests periodistes, ja que interessa saber si es mostra a un periodista ideal, aquell que veu el periodisme com la manera de canviar les coses, i que vol influir en el conflicte, que considera vital la feina que fa. Saber

si són professionals que gaudeixen amb aquesta feina, de manera professional, que persegueixen la notícia i la informació i/o la millor imatge.

- Arrisquen la vida per aconseguir la notícia, la informació?

Aquesta pregunta va dirigida, sobretot, a confirmar fins a quin punt estan disposats a arribar els periodistes protagonistes i secundaris per fer la seva feina. Serveix com una comprovació més de la hipòtesi i pot ajudar a demostrar la seva vocació.

- Els periodistes estan sobre el terreny?

Relacionada amb les preguntes dirigides a definir el seu perfil, es tracta d'una qüestió que també ajuda a veure com es mostra la feina periodística en aquests llargmetratges. D'aquesta manera, es podrà veure si els periodistes són vocacionals o no, i si els mostren com a persones que sortien a buscar la informació, que s'arriscaven. Això també dirimeix entre aquells periodistes, que havent estat enviats a Bòsnia, no es movien dels hotels i zones segures, elaborant una informació esbiaixada i aquells altres que volien jugar-se-la (sobretot a causa dels franc tiradors) per aconseguir la millor imatge.

- **FREELANCE, CORRESPONSAL o ENVIAT ESPECIAL:** Quin tipus de periodista són?

En aquest cas, la pregunta serveix, exclusivament, per esclarir quina és la condició del periodista: freelance, corresponsal, enviat especial o altres. D'aquesta manera, es configura quina és la denominació que rep en l'entorn dels professionals de la informació.

- **MITJÀ DE COMUNICACIÓ:** Per quin mitjà de comunicació treballen, si és que treballen per algun?

A més de saber en quin mitjà de comunicació treballen (televisió, ràdio, premsa, i dins de premsa entraria fotografia). Delimitant això es pot saber si el periodista pateix pressions del mitjà o no, quina és la seva manera de treballar i fins i tot si ha d'arriscar més o no (un fotògraf, per exemple, si vol tenir material ha d'acostar-se als fets).

Pel que fa a aspectes secundaris que ajuden a delimitar el perfil d'aquest periodista, i que poden mostrar-se en aquestes pel·lícules, les preguntes a respondre serien:

- **CRÍTICA:**

- Es realitza una crítica a la feina del periodista?

Des de la pel·lícula, a través de la trama o alguna de les escenes o a través d'accions de personatges, o altres maneres. Veure si es pot entendre que es fa crítica del paper dels periodistes o dels mitjans en aquest conflicte.

- Els propis personatges, periodistes, realitzen autocrítica a la pel·lícula?

Si bé és una manera de realitzar una crítica a la feina del periodista i al seu paper en el conflicte, és una manera de fer-ho molt directe. És interessant per veure si en boca del propi periodista, del personatge, es realitza aquesta crítica o autocrítica. També és una manera de definir el seu perfil, sabent si es crític amb la seva feina i amb el que fa.

- **INGERÈNCIES:** Els periodistes reben pressions d'algun tipus?

Bàsicament, la pregunta està destinada a saber si es produeixen ingerències d'algun tipus a la feina dels periodistes. Tant per part del propi mitjà, si és que formen part d'algun, o si reben pressions d'organitzacions polítiques o de persones que formin part del conflicte. Això també ajuda a formar el perfil del periodista, en veure com hi respon aquest, i a veure quin és aquesta ingerència en la seva feina.

- **IMPLICACIÓ PERSONAL:** S'impliquen de manera directa i personal en el conflicte?

En alguns casos, sobretot en aquells en què el periodista considera que el que ha anat a cobrir és una injustícia, o que l'afecten de manera personal (és la seva terra, o comencen a simpatitzar amb la gent del territori) el periodista pot implicar-se de manera directa en el conflicte. És a dir, pot arribar a prendre part en l'enfrontament armat, i acabar empunyat una arma. De totes maneres, no només agafant una arma es pot implicar en el conflicte, també ajudant de manera activa a les persones que l'estan patint o jugant-se la vida per protegir altres persones. També és, doncs, una manera de veure la seva personalitat i veure com mostren el periodista en la filmografia escollida.

Per últim, cal destacar una pregunta relacionada amb la narrativa audiovisual de la pel·lícula, a nivell general, per veure si aquesta influeix en la imatge que es dona del periodista. És a dir, per delimitar si a través d'aspectes tècnics del film es mostra a aquest periodista com un heroi.

- **NARRATIVA AUDIOVISUAL:** El llenguatge audiovisual influeix en la manera com es mostren aquests periodistes a la pel·lícula?

Aquesta pregunta, concisa, va destinada a veure si els aspectes tècnics de la pel·lícula, com poden ser el moviment de càmera o els colors predominants i els plans utilitzats, ajuden a mostrar el periodista, aquestes personatges, com a herois, destacant-los d'alguna manera sobre la resta de coses, o mostrant-lo a través de plans concrets (es pot entendre que un contrapicat vol realçar el personatge, fer-lo més imponent).

3. Metodologia

3.1. Les pel·lícules

En un inici, es va establir un grup en què totes les pel·lícules tractessin la Guerra de Bòsnia o Croàcia o, en general, la desintegració de Iugoslàvia. Després de realitzar la cerca pertinent, buscant els tòpics 'Bòsnia' i 'periodisme' (a través de bases de dades com FilmAffinity i IMDB) la llista va ser de les següents pel·lícules:

- *Before the Rain* (Antes de la Lluvia, 1994)
- *Underground* (1995)
- *Territorio Comanche* (1996)
- *The Perfect Circle* (El Círculo Perfecto, 1997)
- *Welcome to Sarajevo* (Bienvenidos a Sarajevo, 1997)
- *Harrison's Flowers* (Las Flores de Harrison, 2000)
- *Behind the Enemy Lines* (Tras la Línea Enemiga, 2001)
- *No Man's Land* (En Tierra de Nadie, 2001)
- *The Hunting Party* (La Sombra del Cazador, 2007)
- *In the Land of Blood and Honey* (En Tierra de Sangre y Miel, 2011)
- *Circles* (2013)

Després de cercar les sinopsis i crítiques en relació a aquestes 11 pel·lícules, es va establir un grup més petit, en què el periodisme apareixia com a tòpic, o on algun dels seus personatges era periodista. La llista es va reduir als títols: *Territorio Comanche*, *Welcome to Sarajevo*, *Harrison's Flowers*, *No Man's Land*, *Before the Rain* i *The Hunting Party*. La selecció definitiva es va realitzar a partir del visionat d'aquestes 6 pel·lícules i considerant si complien els quatre primers requisits de la taula 1², per tal de realitzar una primera tria en relació al contingut de les pel·lícules. Es va realitzar una taula, quantitativa, per clarificar quin ítem apareixien en aquests llargmetratges i una taula d'observacions, per deixar constància d'aspectes clau.³

Finalment, s'estableix que és entre els títols *Territorio Comanche*, *Welcome to Sarajevo*, *Harrison's Flowers* i *No Man's Land* on existeix una relació més clara: la guerra a l'antiga Iugoslàvia. Concretament, els conflictes bèl·lics que es van produir a Croàcia (1991-1995) i a Bòsnia (1992-1995). Ara bé, tot i aquesta connexió tan directa, la unió d'aquests títols va més enllà, ja que en tots ells hi apareixen periodistes, enviats especials o corresponents de guerra,

² Es poden consultar entre les pàgines 9 i 10 del treball.

³ Les dues taules es poden consultar al annexos d'aquest estudi (pág. 84).

el paper dels quals és molt rellevant per a la història. En tres d'aquestes pel·lícules els periodistes són els protagonistes de la història (*Territorio Comanche*, *Welcome to Sarajevo* i *Harrison's Flowers*), mentre que a *No Man's Land* la intervenció dels periodistes en la trama és capdalt per aquesta.

Aquestes quatre produccions, a més a més, són europees, coproduccions en la seva majoria. Això vol dir que la seva perspectiva és essencialment europea, atorgant-los una visió diferenciada d'altres produccions. Aquesta característica és interessant per aquest estudi, ja que la manera en què es presenta el conflicte serà rellevant alhora de realitzar l'anàlisi, tenint en compte que el perfil dels personatges, la manera en què s'exerceix el periodisme i el punt de vista que es dona sobre aquesta professió en els conflictes bèl·lics seran de tradició europea, o no.

Ara bé, cal destacar que d'altres pel·lícules que guarden relació amb aquest conflicte, a trets generals, amb la desintegració de Iugoslàvia com *Before the Rain* i *The Hunting Party*, també estan protagonitzades per periodistes o hi apareixen. Les quatre pel·lícules seleccionades per a realitzar l'estudi i aquestes dues últimes es van considerar com a grup per a utilitzar-les com a mostra, però un primer visionat va demostrar que aquestes pel·lícules no presentaven algunes de les característiques imprescindibles que es requerien: el temps en què es produeix la trama no és durant la guerra, cap dels dos casos; i a la pel·lícula *Before the Rain*, el periodisme no és part de la trama.

Diferents pel·lícules estan relacionades amb el conflicte a la Guerra de Bòsnia i Croàcia, com *Circles*, *The Perfect Circle*, *Underground*, *In the Land of Blood and Honey* o *Behind the Enemy Lines*. Aquests títols, mostra de les diverses pel·lícules de ficció que han tractat aquest conflicte, no fan referència al periodisme. Un dels aspectes més importants d'aquesta guerra va ser la participació dels periodistes i professionals de la informació i la imatge que van ajudar a popularitzar i mundialitzar aquest conflicte. Que van oferir imatges escabroses de les matances que s'hi van produir i de les misèries i actes que armats que patia la gent del territori, així com a pressionar els organismes internacionals, com la ONU, a actuar. Sobta, doncs, que una de les primeres guerres retransmeses gairebé íntegrament per televisió, amb tant ressò mediàtic i que plantejava alguns conflictes ètics (que plantegen, per cert, les pel·lícules que tracten el conflicte des d'una òptica periodística) no hagi derivat en una major producció de llargmetratges que hagin tingut el periodisme i a periodistes com a protagonistes dels seus films. Tampoc a televisió, ja que només destaca la producció *Shot Through the Heart* (Disparo al corazón, 1998) realitzat a Canadà, però tampoc se centra en el tema periodístic.

3.2. El mètode de selecció

En el punt anterior (Concepte), s'ha delimitat que els criteris bàsics per tal que una pel·lícula fos seleccionada per a l'estudi eren: (1) els periodistes són els protagonistes, (2) el periodisme, com a temàtica, forma part de la trama, (3) el temps en què es desenvolupa l'acció correspon al temps en què succeeix la guerra i (4) apareixen conflictes morals i deontològics, directa o indirectament, a la pel·lícula. A continuació, es defineixen clarament i de manera extensa quins són els demés criteris per tal que una pel·lícula pugui servir per a aquest estudi. En aquesta taula, es poden observar les condicions imprescindibles i les condicions, que poden fer referència a més d'un aspecte, i que ajuden a delimitar la cerca i a realitzar una aproximació dels films seleccionats per aquest estudi.

TAULA 1. Tria i aproximació a la pel·lícula

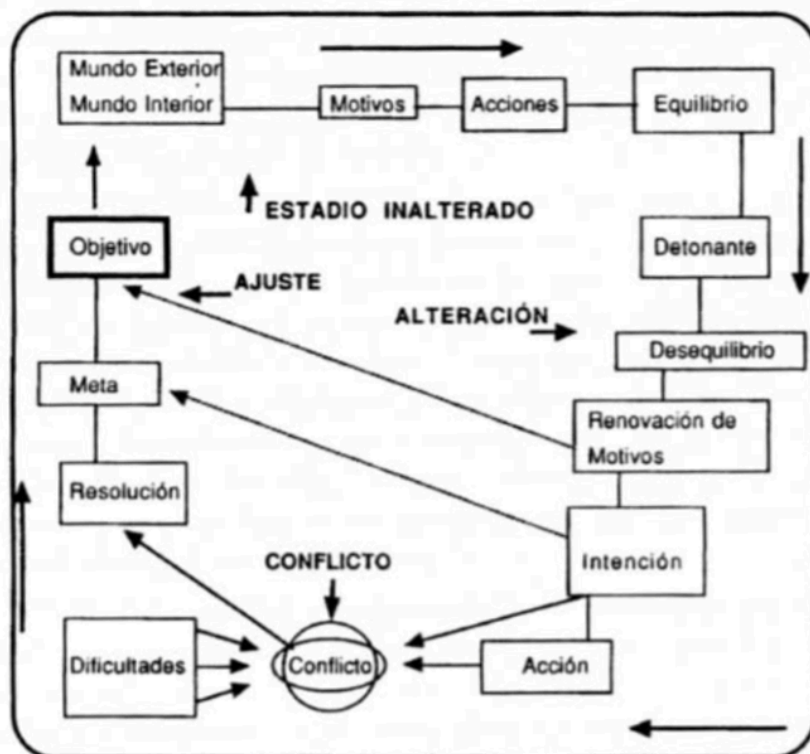
Periodistes protagonistes	Aquests són els quatre aspectes definits anteriorment (veure pàg. X) i que són imprescindibles per tal que una pel·lícula pugui utilitzar-se per a l'estudi. Són, principalment, els criteris que han de complir i, si un d'aquests no es compleix a la pel·lícula, aquesta no s'utilitzarà.
El periodisme és part de la trama	
El temps en què es produeix la trama és durant la guerra	
Conflictes morals i deontològics	
Tipus de periodista	En aquest cas fa referència a quina categoria rep el professional. La resposta podrà ser corresponsal de guerra, enviat especial o freelance.
Format de la informació	Es tracta del suport a través del qual informa el periodista. És a dir, si la informació i el contingut es fa a premsa, televisió, ràdio o fotografia (en aquest estudi rep una categoria a part, tot i que s'entén que compaginada amb la premsa).
Implicació en la guerra	Va dirigida a veure des d'on informa el periodista i en quin grau d'implicació. La resposta serà: sobre el terreny o espectador (des de l'hotel). També, després d'identificar en quin dels dos models encaixa el periodista (o periodistes) s'establirà si s'implica a nivell personal.

<p>Producció</p>	<p>Servirà per determinar quin és l'origen de producció de la pel·lícula (o coproducció), En aquest estudi es diferenciarà entre produccions europees, per destacar si es tracta d'una pel·lícula del lloc, de Bòsnia i Hercegovina, o és externa al territori, però d'algun país europeu. Es mostrarà si existeix alguna relació directa i personal entre aquest equip de producció i els fets.</p>
<p>Aparició d'antagonistes</p>	<p>Deixa constància que el protagonista de la pel·lícula té un antagonista, present en la història, que pot ser més o menys rellevant. Com a personatge, si es tracta d'un periodista, serà analitzat.</p>

3.3. L'anàlisi dels personatges

L'objectiu d'aquest estudi és analitzar els periodistes (protagonistes de les pel·lícules seleccionades) per tal d'elaborar-ne un perfil. Per tal de realitzar aquest anàlisi, doncs, se seguirà, en primer lloc, la metodologia proposada per Gabriel Martínez i Surinyac, en base a les idees plantejades per Eugene Vale. En aquest cas, s'utilitzarà la proposta d'anàlisi del **conflicte**, desenvolupada al llibre *El guión del guionista* (1998, pág. 64-95).

D'aquesta manera s'entén que el conflicte és "el nucli de l'estructura dramàtica que dinamitza l'acció, desenvolupa personatges i posiciona el tema" (Surinyac, 1998, pág. 64) i hi ha diferents elements de l'acció que ajuden a delimitar-lo: estadi inalterat, alteració, conflicte i ajust. Seguint aquesta estructura s'elabora aquest esquema⁴:



⁴ Esquema extret del llibre *El guión del guionista* (1998), pág. 64.

L'inici d'aquest esquema, i de l'anàlisi se situaria a l'estadi inalterat, i seguiria de manera circular. Per tal d'especificar i definir aquestes conceptes, segons l'estil proposat per Martínez i Surinyac es desenvolupa la següent taula, que servirà per a realitzar l'anàlisi dels personatges, segons els conflictes que viuen a la pel·lícula, juntament amb les seves motivacions i altres elements que es descriuen a continuació.

TAULA 2. Anàlisi del personatge (elaborada a partir de la proposta de Martínez i Surinyac)

<p>Estadi inalterat</p>	<p>Es tracta del primer estadi del personatge. És aquell moment en què es viu instal·lat en una, gairebé, rutina. El moment en què el personatge es troba estable, realitzant les accions necessàries per complir el seu objectiu primari, més senzill o menys. Es troba en una situació d'equilibri. Segons Vale, seria una fase en què s'estan esperant els problemes i conflictes, que seran el vertader nucli dramàtic de la pel·lícula. En aquest cas, es definirà quin és aquest estadi inicial, aquest estadi inalterat, d'equilibri del personatge. Quines són les circumstàncies d'aquest estadi.</p>
<p>Alteració (o problema)</p>	<p>És el detonant, el que provoca en el personatge una ruptura amb aquest estadi. És el punt d'origen del posterior conflicte. A l'estudi es descriurà quin és aquest detonant, aquesta alteració, que pot provocar canvis en objectius del personatge (que en un inici poden ser més bàsics) i en els seus motius.</p>
<p>Motiu i intenció</p>	<p>Els motius inicials solen estar relacionats amb el que Vale anomena afinitat o repulsió del motiu. L'afinitat es relacionaria amb el fet de voler estar unit a algú o alguna cosa, mentre la repulsió seria el desig de separar-se'n. Els motius que pot tenir un personatge poden ser diversos, pot tenir més d'una motivació. La motivació és allò que mou el personatge. Per altra banda, la intenció "és el propòsit conscient de realitzar una acció en el futur" que li ha de permetre aconseguir el seu objectiu. La intenció és allò que vol fer el personatge, i allò que el portarà a realitzar accions per tal d'aconseguir el que vol.</p>

<p>Objectiu i meta</p>	<p>L'objectiu s'entén, principalment com la satisfacció del motiu, serà l'assoliment d'aquest motiu o motius. Aquest objectiu, normalment, acostuma a ser el de recuperar l'equilibri o crear una nova situació d'equilibri, en què hi haurà hagut canvis. Tot i així, també hi cap la possibilitat que això no passi, i seria una frustració per al personatge. La meta, per altra banda, és l'objectiu de la intenció. La intenció d'un personatge pot ser arribar a la platja, però un cop arribat a la platja no haurà assolit l'objectiu, encara que potser hi és més a prop, sinó que haurà aconseguit una meta. La intenció del personatge el porta a realitzar les accions que l'ajudaran a assolir metes que l'acostin a l'objectiu.</p>
<p>Conflicte</p>	<p>El conflicte, o conflictes, del personatge sorgiran a partir de les accions que realitzarà per anar assolint les metes (que es proposa amb la seva intenció) i aconseguir el seu objectiu. Així doncs, el que hi haurà en el conflicte són diferents accions, i diferents dificultats que se li platejaran dins el conflicte. Les dificultats es presentaran a les accions que realitzi el personatge i a les intencions que tingui. La oposició que es trobi en realitzar les accions és el que crea el conflicte. Les dificultats que es pot trobar a la intenció ja les coneix, el personatge pot anticipar-se i decidir quines accions ha de realitzar, però aquelles que s'interposen a les seves accions són aquelles que el personatge ignora i que s'anirà trobant segons vagin apareixen i les que aniran generant els conflictes. A l'estudi s'identificaran aquests conflictes, i aquestes accions, catalogant-los, quan sigui possible, segons el proposat al mètode: conflicte intern (el més rellevant i capdalt de tots, que s'anirà creuant, combinant o complementant amb els altres), de relació antagònica, social, familiar, naturalesa, accidental, complicació o sobrenatural. També s'establirà quina és la jerarquia dels conflictes, amb els principals i els secundaris, necessaris per profunditzar el personatge i l'acció.</p>

<p>Decisions i accions davant el conflicte</p>	<p>Són les accions que el personatge realitza davant dels conflictes que li sorgeixen o que ha previst. Sempre que apareix un conflicte, però, les accions i decisions del personatge poden anar variant, i així es pot delimitar part del seu comportament i perfil, ja que es pot veure la personalitat del personatge i les seves actuacions davant les dificultats que li generin conflictes diversos.</p>
<p>Ajust i canvis</p>	<p>L'ajust és la resolució de l'alteració o el problema, a més dels conflictes. Seria el moment en què el personatge assoleix el seu objectiu o no, i es pot resoldre d'altres maneres. En aquest punt ja no hi ha més dificultats per assolir aquest objectiu. Se suposa que el personatge ha recuperat l'estadi inalterat, però hi ha hagut canvis, òbviament. Si no hi hagués canvis semblaria que tot el que ha fet no hagués servit per a res. D'aquesta manera, a l'estudi es mostrarà quin és l'ajust i quins són els canvis principals que s'han produït.</p>

Per tal de fer més entenedora l'explicació, i remarcar els aspectes a estudiar, s'utilitza aquesta taula, però l'anàlisi es realitzarà en format redaccional, per poder-lo relacionar fàcilment amb el conjunt dels altres personatges, si n'hi ha, que s'estudien en cada pel·lícula.

Per tractar un altre aspecte important del personatge, per tal de delimitar millor com és la seva personalitat i a què s'enfronta, també s'analitzarà la presència del periodista (del personatge analitzat). En aquest cas, s'utilitzarà la proposta de Fernández Díez (*Arte y técnica del guión*, 1996) en què la presència és una manifestació més del personatge (com les seves accions i la seva situació). Per tal de delimitar com és la seva presència (que seria l'aspecte exterior) es descriuran els atributs *indicials* ("rasgos indiciales") que són aquella imatge de l'actor en pantalla, com la seva constitució física, alçada (aproximada), pell etc. Són les característiques físiques del personatge. I també es descriuran els elements *artifactuals* ("elementos artificiales"), que són aquells aspectes artificials que complementen el personatge, com la roba, pentinat, si és fumador o no i com ho fa, etc. Aquesta descripció serà bàsica, per tal de delimitar a nivell físic el personatge, aspecte que pot ajudar a delimitar el seu perfil i la manera com el mostren a la pel·lícula. Aquesta definició s'inclourà a la fitxa d'anàlisi de la dimensió física proposada per Galán Fajardo (*Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*, 2007):

Nom del personatge:
Edat:
Aspecte físic (atributs <i>indicials</i> i elements <i>artifactuals</i>):
Sexe:
Nacionalitat:

3.4. Anàlisi de la narrativa audiovisual

Pel que fa a la narrativa audiovisual també es tindran en compte alguns aspectes, que serveixen, sobretot, per realitzar una aproximació tècnica a l'estudi. Aquest petit anàlisi, que no és en cap cas l'objecte d'estudi d'aquest treball, sí que ajuda a delimitar alguns aspectes del perfil del corresposal de guerra o enviat especial i a entendre com el mostren aquestes pel·lícules. Per exemple, si es realitza un contrapicat en algun moment decisiu o tràgic durant el film, es pot entendre que estan realçant la seva figura, donant-li importància. En aquest cas, es tracta d'un anàlisi que s'elabora amb la pel·lícula, en general, no tant centrat en el personatge, sinó per entendre com és a nivell tècnic aquesta obra, i poder realitzar un anàlisi del personatge més acurat, tenint en compte aquests factors, que poden influir en la seva representació. Es tracta d'una part important de l'estudi que ha de permetre entendre com es representa aquest personatge i les seves accions, i ajudar a respondre la hipòtesi d'aquest treball.

TAULA 3. Anàlisi de la narrativa audiovisual

Plans predominants	Serà una manera d'aproximar-se a l'estil de plans que apareixen a la pel·lícula. Es destacaran els dos o tres tipus de pla que apareguin més sovint o en els moments més rellevants.
Moviment de càmera	Determinarà si hi ha moviment de càmera i quins són els moviments més utilitzats, especificant les tècniques més destacables i utilitzades (en moments més rellevants), com escombrats, càmera en mà, etc.
Ritme de muntatge	Servirà per establir si és un ritme ràpid o lent (si hi ha molts canvis de pla o no).
Colors predominants	Una manera de veure com es mostra la pel·lícula, amb colors freds, càlids o neutres, més foscos o clars, etc. Amb

	la seva significació, cosa que ajuda a delimitar part del missatge de la pel·lícula.
Ambientació	A través dels colors i de diferents localitzacions la pel·lícula crea una ambientació determinada que també ajuda a veure quin és el resultat final i ajuda a endevinar la intencionalitat del film.
Música	Les bandes sonores ajuden a crear també una ambientació, a augmentar la tensió o a tranquil·litzar, a donar una idea del que pensa un personatge, etc. Serveix per a delimitar, també, part del missatge i la intenció del film.

4. Marc teòric

Per poder realitzar els anàlisis i definir amb més precisió el treball, cal tenir presents els seus antecedents. En aquest cas, cal mirar, en primer lloc, quines són les obres i teories de referència que s'utilitzen en aquest estudi, i definir-les breument, segons el que és necessari per a l'objecte d'estudi en aquest cas.

4.1. Estudis sobre els periodistes a les pel·lícules

Hi ha una gran varietat d'estudis que se centren en la relació, molt estesa, com ja s'ha demostrat, que existeix entre el setè art i el periodisme. En aquest cas, les obres que han influït en aquest estudi, i que ahora serveixen per fer notar que en aquest cas s'analitza un aspecte molt específic, són les comentades a continuació.

Cal destacar, quatre assajos que tracten el periodisme i els seus professionals en el cinema. En primer lloc, l'obra *Outcasts: the imatge of journalists in contemporary films* (Good, 1989). El llibre repassa una gran quantitat de llargmetratges que, tot i estar des actualitzat en relació a l'actualitat, mostra l'evolució d'aquest tipus de personatge en la història del cinema. Howard Good ho fa a través de prototips de personatges, relacionats amb la seva professió concreta dins el món del periodisme i establint un tòpic per a cada un d'ells. A més utilitza com a referència una pel·lícula insígnia per identificar aquests trets que hi destaca. Una de les figures que hi pren més importància i que ofereix un punt de partida per a la hipòtesi d'aquest treball és la del periodista d'investigació, a qui Good considera que «després de Vietnam, Watergate i la resta de casos, *All the President's Men* (Todos los Hombres del presidente, 1976) va aixecar un nou ídol, el reporter d'investigació» (Good, 1989, pág. 158). Si bé no tracta el corresponsal de guerra, és una primera aproximació a l'estudi dels personatges, periodistes i protagonistes, a les pel·lícules.

En l'assaig *El Fotógrafo en el cine: (re)presentaciones* (Parejo, 2012) s'ofereix una visió complexa del que és el reporter de guerra, en què exposa el perfil d'aquest personatge, caracteritzat pel fet d'estar en perill en tot moment, contra el que ells reaccionen amb valentia i que en alguns casos acaben pagant amb la mort. Referenciant-ho també a través de fets reals i anècdotes reals, Parejo analitza quins són els trets comuns en aquest fotoperiodistes que cobreixen les guerres i estableix les denúncies que es realitzen a través dels propis personatges. En moltes ocasions, no només a la professió i a les dificultats que els posen a la seva feina, també a nivell d'institucions i altres organismes, denunciant així aquests conflictes. A més, estableix una proposta per a una tipologia del reporter de guerra, no només el fotògraf. Considera que la figura del reporter està lligada a la de l'heroi i que els càmeres

(si transcendeixen al llarg del llargmetratge) es divideixen en dos tipus: els professionals de televisió i els soldats. Els primers són aquells que no volen aparèixer mai en quadre, que s'apropen tant als fets que els resulta molest i tot; mentre que els soldats són aquells involucrats en els fets, passen de registrar-los únicament, a ser-ne els protagonistes, mantenint un valor intrínsec: qualsevol càmera valora per sobre de qualsevol altra cosa allò que pot gravar, i encara que li estigui prohibit seguirà endavant (Parejo, 2012, págs. 69-101). Per altra banda, també és una influència i un marc en aquest àmbit, per a aquest treball, l'assaig realitzat per un grup d'autors, coordinats per Javier Sierra Sánchez), *El periodista observado: sine sobre informadores* (Sánchez & altres, 2012). Es tracta d'un anàlisi que es realitza a través de diversos metratges, tractant fins i tot caràcters mítics com Superman i que mostra un perfil concret, centrat únicament en el cas analitzat. Ara bé, s'emmarca en una visió més gran, que es mostra a la introducció de l'obra, en què es repassa breument la trajectòria dels periodistes pel cinema i on s'estableixen uns perfils genèrics sobre aquests personatges. Així doncs, es realitza una breu divisió entre diferents tipus de periodistes, dels quals es destaquen els relacionats amb aquest estudi:

- El periodista frenètic: «Una persona que corre de un lado a otro dentro de una especie de cuenta atrás en la que todo es urgente. [...] Se muestra un periodismo agotador, excitante i adictivo. Y también se ofrece otro de los recurrentes clichés en este tipo de cine, el de la relación amor-odio entre el periodista y su oficio» (Sánchez & altres, 2012, págs. 22-23).
- El periodista heroi: «Es la imagen del periodista comprometido, honesto, generoso, consciente de su gran responsabilidad social, combativo con las injustícies y el abuso, pertinaz y obstinada con su misión de destapar y no encobrir, de servir al ciudadano» (Sánchez & altres, 2012, págs. 23-24).
- Reporters i corresponsals: «Lo cierto es que los enviados especiales son los periodistas a los que el cine ha tratado con más mimo, porque han gozado siempre de un aura especial dentro de la profesión y, probablemente, el cine haya contribuido a apuntalar este arquetipo. Las pel·lícules de correponsales ponen con mucha frecuencia de manifiesto los dilemas Morales de los periodistas, especialmente, el que tantas veces sitúa en una difícil disjuntiva: ¿informar o intervenir?» (Sánchez & altres, 2012, págs. 27-28).

També s'ha de tenir present l'assaig *Periodistas de Cine* (Santos, 2012) que analitza com són aquests periodistes que es presenten al cinema. De fet, en aquesta obra es distingeix entre enviats especials i els corresponsals de guerra, encara que es tractin en un mateix capítol i amb tres pel·lícules relacionades amb la guerra de Iugoslàvia: *Harrison's Flowers*, *The Hunting Party* i *No Man's Land*.

4.2. Estudis utilitzats per al treball

En relació a aquells estudis que s'utilitzen de forma pràctica al llarg d'aquest estudi cal destacar-ne tres: *El guió del guionista* (Surinyac, 1998), *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales* (Fajardo, 2007) i *Arte y técnica del guió* (Díez, 1996). Els aspectes i conceptes que s'utilitzen d'aquestes obres estan detallats al punt 3⁵, ja que formen part de la metodologia emprada per a realitzar els anàlisis dels metratges estudiats. Tot i així, aquí se fa un resum general d'aquestes obres, per comprendre el context del qual s'extreuen aquests conceptes.

Per començar, l'obra de Surinyac, analitza i configura, de manera pragmàtica i amb un vocabulari especialitzat, un seguiment de com es realitza un guió. Amb totes les seves etapes i formats, sense oblidar l'anàlisi del propi guionista (l'escriptor) i la polèmica sobre l'autoria dels films. Des de quin és l'inici i els passos a seguir després per poder configurar tots els aspectes que ha de tenir en compte aquest guió, des de la idea fins al muntatge, passant per l'estructura narrativa (amb la trama, l'exposició, el desenvolupament, el clímax o l'epíleg) o els mètodes de desenvolupament de la pel·lícula o la pròpia estructura dramàtica, on s'inclou el tractament dels personatges.

Aquest és el punt més rellevant per a l'estudi en qüestió, ja que ofereix una visió des de la qual els personatges reaccionen gràcies als conflictes. Basat en les teories d'Eugene Vale, Surinyac entén que el conflicte «és el nucli de l'estructura dramàtica» (Surinyac, 1998, pág. 64). Agafant aquesta idea, desenvolupa un seguit d'estadis amb què es troben els personatges i que es converteix en un cercle⁶:

1. Estadi inalterat: seria l'estat d'equilibri del personatge i on es coneixen els motius del personatge. «El motivo impulsa a moverse, a hacer alguna cosa. EL motivo condicion y determina la conducta del personaje y su voluntad genera acciones para conseguir cosas materiales o inmateriales, para vivir intensamente situaciones extraordinarias, para sentirse héroe alguna vez, o simplemente para sobrevivir» (Surinyac, 1998, pág. 65).
2. Alteració: és el problema, allò que altera aquest equilibri en què es trobava el personatge i que el mou a tenir intencions per superar-los. En alguns casos, l'alteració la pot provocar el mateix personatge i en altres arriba des de l'exterior. «Un detonante (también acontecimiento o catalizador) provoca en el personaje una ruptura vital con su mundo exterior e interior. [...] El deseo que le mueve, por afinidad o repulsión, es

⁵ Entre les pàgines 17 i 22 d'aquest estudi.

⁶ Es pot consultar l'esquema a la pàgina 17.

insatisfecho» (Surinyac, 1998, pág. 68). Cal tenir present que sense una alteració no existeix la intenció, que serà resoldre el problema.

3. El conflicte: és la part central des de la qual s'articula l'anàlisi, ja que els conflictes són les dificultats amb què es trobarà el personatge, i que haurà d'anar superant per poder arribar al seu objectiu. Els conflictes, doncs, sorgeixen de les dificultats que s'interposen a les accions i intencions dels personatges i són el motor per tal que aquests decideixin realitzar altres accions, que els poden dur a més conflictes. Es tracta de considerar que el conflicte és la base de l'actuació dels personatges.
4. Ajust: un cop resolt el conflicte principal, que es resol al clímax no hi ha canvis possibles. Així doncs, en aquest estadi el personatge tornaria a un estat inalterat, que pot ser igual o diferent a la situació de partida. «En cualquier caso el ajuste indica una nueva situación para todos los personajes» (Surinyac, 1998, pág. 81).

A l'anàlisi de Surinyac també s'atorga una importància destacada a l'espai i el temps, per establir on i quan es produeix el conflicte. A més de tractar la jerarquització del conflicte, un tema relacionat directament amb la narració audiovisual: «la narración audiovisual està limitada por el tiempo y es necesario seleccionar y elegir un conflicto de entre los muchos que vive el personaje para evitar la dispersión, es decir, se debe jerarquizar una línea principal de acción dramática para desarrollarla al completo» (Surinyac, 1998, pág. 83). Cal destacar, per últim, que l'obra, al complet, està tractada amb nombrosos exemples, tractant la pel·lícula *Casablanca* com un dels principals, per mostrar l'aplicació de les explicacions que s'hi donen. Es tracta, doncs, d'un estudi important, que repercuteix directament amb aquest treball, ja que analitza a través d'exemples diversos aspectes d'un film. Aquí, però, s'utilitza en exclusiva la seva visió del conflicte.

Per altra banda, també han influir directament en aquest estudi l'estudi d'Elena Galán Fajardo i de Federico Fernández Díez. Aquesta darrera obra és la que ens permet analitzar els personatges des del punt de vista físic, un altre factor rellevant a l'hora de determinar com se'ls representa. A través de l'estudi *Arte y técnica del guión* (Díez, 1996) l'autor proposa una guia pels que volen escriure guions dramàtics o per aquells que els han de seleccionar o utilitzar. Sense arribar a realitzar un anàlisi complet del que suposa el guió, com es fa a l'obra de Surinyac, Díez presenta una tècnica per a poder-lo escriure, a mode de manual. Per això, ofereix les diferents maneres d'estructurar-lo i d'estructurar el llargmetratge, així com la manera de crear i presentar els personatges. Cal tenir present que l'obra també es basa en les consideracions d'Eugene Vale, i també considera el conflicte una part fonamental del desenvolupament de la història, però no és una part central, i estructura de manera diferent a Surinyac els aspectes que hi intervenen (com el motiu, les intencions, etc.).

Díez considera que el personatge es manifesta «a través de su presencia, situación, acción y diálogo»⁷. A la presència trobaríem destacats els conceptes de *rasgos indiciales* (que són els aspecte anatòmics del propis personatges) i de *elementos artificiales* (complements que duu el personatge, com la roba). La situació seria «l'escenari concret i determinat» on se situa el personatge, on cal descriure l'ambientació i els escenaris on se situa aquest personatge. Per altra banda hi hauria l'acció o actuació. Dins d'aquest aspecte s'hi hauria de considera quin és l'escenari, l'espai físic on es desenvolupa l'acció, la paraula, que és un altre aspecte del personatge que pot aprofitar-se per destacar-lo i fer-lo reconeixible, l'acció, que és l'acció física que realitza el personatge i com la realitza i, per últim, els gestos funcionals, que serien aquells que el personatge «adopta en situaciones concretas y que se expresan a través del rostro y el cuerpo».

Finalment, pel que fa a l'estudi de Fajardo Galán, cal destacar-ne la quantitat de fonts que analitza per poder elaborar un mètode d'anàlisi d'un personatge. Recollint les idees presentades per autor com DiMaggio, Forero, Seger o el mateix Díez, elabora un estil per a poder avaluar els personatges de peces audiovisuals. Per fer-ho es fixa en diverses teories sobre la creació del personatge, també tenint en compte les teories de Vale. Analitza les teories al voltant dels aspectes físics del personatge, el seu temperament i caracterització i la seva evolució. Fajardo entén, finalment, que la fitxa d'anàlisi per a un personatge «se desarrolla siguiendo el esquema básico establecido para el proceso de caracterización ya empleado en la literatura y que, desde una perspectiva audiovisual, recoge Egri (1946)» (Fajardo, 2007, pág. 9), i són les següents⁸:

Dimensión física

<i>Nombre del personaje</i>
<i>Edad</i>
<i>Aspecto físico</i>
<i>Sexo</i>
<i>Nacionalidad</i>

Dimensión psicológica

<i>Tipo de personalidad</i>
<i>Temperamento</i>
<i>Objetivos/metás</i>
<i>Conflictos internos</i>

Dimensión sociológica

<i>Estabilidad en las relaciones</i>
<i>Estado civil</i>
<i>Ámbito familiar/nº hijos</i>
<i>Ámbito profesional/laboral</i>
<i>Rango profesional</i>
<i>Ámbito educacional</i>
<i>Marco espacial</i>
<i>Conflictos externos</i>

⁷ Les referències citades a continuació s'obtenen del llibre *Arte y técnica del guión*, pàgs. 31-40.

⁸ Taules extretes de l'estudi *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales* (Fajardo, 2007), pág.9.

A més Fajardo conclou que «la construcción del personaje debe observarse bajo un prisma distinto, orientado a la exteriorización de los rasgos internos y a la acción, herramientas diferentes al proceso de lectura de una novela, donde la comprensión del personaje se produce desde dentro, desde sus propios pensamientos, mientras que en el cine estos deben expresarse a través de distintos recursos como la *voz en off*, la acción o el monólogo» (Fajardo, 2007, pág. 9). Aquest sistema permet analitzar, doncs, el personatge des d'un punt de vista diferent, ja que el personatge en si es presenta d'una manera diferent. A més, aquest estudi ja contempla una visió cap al futur, amb l'aparició de noves tecnologies que permetin la interactivitat, considerant que s'han de desenvolupar noves teories, més enllà dels principis literaris que encara es poden utilitzar. En aquest estudi, però, no cal anar tan enllà, i s'aprofita l'esquema de la dimensió física proposat per Fajardo, en conjunció amb els aspectes indicials i els elements artíficials que proposa Díez, creant un model d'anàlisi combinat, per definir més acuradament el personatge que es tracti en cada cas.

5. Anàlisi de la filmografia seleccionada

En aquest punt es realitza l'anàlisi de la filmografia seleccionada, és a dir, de les pel·lícules *Welcome to Sarajevo*, *No Man's Land*, *Harrison's Flowers* i *Territorio Comanche*. Per tal d'organitzar l'estudi, cada anàlisi es realitza de manera individual, agrupant els personatges i les taules d'aproximació i de narrativa audiovisual segons la pel·lícula. D'aquesta manera, en cada apartat d'aquest punt, corresponent a una pel·lícula, es trobarà la taula d'aproximació en primer lloc, després la taula d'anàlisi de la narrativa audiovisual i, finalment, l'anàlisi dels personatges corresponents, analitzats en cada pel·lícula. L'anàlisi es realitza de manera redaccional, sense utilitzar la taula presentada a la metodologia, que servia per il·lustrar els conceptes. D'aquesta manera es mostra tot el conjunt del personatge, en el marc general de la pel·lícula, ja que són aspectes que tot i poder-se trobar en moments concrets, es desenvolupen al llarg de tot el llargmetratge.

Abans d'entrar en el propi anàlisi, també s'hi podrà trobar una fitxa tècnica i la sinopsi general de cada pel·lícula per situar l'argument del film i traçar la línia general on s'emmarquen tots els aspectes estudiats en cada cas.

5.1. Territorio Comanche



Cartell oficial de la pel·lícula *Territorio Comanche*

<i>Títol</i>	Territorio Comanche
<i>País</i>	Espanya
<i>Any</i>	1996
<i>Direcció</i>	Gerardo Herrero
<i>Repartiment</i>	Imanol Arias, Carmelo Gómez, Cecilia Dopazo, Gastón Pauls, Bruno Todeschini
<i>Producció</i>	Coproducció: Espanya-Alemanya-França-Argentina; Tornasol Films S.A. / B.M.G. Entertainment / Road Movies Dritte Produktionen / Kompel Producciones / AVH San Luis / Blue Dahlia Production
<i>Idioma/es</i>	Castellà
<i>Durada</i>	88 minuts
<i>Altres</i>	Adaptació de la novel·la homònima d'Arturo Pérez Reverte.

Sinopsi: Laura Riera (Cecilia Dopazo) és una periodista d'èxit, una presentadora d'un programa setmanal, que és enviada a la Guerra de Bòsnia, per pròpia voluntat.

Allà, ja s'hi troben dos companys que treballen per la mateixa cadena, Mikel Ubiarte (Imanol Arias) i el seu inseparable càmera, i amic, José (Carmelo Gómez). Ells dos són corresponents de guerra experimentats, que han passat la seva carrera professional cobrint conflictes d'arreu del món, i Laura és una noia jove i ambiciosa, però una estranya en aquest món on la majoria es coneixen de fa molt temps. Laura ha de treballar amb Mikel i José, i la seva relació inicial és freda i complicada, amb un Mikel que la desprecia per considerar-la una consentida de la cadena, una noia que compta amb el favor del director i que té totes les facilitats. Mikel i José, acostumats a aquesta mena de situacions es mostren amb principis inalterables, i els disgusta la manera oportunista i sensacionalista com ells enfoca les seves informacions en un inici. D'aquí, i dels contacte amb altres periodistes d'arreu del món que també cobreixen aquest conflicte, es poden observar diferents punts de vista periodístics, i la relació que es crea entre aquests corresponents. Mica en mica, Laura agafa experiència, i es planteja diverses coses sobre la seva professió. Finalment, la relació entre l'equip se suavitza i poden treballar conjuntament, amb Mikel i José creient que Laura és una bona periodista. A més, José, obsessionat en gravar la destrucció d'un pont, aconsegueix la imatge, deixant en obert com és el final de la història, més enllà de comprendre que l'estada de Laura en el conflicte els ha ajudat a plantejar-se diferents aspectes de la seva feina i de la seva vida, recorrent les zones més perilloses de la ciutat de Sarajevo, el que ells coneixem com a "territorio comanche".

5.1.1. Aproximació a la pel·lícula

Per tal de fer un primer esbós dels ítems que es poden observar a la pel·lícula i els temes principals que hi apareixen es mostra la següent taula, en què es pot observar perquè s'ha escollit el film per a analitzar els personatges i quins són els principals aspectes a destacar pel que fa a la seva producció i al disseny dels personatges. Cal recordar que els primers quatre conceptes fan referència als aspectes imprescindibles per tal que la pel·lícula fos seleccionada per a l'estudi.

Taula d'aproximació al llargmetratge 1: *Territorio Comanche*

Periodistes protagonistes

Els periodistes protagonistes a la pel·lícula són el Mikel, la Laura (que seria enviada especial de la cadena) i el José

	(càmera). Els personatges secundari també són periodistes.
El periodisme és part de la trama	La història tracta de periodisme en si mateixa. És la versió cinematogràfica de la novel·la homònima d'Arturo Pérez Reverte, que vol mostrar els periodistes que coneixen la guerra (les seves dificultats i la feina que fan). El periodisme és la trama principal.
El temps en què es produeix la trama és durant la guerra	Sí. Tota la història passa durant la guerra, en un període d'unes dos o tres setmanes, màxim un mes. Es veu la guerra i la feina dels periodistes durant el conflicte.
Conflictes morals i deontològics	Apareixen reflectits a la pel·lícula. Tant directa com indirectament. Es plantegen la utilitat del que fan, la capacitat del periodisme per cridar l'atenció, si s'han de gravar certes imatges o no, i entre els propis periodistes (sobre si han de ser famosos o no, les complicitats amb la direcció del mitjà pel qual treballen, etc.). De fet, Laura decideix fer un reportatge sobre la vida dels propis periodistes, els que cobreixen la guerra i viuen de guerra en guerra.
Tipus de periodista	Es pot considerar que José i Mikel són corresponents de guerra (segons la definició que s'accepta en aquest estudi) ⁹ . Ells dos han estat junts a diferents conflictes arreu del món. Laura, però, seria una enviada especial, que passa un temps concret cobrint l'esdeveniment perquè el programa ho vol (la cadena).
Format de la informació	És televisió. Mikel i Laura són els qui apareixen davant la càmera, els qui fan les cròniques, i José és el càmera de tots dos.
Implicació en la guerra	Els periodistes surten de l'hotel, entren en "territorio comanche" per buscar la informació i aconseguir les millors imatges. Sempre protegits, però arriscant-se per obtenir la millor informació. En un principi sembla que Laura s'impliqui a nivell personal, li costa mantenir-se al marge de les desgràcies que veu i no ajudar la gent. Per altra banda, Mikel i José s'ho prenen amb més apatia,

⁹ Es pot trobar la definició a la pàgina 7.

	intenten no acostar-se a la gent, més enllà de fer-ho a nivell professional.
Producció	És una pel·lícula espanyola, coproduïda entre diferents països i productores. Va ser produïda, principalment, per Javier López Blanco i Gerardo Herrera. No té relació directa amb el conflicte.
Aparició d'antagonistes	Es pot considerar que, en un principi, Laura i Mikel són dos personatges antagonistes, sobretot en relació a la importància que tots dos donen al reconeixement del periodista, i al fet que un és famós i l'altre no.

5.1.2. Narrativa audiovisual

En aquest apartat s'hi analitza la narrativa audiovisual de la pel·lícula, seguint la metodologia marcada. En aquest cas, a través de la taula definida per poder realitzar un anàlisi general d'aquest aspecte de la pel·lícula.

Taula d'anàlisi de la narrativa audiovisual 1: *Territorio Comanche*

Plans predominants	Predominen els plans mitjos i els plans generals. El primer s'utilitza per escenes més íntimes o per escenes periodístiques (com al minut 00:35:30, en què graven una noia a qui fan l'entrevista), però no es creen escenes gaire properes als personatges, amb plans tancats.
Moviment de càmera	Hi ha pocs moviments de càmera, ja que aquesta tendeix a estar fixa gravant el que passa en aquell marc. Sí, que en diversos casos, segueix el moviment d'algun personatge com passa al minut 01:03:26, o dels vehicles on van els personatges. També realitza algun acostament, en moments més tràgics (com es veu des del minut 01:02:23 al 01:06:28).
Ritme de muntatge	En general, el ritme de muntatge és lent, ja que hi predominen escenes llargues. Tot i així, en moment de més tensió, hi ha més canvis de pla (amb més talls) i augmenta el ritme (com es pot comprovar del minut 00:19:30 fins al 00:20:10).

Colors predominants	Predominen els colors freds, ja que hi ha tons molt blavosos i les escenes sempre es desenvolupen en llocs foscos, com interiors, o en dies grisosos. No hi ha molt joc amb la llum, excepte en moment en què aquesta és artificial. Només hi ha una escena (quan li treuen la metralla a Laura, del minut 00:48:47 al minuts 00:49:55) en què predominen els colors càlids, gràcies a la llum, mostrant una escena recollida, en què tots estan participant i donant una sensació d'unitat.
Ambientació	La pel·lícula s'ambienta en un espai urbà, molt decadent i destrossat, molt gris i apagat. El fet que hi hagi sempre poca llum li atorga una imatge molt dramàtica, i trista, que apaga tots els colors. Es pot considerar una ambientació tètrica i molt austera.
Música	La música apareix només en escenes dramàtiques, per donar més dramatisme, però no té una simbologia especial. Un exemple d'aquest tipus i ús de la música es veu al minut 01:03:16. També apareix a l'inici de la pel·lícula, amb els crèdits inicials, i acompanya a l'inici d'un foc en un pont i a imatges de la gent fugint (es tracta d'una música d'ambientació, que parla de la desgràcia i superació; és en castellà).

5.1.3. Anàlisi dels personatges

A la pel·lícula *Territorio Comanche* s'han analitzat tres personatges: Laura, Mikel i José. Són els tres personatges protagonistes. Cada anàlisi és autònom, però es posa en relació, amb els altres personatges, els aspectes més destacats, que siguin compartits.

En primer lloc, s'analitzaran els aspectes externs, físics, del personatge, per poder-lo situar en el nostre imaginari, i després s'analitzarà a partir de la taula 2, establerta a la metodologia del treball.

a) Mikel Uriarte

Nom del personatge: Mikel Uriarte

Edat: 35 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca, d'estatura mitjana (es pot considerar que de 1,70 cm). És prim i força àgil, però no sembla "forçut". El cabell, negre, el porta sempre curt i va sempre afaitat. Pel que fa a elements *artifactuals*, destaca el fet que sempre va amb una armilla, però no és antibales, amb moltes butxaques on guardar-hi coses. Va vestit de manera informal, la majoria de vegades amb texans i jerseis de coll alt. Porta ulleres, força grosses, i és fumador. Quan fuma, ho fa de manera desinteressada, mostrant que ja n'està acostumat, i pràcticament sense fer servir les mans. També porta sempre una motxilla i el casc, però poques vegades el du posat quan surt a cobrir algun fet.

Sexe: Home

Nacionalitat: Espanyol



Imanol Arias interpreta Mikel Uriarte a la pel·lícula

L'estadi inalterat d'aquest personatge és la pròpia guerra, cobrir la guerra. Ell està en aquell moment a Sarajevo, per informar sobre la Guerra de Bòsnia i aquest és el seu estat de calma, del que es pot veure a la pel·lícula. A nivell més ampli, es pot considerar que el seu estadi inalterat és fer de corresponsal de guerra, cobrint i informant sobre diferents conflictes que hi ha arreu del món, o que hi ha hagut, ja que demostra al llarg de la pel·lícula, perquè ell mateix ho menciona, que ha estat fent de periodista en altres conflictes, explicant-ne vivències.

L'alteració, en el seu cas, arriba amb Laura. La seva arribada a Sarajevo, com a enviada de la cadena, altera aquest estat. Ella els ha d'acompanyar durant unes setmanes, i és un fet que passa molt aviat en la pel·lícula, ja que tota se centra en veure com avança ella en el temps que és allà.

El motiu de Mikel és força simple, i només seria un de principal: ser un corresponsal de guerra objectiu, que no s'implica en els conflictes, mostrant-se el més neutral possible. Això es reflecteix en les seves intencions, també bàsiques, i centrades a complir amb el seu motiu. En aquest cas, ell té la intenció de mostrar les coses tal com són, tal com passen, no vol implicar-se al conflicte de cap manera, per això té la intenció de no apropar-se a la gent del lloc, i de no ajudar-los, i vol seguir fent la feina que fa (que també podria considerar-se un motiu, tot i que en aquest cas s'entén com una intenció).

Pel que fa als conflictes amb què es troba Mikel, i que podem observar al llarg de la pel·lícula, cal destacar els següents. En primer lloc, existeix un conflicte de relació antagònica amb Laura. És un conflicte que apareix al principi de la pel·lícula, però que se soluciona abans que

Laura marxi de Sarajevo. Es veu com són dos periodistes molt diferents, amb Mikel acostumat a anar per lliure, i Laura, més dependent en aquests moments, ja que és el primer cop que va a cobrir una guerra. També destaca el conflicte intern de l'objectivitat, ja que tot i tenir com a ideal el fet de no implicar-s'hi, de mostrar-se distant, li resulta difícil no poder fer res per la gent a qui veu patir. De fet, en diversos moments de la pel·lícula tracta d' "infirmers" aquells que volen ajudar, entenent que un periodista no està aquí per això. A més, és un conflicte que relaciona amb un altre conflicte intern: el de la importància de la popularitat en el periodisme. El periodista famós és pitjor professional pel fet de ser-ho? Està més sotmès a la cadena? Es tracta d'un tema que l'afecta a partir de Laura, ja que considera que ella és menys professional, tant pel fet de ser jove i inexperta en aquest terreny, com per considerar-la una "consentida" de la cadena, que l'ha d'ajudar en tot¹⁰. En un moment concret, també a partir d'una acció de Laura, es troba amb el conflicte de la morbositat, de gravar la morbositat de la guerra i de la mort. El conflicte es planteja en dues ocasions: primer, quan Laura ha fet gravar a José com un home a qui estava entrevistant mata un altre; després, quan ell mateix demana que es gravi la cara desfigurada d'un home que ha mort per culpa d'una bomba. A més, es planteja el fet de si algú s'ha de sentir culpable per gravar el que grava, sense ajudar la gent a qui està gravant mentre pateix. Finalment, pel que fa als conflictes, també es troba amb un altre conflicte interior, que planteja a Laura, quan la seva relació millora: què farà el dia que no pugui fer aquesta feina? Es tracta d'un conflicte que comparteix també amb José, però l'ha d'afrontar de manera diferent ja que en cap moment es menciona que Mikel tingui família, ni ell ho explica. Està lligat, de manera permanent a aquesta feina.

Mikel, davant els conflictes que se li plantegen, decideix actuar, o pren algunes decisions, deixant clara la seva postura. Pel que fa al conflicte de relació antagònica amb Laura ell actua despreciant-la, en un principi, considerant-se millor periodista, i deixant clar, en algunes converses, que pel fet que sigui famosa i que la cadena la tingui tant present, aquí no sabrà arreglar-se-les¹¹. Això, però, canviarà quan ella demostrï que pot fer la feina, enfrontant-se a un soldat que l'apunta amb una arma, acostumant-se a aquest ambient de guerra. Després d'això, decideix donar-li una oportunitat, i suavitza el seu tracte cap a ella, explicant-li diferents coses sobre la gent que té al voltant (altres periodistes que ell ja coneix) i oferint-li ajuda, en alguns moments. En relació al conflicte de l'objectivitat ell decideix sempre mantenir-se al marge, i quan es troba davant una massacre causada per una bomba, per exemple, no s'acosta a ajudar ningú. Només trenca aquesta norma en una ocasió, quan un nen vol creuar un carrer on els francotiradors no deixen de disparar, i ell el porta d'una banda a l'altra, amb la persona que l'estava cridant. A més, mai se'l veu fent entrevistes o parlant amb la gent del

¹⁰ *Territorio Comanche*, minut 00:11:34

¹¹ *Territorio Comanche*, minut 00:27:19-00:28:24. També s'hi pot observar la postura respecte la seva feina.

lloc, sempre fa la crònica, pura, explicant què ha passat. Una consideració que es relaciona amb la seva decisió respecte el conflicte de la morbositat, sobre si gravar aquesta mena de coses l'han de fer sentir culpable. Tal com expressa ell en una conversa amb Laura, entén que ningú s'ha de sentir culpable pel fet de gravar el que ha gravat¹², sense haver ajudat, perquè un periodista està allà per informar, no ha d'ajudar, no ha de fer d'"infermera". Pel que fa a la popularitat del periodista, que se li planteja en el conflicte de relació antagònica amb Laura, ell no la busca, decideix actuar només com a periodista, sense buscar la fama que li permeti ser reconegut. Li agrada el que fa i vol seguir fent-ho, sense aquesta mena de handicaps. Per últim, respecte al conflicte intern sobre la seva feina, preguntant-se què més podria fer, ell planteja que abans que haver de fer una vida rutinària, tan senzilla, potser seria millor morir cobrint una d'aquestes guerres, i així no haver-se d'enfrontar a un futur com aquest. Una decisió que mostra una visió romàntica de la professió, en certa manera, entenent que no podria viure sense fer-la, perquè no sabia com fer-ho.

Vist això, es pot analitzar si compleix amb el seu objectiu i metes. Pel que fa a l'objectiu, es pot considerar que el compleix. Potser no és demostrable la seva total objectivitat, ja que és un aspecte difícil de determinar, i no acabar prenent partit per algun dels bàndols implicats en el conflicte (de fet, ell informa des de Sarajevo en tot moment, així que només pot mostrar la versió dels bosnians, i el que passa en aquest espai). Però realment, en les feines que fa, només mostra el que passa, res més, sense buscar opinions ni voler emocionar amb la feina que fa. En relació a les metes, les assoleix: mostra les coses tal com són, no s'implica en el conflicte de cap manera, sense rebre pressions ni buscar la intervenció de ningú i pel que es veu a la pel·lícula, sembla que aconsegueix mantenir aquesta feina, fent de corresponsal, i que no la deixarà.

Finalment, pel que fa a l'ajust en el personatge i als canvis que s'hi produeixen, s'entén que torna a l'estadi inalterat, fins i tot una mica abans que Laura marxi, encara que no recupera el seu estadi de seguiment de la guerra, al seu aire, acompanyat de José fins que ella no marxa (encara que això no es veu a la pel·lícula). En aquest nou estat, però, sí que hi ha alguns canvis. El primer de tots és que ha sabut apreciar Laura, reconèixer el seu esforç i, per tant, mostrar-se diferent amb la gent que és inexperta en aquest àmbit, arribant a establir una curta relació íntima amb ella. A més a més, millora com a professional, ja que l'estada de Laura també l'ajuda a veure els propis errors (com adonar-se que en alguns casos encara busca la morbositat i les imatges impactants perquè sí, sense base informativa) i s'adona que sense aquesta feina no podria viure, veu que és la seva feina i que no podria deixar-la. Tot i així, cal tenir present que no se sap si ell té família o no, ni altres aspectes personals seus.

¹² *Territorio Comanche*, minut 00:40:50-00:42:05

b) Laura Riera

Nom del personatge: Laura Riera

Edat: 27 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca, d'estatura mitjana, potser una mica més baixa (d'1,65 cm, més o menys) i amb el cabell que arriba a l'espatlla, castany, que normalment porta recollit. És una noia força atractiva i prima. Vesteix de manera informal, normalment amb texans i sempre porta l'armilla verda antibales posada i el casc, folrat amb una tela de color blanc. Porta una motxilla (semblant a una bossa) de pell, sempre a sobre, d'on treu el material per escriure les seves peces. No fuma, en cap moment.

Sexe: Dona

Nacionalitat: Espanyol (però el seu accent és argentí)



Cecilia Dopazo interpreta a Laura Riera

Laura Riera és la coneguda presentadora d'un programa informatiu, setmanal. Compta amb el suport del director de la cadena, amb qui manté una estreta relació, i que l'ajuda a avançar com a periodista. Aquest és, doncs, el seu estadi inalterat, ser la presentadora d'aquest programa.

L'alteració d'aquest estat, en el seu cas, és la guerra, el fet que l'enviïn com a enviada especial a cobrir la Guerra de Bòsnia, des de Sarajevo, concretament. Ella ho fa de manera voluntària, així que l'alteració arriba perquè ella vol, en aquest sentit.

Els motius de Laura són ambiciosos, ja que ella vol aconseguir reconeixement i vol fer-ho de manera diferent a com ho fan els seus companys. Ella vol mostrar la guerra de manera més humana, sense ser tan objectiva¹³. Les seves intencions doncs, són les següents: demostrar que pot fer aquesta feina, superant la por a la guerra, gravant entrades en lloc perillosos i aconseguint grans imatges impactants i imposant-se a Mikel i José. També té la intenció de parlar amb la gent del lloc, de veure com s'hi viu, i mostrar-ho. Tot i així, a mesura que avança la història la seva intenció de mostrar imatges impactants, del tipus gravar que una persona en mati una altra, variarà una mica, i es posarà límits.

Pel que fa als conflictes amb què es troba Laura al llarg de la pel·lícula s'ha de destacar, en primer lloc, el conflicte de relació antagònica amb Mikel, però no tant amb José. És un conflicte

¹³ *Territorio Comanche*, minut 00:28:29

compartit, doncs, ja que en un inici es veuen com a persones molt diferents, i es pot considerar, fins i tot, que Laura el veu com un fre, pensant-se que no està disposat a ajudar-la. Amb la vivència de la guerra li sorgeixen altres conflictes, sobretot interns. Se li planteja el conflicte de la implicació en el conflicte, que ella afronta de manera diferent a Mikel, i sentint-se estranya pel fet de no saber com actuar: ha d'ajudar la gent? També es troba amb el conflicte de la morbositat, sobre les imatges que decideix gravar i les informacions que està mostrant. Ha gravat com un home matava un altre home, i no se'n sent orgullosa, però Mikel l'ajudarà a afrontar aquest problema en certa manera, despreciant el que fa (a José tampoc li agrada) però entenent que és difícil la primera vegada que veus coses com aquestes, que les vulguis gravar, perquè són impactants. Més endavant es trobarà amb el conflicte de la popularitat, la seva pròpia. Aconsegueix reconeixement internacional perquè ha rebut impactes de metralla i això fa que el seu cap la pressioni per realitzar certes informacions i que se'n senti encara més orgullós, que la vulgui exhibir (abans de tornar li comenten que té moltes entrevistes per fer, que tothom està interessat en conèixer-la). Mentre molts dels periodistes amb qui treballa la consideren afortunada, perquè ha aconseguit fer-se famosa ella es troba amb el dilema de perquè ha hagut de ser així, ja que ella no ha fet res. S'ho mereix? Indirectament, doncs, això la porta a trobar-se amb un conflicte amb la pròpia direcció, ja que el cap li demana que elabori una notícia sobre els periodistes que estan cobrint el conflicte, que en un principi ella no vol fer.

Aquests conflictes, els resol de maneres diferents, alguns amb l'ajuda de Mikel i José. Però en el cas del conflicte de relació antagònica ella decideix actuar amb valentia, per demostrar als dos companys que pot fer aquesta feina. El punt d'inflexió, en aquest cas, seria quan ella decideix gravar una entradeta davant d'uns soldats amagats en un petit refugi, i un d'ells l'amenaça amb una arma, però en resulta il·lesa¹⁴. Aconsegueix gravar l'entradeta i impressionar-los, i així guanyar-se una mica el seu respecte. Actua acostant-se a la gent, entrevista persones del lloc, combatents o gent que ha patit la guerra, i respecte la implicació, sempre actua per ajudar. Quan es troba davant persones ferides vol ajudar-les i demana ajuda. Pel que fa al conflicte de la morbositat, si bé en un principi cedeix a aquesta idea de gravar el més impactant, finalment, gràcies a l'ajuda de Mikel, que li aconsella no sentir-se culpable pel que grava, que gravi el que vulgui, però entenent que és normal sentir interès per aquesta mena d'imatges quan ets nou en aquest àmbit, Laura decideix deixar de banda aquest estil. Segueix buscant l'impacte en les seves informacions, però ho fa per altres vies, com realitzant una entrevista amb una noia a qui han violat, o ensenyant grans cementiris, per mostrar la tragèdia de la guerra. Respecte el conflicte de la popularitat, tot i no estar satisfeta per la manera com l'ha aconseguit, decideix acceptar-la i fa cas de les pressions de

¹⁴ *Territorio Comanche*, minut 00:31:28-00:32:36

la cadena, ja que realitza el reportatge sobre els periodistes que cobreixen la guerra, i accepta que la vulguin entrevistar, tot i que a la pel·lícula es mostra com si no tingués altre remei. Havent analitzat això es pot dir que assoleix els seus objectius, ja que obté un gran reconeixement com a periodista i aconsegueix mostrar la guerra d'una manera més humana, centrant-se en com es pateix la guerra. També assoleix les seves metes: demostra que és capaç de fer aquesta feina, mostra una cara més humana del conflicte, parlant amb la gent del lloc i realitzant diverses entrevistes i obté imatges impactants (com la imatge en què grava una mort *in situ*), tot i que deixa de banda aquesta meta, pel conflicte que li suposa i el consell de Mikel.

Finalment, ella torna a l'estadi inalterat quan torna "a casa", a fer de presentadora, encara que sigui un aspecte que no es veu a la pel·lícula, quan aquesta acaba ella s'està preparant per tornar. Els grans canvis que hi ha en aquest estadi, suposadament per millorar-lo és que ha aconseguit un reconeixement internacional, i que ara és reconeguda a més llocs i per més coses a part de ser una presentadora d'un programa informatiu de la televisió espanyola. A més, és més conscient del que suposa una feina com aquesta, i ha canviat la seva relació amb Mikel, amb qui acaba establint una curta relació íntima.

c) José

Nom del personatge: José (no se sap el seu cognom)

Edat: 30 - 35 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és el de pell blanca, alt (per sobre de l'1,70 cm) i de constitució força robusta. Porta el cabell, negre, curt i amb barba descuidada. Sempre va vestit de negre, amb jerseis, i a sobre una armilla, que no és antibales, de color beix, amb moltes butxaques, on guarda diferents coses. La càmera és un element més, que forma part d'ell, sempre la duu a sobre, i sempre està gravant. És fumador, i sempre porta cigarrets i encenedor a l'armilla. Moltes vegades fuma sense tocar el cigarret amb les mans, com si simplement volgués portar alguna cosa a la boca.

Sexe: Home

Nacionalitat: Espanyol



Carmelo Gómez interpreta al càmera José, a la pel·lícula Territorio Comanche

José, el càmera i amic de Mikel, amb qui han compartit diverses experiències, és un personatge amb aspiracions senzilles, però amb alguns conflictes que comparteix amb el seus companys i que són destacables per establir com és aquest personatge.

En primer lloc, l'estadi inalterat de José és, més que el de ningú, la pròpia guerra, fer de corresponsal de guerra, darrera la càmera i viure el dia a dia dels conflictes que cobreix. Sempre darrera la càmera.

L'alteració, com passa amb el personatge de Mikel, arriba quan arriba Laura, que els ha d'acompanyar durant un temps com a enviada especial de la cadena. Principalment, la problemàtica que li suposa és haver d'adaptar-se a un nou company.

El seu motiu és força simple ja que, principalment, el que persegueix és seguir fent la feina que fa, perquè li agrada. Però això, s'hi ha de sumar un altre motiu, que podria considerar-se complementari: vol gravar com es destrueix un pont, l'explosió. Així doncs, les seves intencions també són bàsiques: gravar totes les imatges possibles de la guerra, fer de càmera (no li agrada gens ser-hi davant) i seguir fent aquesta feina, seguir cobrint les guerres, així com mantenir-se al marge dels conflictes que cobreix.

Pel que fa als conflictes a què s'ha d'enfrontar José en destaquen tres: un conflicte de família, el d'implicació en la guerra i el de la morbositat. Com es pot veure, en comparteix dos amb els seus companys, el d'implicació i el de la morbositat, però a ell se li afegeix un conflicte familiar. Aquest conflicte, en ell sobta, ja que sembla el personatge amb menys possibilitat de tenir una relació familiar, de tenir una família, a més, manté una relació íntima amb una noia de la zona. Però el cas és que té dona i filles, però la major part del temps no és a casa, no s'hi sent còmode, perquè necessita la guerra. Com ell diu, mentre és allà se sent més viu.

El conflicte de morbositat, que ell desprecia, tot i que reconeix que també li va passar, se li presenta amb claredat quan Mikel li demana gravar la cara d'un home que ha mort en una explosió, però ell no ho fa, i marxa de manera brusca, menyspreant el que Mikel li acaba de demanar. D'aquesta manera, defuig gravar coses escabroses¹⁵, no va a buscar a sang, tot i que sí grava com l'home a qui Laura estava entrevistant mata un altre home. Pel que fa al conflicte de la implicació ell es mostra crític amb aquells que han vingut a ajudar, i no considera que el periodista s'hagi d'implicar en aquestes coses. Ell mateix, quan Mikel ajuda el nen a creuar el carrer, li diu que si volia ajudar, haver-se fet infermera. Sens dubte, doncs, mostra una clara intenció de distanciar-se dels conflictes. Tot i així, quan la noia amb qui manté aquesta relació apareix morta se sent afectat, i això l'afecta tant a nivell personal com a nivell professional, ja que actua amb agressivitat, tot i voler seguir gravant l'escena (a la mateixa noia morta). Pel que fa al conflicte familiar ell actua amb una certa indiferència. No

¹⁵ *Territorio Comanche*, minut 01:11:50

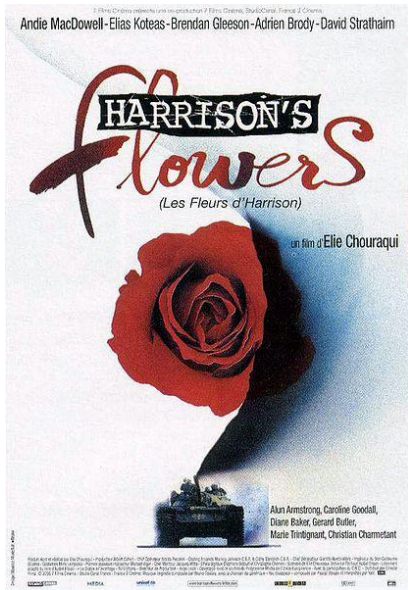
parla de la seva família, només se sap perquè Mikel li explica a Laura. No és mai a casa, i n'està separat.

En relació als seus objectius es pot considerar que els compleix. Tot i resultar ferit a l'última escena de la pel·lícula, no sembla de gravetat, i s'entén que continuarà fent aquesta feina. A més, aconsegueix gravar la destrucció del pont, i ser el primer a fer-ho. Pel que fa a les metes, n'assoleix algunes, ja que aconsegueix gravar tant com pot de la guerra, sempre està darrera la càmera (excepte uns breus instants en què Laura l'entrevista per fer el reportatge sobre els periodistes que cobreixen la guerra) i grava l'explosió del pont. Ara bé, en referència a la implicació en la guerra, per mantenir-se'n al marge, no ho aconsegueix. El fet de mantenir una relació estreta, íntima, amb una noia de la zona l'afecta, i ja s'hi implica d'alguna manera. Cosa que es demostra en el moment en què sap que ha mort, perquè l'afecta a nivell personal, també, està trist, enfadat amb els periodistes que venen a gravar en aquell lloc i amb els que l'han mort (serbis)¹⁶. Així que, tot i que de manera lleu, hi acaba implicat.

Finalment, l'ajust, en el seu cas es produeix força abans de finalitzar la pel·lícula, perquè accepta Laura des del principi, considerant que li ha de donar una oportunitat, i en cap moment es pot considerar que la mort de la noia bosniana l'aparti del seu estat inalterat, que és cobrir la guerra (en cap moment deixa de fer-ho, i l'afectació no triga a minvar i desaparèixer). Ara bé, sí que hi ha canvis, que es veuen al final del film, en el seu cas, ja que després de resultar ferit admet que pensa en les seves filles i pren consciència del que té, més enllà de la guerra. Sigui causa del que ha viscut en aquesta guerra o del fet que l'hagin ferit, s'adona d'allò que té, en una altra banda. Ara bé, no es veu, perquè finalitza el llargmetratge si realment actua en conseqüència, o no.

¹⁶ *Territorio Comanche*, minut 01:16:48

5.2. Harrison's Flowers



Cartell de la pel·lícula *Harrison's Flowers*, de la seva versió en anglès

Títol	Harrison's Flowers (Las Flores de Harrison)
País	França
Any	2000
Direcció	Elie Chouraqui
Repartiment	Andie MacDowell, Elias Koteas, David Strathairn, Adrien Brody, Brendan Gleeson
Producció	Coproducció: France 2 Cinéma / Le Studio Canal + / 7 Films Cinéma
Idioma/es	Anglès
Durada	126 minuts
Altres	És una adaptació de la novel·la homònima d'Isabel Ellsen.

Sinopsi: Harrison Lloyd (David Strathairn) és un reconegut fotoperiodista de guerra, que ha cobert grans conflictes arreu del món. Tot i així, a principis dels anys 90, quan esclata la gran crisi de Iugoslàvia, que acabaria amb la seva desintegració, la seva vida professional i familiar s'han convertit en dues peces difícils de conciliar. Després de voler deixar aquest tipus de feina, el seu cap, director de la revista *Newsweek*, decideix enviar-lo a cobrir els enfrontaments armats que ja han començat a Croàcia. Durant aquesta estada, en l'esfondrament d'un edifici, es dona a Harrison per mort. La seva dona, que treballa com a editora de fotografia a la mateixa revista, Sarah Lloyd (Andie MacDowell), creu que segueix viu, i decideix anar-lo a buscar a Croàcia. Allà, gràcies a l'ajuda de diferents companys de feina de Harrison, reporters de guerra que cobreixen el mateix fet, aconsegueix arribar a la ciutat on se'l va veure per últim cop. Principalment, rep l'ajuda de Kyle Morris (Adrien Brody), un reporter freelance enfrontat a l'estil de periodisme que representa Lloyd, famós i amb premis com el Pulitzer, i Marc Stevenson (Brendan Gleeson), un reporter poruc però decidit a obtenir imatges exclusives. A més, un altre reporter, Yeager Pollack (Elias Koteas), amic de Harrison i interessat sentimentalment en Sarah, viatjarà a Croàcia per ajudar-la. Tots quatre arribaran a Vukovar i descobriran que Harrison és viu, però amb profundes seqüeles de l'accident. A la pel·lícula es pot veure com els periodistes que van

ajudar Sarah en algun moment formen part d'un documental (seria una part de *fake documentary*) on expliquen i esclareixen alguns aspectes del que va passar. Així doncs, s'hi pot veure una barreja entre la història sobre com van a buscar Harrison i les entrevistes que es realitza a diferents implicats a posteriori, amb Yeager i Marc com a principals fonts.

5.2.1. Aproximació a la pel·lícula

En aquesta taula s'hi poden observar els aspectes més rellevants per tal d'aproximar-se a la pel·lícula i acostar-se als temes que tracta. També ha servit per determinar si el film podia ser escollit. En aquest cas, el llargmetratge presentava els quatre aspectes imprescindibles per tal que la pel·lícula es pogués utilitzar per aquest estudi.

Taula d'aproximació al llargmetratge 2: *Harrison's Flowers*

<p>Periodistes protagonistes</p>	<p>La protagonista principal és Sarah, que tot i que és periodista (és editora fotogràfica de la revista) a la pel·lícula el seu paper no té res a veure amb la seva professió. Els protagonistes protagonistes serien en aquest cas Kyle Morris, Yeager Pollack i Marc Stevenson. Es pot considerar, tot i així, que Yeager i Marc tenen un paper menys rellevant.</p>
<p>El periodisme és part de la trama</p>	<p>La trama principal seria la de Sara intentant trobar el seu marit. Però aquesta trama principal està envoltada de periodisme i és una trama secundària (la de les dificultats que han de superar per fer la seva feina i com la fan). Són periodistes que exerceixen la seva professió en un territori en guerra, que ajuden a Sarah. Sense el periodisme la pel·lícula no podria avançar, perquè gràcies a la professió poden arribar on volen, encara que amb dificultats.</p>
<p>El temps en què es produeix la trama és durant la guerra</p>	<p>Sí. Una primera part es desenvolupa durant els dies posteriors a considerar-se una guerra i l'acció es desenvolupa a Nova York, però després ja es trasllada a Croàcia. S'hi pot veure un mes de conflicte, fins que poden sortir del territori.</p>
<p>Conflictes morals i deontològics</p>	<p>Apareixem clarament reflectits a la pel·lícula. Sobretot per boca dels propis periodistes ja que les imatges de la</p>

	<p>guerra (de trama principal) s'intercalen amb entrevistes dels periodistes que van ajudar Sarah, posteriors als fets. Són una manera de mostrar la seva professió, on expressen crítiques cap a ells mateixos, a la feina que fan i per què la fan. Així com en relació a la fama dels periodistes. Tot i així, fins i tot en moments en què l'acció es desenvolupa durant la guerra alguns periodistes plantegen aquests dilemes morals.</p>
Tipus de periodista	<p>Els periodistes que es mostren més crítics amb el funcionament dels mitjans són freelance, però d'altres tenen un mitjà darrera que els recolza o que els ha enviat a cobrir la guerra. Així doncs, s'hi poden veure corresponsals de guerra (que normalment han cobert més d'un conflicte) i freelance (que també demostren que han estat en altres conflictes).</p>
Format de la informació	<p>Són fotoperiodistes, així que el format de la informació és la imatge, en paper (els periodistes envien carrets a la redacció i a les agències).</p>
Implicació en la guerra	<p>Estan clarament implicats, sobretot, per la decisió d'ajudar Sarah. Tots han d'estar sobre el terreny, creuar territoris de foc creuat per arribar fins Vukovar. Tot i així, també abans que arribi Sarah els periodistes ja treballen sobre el terreny, ja que, per exemple, surten al bell mig d'un bombardeig per aconseguir la millor fotografia. En tot cas, és una professió en què si no s'arrisquen, no aconsegueixen imatges.</p>
Producció	<p>Està produïda per Elie Chouraqui, que també la dirigeix, i Albert Cohen, entre d'altres institucions que hi van posar capital. És una pel·lícula, pràcticament en la seva totalitat, de producció francesa. No hi ha cap relació directe amb el conflicte, més enllà de mostrar una història basada en la novel·la.</p>
Aparició d'antagonistes	<p>En un inici, Kyle i Yeager són antagonistes dins aquest món dels fotògrafs que treballen com a corresponsals de guerra. Sobretot, en relació a la importància del</p>

reconeixement, de ser famosos o no, i en relació a la finalitat de la seva feina. Tot i així, col·laboren.

5.2.2. Narrativa audiovisual

Amb la següent taula es realitza un anàlisi general de la narrativa audiovisual d'aquesta pel·lícula. Es tracta d'un anàlisi general que serveix de marc general per tractar diversos aspectes rellevants en relació a aquesta part del film.

Taula d'anàlisi de la narrativa audiovisual 2: *Harrison's Flowers*

Plans predominants	Predominen els plans mitjos, en què mostren els personatges i les seves converses. També hi ha un predomini de plans generals, que mostren la situació general o una aglomeració de personatges, o de gent, o per mostrar un espai. També hi destaquen els primer plans, on s'hi mostren converses entre personatges, per centrar-se en tots dos, o per centrar el pla en un sol personatge, en moments més íntims (com es pot veure del minut 01:21:41 fins al 01:24:12).
Moviment de càmera	Normalment, sembla que la càmera estigui en marxa, seguint els personatges, fent tràvelings frontals i acostament. Un bon exemple d'aquests moviments seria el que es pot veure del minut 00:58:29 al 01:01:20. Això, tot i el ritme lent de muntatge, dona molt moviment a les escenes i tensió, perquè la càmera es mou molt, mostrant inestabilitat.
Ritme de muntatge	El ritme de muntatge és força lent, ja que hi ha diversos plans seqüència que allarguen els plans (com es pot veure del minut 01:00:04 fins al 01:01:20). El ritme només augmenta en moments de conversa (quan hi ha més talls).
Colors predominants	Predominen els colors freds, excepte en els personatges principals que, la major part del temps, vesteixen amb colors càlids (com beixos i marrons). Hi predominen el negre, el gris, tons blavosos i verds apagats.
Ambientació	En general, l'ambientació de la pel·lícula és urbana, on es veu la destrucció general de la guerra, amb espais molts

	decadents, però plens de gent. O més aviat, on hi ha activitat, no es mostra un lloc desèrtic. En espais oberts, entre ciutats, es veu tot apagat, i humit, amb un terra fangós, que atorga molt dramatisme a les escenes, és un lloc apagat. A més, sempre hi ha un cel gris, mostrant la pols i el fum, sempre que és possible.
Música	No és un element gaire rellevant a la pel·lícula, només apareix en alguns moments concrets, que denoten que passa alguna cosa, o que aquell moment és important, per remarcar-lo (un exemple seria el que es veu del minuts 00:24:00 fins al 00:24:29). En general, però, no hi ha música, no hi ha banda sonora.

5.2.3. Anàlisi dels personatges

A la pel·lícula *Harrison's Flowers* la verdadera protagonista és Sarah, que és qui realitza l'odissea per anar a buscar el seu marit. De fet, Harrison és una personatge que gairebé no apareix, al llargmetratge, però d'una importància capdalt, ja que sense ell no hi hauria història. Ell també és un fotoperiodista que ha anat a cobrir la guerra a Croàcia, i és company de tots els personatges que acompanyen Sarah en el seu viatge. De fet, és un periodista reconegut, que ha guanyat el Pulitzer en fotografia, però el fet d'aparèixer tant poc en escena ha fet que es descartés per aquest estudi, ja que no es plantegen els conflictes amb què es troba, més enllà dels obvis: conciliar la vida familiar amb la professional, resultar ferit a la guerra, a la qual hi va perquè el seu cap li insisteix, però no per voluntat pròpia. També Sarah és periodista (és editora fotogràfica de la revista on treballa amb el seu marit), però en aquest cas no es pot estudiar des d'aquesta vessant, ja que no actua com a tal al llarg de la pel·lícula, i no hi està treballant. Així doncs, en aquest llargmetratge s'analitzen tres personatges: Kyle Morris, Yeager Pollack i Marc Stevenson. Aquests són els personatges que permeten elaborar el perfil del corresponsal de guerra.

a) Kyle Morris

Nom del personatge: Kyle Morris

Estat: 27 - 28 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca, d'estatura mitjana-alta (d'1,75 cm,

aproximadament) i amb una constitució molt prima. Porta els cabells, negres, curts, recollits en alguns casos amb algun mocador, que li aparta el serrell dels ulls. Va vestit amb roba fosca, d'abric, però porta una armilla amb grans butxaques per guardar-hi diferents objectes. Sempre porta la càmera penjada al coll, i porta una motxilla de mida mitjana. Cal destacar que es droga, amb el que sembla cocaïna, ja que és una substància que esnifa de tant en tant. Sempre se'l veu amb ulls vidriosos i vermellosos.

Sexe: Home

Nacionalitat: Estatinidenc



Adrien Brody interpreta al periodista Kyle Morris a la pel·lícula

El fotoperiodista Kyle Morris, freelance, es troba cobrint la guerra a Croàcia, i ell és un dels molts periodistes que veu com l'edifici on es trobava Harrison Lloyd s'esfondra i després en perden la pista, donant-lo per mort. El seu estadi inalterat, per molt que se'l vegi a l'inici del film a la gala d'entrega dels Pulitzer, és la pròpia guerra. Cobrir els conflictes d'arreu del món, buscant fotografia que li permetin explicar el que veu.

L'alteració en aquest cas és l'arribada de Sarah a Iugoslàvia, a Croàcia, per anar a buscar Harrison. Se la troba per casualitat i és la que altera el relatiu estat rutinari en què viu. A més, ell acaba d'alterar aquesta situació acceptant oferir-li ajuda per trobar el seu marit.

El motiu de Kyle, pel qual fa tot allò que fa és fer un bon periodisme, sense filtres de fama ni mitjans. Vol informar d'allò que passa, perquè considera que si no ho fan ells (els periodistes que cobreixen aquests fets) ningú no ho faria. Les seves intencions, a la pel·lícula són: aconseguir les millors fotografies, les més impactants i exclusives. Després té la ferma intenció d'ajudar Sarah, arribant a Vukovar i trobant a Harrison Lloyd.

Els conflictes a què s'enfronta Kyle són diversos, però la majoria estan provocats per la guerra, que els obliga a passar dificultats com haver-se d'amagar per fer el que fan o haver de fugir de diversos llocs (com dels hotels) per la por a que els bombardegin. La guerra és, doncs, un conflicte de complicació, ja que dificulta les seves intencions i també l'assoliment del seu objectiu. Per altra banda, l'arribada de Sarah també li provoca un conflicte intern, sobre si ajudar-la o no, plantejant-se la seva primera creença: que Harrison és mort perquè va veure com s'esfondrava l'edifici. També s'enfronta al conflicte intern de la implicació, sobretot a nivell de com això afecta un periodista, i com s'ha de comportar mentre cobreix aquestes conflictes. A més, en la seva persona, representa el conflicte de la fama. Per què uns periodistes són famosos i d'altres no? Vol dir que són més bons? Es troba amb aquests periodistes, que reben més privilegis i compten normalment amb un mitjà que els recolza.

Internament es planteja si això serveix d'alguna cosa, si han d'existir aquesta "mena" de periodistes. De fet, és aquest conflicte intern el que provoca un conflicte de relació antagònica amb Yeager Pollack, que acaba d'obtenir el Pulitzer.

Davant d'aquests conflictes ell actua sempre per superar-los, lògicament. En relació al conflicte intern de la fama, ell expressa clarament la seva opinió i la decisió que pren davant d'això al mateix Harrison, considerant que tenir un Pulitzer no vol pas dir que siguis millor que un altre periodista que no el té, i que no es pot menystenir aquells periodistes que no tenen el suport d'un mitjà, i que treballen pel seu compte, arriscant la seva vida¹⁷. Ell actua en conseqüència i no treballa amb mitjans, però sí que es relaciona amb l'agència AFP. S'enfronta a aquests periodistes que considera famosos, discutint amb ells i mostrant clarament la seva oposició a aquest estil de periodisme. Fins i tot desprecia els propis Pulitzer, sense respectar-los, encara que hagi assistit a l'entrega de premis. En relació al conflicte de complicació que li suposa la guerra ell lluita per sobreviure, s'amaga quan cal, atura el cotxe quan creu que hi ha perill i fa tot el necessari per seguir avançat. En relació al conflicte intern per ajudar Sarah decideix, finalment, fer-ho, considerant que no pot donar per fet que Harrison és mort, perquè li falten proves. Decideix arriscar-se i, de pas, arribar a un lloc on podrà fer grans fotografies i exclusives, ja que no hi haurà periodistes (tots fugen). També actua per convèncer Marc per tal que els acompanyi, mostrant-se com el "cap" del grup. Una actitud que els permetrà arribar a Vukovar. També cal destacar que una de les seves decisions és drogar-se, tot i que és una cosa que no decideix en aquest moment sinó que ja la feia d'abans, ja que davant el conflicte de la implicació en la guerra confessa que és l'única manera que té de dormir. Dóna entendre que, amb les coses que ha hagut de veure, aquestes situacions l'afecten, i que ha trobat en la droga un refugi per superar l'afectació que li provoquen¹⁸. Finalment, pel que fa al conflicte de relació antagònica amb Yeager, al principi actua menystenint-lo, considerant que no sap fer aquesta feina, que no té experiència per moure's en un territori en guerra, però, tot i així, acabarà col·laborant amb ell per ajudar Sarah.

Per tal de veure si compleix els seus objectius i metes, primer s'ha de tenir present quin és l'ajust en la situació d'aquest personatge. Kyle acaba morint pel tret d'un franc tirador, quan havia sortit a convèncer Marc perquè no s'atemorís i tornés a refugiar-se. Així doncs, en relació als seus objectius es pot considerar que els compleix, en part. Realment aconsegueix obtenir grans fotografies, encara que no es veuen en cap moment, però sempre se'l veu amb la càmera, fotografiant escenes molt dramàtiques. A més, com que la història s'acaba divulgant, a través del documental (el *fake documentary* que apareix a trossos al film), es pot deduir que la feina de Kyle es reconeix d'alguna manera. En relació a les seves metes,

¹⁷ *Harrison's Flowers*, minut 00:16:32

¹⁸ *Harrison's Flowers*, minut 01:21:30-01:24:12

aconsegueix realitzar moltes fotografies, ajuda Sarah a arribar fins a Vukovar, però serà on ell morirà, abans de poder trobar al fotoperiodista Harrison Lloyd.

b) Yeager Pollack

Nom del personatge: Yeager Pollack

Edat: Entre 35 i 40 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca i porta el cabell molt curt, a ran de pell. És d'estatura mitjana (d'1,70 cm, més o menys) i de constitució prima. Tot i així, és una mica més robust que Kyle. Des que arriba a Croàcia va vestit amb roba fosca, portant una gran jaqueta amb butxaques i un barret de llana que li cobreix el cap. Sempre porta la càmera penjada al coll, i va amb una motxilla mitjana on guarda diversos objectes. No fuma ni pren cap mena de substància. És jueu, però no sembla que sigui un aspecte que influeixi en el seu comportament o pensament.

Sexe: Home

Nacionalitat: Estatunidenc (tot i que el nom sembla estranger)



Elias Koteas interpreta a Yeager Pollack

Aquest personatge acaba de rebre el premi Pulitzer, per a la millor fotografia, i està clarament orgullós de la feina que fa. En aquest estadi inalterat el que vol és mantenir aquesta fama i aprofitar-la, ja que es troba en una gran moment de la seva carrera.

L'alteració en aquest estat de calma és l'anada de Sarah a Yugoslavia, per trobar Harrison. Principalment, ell mateix altera la situació anant a buscar Sarah, quan coneix la notícia.

Pel que fa als seus motius, en aquest cas es tracta d'ajudar Sarah. En primer lloc tot el que fa ho fa per aconseguir que Sarah torni, ja que a més s'hi suma el fet que, suposadament, n'està enamorat. Després canviarà aquest objectiu pel d'ajudar-la¹⁹. A més a més, lògicament, també vol mantenir el seu estatus, aconseguint més reconeixement. Les seves intencions responen a aquests motius ja que en primer lloc té la intenció de trobar Sarah i fer que torni. Com que no ho aconsegueix, canvia la seva intenció per la d'ajudar-la, anant a

¹⁹ *Harrison's Flowers*, minut 01:29:54-01:32:14, on també s'observa la relació antagònica entre Yeager i Kyle.

Vukovar i trobant Harrison, en principi. També intenta obtenir fotografies, ja que ha fet el viatge, per augmentar aquest reconeixement.

Pel que fa als conflictes que li sorgeixen a la pel·lícula, cal destacar en primer lloc el de complicació, que és la pròpia guerra. Es tracta d'un conflicte compartit, clarament, amb els tres personatges analitzats en aquest cas. Però ell, personalment, s'enfronta a un conflicte intern sobre la utilitat del que fa, sobre què és el que ha de mostrar aquesta feina, el que provoca que aparegui un conflicte sobre la implicació del periodista, en relació a com l'afecta la feina que fa i allò que veu. Es tracta d'un conflicte que comparteix amb Kyle, però que afronta de manera diferent. A més, també es troba amb el conflicte de relació antagònica amb Kyle, sobretot en relació a la visió que tenen tots dos del periodisme i en relació a la popularitat dels periodistes. També cal destacar, en el seu cas, que es troba amb un conflicte familiar, del qual se'n té constància a la pel·lícula gràcies als trossos del fals documental. Entrevistes a la seva ex-dona, s'han divorciat, perquè considera que estava enamorat de Sarah i que no estava fet pel matrimoni.

La primera decisió que pren és anar a ajudar Sarah, i d'aquí parteixen els seus conflictes i les seves accions. Per superar el conflicte de la guerra ell decideix amagar-se i fugir quan és necessari. De fet, quan arriba substitueix Kyle com a "guia" del grup i estableix un pla per arribar fins Vukovar, ja que decideix ajudar Sarah. Respecte la utilitat del que fa ell considera, com veiem en un fragment d'entrevista del fals documental, que la seva feina consisteix a mostrar la barbàrie humana²⁰ i, de fet, actua com a tal, fotografiant escenes dramàtiques de la guerra, com assassinats o persones a les quals han penjat, i que es troben quan arriben a Vukovar. Unes actuacions que estan relacionades amb el conflicte de l'afectació personal que li suposa cobrir aquests esdeveniments, i acaba considerant que hi ha dos tipus de persones: els que han estat en una guerra i els que no. Això ja demostra que, per ell, el fet d'haver estat en una guerra ja és un senyal de canvi, ja et fa ser diferent de la resta. En relació al conflicte de relació antagònica pren una postura similar a la de Kyle, el menysté, però no s'hi imposa, només n'ignora els comentaris cap a ell. Tot i així, acaben col·laborant per ajudar Sarah i ell és qui decideix com arribaran fins a Vukovar, com ja s'ha dit, assolint aquest rol de guia del grup. Finalment, pel que fa al seu conflicte familiar, en cap moment del llargmetratge ell en menciona res, només es pot deduir que accepta el divorci, ja que la dona ho presenta com un acord mutu.

Després de veure com reaccions davant els conflictes es pot establir si assoleix els seus objectius i metes. Es pot considerar que no aconsegueix el seu primer objectiu, que seria aconseguir que Sarah marxés de Croàcia i tornés, però sí que aconsegueix ajudar-la a trobar Harrison. Pel que fa a l'objectiu de mantenir o augmentar la seva fama, es podria considerar

²⁰ *Harrison's Flowers*, minut 00:00:25

que el fet d'aparèixer al *fake documentary* és un senyal que encara és un periodista reconegut, però no es pot afirmar completament que l'assoleixi. En relació a les metes, sí que troba Sarah, però no la convenç per tornar. Això fa que canviï la meta per ajudar-la a arribar a Vukovar, cosa que aconsegueix, i també arriba a trobar Harrison.

Finalment, es pot considerar que un cop acabat el conflicte i tornats a Estats Units, Yeager recupera el seu estat inalterat, però torna amb més experiència. Tot i així, òbviament hi ha canvis, en relació al seu matrimoni, ja que acaba separant-se i es converteix en un periodista reconegut, no només per les fotografies i el premi, sinó per aquesta vivència.

c) Marc Stevenson

Nom del personatge: Marc Stevenson

Edat: 35 - 40 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca, amb els cabells rossos, apropant-se a pèl-rojos. És de constitució grossa, amb un cos poc atlètic. Està una mica gras i és poc àgil. Va vestit amb roba de tons marronosos, amb una gran jaqueta que acompanya d'una armilla negra i d'un mocador beix que porta en tot moment. Porta la càmera sempre a mà, ja sigui penjada o a la mà. Porta una bossa, bandolera, on guarda les seves coses. No se'l veu fumar ni prendre res.

Sexe: Home

Nacionalitat: No queda clar, però sembla estatunidenc.



Brendan Gleeson es converteix en Marc Stevenson, a la pel·lícula Harrison's Flowers

Marc Stevenson és un personatge força simple, pel que fa a la manera com s'estudien els personatges en aquest treball. L'estadi inalterat del personatge és, com en el cas de Kyle, cobrir la guerra, viure el conflicte dia a dia. Ara bé, en aquest estadi Stevenson no és temerari, cobreix la guerra de manera més distant, sense mostrar-se tant actiu com altres personatges, especialment en comparació a Kyle.

L'alteració en aquest estat és l'arribada de Sarah. De fet, és un grup de periodistes, entre els quals es troba Marc, els qui troben a Sarah un cop ella ja és a Croàcia i els qui la duen a l'hotel on ella es troba amb Kyle, qui la reconeix. A més, ell es troba arrossegat per Kyle, qui el convenç de venir amb ell per ajudar Sarah, però no sembla que sigui una iniciativa que

hagués triat ell mateix, en altres circumstàncies. Això, és el que altera definitivament el seu estat.

El motiu que mou aquest personatge és simple: vol aconseguir fotografies, exclusives i impactants. Per això seguirà Kyle i ajudarà Sarah. En relació a les seves intencions, ell vol anar a Vukovar, no per ajudar Sarah (que seria una intenció secundària, complementària) sinó perquè creu que allà hi trobarà grans imatges, una bona situació per aprofitar, convençut per Kyle. Ell no coneix Sarah i tot i acompanyar-la, es tracta més aviat de seguir a Kyle, amb qui sembla mantenir una bona relació, i relativament estreta.

La decisió d'acompanyar-los és la que el porta a enfrontar-se a diversos conflictes. En primer lloc, com en tots els casos, s'enfronta al conflicte de la guerra, una complicació en els seus objectius. A més, es trobarà amb dos conflictes interns exclusius d'aquest personatge: el de la valentia (ha de ser valent per aconseguir aquestes imatges o més val ser conscient i mantenir-se al marge, sense arriscar la vida?) i el de la culpabilitat (Kyle mor perquè surt dels refugi a ajudar-lo, a fer-li passar la por i tornar-se a protegir). També es pot considerar que el conflicte sobre la implicació del periodista en els fets que cobreix apareix reflectit en alguns moments en la seva persona, a nivell de com l'afecta fer el que fa. Tot i així, és un conflicte molt secundari, que es manifesta en la por que demostra tenir davant del que li pots passar mentre cobreixi la guerra, i es relacionaria amb el conflicte de valentia, i en com s'enfada quan veu algun dels assassinats i morts que troben a Vukovar.

En primer lloc, la mateixa decisió d'acompanyar Sarah i Kyle ja demostra una primera acció davant el seu conflicte sobre la valentia. Decideix arriscar-se seguint Kyle, i posa la seva vida en perill, intentant superar la por, per arribar a la ciutat croata i obtenir unes millors fotografies, més impactants. Per altra banda, respecte el conflicte de la culpabilitat, òbviament se'n sent culpable, i entra en un estat de nerviosisme pel que acaba de passar²¹. Tot i així, aconsegueix resguardar el cos de Kyle, arrossegant-lo fins al refugi i davant la insistència de Yeager perquè han de sortir d'aquell lloc, decideix imposar-se i seguir amb ells, així que no es queda aturat i pot reaccionar. En relació al conflicte de complicació que suposa la guerra, és en realitat el seu principal conflicte, ja que d'ell deriven els altres, com passa amb Kyle i Yeager, tot i que amb algunes variants. Ell actua per protegir-se, tot i ser més poruc que els altres, i segueix sempre les indicacions de Kyle i de Yeager. Pel que fa a la implicació, en cap moment fa res per ajudar a ningú, sobretot quan veu que no està protegit, però sí que reacciona amb fúria quan veu com maten a una família, o insulta les persones que veu assassinant a algú altre, per a ell mateix, sense interpel·lar-los. Així doncs, sí que l'afecta la vivència de la guerra, i es pot comprovar en com explica la seva entrada a Vukovar en un dels fragments en què apareix com a entrevistat al fals documental que s'intercala en la pel·lícula.

²¹ *Harrison's Flowers*, minut 01:45:40-01:48:12

Veient això, es pot considerar que aconsegueix el seu objectiu, ja que aconsegueix fer grans fotografies, impactants, gràcies a la seva arribada a Vukovar i al trajecte que fan. També assoleix les seves metes: arriba a Vukovar seguint Kyle, hi aconsegueix fer les fotografies i mantenir-se viu. A més ajuda Sarah.

Finalment, la seva tornada a un estat de calma arriba quan acaba el conflicte i aconsegueixen sortir de la ciutat. S'entén que aconsegueix algun reconeixement, ja que forma part del documental que es grava a posteriori, del qual n'és un dels protagonistes.

5.3. Welcome to Sarajevo



Cartell de la pel·lícula *Welcome to Sarajevo*, en la versió anglesa

Títol	Welcome to Sarajevo (Bienvenidos a Sarajevo)
País	Regne Unit
Any	1997
Direcció	Michael Winterbottom
Repartiment	Stephen Dillane, Woody Harrelson, Marisa Tomei, Goran Visnjic, Emira Nusevic, Emily Lloyd
Producció	Coproducció: Channel Four Films / Miramax Films / Dragon Pictures
Idioma/es	Anglès i Bosni
Durada	100 minuts
Altres	És una adaptació del llibre <i>Natasha's Story</i> , en què el periodista Michael Nicholson (el periodista real que a la pel·lícula rep el nom de Michael Henderson) explica la història en què es basa el film. És doncs, una història basada en fets reals.

Sinopsi: Michael Henderson (Stephen Dillane) és un periodista que treballa per a la cadena britànica, amb fermes creences que el periodista no s'ha d'implicar en el conflicte que cobreix, en aquest cas, la Guerra de Bòsnia. Es troba dins la ciutat de Sarajevo, on ha començat el setge, i on els corresponsals de guerra que es troben a la ciutat han de viure experiències difícils per a poder fer la seva feina. Henderson se sent frustrat pel que està passant en aquest conflicte on la ONU no fa cap gest per poder solucionar el problema. A més, des del moment que troba un orfenat, als marges de la ciutat, castigat pels bombardejos, la inacció d'aquest organisme internacionals encara l'indigna més. Decidit a ajudar aquest nens, fins i tot prometrà ajuda a una noia que es troba sola a l'orfenat, l'Emira. Quan una activista nord-americana, Nina (Marisa Tomei) li explica que vol treure nens del país, amb el pretext que van a visitar familiars o que han trobat un lloc d'acollida, Henderson no dubtarà a treure tants nens d'aquest orfenat com li és possible, també a Emira, que anirà a passar un temps amb ell. Henderson, xocarà cordialment amb un periodista nord-americà, Jordan Flynn (Woody Harrelson), molt interessat en la seva fama, després d'haver estat gravat ajudant a una persona bosniana, que li plantejarà alguns dubtes respecte la feina que fa, però que el recolzarà.

Després d'aconseguir treure Emira del país i de passar un temps amb ella, decidirà adoptar la noia. Ha de tornar a Sarajevo, on viurà el setge en el seu moment àlgid, i on serà ajudat pel qui havia estat el seu transportista i intèrpret, Risto (Goran Visnjic). Aconseguirà trobar la mare d'Emira, que l'havia abandonat en el seu moment per problemes familiars, i adoptarà la noia, que no haurà de tornar a viure la guerra. Centrada en aquesta història personal, la pel·lícula mostra també, com a teló de fons, l'experiència dels periodistes en aquesta guerra i durant el setge a la capital, convertit en un espai de tir per als franc-tiradors: Sarajevo. A la pel·lícula el tema ètnic juga un paper molt important.

5.3.1. Aproximació a la pel·lícula

La taula que hi ha a continuació mostra una primera aproximació a la pel·lícula i les característiques per les quals és útil per a aquest estudi.

Taula d'aproximació al llargmetratge 3: *Welcome to Sarajevo*

Periodistes protagonistes	Els periodistes protagonistes en aquesta pel·lícula són Michael Henderson (basat en una persona real) i Jordan Flynn, que té un paper més secundari.
El periodisme és part de la trama	Sí. Sense el periodisme no hi hauria possibilitat de fer avançar la pel·lícula com ho fa. La seva feina és el que els porta a fer el que fan, i a conèixer l'orfenat que marca un punt d'inflexió en la història.
El temps en què es produeix la trama és durant la guerra	Sí. Es veu als periodistes cobrint el setge de Sarajevo, vivint en el setge. En algunes parts (quan marxen del país en autobús), també es pot veure la guerra fora de la ciutat.
Conflictes morals i deontològics	Apareixen a la pel·lícula, tant directa com indirectament. Sobretot a nivell de la implicació personal del periodista en el conflicte i del periodista que és notícia (que es fa famós perquè apareix a la notícia).
Tipus de periodista	Els periodistes que es coneixen a la pel·lícula són corresponsals de guerra (que ja han cobert altres conflictes i que es coneixen entre ells) i enviats especials d'altres mitjans. Es pot considerar que els dos

	protagonistes són corresponsals de guerra, que treballen per a un mitjà.
Format de la informació	És televisió. Els dos protagonistes són els qui realitzen les cròniques i treballen davant la càmera. En aquest cas, els càmeres tenen poca importància i no són personatges rellevants.
Implicació en la guerra	Tots dos protagonistes treballen sobre el terreny, surten a buscar les millors imatges, i la notícia més rellevant. Surten a buscar alguna cosa que destaquí, ja que normalment tots els periodistes acaben al mateix lloc, cobrint les mateixes desgràcies. Michael, fins i tot, s'acaba implicant de manera personal en el conflicte.
Producció	Està produïda des del Regne Unit. També hi ha participació nord-americana, Miramax. No hi ha relació amb el conflicte, només es volia mostrar una història real, que va passar durant la guerra.
Aparició d'antagonistes	Al principi sembla que Flynn i Henderson siguin antagonistes en dos aspectes: el periodista objectiu i el periodista subjectiu; i el periodista que vol ser famós contra el periodista que només vol informar. Després canvien les coses, i es descobreix una relació més propera del que semblava, amb Michael implicat, més subjectiu i un Jordan més distant amb el conflicte.

5.3.2. Narrativa audiovisual

En aquest apartat, a través de la taula proposada com a metodologia s'analitza la narrativa audiovisual de la pel·lícula, a través de diferents elements que la conformen i que permeten extreure alguns trets característics.

Taula d'anàlisi de la narrativa audiovisual 3: *Welcome to Sarajevo*

Plans predominants	Predominen els primers plans i els plans generals, així com plans mitjos, i alguns plans detall. Aquests plans detall s'utilitzen en casos en què es vol remarcar alguna cosa,, com es veu del minut 00:43:18 al 00:43:23. En alguns casos, són plans tancats, molt periodístics, ja que es
---------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	mostra la peça periodística que han realitzat alguns dels periodistes (com passa del minut 00:38:03 fins al 00:38:26).
Moviment de càmera	En general la càmera està fixa, mostrant una imatge que es mou dins aquell marc, o un personatge. Tot i així, també apareixen alguns tràvelings (com aquests frontals per seguir al personatge, que es veu al minut 00:41:08) o circular, per mostrar els personatges en una conversa peculiar (minuts 01:24:06). En alguns moments es pot apreciar la càmera en mà (com al minut 00:47:23).
Ritme de muntatge	En general, en ritme de muntatge és força lent, amb algunes escenes sense tall (plans seqüència), que retarden el ritme. En altres casos són escenes llargues en què, tot i que hi hagi diferents talls, alenteixen el ritme de muntatge. En algunes converses i moments més tensos augmenta el ritme (com passa del minut 01:23:43 al 01:24:01).
Colors predominants	Els colors que hi predominen són freds, molts blancs i també tons blavosos i pàl·lids. En alguns moments, la pel·lícula és fosca, i l'escena es produeix en espais tancats i amb poca llum (com dins l'hotel, dins l'orfenat o dins d'edificis) i quan són fora o és tard o és un lloc ombrívol, dins la ciutat.
Ambientació	L'ambientació de la pel·lícula és a ciutat, en un entorn urbà (Sarajevo). Tot i així, es veu un lloc desert on se senten trets constantment i on els únics que volen moure's per allà són els periodistes i els que ja s'han acostumat a la guerra. Es vol mostrar la soledat del lloc, l'abandonament d'aquests espais on, teòricament, hauria d'estar ple de gent. A més, s'intenta mostrar tot de manera, jugant amb les ombres i els contrallums, per donar més dramatisme als espais. Tot i així, no mostra un espai tètric.
Música	La música apareix en moments concrets. En molts casos, és música de l'època, com es veu al minut 00:34:22, en què la música que sona és la música que estan escoltant en aquell moment els personatges. També s'utilitza amb ironia, com al minut 00:28:25, en què sona la cançó <i>Don't Worry, Be Happy</i> , mentre dirigents de l'ONU aterren a

Sarajevo, considerant que no s'ha de treure els nens del país. També juga amb el silenci, en moment impactants, com es pot veure al minut 00:40:20. A més a més, serveix per expressar emocions o situacions, com es veu a partir del minut 01:08:59, mostrant la felicitat de la família i la raó de Michael. Finalment, la música també serveix per tancar la pel·lícula, amb el concert de violoncel d'un dels personatges secundaris, al centre de la ciutat, sota el lema "Save Sarajevo".

5.3.3. Anàlisi dels personatges

De la pel·lícula *Welcome to Sarajevo* s'analitzen dos personatges: Michael Henderson i Jordan Flynn. Són els dos periodistes principals, que presenten més profunditat. Tot i així, el protagonista absolut del llargmetratge és Michael, basat en un personatge real, mentre que Jordan Flynn és més secundari, i posa un contrapunt d'humor i de reflexió respecte Michael.

a) Michael Henderson

Nom del personatge: Michael Henderson

Edat: 35 - 40 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca, amb els ulls i els cabells foscos, que porta curts. És d'estatura mitjana (prop dels 1,70 cm) i té una constitució corporal prima. Normalment va vestit amb texans, més foscos o més clars, i amb camises de màniga curta o samarretes. Normalment no porta res, cap motxilla ni bossa on guardi coses, però en alguna ocasió se'l veu duent la bossa de la càmera. Té cigarrets, però no és un fumador assidu, només se'l veu fumar en una escena. Cal destacar que, quan torna a Sarajevo per trobar la mare d'Emira, vesteix de manera més formal, amb vestit i tot, però sense camisa.

Sexe: Home

Nacionalitat: Britànica (RU)



Stephen Dillane és Michael Henderson a la pel·lícula

L'estadi inalterat d'aquest personatge seria, originalment, la seva vida tranquil·la a Anglaterra, on fa de periodista per a la cadena britànica. Sembla, però, que aquest estadi inalterat també inclouria els viatges constants per cobrir diferents conflictes, ja que sembla un periodista integrat en el grup de corresponents i enviats especials que van de guerra en guerra. En el context de la pel·lícula, doncs, el seu estadi inalterat és cobrir la guerra, anar fent la seva feina.

L'alteració d'aquest estat arriba quan coneix de l'existència d'un orfenat a les fronteres de la ciutat de Sarajevo, on coneix l'Emira, una noia a qui promet ajuda, de manera inconscient en un principi.

El motiu pel qual fa el que fa és per aconseguir impactar i provocar reaccions de les autoritats de l'ONU, per aconseguir que ajudin els nens que es troben atrapats en aquest conflicte armat, un motiu que adopta des del moment en què coneix l'orfenat. A més, arrel d'això, el seu motiu serà ajudar aquests nens, d'alguna manera. Per fer això, té la intenció de realitzar cada dia una peça sobre aquests nens de l'orfenat. També té la intenció de treure'ls del país i d'aconseguir que Emira en pugui sortir, anant a viure amb ell durant un temps. A més, vol gravar el viatge de sortida d'aquests nens, viatjant amb ells. Finalment, la seva intenció serà adoptar l'Emira, trobant la seva mare biològica, procurant que la nena no hagi de tornar al país, encara en guerra.

En aquest context, el primer conflicte amb què es troba Michael és el del periodisme que ha de fer: objectiu o subjectiu? Té clar que el periodista no ha de ser el centre d'atenció, no ha de ser notícia, però no dirimeix entre el grau d'objectivitat de la informació²². Aquest conflicte se solapa amb el de la pressió que rep de la cadena, de l'editora, ja que es voldrien d'obtenir imatges més impactants, amb un toc més sensacionalista, el que fa que es preguntin quines imatges ha de gravar: les més escabroses? A més, Henderson també es trobarà amb un altre gran conflicte: el de la implicació personal en la guerra. El fet de conèixer aquests nens li planteja un conflicte intern, sobre si s'ha d'implicar o no, ajudant-los. Un conflicte que, al cap i a la fi, guarda relació amb el de l'objectivitat, que és la seva manera de veure la feina que fa, serà objectiu si decideix implicar-se personalment en aquest conflicte pels nens? Un cop ha aconseguit treure Emira del país, es trobarà amb el conflicte de si ha fet bé, fent el que ha fet.

Les accions que realitza davant d'aquests conflictes són moltes, ja que vol resoldre diversos problemes. En el cas de la objectivitat, relacionat amb com veu la seva feina, en un principi actua per separar-se del que veu, mostrant-se molt crític amb Flynn, que es fa famós després que el gravi tothom mentre ajudava a retirar un cadàver del carrer, i ell és l'únic que decideix no gravar la notícia. Ara bé, respecte les imatges que ha de gravar, que li plantegen un

²² *Welcome to Sarajevo*, minut 00:08:08-00:09:20

conflicte amb la cadena, ell es mostra inflexible, no vol donar notícia de res que sigui sensacionalista, vol que sigui veritat i que no serveixi per emocionar la gent, ell és allà per informar. Ara bé, en quant a la implicació en el conflicte, es pot considerar que hi actua implicant-s'hi de ple. Cada dia realitza la peça sobre els nenes, promet ajuda a Emira i quan una activista li ofereix la possibilitat de gravar el viatge en autobús que faran traient nens del país ell actua per fer que Emira i altres nens de l'orfenat vagin en aquest autobús. A més, decideix cometre una il·legalitat, enduent-se Emira amb ell, ja que en un principi només poden sortir aquells nens que van a visitar parents o alguns coneguts fora del país. Demuestra en cada peça el seu rebuig a les polítiques de l'ONU, que no vol intervenir per tal d'ajudar els nens i les critica de manera frontal en les cròniques que realitza. De fet, aquest és un tema que tracta amb Flynn, en un moment distès, i és Flynn qui li acaba comentat que ell està allà per informar, que els nens no són responsabilitat seva²³. Més endavant, resoldrà el conflicte sobre si ha fet bé traient Emira del país, gràcies a veure que la noia és feliç amb ells, i sabent que no vol tornar a Sarajevo. És per això que actuarà conforme la idea d'adoptar-la, viatjant de nou a la situat, que es troba sota el setge, i trobarà la mare de la noia i aconseguirà que firmi els papers, tot i que actuant de manera freda i distant amb ella.

Segons les accions que realitza es pot establir si ha complert amb el seu objectiu i les seves metes. Pel que fa als objectius, es pot considerar que aconsegueix ajudar els nens d'alguna manera, principalment Emira, i fa visible aquest problema. Però no aconsegueix que la ONU reaccioni i ajudi a treure els nens del país, més aviat al contrari, ja que els dirigents d'aquesta organització internacional no volen que hi hagi "desallotjament". Pel que fa a les seves metes, les assoleix totes: aconsegueix treure una peça dels nenes cada dia a les notícies, pot treure'n alguns dels país i ajudar Emira, enduent-se-la amb ell i traient-la de la guerra i, finalment, pot adoptar-la.

Per acabar, l'ajust que es produeix en aquest personatge arriba quan aconsegueix adoptar Emira, i així tornar a l'estat de calma. Hi ha canvis en el seu nou estat, ja que ara Emira és filla seva, és la seva responsabilitat, i ella no haurà de tornar al país, en guerra. Ell resta al marge la resta del conflicte, com sembla, encara que la guerra encara no hagi acabat.

b) Jordan Flynn

Nom del personatge: Jordan Flynn

Edat: 30 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca, amb els cabells curts, clars. La seva

²³ *Welcome to Sarajevo*, minut 00:44:13-00:46:02

estatura és mitjana, acostant-se als 1,70 cm. Té una constitució prima, però se'l veu robust. El fet d'anar vestit amb camises amples, de màniga curta la majoria de vegades, fa que aquesta sensació de ser més gros del que és augmenti.

Normalment, porta pantalons curts, de colors diversos, i també americana (més aviat prima). Sempre porta ulleres de sol a mà, a les butxaques o posades, quan és fora. És fumador, però tampoc n'abusa, i li agrada beure quan en té ocasió (pren ràpid les begudes).

Sexe: Home

Nacionalitat: Estatinidenc



Woody Harrelson es converteix en el periodista Jordan Flynn a Welcome to Sarajevo

Jordan Flynn és un periodista televisiu nord-americà, que contrasta amb la figura de Michael Henderson, mostrant-se més distès en tot moment. Sembla acostumat a la guerra, a viure en els conflictes i per això es pot considerar que el seu estat inalterat és aquest, cobrir la guerra, dia a dia. No es coneix, a més, que tingui cap vincle familiar (dona o fills) en alguna banda, és un personatge molt aïllat però famós. Cal recordar que és un personatge més secundari, dintre la importància que té a la pel·lícula.

Per aquest motiu, no es pot determinar que hi hagi un fet que alteri aquesta rutina, aquesta estadi inicial, inalterat. Tot i així, sí que viu moments difícils, que li plantegen certs conflictes, com anar a un camp de presoners o conèixer una família a qui comunica que ha mort el seu fill. També cap la possibilitat que aquest estat s'alteri ben aviat, quan a l'inici del llargmetratge ajuda a un jove monjo a treure un cadàver del carrer, arriscant-se a que els franc-tiradors el disparin. Per aquesta acció li arriba la fama, que ell considera molt important.

De fet, la popularitat, el reconeixement²⁴, és un dels seus motius, pels quals fa el que fa. Tot i així, més enllà es pot entendre que el motiu principal és fer aquesta feina, que li agrada, informar sobre aquests fets. Per tant, les seves intencions són bàsiques: moure's pel territori per trobar la millor notícia, ja sigui rellevant a nivell informatiu com a nivell d'impacte. Vol seguir fent aquesta feina.

Els conflictes que li sorgeixen mentre avança en el seu camí són pocs, però són importants, ja que els comparteix amb el mateix Michael, tot i que els acaba resolent d'una altra manera. Sorpren, perquè són dos periodistes molt diferents, tant a nivell professional com a nivell personal. Així doncs, Flynn es troba amb el conflicte sobre el periodisme que ha de fer: centrat

²⁴ *Welcome to Sarajevo*, minut 00:09:51-00:10:31

en l'objectivitat? Buscant la fama? Intervenint en el conflicte? Si bé no arriba a trobar-se amb un conflicte sobre la seva implicació, com li acaba passant a Michael sí que hi reflexiona, ja que és ell qui comenta a Michael que no s'ha de sentir responsable d'aquells nens, perquè ell és allà per informar. Ell té clar que per molt que arrisqui la seva vida en alguns casos, o confraternitzi amb famílies que han perdut el seu fill, comunicant-los algunes coses, es mira el conflicte des de la distància, amb un filtre periodístic²⁵. També es pot considerar que es troba amb un conflicte relacionat amb el futur, ja que es planteja què faria si no fes aquesta feina. En una conversa amb Michael acaba admetent que potser no serviria per a fer res més que no fos això, perquè és el que li agrada.

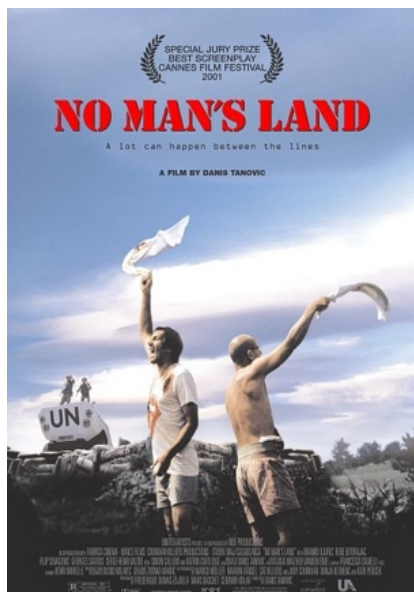
D'aquesta manera, Jordan s'enfronta a aquest conflicte en diferents ocasions, sobretot a partir de les notícies que elabora, i acaba realitzant peces més subjectives, criticant càrrecs de l'ONU i d'Europa, però també al seu propi país. En alguns casos ho fa davant la càmera i en altres en converses amb altres periodistes on traspua la seva opinió, mostrant-se favorable a una intervenció per aturar el conflicte. D'aquesta manera, però, defineix els dos conflictes que li havien sorgit: considera que ha de fer un periodisme més subjectiu i tracta el conflicte des del periodisme, però sense acostar-se a la gent. Es pot entendre que s'implica en el territori per entendre millor les coses, per integrar-se allà, però sense prendre partit de manera clara, per ajudar ningú. Respecte el conflicte sobre el futur, no es resol a la pel·lícula, però ell té la ferma intenció com ja s'ha apuntat, de seguir amb aquesta feina, i no abandona la ciutat, ni la guerra, en cap moment, ja que quan torna Michael per buscar la mare de l'Emira ell encara hi és, i no se'n vol anar, vol seguir cobrint el conflicte armat.

Vist això, doncs, es pot considerar que aconsegueix popularitat, ajudant a retirar aquell cadàver del carrer, però no hi ha indicis, al film, que augmenti el reconeixement que ja ha assolit a l'inici. Per altra banda, sembla que aconsegueix seguir cobrint el conflicte, seguir fent la feina, ja que en cap moment deixa la ciutat ni deixa de treballar per informar sobre aquesta guerra. En relació a les seves metes, sí que aconsegueix complir amb la seva intenció, ja que es mou per tota la ciutat, i pels voltants, buscant imatges rellevants a nivell informatiu i d'impacte (com les que obté en un camp de presoners bosnians), traslladant-se allà on cal quan passa alguna cosa, i manté la seva rutina, la seva feina.

Finalment, no hi ha grans canvis en el seu nou estat de calma, ja que no s'havia alterat gaire, tampoc. Simplement, es pot entendre que les experiències d'aquesta guerra l'han ajudat a plantejar-se certs aspectes sobre la seva professió, com el sacrifici que comporta i la capacitat d'absorció que representa, ja que no es veu fent cap altra cosa a la vida.

²⁵ *Welcome to Sarajevo*, minut 00:41:49

5.4. No Man's Land



Cartell de la pel·lícula *No Man's Land*, amb el qual es va comercialitzar el film

Títol	No Man's Land (En Tierra de Nadie)
País	Bòsnia i Hercegovina
Any	2001
Direcció	Danis Tanovic
Repartiment	Brancko Djuric, Rene Bitorajac, Filip Sovagovic, Katrin Cartlidge
Producció	Coproducció: Bòsnia-Hercegovina-França-Itàlia-Bèlgica-GB-Eslovènia; Noé Productions / Fabrica Cinema / Man's Films / Counihan/ Villers Productions / Studio Maj / Casablanca
Idioma/es	Bosni, Serbi i Anglès
Durada	98 minuts
Altres	Va guanyar l'Òscar a Millor pel·lícula de parla no anglesa i el Globus d'Or a millor pel·lícula estrangera.

Sinopsi: Dos soldats, de bàndols diferents (un serbi o l'altre bosni) queden atrapats dins d'una trinxera abandonada, que es troba entre els dos fronts. Després que el grup bosni fos "eliminat" i només quedés aquest guerriller, dos soldats serbis van a la trinxera per assegurar la zona, i un d'ells és mort pel soldat bosni supervivent, després d'haver posat el cadàver d'un dels seus companys sobre una mina. Aquest soldat, que resulta estar viu, es converteix en el detonant d'un alto el foc, impulsat per uns cascos blaus de Nacions Unides, per tal d'ajudar aquest home que es troba la mina, desobeint les ordres que els donen els superiors, que no volen implicar-se amb cap acció en la guerra, per no prendre part per cap dels dos bàndols. Aquest fet, conegut pels periodistes, en primer lloc per la periodista d'un canal de la televisió anglesa, Jane Livingstone (Katrin Cartlidge), es converteix en un un *show* mediàtic des del moment que els informadors arriben al lloc dels fets, on poden veure els tres homes atrapats a la trinxera. La ONU decideix intervenir, doncs, i ajudar aquests homes, però no els surt bé, ja que no poden desactivar la bomba, i els altres dos homes, en tensió per la situació, acaben morint (el soldat bosni mata el serbi, i el bosni mor tirotejat per un casc blau) amb els periodistes televisant-ho en directe. L'home que es troba sobre la bomba acaba sent abandonat, mentre l'alt dirigent de l'ONU que ha participat en l'operació decideix contactar amb els

dos bàndols per comunicar-los que tenen informació que l'altre bàndol atacarà aquella trinxera aquella nit (prenent partit per tal que l'home sobre la mina acabi morint d'alguna manera). Tractat amb clau d'humor en alguns moments, es tracta d'una dura crítica a la mediatització internacional del conflicte i a la inoperància de la ONU per acabar amb l'enfrontament bèl·lic, caricaturitzant durament aquests dos actors, que tenen una intervenció crucial a la pel·lícula.

5.4.1. Aproximació a la pel·lícula

A continuació es mostra la taula en què es ressalten els aspectes més rellevants del llargmetratge. D'aquesta manera es realitza un marc general dels ítems generals, a destacar, del film.

Taula d'aproximació al llargmetratge 4: *No Man's Land*

<p>Periodistes protagonistes</p>	<p>Es pot considerar que els periodistes, en aquest cas, no són els protagonistes de la trama principal (els homes atrapats a la trinxera), però sí que ho són de la trama secundària, totalment necessària per fer avançar els fets. En aquesta trama, Jane Livingstone és la protagonista, la cara visible de tota la massa de periodistes que acudeixen al lloc dels fets. Ella serà l'únic personatge analitzat, perquè és l'únic que té un paper rellevant, i diàleg, a la pel·lícula.</p>
<p>El periodisme és part de la trama</p>	<p>Sí, absolutament. Sense la implicació del periodisme en aquesta història no acabaria passant el que passa, les coses no es desenvoluparien de la manera com ho fan. Tot i així, cal recalcar que és una trama més secundària, que agafa protagonisme a mitja pel·lícula.</p>
<p>El temps en què es produeix la trama és durant la guerra</p>	<p>Sí. De fet, s'hi veuen algunes escenes bèl·liques, i tot es desenvolupa en una trinxera, que es troba en el territori que separa les dues línies enemigues del front (serbis i bosnians).</p>
<p>Conflictes morals i deontològics</p>	<p>Apareixen a la pel·lícula en alguns moments, sobretot en la relació entre Jane, que cobreix el fet des del lloc i els directius de la cadena, que li demanden més imatges i més "morbores". Centrades en buscar entrevistes amb</p>

	<p>l'home sobre la bomba, en si es pot gravar com la desactiven i reclamacions d'aquest estil, que només busca l'impacte. El dilema més important, però, el presenta de manera indirecta, en relació a la implicació dels periodistes en aquest fet, a la seva actuació durant la guerra, plantejant la pregunta: van ser massa sensacionalistes, van fer alguna cosa per ajudar o van empitjorar la situació?</p>
Tipus de periodista	<p>Jane és una periodista que treballa per una cadena de televisió, que és allà per cobrir la guerra. No es pot determinar amb certesa que sigui una corresponsal de guerra, però la seva relació amb un dels soldats de l'ONU, la manera com actua per obtenir la informació en un territori hostil, fa pensar que està avesada a fer aquesta feina. Així doncs, se la considera una corresponsal de guerra.</p>
Format de la informació	<p>És una periodista televisiva, i és la que realitza les cròniques i està davant la càmera. En aquest cas el càmera no és gens rellevant, i ni tan sols té diàleg.</p>
Implicació en la guerra	<p>Treballen sobre el terreny i Jane és la més interessada a obtenir l'exclusiva, per això es mou seguint els cascos blaus, per trobar la notícia més nova. No s'implica a nivell emocional, però intenta provocar alguna reacció dels alts càrrecs de l'ONU.</p>
Producció	<p>La pel·lícula està produïda des de Bòsnia i Hercegovina. La relació amb el conflicte és clara, a nivell de territori, volent mostrar la guerra amb un toc còmic, però amb un rerefons seriós (tractant la implicació dels periodistes i l'acció de Nacions Unides). Tot i així, cal tenir present que és una gran coproducció que involucra molt països. També existeix una relació clara a nivell del director, Danis Tanovic, que va participar a la guerra, gravant imatges del front per a l'exèrcit bosnià (així que es pot considerar que hi pren partit).</p>
Aparició d'antagonistes	<p>No apareixen antagonistes a la pel·lícula, en relació als periodistes.</p>

5.4.2. Narrativa audiovisual

A través d'aquesta taula s'analitzen els aspectes essencials d'aquesta part de la pel·lícula, rellevant per detectar alguns aspectes relacionats amb la trama, o no. Així, s'estableix un marc narratiu en el qual es desenvolupa l'acció.

Taula d'anàlisi de la narrativa audiovisual 4: *No Man's Land*

Plans predominants	Predominen els primers plans i els plans generals, i també utilitza el pla mig. També apareixen alguns plans detall, en moments molt concrets (per exemple, al minut 00:20:24 o al minut 01:16:20). En cap moment es grava als periodistes de manera especial, sinó com a grup, mostrant plans generals o amb primer pla quan es tracta de Jane.
Moviment de càmera	En la majoria de casos la càmera està quieta, fixa. Segueix el personatge que parla o que realitza l'acció, com a màxim. Destaquen, per això, els moviments de <i>tràveling</i> que realitza quan els soldats bosnians fugen dels serbis (00:06:09 – 00:06:17), que semblen fets amb la càmera en mà. També destaca l'escena final, en què per mostrar la soledat de l'home que queda sobre la mina, realitza un allunyament zenital de la càmera, que va pujant fins que queda quieta mostrant l'home sencer i sol.
Ritme de muntatge	En general, no és accelerat, no és ràpid (seguint l'estil del que es pot veure del minut 00:25:40 al 00:26:50). Però en alguna ocasió, on hi ha converses, el ritme augmenta, com es pot veure des del minut 00:55:23 al 00:57:10.
Colors predominants	Predominen els colors càlids, de la terra, la sorra, marrons i verds caquis. Destaquen, per això, els blans (de la roba de Jane i dels soldats) i els blaus dels cascos blaus de l'ONU. Són els dos colors freds que simbolitzen dues grans coses a la pel·lícula, la implicació de periodistes i ONU.
Ambientació	La pel·lícula s'ambienta en un prat i, concretament, a la trinxera, en zona de guerra. Es veu solitària, clarament, és terra de ningú. És una ambientació força clara, on tot passa a la llum del dia i on tot es pot veure bé, però en un lloc

	<p>molt solitari, abandonat, fins que no arriben els periodistes i els soldats. La lluminositat de la pel·lícula la converteix en un lloc on tot es veu, hi ha poca possibilitat d'amagar-se en un espai tan obert com el que sembla que és la trinxera.</p>
Música	<p>No hi ha música en tota la pel·lícula, excepte a l'inici (abans de veure la primera imatge dels homes perduts a la boira), al moment de la fugida dels bosnians (una música tensa de percussió), la música dels auriculars d'un soldat de l'ONU quan arriben els periodistes, per mostrar la seva distracció (01:11:36) i a l'escena final amb els crèdits, on apareix la mateixa música que a l'inici. És una música a capella, prou trista per destacar la soledat de l'home que queda a la trinxera i que mostra que la pel·lícula no és una simple comèdia.</p>

5.4.3. Anàlisi dels personatges

En el cas de la pel·lícula *No Man's Land* només s'analitza el personatge de Jane Livingstone, que és la periodista principal del llargmetratge. Com ja s'ha comentat és la protagonista de la segona trama del film, que tracta de ple el periodisme.

a) Jane Livingstone

Nom del personatge: Jane Livingstone

Edat: 30 anys, aproximadament

Aspecte físic (atributs *indicials* i elements *artifactuals*): és de pell blanca i d'estatura mitjana. Amb els cabells llargs i castanys (clars), que sempre porta recollits amb una cua. És força prima però, en general, té una constitució normal. Va vestida amb uns pantalons marrons clars, molt amples, i amb botes. Porta una camisa de màniga curta, blanca, o beix clar, i porta les ulleres de sol penjades al coll o posades. En algun moment, es cobreix amb una fina jaqueta de color marró fosc. No fuma, però porta cigarrets.

Sexe: Dona



Katrins Cartlidge interpreta a Jane Livingstone a la pel·lícula

A la pel·lícula, Jane Livingstone ja es troba a Bòsnia, cobrint la guerra. Així doncs, en aquest cas, es pot considerar que el seu estat inalterat és aquest, cobrir la guerra, tenint la freqüència d'alguns posts de la ONU punxada, esperant que passi alguna cosa.

L'alteració d'aquest estat arriba quan saben que passa alguna cosa al camp de batalla, entre dos fronts enemics, perquè té punxada la freqüència de la ONU, així que ja està buscant una alteració en aquest estat de calma. Saben, doncs, que hi ha dos homes atrapats en una trinxera, de bàndols oposats, i que un tercer es troba damunt una bomba. Se n'assabenta perquè pot parlar amb un dels soldats de l'ONU.

El motiu que hi ha darrera de tot el que fa és incomodar i per fer pressió als dirigents de la ONU, a la institució en general, perquè actuen davant d'aquest conflicte armat. També vol denunciar la inoperància i la suposada neutralitat. Un altre motiu és que vol la informació més nova, la més exclusiva, per això punxa aquesta freqüència i pressiona un dels soldats perquè li expliqui el que passa. Vol l'exclusiva, perquè també li molesta que tots els periodistes acabin sempre al mateix lloc. Pel que fa a les intencions en té diverses al llarg de la pel·lícula. En primer lloc, vol arribar al lloc dels fets, a la trinxera, vol parlar amb algun dels implicats, gravar com desactiven la bomba o obtenir alguna imatge impactant, com parlar amb l'home que es troba sobre la bomba.

Pel que fa als conflictes que es troba mentre realitza aquesta feina, s'han de destacar els següents. El principal conflicte per a Jane és extern, de complicació, ja que troba dificultats per poder informar del que vol. Primer per la prohibició i negativa d'accedir al lloc dels fets, després, perquè quan arriba allà ho fa envoltada de periodistes que busquen el mateix i que volen obtenir declaracions dels alts càrrecs de l'ONU, dels seus soldats, i dels protagonistes atrapats a la trinxera. Però també es troba amb un conflicte intern, que apareix quan la cadena li demana que aconseguixi imatges més "fortes", com aconseguir la imatge de com desactiven la mina o la declaració de l'home que s'hi troba al damunt. Jane reconeix que és difícil, i ha de triar entre obeir la cadena, i arriscar-se per obtenir aquesta informació o mantenir-se al marge com els demanen els soldats de l'ONU que procedeixen a desactivar la bomba.

Davant d'aquests conflictes de complicació ella actua acostant-se al soldat de l'ONU que ha conegut, francès, i guanyant-se la seva confiança, per convèncer-lo que la porti al lloc dels fets. Tot i així, resulta que tots els periodistes hi acaben arribant, sota el control d'un soldat de rang superior dels cascos blaus. També actua pressionant a través de les seves cròniques per tal que els alts càrrecs cedeixin i els deixin arribar al lloc dels fets²⁶, de fet, ella dona

²⁶ *No Man's Land*, minut 00:59:00-01:01:45

l'exclusiva i llavors aconseguir que l'alt càrrec de l'ONU permeti l'arribada als periodistes a la trinxera, per demostrar que sí que hi fan alguna cosa. Quan arriba al lloc intenta apropar-se als implicats per aconseguir-ne declaracions, però ells no volen respondre. Al soldat serbi li ofereix un cigarret (per això du el tabac) però en fer-li la primera pregunta (ha estat vostè qui ha col·locat la bomba sota aquest home?) aquest decideix no contestar-li i apartar-se'n. Tot i així, grava tot el que pot del lloc i en fa una primera crònica, que té poc material. Per això la cadena la pressiona per aconseguir imatges més espectaculars²⁷ i ella decideix, finalment, no arriscar-se, encara que amb prou feines té temps de decidir-se, perquè els cascos blaus no els deixen passar en el moment en què l'especialista procedeix a desactivar la bomba. A més, sense adonar-se'n es troba amb unes imatges més impactants: pot gravar com els dos soldats que hi havia quedat atrapats, el bosnià i el serbi, moren, en directe. Val a dir, però, que és una imatge que aconseguixen tots els periodistes que es troben allà, i ella és la primera a demanar que el càmera ho gravi, amb insistència²⁸. En aquest mateix instant, el soldat bosnià els critica, tractant-los de "voltors".

Així doncs, pel que fa als seus objectius es pot dir que els compleix. Aconseguir que un alt càrrec de l'ONU es traslladi fins a la trinxera, per demostrar que sí que s'interessen pel fet, atorgant poder a les seves crítiques. A més, també aconseguir que hi hagi algun moviment a la organització, fer que s'impliquin en alguna cosa, encara que acabi pitjor de com havia començat. Per altra banda, respecte l'objectiu de l'exclusiva es pot considerar que n'aconsegueix a mitges. Si bé és cert que és ella la primera periodista que s'assabenta del que està passant a la trinxera i és la primera a fer-ne una crònica, utilitzant *off the record* paraules del soldat francès que li ha confessat el que passava, no és l'única a arribar al lloc dels fets. Així doncs, dona la notícia, però no aconseguir completar aquesta exclusiva. Pel que fa a les metes, n'aconsegueix poques: arriba al lloc dels fets i parla amb un dels implicats, però no aconseguir que li responguin i per tant no n'aconsegueix cap declaració. Tampoc aconseguir les imatges de com desactiven la bomba (encara que ella no sàpiga que ni tan sols poden desactivar-la) ni pot parlar amb l'home que s'hi troba a sobre. Ara bé, sí aconseguir una imatge impactant: la de la mort dels soldats serbi i bosnià.

Finalment, es pot considerar que un cop l'alt càrrec de l'ONU els informa que hi haurà una roda de premsa l'hotel Holliday Inn, tot torna a la rutina, i ella segueix cobrint la guerra. L'alteració queda resolta, en part, després que tots dos soldats hagin mort i el tercer que es troba a la trinxera, queda abandonat. Ella dona per bo aquest desenllaç, sense investigar més enllà, accepta les explicacions que li donen sense preguntar més. Decideix marxar, i sembla que estigui més "fastiguejada" respecte el conflicte i l'actuació de l'ONU, ja ni tan

²⁷ *No Man's Land*, minut 01:14:00-01:14:39

²⁸ *No Man's Land*, minut 01:21:00

sols pregunta res al soldats dels cascos blaus que l'ha ajudat, tot i que intenta deixar-lo amb una relació cordial (pot ser un bon contacte). El sorprenent, i la ironia de la resolució d'aquesta alteració és que tothom la dóna pers resolta, quan no és així, però ningú fa més per saber com ha acabat realment, així que sembla que no hagi canviat res. Jane torna a la rutina de la guerra com si no hagués canviat res.

6. Conclusions

Un cop realitzat l'estudi de les pel·lícules seleccionades i dels personatges principals d'aquestes, cal resoldre si s'ha confirmat o no la hipòtesi plantejada en un inici i les preguntes específiques que ajudaran a resoldre-la.

En primer lloc, doncs, cal recordar que aquest estudi partia de la consideració que les pel·lícules seleccionades mostraven periodistes, corresponents de guerra, implicats en el conflicte de manera professional. Que se'ls mostrava com a periodistes vocacionals que gaudien d'aquesta feina i que actuaven activament per obtenir la informació. Que es mostrava un periodisme compromès, on els periodistes arriquen la seva vida per obtenir una millor informació. Considerant, secundàriament, que aquests aspectes els convertien en herois.

Per començar, es dona resposta a les preguntes plantejades, seguint el camí per arribar a respondre la pregunta principal i resoldre la hipòtesi.

6.1. Resolució de les preguntes

a) *Són periodistes vocacionals?*

En tot els casos, sense excepció, els periodistes que es representen als films són vocacionals. És a dir, tots són allà perquè els agrada el que fan, els agrada aquesta feina. Si bé és un aspecte observable en els nous personatges analitzats, és un factor que destaca especialment als periodistes de *Territorio Comanche*, expressat de manera clara per José i Míkel, que consideren que no sabrien viure sense això, que ja no serveixen per una altra cosa. També és un fet que es mostra a través del personatge de Jordan Flynn, a *Welcome to Sarajevo*, en què no es veu fent cap altra feina, no podria ser un periodista esportiu ni cobrir la *Super Bowl* (utilitzant les seves paraules). També és un factor destacable en el personatge de Kyle Morris, a la pel·lícula *Harrison's Flowers*, en què més que expressar-ho clarament, demostra amb els seus actes que és una feina vital. També cal tenir present que, en la majoria de personatges, excepte Laura i Yeager, l'estadi inalterat és la mateixa guerra, cobrir el conflicte.

b) *Estan implicats professionalment en el conflicte?*

Sí, sempre. A pesar de trobar-se enmig d'un conflicte armat són sempre fora l'hotel, buscant la informació o resseguint els carrers per obtenir la notícia i la imatge. S'impliquen a nivell de professió, demostrant el màxim interès en informar sobre el que està passant en aquell territori que es troba colpejat per la violència. S'impliquen en el territori, normalment gràcies als traductors i transportistes que els ajuden, i que són una figura important en les pel·lícules

Welcome to Sarajevo i *Territorio Comanche*. En canvi, aquest personatge no existeix als altres dos llargmetratges, *No Man's Land* i *Harrison's Flowers*. Només en un cas, amb el personatge Michael Henderson, es pot considerar que hi hagi una implicació personal, un aspecte que es resol a la pregunta k.

c) *S'impliquen de manera activa i idealista?*

Tots els periodistes s'impliquen de manera activa al conflicte, intentant obtenir la millor informació i la millor imatge, però es tracta d'una qüestió professional, d'obtenir l'exclusiva, de trobar un tema que no tractin els demés. En tots els films es mostra com hi ha una gran aglomeració de periodistes cobrint aquests fets, així que el que han de fer els protagonistes és moure's per intentar trobar quelcom diferent. Ara bé, en relació a la implicació idealista, s'observa sobretot en el personatge de Kyle Morris, gràcies al concepte que ell té la seva feina: considera que té el deure d'informar d'allò que passa, perquè si no ho fan ells no ho farà ningú. És l'únic personatge que expressa aquest sentiment, que considera la feina que fa una cosa necessària, encara que els altres personatges analitzats també realitzin accions idealistes (jugar-se la vida per obtenir una imatge o obtenir una notícia), no en tenen una visió idealista.

d) *Arrisquen la vida per aconseguir la notícia?*

Tots els personatges arrisquen la seva vida i la seva integritat física pel sol fet de ser allà, cobrint un conflicte bèl·lic. Ara bé, s'arrisquen més aquells que es troben sobre el terreny, que es situen en els indrets més perillosos o en llocs on hi ha foc creuat per aconseguir-ne imatges o per informar sobre el que hi passa. Un exemple d'això seria l'episodi en què Laura Riera, al film *Territorio Comanche*, decideix fer l'entradeta amb un soldat disparant darrera, i on un d'ells l'amenaça de disparar-la amb la metralladora. En el cas de Kyle Morris, Marc Stevenson i Yeager Pollack, els personatges analitzats de la pel·lícula *Harrison's Flowers*, tots ells arrisquen la seva vida, no només per ajudar Sarah, també perquè tenen motius professionals: ja que hi van, volen aconseguir grans fotografies, saben que hi trobaran escenes dramàtiques i colpidores, així que s'arrisquen per obtenir-les. De fet, és un dels conflictes principals en el personatge de Marc Stevenson, que no té clar si ha de jugar-se la vida per seguir Kyle i ajudar Sarah. També en el cas dels periodistes Michael Henderson i Jordan Flynn existeix risc, ja que es troben a la Sarajevo assetjada, i sortir al carrer suposa exposar-se als francotiradors, així que sortir a buscar la notícia com fan ells, els obliga a córrer aquest risc. L'únic cas en què, tot i estar la periodista al terreny, no es pot considerar que el personatge estigui en perill és amb Jane Livingstone, ja que en cap moment s'arrisca ni es posa en perill, i a més, en la situació que se la mostra a la pel·lícula (*No Man's Land*) està

acompanyada de soldats de l'ONU, pel que està protegida, i hi ha un alto al foc entre els dos bàndols.

e) *Estan sobre el terreny?*

Sí, en tots els casos estudiats. A les pel·lícules *Territorio Comanche* i *Welcome to Sarajevo* l'hotel és un espai clau en el seu dia a dia, i es mostra com en van i en vénen, però se'l mostra com un espai de treball, un lloc on han de tornar per poder remetre la informació als mitjans necessaris, en cap moment s'hi estan més del necessari. Hi fan vida "social", relacionant-se també amb els altres mitjans, però sempre són fora per recollir la millor notícia, l'exclusiva, ja que si no surten de l'hotel no podran obtenir cap informació nova, no aportaran res diferent. És una acció, però que també prenen altres periodistes (personatges figurants), ja que en molts casos, allà on van també hi ha altres periodistes.

f) *Quin tipus de periodista són?*

Dels nou perfils analitzats només n'hi ha un que es consideri enviat especial: Laura Riera. Aquesta periodista seria la única que es troba allà per un temps determinat, acompanyant a Mikel i José, amb molta experiència en la cobertura de conflictes. Així doncs, es podria considerar que tots són corresponsals de guerra, sobretot perquè demostren un gran coneixement a l'hora de cobrir fets com aquests, i es coneixen de fa molt temps. De fet, a les pel·lícules *Territorio Comanche*, *Harrison's Flowers* i *Welcome to Sarajevo* queda clar, en tot moment, que els periodistes que hi apareixen tenen una llarga relació i que aquesta relació es basa en el fet que han cobert diversos conflictes armats. Poden explicar anècdotes sobre altres cobertures i a *Territorio Comanche*, gràcies al reportatge que fa Laura sobre els periodistes es descobreix que tots van de guerra en guerra, que són més família entre ells que entre els seus propis familiars. Caldria destacar, però, que el cas de Kyle Morris és més especial, ja que tot i saber que cobreix la Guerra de Croàcia per AFP mostra una actitud de *freelance*, treballant totalment pel seu compte i en cap moment sembla que compti amb el suport de l'agència a nivell de protecció o recolzament, sinó que són els qui li compren les fotografies. Cosa que també passa amb Marc Stevenson, del qual no se sap si treballa directament per un mitjà, però per les seves accions (sobretot pel fet de decidir-se a arriscar la vida) sembla que actuï com a *freelance*. Aquesta pregunta, doncs, també ha servit per veure quin grau de dependència o d'importància té el fet de ser corresponsal, *freelance* o enviat especial a l'hora de fer aquesta feina, demostrant el que s'esmenta a la pregunta següent.

g) *Treballen per a un mitjà de comunicació?*

Sí, excepte els tres personatges estudiats de la pel·lícula *Harrison's Flowers*. En els altres casos, Mikel, José i Laura treballen directament per la televisió espanyola (sense especificar més), Jane Livingstone treballa per a una televisió anglesa, igual que Michael Henderson i Jordan Flynn treballa per a una televisió americana. En aquests sis casos, es nota el suport del mitjà darrera: l'equip de què disposen és avançat, o adequat per la feina que han de fer, tenen protecció d'alguna banda, algú que pot respondre per ells i que els pot ajudar des d'una altra banda i tenen més recursos, un aspecte que es nota a l'hora de poder editar i tractar la informació en els hotels i a través de l'obtenció de telèfons i altres eines que els ajuden a estar en contacte amb la família (com és el cas de Michael Henderson) i amb el propi mitjà (com s'observa clarament en el cas de Laura Riera). Pel que fa a Kyle Morris, per molt que tingui una vinculació a AFP no es pot considerar que rebi cap mena d'ajuda, ni Marc Stevenson, que en cap moment contacta amb cap mitjà, i tampoc Yeager Pollack, ja que hi va per voluntat pròpia, per molt que tingui contacte amb el director de *Newsweek*, no es dona a entendre que hi tingui una relació laboral (sí cal destacar que Harrison Lloyd, el periodista desaparegut, va a la guerra com a reclamació del seu cap, ja que ell treballa per al *Newsweek*). A aquests personatges se'ls mostra molt més independents, més lliures, ja que no donen comptes a ningú i fan la feina que volen. Per altra banda, els periodistes que tenen un mitjà darrera en algunes ocasions se'ls presenten conflictes provocats per aquest mateix mitjà, pel fet de pertànyer-hi, tant a nivell de pressions com d'incomprensió, com és el cas de Laura Riera, Michael Henderson i Jane Livingstone (episodis que es tracten a la pregunta j).

h) *La pel·lícula realitza una crítica a la feina del periodista o als periodistes?*

En termes generals, totes les pel·lícules hi destil·len alguna mena de crítica cap a la feina del periodista, en alguns casos, a través de la crítica a les accions d'algun personatge. El cas paradigmàtic en els films analitzats és *No Man's Land*, en què els periodistes es mostren com uns voltors, tal com els anomena el soldat bosnià abans de morir, que graven imatges sucoses, per poder ensenyar-les arreu del món, com si aquesta guerra fos un crim. De fet Jane seria la icona d'aquest tipus de periodisme, ja que encara que presenti conflictes de tipus moral i intenció de provocar reaccions dels alts càrrecs de l'ONU perquè ajudin i intervinguin al conflicte, les seves accions encara fan que tota la situació acabi pitjor. En aquest cas, doncs, la crítica és clara, mostrant un periodisme-circ, interessat en l'impacte però no en la informació. Per altra banda, a *Welcome to Sarajevo*, a través d'accions com les de Flynn a l'inici de la pel·lícula (ajudant a retirar el cadàver del carrer) condueixen Michael a criticar el periodisme²⁹ i aquells periodistes que volen ser notícia, i deixant entreveure els seus ideals. També a *Territorio Comanche* la crítica al periodisme, a través de diversos aspectes

²⁹ L'episodi s'explica a la pàgina 59

(en boca dels periodistes, en les seves accions, etc.) és un fil conductor, tal com ho és a la novel·la. Mikel, per exemple, es mostra crític amb la intenció d'alguns periodistes de venir a una guerra per aconseguir fama, sense saber com actuar (en referència directa a Laura) i també amb les accions que es duen a terme mentre es cobreix un conflicte armat (un episodi que forma part dels seus conflictes³⁰) en què es mostra crític, i autocrític, amb la morbositat que provoca la guerra en els periodistes i en les seves informacions, titllant-les fins i tot d'interessades. En aquesta pel·lícula es pot entendre, com va passar amb la polèmica de la novel·la, que una de les crítiques intrínseques és el fet que es mostrin periodistes que gaudeixen cobrint aquests esdeveniments, com José. Periodistes a qui els agrada treballar envoltats d'aquest perill i de la misèria que suposa una guerra, i plantejant si algunes informacions que trasllueixen de les guerres no són simplement per satisfer les ganes d'alguns en explicar aquestes misèries, en fer informacions sensacionalistes que no aporten informació real. Pel que fa al film *Harrison's Flowers* no hi ha una crítica directa al periodisme, sinó autocrítica per part dels periodistes.

i) *Els propis personatges realitzen autocrítica?*

No en tots els casos. De fet, es pot considerar que l'autocrítica, és a dir, realitzar una crítica sobre ells mateixos (ja sigui sobre un mateix o sobre algú proper o de la mateixa professió) apareix només a les pel·lícules *Harrison's Flowers* i *Territorio Comanche*. Per boca de personatges com Yeager Pollack, en la primera pel·lícula, es pot escoltar com considera que la seva feina és mostrar la "barbàrie humana" i és conscient que no se'n pot sentir ben bé orgullós. També en boca de Kyle Morris s'escolten crítiques als periodistes que treballen com a corresponsals de guerra, especialment els fotògrafs, ja que considera que la fama (que s'aconsegueix a través de premis i altres reconeixements) tapa allò que és important: cobrir els esdeveniments, mostrar al món el que passa. La seva autocrítica és més aviat complaent, entenent que tot allò que fa ho fa per poder explicar el que veu. En relació a *Territorio Comanche* l'autocrítica apareix principalment en el moment en què Mikel admet que és molt temptador filmar escenes morboses (com maten algú, cossos desfigurats, etc.) en començar amb aquesta professió, perquè és impactant. La seva crítica està dirigida a orientar Laura, però serveix per criticar allò que tantes vegades han pogut fer, encara que fos sense adonar-se'n.

j) *Reben pressions d'algun tipus?*

Sí, sobretot del mitjà que en teoria els recolza. No intervenen altres tipus de pressió, més que la pròpia guerra, que en algun personatge, en Michael Henderson, suposa una pressió

³⁰ S'explica entre les pàgines 34 i 36.

afegida. En aquest personatge, que s'acabarà implicant a nivell personal en la guerra, aquest conflicte suposa una pressió, ja que es creu amb "deure", almenys d'intentar-ho, d'ajudar els nens que ha trobat a l'orfenat i el conflicte mateix pressiona en la seva intenció i en ell mateix, que ha d'esforçar-se el doble per intentar ajudar-los. Per altra Michael, en alguns moments, es troba amb pressions de la mateixa cadena, que li demana imatges que hagin sortit a altres cadenes, ja que sinó sembla que no fossin al lloc, i perquè és una informació que ja no ofereixen respecte els seus competidors. En el cas de *No Man's Land* Jane rep pressions de la seva cadena, que li demana que aconseguixi exclusives i imatges més impactants i, per tant, que se salti les mesures de "seguretat", com no acostar-se a la trinxera on hi ha l'home sobre la mina. Tot i que ella ja expressa que el que li estan demanant és difícil i que l'ONU ha establert perímetres i condicions, des de la cadena segueixen pressionant, utilitzant el recurs de l'alabança amb la frase: sé que pots fer-ho. També a *Territorio Comanche*, tot i que Laura té el suport de la direcció ella acaba rebent pressions i indicacions sobre quina feina ha de fer, encara que només passi un cop: perquè realitzi el reportatge sobre els periodistes que cobreixen el conflicte, encara que ella consideri que a ningú li interessa això. En el cas dels personatges analitzats a *Harrison's Flowers*, ja que la seva història transcorre en paral·lel a la seva feina de periodistes i que, a més a més, no tenen un mitjà al seu darrere, no reben pressions de cap tipus, més enllà de la que s'imposen ells mateixos per arribar a Vukovar i trobar Harrison.

k) *S'impliquen de manera personal al conflicte?*

Dels nous perfils analitzats, només en un cas el personatge s'implica a nivell personal en el conflicte que està cobrint. És Michael Henderson qui, després de conèixer la situació de l'orfenat i a l'Emira pren la decisió d'ajudar aquests nens d'alguna manera, a títol personal. Per això aconseguix treure'n alguns del país i decideix que Emira vingui amb ell a Anglaterra, una nena amb qui no té cap mena de relació de parentiu, però que vol ajudar a nivell personal perquè no hagi de patir la guerra. Fins i tot acabarà adoptant la nena, així s'implica de ple per poder ajudar algú, encara que no ho faci empuyant una arma. En tots els altres casos, encara que sigui un conflicte interior recurrent en tots els personatges (sobre implicar-se a la guerra per fer alguna cosa) i encara que intentin provocar reaccions d'organismes institucionals perquè intervinguin al conflicte, els periodistes es mantenen al marge. Per molt que els afecti el que veuen cap d'ells decideix implicar-se al conflicte, i consideren que estan allà per fer la seva feina, per explicar que hi veuen i per informar, però no per ajudar. Fins i tot Kyle, que presenta una visió més idealista de la seva feina, no s'hi implica a nivell emocional i per molt que l'afecti (i que es drogui per aguantar la vida que porta) no canvia mai la càmera per una arma, ni tampoc ajuda directament a les persones a qui veu patir.

l) *El llenguatge audiovisual influeix en la manera com se'ls representa?*

Es pot considerar que sí, ja que a través dels colors que predominen en els personatges (en la seva indumentària, els seus elements artíficials) i d'alguns plans més tancats, s'arriba a apreciar intencions diferents a l'hora de representar-los. Per exemple, quan Kyle explica per què fa el que fa, la càmera realitza un petit contrapicat i està més tancada, mostrant un objectiu noble que expressa el periodista. També a *Welcome to Sarajevo*, quan Flynn ajuda a retirar el cadàver, l'escena comença amb un contrapicat seu, donant-li importància, però més aviat per assenyalar que està a punt de realitzar alguna cosa important, que és considerada heroica per alguns, però que Michael no aprova. A més, en tots els casos, els periodistes destaquen a través de color de contrast amb els que predominen a l'ambient. Així, si l'ambient es presenta amb colors càlids els periodistes duen alguna cosa de colors freds, destacant, i la inversa. El primer cas es pot observar a *No Man's Land* i el segon a *Harrison's Flowers*. En el cas de *Welcome to Sarajevo* i *Territorio Comanche* es pot considerar que els periodistes estan més fusionats amb l'entorn, amb uns colors més equilibrats. Tot i així, no es pot considerar que el llenguatge audiovisual s'utilitzi per alabar-los ni fer-los més importants, a nivell general (només en les ocasions esmentades).

Vistes aquestes consideracions, i resoltes les preguntes que havien de permetre resoldre la hipòtesi, cal resoldre primer la pregunta principal, que és la següent: *els corresponents de guerra que apareixen als llargmetratges de ficció (relació a la Guerra de Bòsnia i Croàcia) són periodistes herois, que es juguen la vida per aconseguir la millor informació?*

La resposta a aquesta pregunta, en relació als periodistes-herois és no. No es pot considerar que es mostri als periodistes com uns herois en la filmografia seleccionada. Com s'ha pogut veure en la resolució de les preguntes *i* i *h* d'aquestes conclusions, es realitza crítica sobre el seu seu comportament, especialment en el cas de la pel·lícula *No Man's Land*, però en els altres casos també. No s'idealitza el personatge, mostrant-lo com algú que es passa la vida realitzant gestes heroiques i superant les mil i una dificultats per poder sobreviure. Així doncs, els casos estudiats contradirien les afirmacions que realitzen tan Alfonso Rojo sobre ell mateix, com Howard Good o l'estudi de Pizarroso³¹, mostrant un periodista més aviat desconsiderat i interessat respecte la guerra que està cobrint. En l'únic cas en què es podria interpretar una visió que s'acostaria a la de l'heroi seria amb el personatge de Michael Henderson, que és qui decideix actuar per salvar Emira i apartar-la del conflicte. També en el cas de Kyle Morris, que té una visió idealista de la seva feina es pot considerar que, a través d'aquest pensament, se'n realitza una idealització, tot i que no del tot, ja que ell és un

³¹ Aquestes declaracions estan reproduïdes a la pàgina 7 d'aquest treball.

personatge que també presenta una personalitat difícil i turmentada, amb actitud violentes en alguns casos, i no es pot considerar un heroi plenament.

Per altra banda, en relació al fet d'arriscar la seva vida, que en aquest treball era una aspecte que s'havia relacionat amb l'heroïtat del propi personatge, l'estudi ha ajudat a demostrar que són dues coses diferents, en tots els casos, amb més perillositat o menys, tots els personatges es juguen la vida, en un lloc on el foc creuat és constant, és un territori en guerra. El perill de bombardejos, de rebre un tret o de patir lesions és sempre present, i ja que són periodistes que treballen sobre el terreny, que surten a buscar la notícia més enllà de les parets de l'hotel, aquest perill és superior. Així doncs, sí, s'hi juguen la vida per aconseguir la informació, però això no els converteix en herois, ja que en alguns casos, ho fan per aconseguir reconeixement i destacar, encara que no sempre sigui la millor informació, sinó la més interessant o espectacular.

6.2. Conclusió general: no es confirma la hipòtesi

Després de respondre les preguntes específiques, es pot considerar que la hipòtesi no pot ser confirmada, principalment, perquè no se'ls mostra com a herois, ni mostren un periodisme idealista en què la informació i la intenció de deixar constància d'aquells fets sigui el seu principal objectiu. No són personatges herois. Per tal de respondre més concretament a aquesta hipòtesi, tenint sempre en compte les conclusions específiques extretes per resoldre les preguntes, s'agafa el plantejament exposat en l'inici d'aquest apartat, per tal de justificar, en parts, perquè no es considera comprovada la hipòtesi.

Les pel·lícules seleccionades mostren periodistes, corresponsals de guerra, implicats en el conflicte de manera professional. Que se'ls mostrava com a periodistes vocacionals que gaudien d'aquesta feina i que actuaven activament per obtenir la informació. Que es mostrava un periodisme compromès, on els periodistes arriquen la seva vida per obtenir una millor informació. Considerant, secundàriament, que aquests aspectes els converteixen en herois.

La primera part d'aquesta hipòtesi sí que s'ha pogut demostrar a través de l'anàlisi realitzat en relació als personatges, i resolent les preguntes c i e. Els periodistes surten al carrer, a buscar la notícia, s'impliquen en el territori per conèixer què hi passa, per poder informar. En alguns casos, com en el personatge Jordan Flynn, aquesta implicació es tradueix en el fet que ells aprengui bosnià, per poder-se moure pel territori. En altres casos, aquesta implicació es duu a terme a través d'uns personatges secundaris, però no per això menys importants: els intèrprets, que ajuden el periodista a connectar amb el lloc. Clarament, tots són allà per professió, perquè volen informar sobre el que hi passa, volen ser al lloc.

Pel que fa a la vocació dels periodistes està demostrada. En tots els personatges analitzats la seva feina és el primer, són corresponsals de guerra que no saben fer res més, o això creuen. Són periodistes que viuen per allò, i en la rutina dels quals la guerra no és més que un escenari, han après a viure amb aquesta situació i és un aspecte vital en la seva definició. És de fet, un aspecte vital en la configuració d'aquests personatges.

Respecte el periodisme compromès s'ha d'afirmar que no és el que mostren als llargmetratges. A través de la resolució de les preguntes *h* i *i*, ja es pot veure que les crítiques que es realitzen al periodisme i les que formulen els propis personatges periodistes, la feina que s'hi mostra dista molt de considerar-se idealista, així com les accions dels personatges. No s'hi mostra un periodisme lluitador, que intenta canviar al món ni demostrar el que passa en aquest indret. Més aviat s'intenta retratar la dificultat d'aquesta feina, mostrar que afecta en la persona i aquells que l'envolten (si és que l'envolta algú) i també demostra que, en molts casos, conflictes d'aquest estil s'aprofiten per destacar, per aconseguir el reconeixement internacional del periodista, aconseguint que el professional passi a ser el centre d'atenció i no el veritable problema, que és la guerra. És la crítica que hi ha *No Man's Land*, en què els periodistes pràcticament provoquen la notícia, i en què es critica també la seva poca implicació a nivell de denúncia, i el seu interès per obtenir imatges sucoses. Les crítiques a com es realitza aquest periodisme, amb el conflicte que se'ls planteja a gairebé tot els personatges sobre la implicació personal en la guerra, acaba demostrant que, a vegades, és més fàcil buscar la "llàgrima", buscar un enfoc sensacionalista que no pas mantenir-se al marge, exposant el que hi ha. I tot i que és una decisió per la qual opta la majoria, mantenir-se apartat, és també un punt conflictiu, en què sembla que el periodista es dediqui a exposar la misèria humana sense fer res al respecte. Com es comentava en l'anterior apartat, a la resolució de la pregunta principal, només Kyle Morris té una visió del periodisme idíl·lica, entenent que ha de servir per denunciar el que està passant, per mostrar a tot el món el que ell veu allà.

Així, doncs, per molt que els periodistes arrisquin la seva vida, ja que es troben en un territori en guerra, arrisquen la seva vida per obtenir grans fotografies, o les millors imatge, com es resol a la pregunta *d* i s'especificava en la pregunta principal, això no els converteix en herois. No són uns personatges valents per excel·lència, disposats a enfrontar-se a tot i tothom per informar sobre la guerra. En el personatge Marc Stevenson és quelcom irrefutable, ja que en més d'una ocasió es mostra atemorit i ho expressa verbalment, sentint-se paralytitzat i insegur. Però tots els personatges, excepte en Jane Livingstone, que córrer menys perill en relació als altres personatges analitzats, es mostren en algun moment colpits per la guerra, o amb la inseguretat del que t'hi pot passar, de com pots acabar. És justament això el que, en aquests llargmetratges analitzats, converteix aquests periodistes en humans, en persones que pateixen pel que veuen, que tenen por i que, a vegades, reaccionen de manera errònia.

Ja sigui perquè la intervenció del periodisme en la Guerra de Bòsnia i Croàcia ha estat polèmica des que va succeir, o perquè la intenció dels films era ensenyar uns corresponents de guerra “quotidians”, que tenen problemes i que no volen jugar-s’ho tot a una bona imatge, o una bona crònica, que també actuen per intencions pròpies, els periodistes analitzats no són herois. El fet que tants periodistes viatgessin a l’antiga Iugoslàvia, en l’explosió de la televisió, de la fotografia, en un moment en què la tecnologia havia avançat considerablement des que es produïssin altres guerres (com la del Golf o Vietnam), l’acció d’alguns periodistes ha estat qüestionada. Fins i tot encara que 19 hi perdessin la vida durant aquells anys, i que fos un territori desprotegit per aquells que volien informar del que hi passava, especialment per aquells que hi viatjaven com a *freelance*, no ha impedit que la retransmissió de la guerra de Bòsnia i Croàcia arreu del món fos considerada dubtosa moralment. Potser el fet que fos una guerra a Europa, després d’haver patit les dues guerres mundials, el fet que es permetés això, sabent que els conflictes ètnics existien, i que les massacres succeïen, ha fet que el cinema sobre aquests esdeveniments sigui crític amb un periodisme que cobria en massa episodis escabrosos, mostrant la desgràcia sense actuar-hi. Per molt que en els casos analitzats alguns periodistes critiquin la inoperància de la ONU i en vulguin la intervenció en algun aspecte, ells mateixos s’allunyen del conflicte, perquè no és cosa seva, i això fa que l’heroisme no sigui una característica dels perfils d’aquests corresponents de guerra, no són admirables, encara que facin coses que una altra persona no faria, el que s’hi mostra és una feina, un ofici més.

7. Bibliografia

- Alsina, M. R. (2002). El periodismo bélico o la guerra al periodismo. *Signo y Pensamiento*, XXI (40), 42-51.
- Herrero, G. (Director). (1996). *Territorio Comanche* [Pel·lícula]. Espanya.
- Beeston, R. (2006). *Looking for trouble: the life and times of a foreign correspondent* (Vol. XVI). Londres: Tauris Parke Paperbacks.
- Manchevski, M. (Director). (1994). *Before the Rain* [Pel·lícula]. Macedonia.
- Committee to Protect Journalists. (sense data). *Data & Research: Killed since 1992*. Consultat el 26 / Febrer / 2016, a CPJ. Committee to Protect Journalists: <https://cpj.org/killed/europe/bosnia/>
- Díez, F. F. (1996). *Arte y técnica del guión*. Barcelona: Edicions UPC.
- Winterbottom, M. (Director). (1997). *Welcome to Sarajevo* [Pel·lícula]. Regne Unit.
- Tanovic, D. (Director). (2001). *No Man's Land* [Pel·lícula]. Bosnia i Hercegovina.
- Fajardo, E. G. (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Consultat el 15 / Abril / 2016, a CES Felipe Sengundo: <http://www.cesfelipesengundo.com/revista/articulos2007b/ElmaGalan.pdf>
- Shepard, R. (Director). (2007). *The Hunting Party* [Pel·lícula]. Estats Units.
- Good, H. (1989). *Outcasts: the image of journalists in contemporary films* (Vol. VIII). Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Inger Olsbu. (sense data). *Herramientas de análisis: Personajes*. (I. Olsbu, O. Skau, Productors, & UiB) Consultat el 18 / Abril / 2016, a Nettspansk UiB: <http://nettspansk.uib.no/litteraturbok/main/analysar/index.php?getfile=personajes>
- Knightley, P. (1975). *The First casualty: from Crimea to Vietnam: the war correspondent as hero, propagandist and myth maker*. San Diego: Harcourt Brace & Company.
- Laviana, J. C. (1996). *Los Chicos de la Prensa*. Madrid: Nickel Odeon.
- Chouraqui, É. (Director). (2000). *Harrison's Flowers* [Pel·lícula]. França.
- McLaughlin, G. (2002). *The War correspondent* (Vol. VIII). Londres: Pluto Press.
- McNair, B. (2010). *Journalists in films: heroes and villains*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Parejo, N. (2012). *El Fotógrafo en el cine: re(presentaciones)*. La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, DL.
- Pizarroso, A., González, M., & Muñoz, P. S. (2007). *Periodismo de guerra*. Madrid: Síntesis, DL.
- Razeto, C. (2011). *Corresponsales de guerra*. Bagno a Ripoli, Florence: Scala.

Rodicio, Á. (1998). *La Guerra sin frentes: de Bagdad a Sarajevo: memorias de una enviada especial*. Madrid: Temas de Hoy.

Rojo, A. (1995). *Reportero de guerra: la historia, los secretos, los vicios y las virtudes de los corresponsales*. Barcelona: Planeta.

Roth, M. P. (2010). *Encyclopedia of war journalism: 1807-2010: correspondents, photographers, media & technology from the Napoleonic Wars to the War in Afghanistan*. (2). Millerton, NY, EE.UU.: Grey House Publishing.

Sánchez, J. S., & altres. (2012). *El periodista observado: cine sobre informadores*. Madrid: Visión Libros.

Santos, L. M. (2012). *Periodistas de cine: el cuarto poder en el séptimo arte*. Madrid: T&B. Sindicat de Periodistes de Catalunya (SPC); Federació de Sindicats de Periodistes (FeSP).

(2005). *Estatuto del corresponsal de guerra*. Almeria: SPC; FeSP.

Surinyac, G. M. (1998). *El guión del guionista*. Barcelona: CIMS 97, S.L.

Taibo, C. (2000). *Bòsnia, Kosovo, Txetènia: qüestió nacional, conflictes i intervencions*. (A. Martín, Trad.) Barcelona: Edicions de 1984.

Taibo, C. (2000). *La Desintegración de Yugoslavia*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Tumber, H., & Webster, F. (2006). *Journalists under fire: information war and journalistic practices*. Londres: Sage.

Vale, E. (1985). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

7.1. Consultes a bases de dades

Filmaffinity. (sense data). *Antes de la lluvia*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film725497.html>

Filmaffinity. (sense data). *Bienvenido a Sarajevo (Welcome to Sarajevo)*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film507866.html>

Filmaffinity. (sense data). *En tierra de nadie*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film892752.html>

Filmaffinity. (sense data). *Géneros y Topics: Guerra de Bosnia*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: https://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=785294&attr=all&order=BY_TITLE&no doc

Filmaffinity. (sense data). *Géneros y Topics: Guerra de Yugoslavia*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=428147>

Filmaffinity. (sense data). *La sombra del cazador*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film847519.html>

Filmaffinity. (sense data). *Las flores de Harrison*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film499993.html>

Filmaffinity. (sense data). *Territorio comanche*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film258208.html>

IMDB. (sense data). *Antes de la lluvia*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a imdb: http://www.imdb.com/title/tt0110882/?ref_=fn_al_tt_1

IMDB. (sense data). *En tierra de nadie*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a imdb: http://www.imdb.com/title/tt0283509/?ref_=fn_al_tt_1

IMDB. (sense data). *La sombra del cazador*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a imdb: http://www.imdb.com/title/tt0455782/?ref_=fn_al_tt_1

IMDB. (sense data). *Las flores de Harrison*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a imdb: http://www.imdb.com/title/tt0216799/?ref_=fn_al_tt_1

IMDB. (sense data). *Territorio Comanche*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a imdb: http://www.imdb.com/title/tt0120311/?ref_=fn_al_tt_1

IMDB. (sense data). *Welcome to Sarajevo*. Consultat el 4 / Desembre / 2015, a imdb: http://www.imdb.com/title/tt0120490/?ref_=nv_sr_1

7.2. Pel·lícules visualitzades

Manchevski, M. (Director). (1994). *Before the Rain* [Pel·lícula]. Macedònia.

Herrero, G. (Director). (1996). *Territorio Comanche* [Pel·lícula]. Espanya.

Tanovic, D. (Director). (2001). *No Man's Land* [Pel·lícula]. Bosnia i Hercegovina.

Winterbottom, M. (Director). (1997). *Welcome to Sarajevo* [Pel·lícula]. Regne Unit.

Chouraqui, É. (Director). (2000). *Harrison's Flowers* [Pel·lícula]. França.

Shepard, R. (Director). (2007). *The Hunting Party* [Pel·lícula]. Estats Units.

8. Annexos

Annex 1: Taula d' elecció de les pel·lícules

		Before the Rain	Harrison's Flowers	The Hunting Party	No Man's Land	Territorio Comanche	Welcome to Sarajevo
Periodistes	Corresponsal	-	-	-	-	X	X
	Enviat especial	-	X	X	X	X	X
	Freelance	-	-	X (més endavant)	-	-	-
Els periodistes a la pel·lícula	Principals	-	X	X	-	X	X
	Secundaris	-	X	-	X	X	X
Mitjà	Fotografia	X	X	-	-	-	-
	Televisió	-	-	X	X	X	X
	Prensa	-	X	-	-	-	-
Periodisme a la trama	El periodisme és la història o part rellevant de la història	-	X	X	-	X	X
	El periodisme no té a veure amb la història	X	-	-	X	-	-
Implicació en la guerra	Sobre el terreny	-	X	X	X	X	X
	Espectadors	-	-	-	X	-	-

Temps en què es produeix	Durant la guerra	-	X (Croàcia)	-	X	X	X	X
	Passada la guerra	X (Macedònia)	-	X	-	-	-	-
Producció	Bòsnia i Hercegovina	-	-	-	X	-	-	-
	Europa	X	X	-	-	X	X	X
	EE.UU.	-	-	X	-	-	-	-
Conflictes deontològics	Plantejats a la pel·lícula	-	X	-	X	X	X	X
	Planteja a l'espectador	-	X	-	X	X	X	X

Annex 2: Taula de primeres observacions

Observacions	Before the Rain	<ul style="list-style-type: none"> - Tres històries: Paraules, Cares, Fotografies. - La primera història mostra com un monjo ajuda a fugir una noia d'una "guerrilla" i la seva família. - La segona història presenta a Anne (directora mitjà) i a Alexander Kirkov (fotògraf). Ha estat a Bòsnia, ara vol anar a Macedònia d'on és ell. Anne mira les fotos on es veuen escenes de la primera història. - A la tercera part, Alexander arriba a Macedònia. No fa fotos ni actua com a periodista, només torna a casa. Aquesta tercera història mostra l'abans de la primera (perquè fugí la noia). - 2a i 3a història passen abans que la 1a. - Poques referències a Bòsnia, només per alguna fotografia.
	Harrison's Flowers	<ul style="list-style-type: none"> - "Mostrar la crueldad e idiotez de la raza humana" - Periodistes de guerra: Harrison Lloyd, Yeager Pollack, Kyle Morris, Marc Stevenson. . Tots fotògrafs - Mostra la conciliació familiar en el periodisme. - Construcció: narració de la història a posteriori pels personatges intercalada amb la història. - Diferències entre periodistes famosos vs. no famosos. - Després que creguin que ha mort, Sarah Lloyd (dona) decideix anar-lo a buscar. Amb l'ajuda de Kyle, Marc i Yeager. - Treballen Sarah i Harrison al Neeweek. - Mostra la peripècia de la dona per trobar-lo.
	The Hunting Party	<ul style="list-style-type: none"> - La història la explica en veu en off un càmera: Duck (sobrenom). - Periodistes de la pel·lícula: Duck, Simon Hunt i Benjamin. - Simon Hunt i Duck treballaven junts, van estar a junts a Bòsnia. Tenen fama i són reconeguts. - A Bòsnia Simon Hunt perd els papers en directe i li canvia la vida. Després se sap que és perquè una dona que estimava ha mort a la guerra (en una massacre provocada pels serbis). - L'acció passa 5 anys després de la guerra. Mostra la persecució dels periodistes per trobar un criminal de guerra (el qui va provar la massacre on mor la noia). - És una crítica als pocs esforços que es van fer per jutjar aquests criminals de guerra per part d'aquelles

	<p>organitzacions que els han declarat com a tal i que afirmen buscar-los.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Basada en un article d'Esquire, de Scott K. Anderson.
No Man's land	<ul style="list-style-type: none"> - Soldats de guerrilles dels dos bàndols. - Personatges principals joves. - 2 soldats queden atrapats en una trinxera enmig dels dos fronts. Un tercer soldat està sobre una mina (l'han col·locat allà com a trampa). - Els periodistes no apareixen fins el min. 53:42. Jane Livingstone, enviada especial d'una cadena. - Col·laboració entre ONU i periodistes. Soldats ONU informen periodistes i Jane pressiona ONU perquè actuï en el cas. Quan apareixen tots els periodistes sembla un tour turístic. Mostra la mediatització de l'escena, que la fa ridícula, tot i ser tensa. - Des de l'estudi demanen l'espectacle: més morbós. - "¿Os pagan bien por enseñar nuestro sufrimiento?" - Deixa la ONU malament: no soluciona res, ni ajuda, empitjora la situació. Alts càrrecs criticats.
Territorio Comanche	<ul style="list-style-type: none"> - Llenguatge periodístic - Mostra el funcionament de la TV. Els hotels són platós i redaccions. - Laura Riera, presentadora notícies. Enviada especial. Es veu la seva evolució en relació al periodisme amb la guerra. (Televisar la mort). - Corresponsals de guerra que ja són allà: Mikel Uriarte + José (càmera). - Tensió entre corresponsals i enviada. Despreci perquè és d'estudi. - Conflictes deontològics: punts de vista i sentimentalisme ("mostrar las miserias humanas"). - Espectacle de la guerra: tothom grava la massacre. - Corresponsals de guerra que estan a totes les guerres (un club).
Welcome to Sarajevo	<ul style="list-style-type: none"> - Bojeria periodística: tots fotografien cadàvers i desgracies, busquen l'espectacularitat. - Michael Henderson i Gregg (càmera) estan sobre el terreny, Jane Carson és l'enllaç amb la cadena (britànics). - Jordan Flynn: desinhibit, atrevit, és americà. - Mostra diferències entre els personatges anglesos i americans, i el seu periodisme. - Risto Bavic: conductor i traductor dels britànics. - S'impliquen en els fets. Sobretot en relació als nens (Henderson acaba adoptant una nena per treure-la de la guerra).

		<ul style="list-style-type: none">- Mostra la influència del periodisme en el conflicte (fer pressió per salvar els nens) i la irrupció de l'ONU en el conflicte (la pressionen).- Ensenya una part de la guerra sense la guerra (conseqüències, mostra imatges de quan ja ha passat la desgràcia, marxa de Sarajevo i mostra que passa en parts rurals i apartades del centre, guerrilles).- Assetjament de Sarajevo: element entre línies, no es mostra explícitament.
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------