© Publicado en en Barrera, C. y M. A. Jimeno (eds.), *La información como relato*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, pp. 687-711.

RELATO PERIODÍSTICO Y RELATO CINEMATOGRÁFICO: DEL REPORTAJE AL FILME. EL CASO DE «LOS GRITOS DEL SILENCIO» *THE KILLING FIELDS)*

Alejandro PARDO FERNÁNDEZ

1. *Introducción*

El arte de contar historias es tan antiguo como el ser humano. Las formas más sencillas de expresión literaria son los pequeños relatos o cuentos. Conforme el hombre ha ido evolucionando histórica y culturalmente, los modos de expresión y comunicación han adquirido mayor efectividad.

En este trabajo se plantea la relación entre dos tipos de relatos: el periodístico (que a nuestros efectos puede identificarse con el literario) y el cinematográfico. Para ello me he servido del estudio de un caso: el artículo del periodista norteamericano Sydney Schanberg titulado «La vida y muerte de Dith Pran» y la película *Los gritos del silencio*, basada en este reportaje. El denominador común salta a la vista: en ambos casos se trata de relatos, es decir, son enunciados narrativos que *cuentan una historia*. Pero sucede además que narran *la misma historia*. Asimismo, pretendo mostrar cómo participan, en proporciones desiguales, tanto de una estructura narrativa propia de la ficción como de un mensaje informativo que apela a sucesos históricos (reales). Y, lo que es más importante, cómo buscan configurar actitudes sociales con distinta eficacia.

Qué duda cabe que, si el lector tiene oportunidad de conocer directamente ambos relatos —reportaje y filme—, seguirá con mayor aprovechamiento lo que aquí se expone.

2. *Claves conceptuales para entender el relato*

Entre las múltiples definiciones de relato que podrían ofrecerse, he elegido una de Claude Brémond que me parece bastante acertada en el contexto en que nos movemos: «Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano, dentro de la unidad de una misma acción» [1]. Así pues, este autor enumera tres elementos sustanciales que todo relato debe poseer: sucesión de eventos, su integración en la unidad de acción y el ingrediente del interés humano.

De igual modo, habría que traer a colación nociones como «enunciado», «discurso», «diégesis», «narración», «autor» y «narrador» (implícitos o explícitos), «receptor» y «narratario», etc. Con el riesgo que supone toda simplicación, me detendré únicamente en aquellos conceptos que considero más básicos para entender el análisis comparativo de las páginas siguientes [2].

La narratología clásica distingue entre: *historia* (relato): serie de hechos hipotéticos que suceden en el tiempo de la ficción o de las eventualidades que suceden en la Historia (realidad); *trama*: orden en que se seleccionan las historias y los sucesos; base sobre la que se construye la estructura narrativa; *discurso*: línea narrativo-descriptiva, modo y medio en que una historia se cuenta o se presenta al público; *diégesis*: hechos contados dentro de la historia, que pretendidamente coinciden con una realidad. Estos elementos quedan reflejados gráficamente [3]:

Un autor, a través de su obra (un relato de la naturaleza que sea), se dirige a un público. Tanto el autor como el público son personas, sujetos reales que poseen un saber compartido. El autor presenta ante los ojos del lector/espectador un mundo diferente al mundo real, un universo de discurso por él creado que se convierte en el vehículo (medio y modo) para contar una historia (diégesis) bajo una forma de realidad aparente (verosimilitud).

Dentro del universo de discurso, el autor (persona real) se convierte en narrador; y el público (también real), si acepta el *pacto de lectura* (las reglas de ese nuevo mundo), pasa a ser narratario (sujeto receptor de la narración). Este primer «salto» se denomina *metalepsis textual*, puesto que autor y público abandonan el mundo real para adquirir una nueva entidad dentro del discurso narrativo: ese nuevo status de realidad se denomina personaje. Pero a su vez, ese narrador cuenta una historia en la que él está presente, de modo explícito o implícitamente. Se produce así un segundo «salto» —*metalepsis diegética*—, por el que el narrador-personaje adquiere una nueva personalidad dentro del relato mismo. Igualmente se predica esto del narratario-personaje.

La metalepsis textual es más radical y discontínua que la diegética. El lector/espectador tiende a fundirlas en una sola, confundiéndose realidad real y realidad aparente, persona y personaje. Es entonces cuando se hace efectiva la magia de la fantasía, en claves de ficción.

Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que este diagrama está sujeto a múltiples combinaciones y pueden crearse estructuras muy complejas: varios narradores que ofrecen diversos puntos de vista; historias dentro de otras historias; referencias a distintos distintos ámbitos narrativos, etc.

Como quedará explicado en el epígrafe correspondiente, este esquema narratológico se aplica también al universo cinematográfico —con mayor claridad incluso— y a todo relato en general [4].

3. *El relato periodístico: «The Life and Death of Dith Pran»*

El 20 de enero de 1980, *The New York Times Magazine* publicaba una escalofriante historia escrita por un periodista que cuatro años antes había recibido el premio Pulitzer por sus cró-

nicas sobre el conflicto de Camboya: Sydney Schanberg[5]. Este corresponsal de guerra, después de haber cubierto distintos conflictos bélicos en el sudeste asiático durante seis años, asombraba al mundo con un nuevo artículo de trece páginas a cuatro y cinco columnas, titulado «La vida y muerte de Dith Pran». Esta vez no se tratataba de una crónica bélica, sino de «una historia de guerra y amistad, de la angustia de un país destrozado y de la voluntad de vivir de un hombre». En él se relata la búsqueda y la lucha por sobrevivir de su intérprete y colega Dith Pran[6], la caída de Camboya en manos comunistas y la implicación de los Estados Unidos en un nuevo conflicto.

3.1. *Periodismo interpretativo*

Enfrentarse con el análisis genérico de este artículo no es tarea que apunte total clarividencia. Podría incluirse entre los reportajes interpretativos, en un sentido amplio. «una de las manifestaciones más destacadas del reportaje interpretativo —señala el profesor Martínez Albertos— es la que aplican de ordinario los llamados semanarios de noticias. Los textos habituales de este tipo de publicaciones —*newsmagazine* en el argot internacional de los periodistas— se pueden considerar casi todos como reportajes interpretativos»[7].

En su esfuerzo de sistematización didáctica, Martínez Albertos enumera cinco ingredientes básicos del reportaje interpretativo: 1. Antecedentes; 2. Humanización; 3. Interpretación; 4. Investigación; 5. Orientación. Quedan sintetizados en esta frase de Neale Copple: «Es necesario interpretar las noticias ya presentadas a fin de: primero, dar al lector *antecedentes* completos de los hechos que dieron origen a la noticia; segundo, dar el alcance que tuvieron los hechos y circunstancias en el momento en que ocurrieron y explorar lo que podrá ser de ellos en el futuro: esto es *interpretación*; y tercero, analizar los hechos y situaciones descritas en los dos puntos anteriores: esto es *análisis*»[8].

Después de una atenta lectura, puede concluirse que el reportaje de Schanberg cumple estos requisitos. Efectivamente, se detiene a explicar el clima político-social anterior al estallido del conflicto; interpreta las repercusiones de los hechos que tuvieron lugar en aquel entonces; y analiza con agudeza situaciones y comportamientos[9].

3.2. *El reportaje como relato*

Igualmente cierto es que nos encontramos ante un reportaje fuera de lo común. Quizá se deba a su carácter testimonial y emotivo (está escrito todo ello en primera persona). En mi opinión se trata ante todo de un relato, es decir, una historia contada. Así lo refleja el subtítulo: «A Story of Cambodia by Sydney Schanberg»[10].

La intención del periodista discurre por una doble vertiente: por un lado, informar cuidadosamente sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en Camboya durante la ocupación de las tropas comunistas (en este sentido, abundan las fechas, nombres y datos); por otro, narrar la historia de su relación con un hombre que le salvó la vida y a quién no pudo corresponder con igual moneda cuando fue necesario. La realidad histórica sirve de telón de fondo sobre el que discurre esa otra historia de amistad. Refuerza esta afirmación el hecho de que Schanberg publicara la versión más «noticiosa» de su odisea nada más regresar con Pran, y que apareció en la primera página del *New York Times* del 12 de octubre de 1979.

Tanto por su contenido como por el estilo formal, este artículo periodístico puede considerarse no sólo un ejemplo de reportaje del género interpretativo, sino también un

ejemplo de reportaje como relato. Traduzco a continuación el primer párrafo como síntesis ilustrativa: «Comencé la búsqueda de mi amigo Dith Pran en abril de 1975. Incapaz de protegerle cuando las tropas del Khmer Rojo ordenaron a los camboyanos evacuar sus ciudades, le vi desaparecer hacia el interior de Camboya, que iba a convertirse en un campo de muerte para millones. Dith Pran había salvado mi vida el día de la ocupación, y la sombra de mi fracaso por mantener su seguridad —por hacer lo que él había hecho por mí— iba a seguirme durante cuatro años y medio. Entonces, el 3 de octubre de 1979, Dith Pran cruzó la frontera de Tailandia, hacia la libertad. Esta es una historia de guerra y amistad, de la angustia de un país destrozado y de la voluntad de vivir de un hombre» [11].

No voy a entrar en diatribas sobre la licitud o conveniencia de entremezclar lo estrictamente periodístico con las impresiones personales [12], pero vistas las cosas en su contexto, diré que el relato del periodista norteamericano posee una fuerza enorme —y no sólo desde el punto de vista dramático—. Lo que realmente busca es narrarnos una relación personal de indudable interés humano, que además personifica la tragedia vivida por todo un país. Y a la hora de establecer un parangón con la versión fílmica, este último aspecto resulta esencial.

Antes de pasar al siguiente punto, me gustaría insistir en la validez periodístico-interpretativa del reportaje de Schanberg. Y lo haré de nuevo con palabras del profesor Martínez Albertos que vienen muy al caso: «El problema está en que los hombres que hacen interpretación periodística sean tan honestos consigo mismos que las tesis o puntos de vista editoriales resulten formulados siempre después de un esfuerzo intelectual serio y ascético, después de un esfuerzo derivado del estudio y consideración de todos los factores necesarios para la elaboración de un correcto relato interpretativo» [13].

4. *El relato cinematográfico: Los gritos del silencio (The Killing Fields)*

Cuando un cineasta o guionista decide hacer una película, acude generalmente a dos áreas de inspiración, desde las que afloran ideas creativas: una de cáracter propio, como la imaginación o las experiencias personales; y otra de carácter ajeno, como las obras literarias y los hechos reales recogido en los medios de comunicación.

Este último fue el caso de *Los gritos del silencio* [14]. Ya desde el otoño de 1979 el afamado productor británico David Puttnam había seguido los relatos de Schanberg y consiguió los derechos para llevar su historia a la gran pantalla [15].

Como filme, es fruto de un completo equipo creativo [16] y tuvo una acogida favorable en el mundo entero, además de conseguir tres Oscars de la Academia norteamerica.

4.1. *Cuestiones temáticas*

Los gritos del silencio, por el tema conflictivo que aborda, es considerado un filme polémico en algunos ambientes. No nos compete emitir juicios a este respecto, sino valorar la película como relato. Y para ello estudiaremos cuál era el propósito de sus autores [17] y qué recursos utilizaron para contarnos la historia.

Cuando Puttnam leyó el artículo de Schanberg vio en seguida un tema de increible potencial fílmico: la amistad entre dos hombres, que trasciende culturas y continentes, en medio de tensiones, remordimientos, y de un país que agoniza. Es decir, personas enfrentadas a situaciones extremas que suponen una piedra de toque para su entereza moral. Este es un lugar común en la filmografía del productor británico: «Mis mejores películas tratan, de una u otra manera, sobre hombres en crisis de tipo moral (...). Sinceramente pienso que hay un material maravilloso para los cineastas en el área de las crisis personales» [18].

Roland Joffé, en cambio, estuvo más preocupado con el mensaje político del filme. No hay que olvidar que se define así mismo como un director políticamente comprometido[19]. Sin embargo, y como era de esperar, prevaleció la visión originaria de Puttnam: «Desde varios puntos de vista, es un filme apolítico (...), cuya estructura trata primordialmente acerca de esperanzas truncadas. No quiero entrar en discusiones retóricas porque no soy lo suficientemente experto, pero lo que ocurrió fue que la intervención americana —que pudo ser bien intencionada— resultó catastrófica en Camboya»[20]. No puede negarse un claro mensaje de tintes liberales, criticando la política exterior norteamericana de aquella época; postura que, por otra parte, era la adoptada por Schanberg en sus crónicas.

4.2. *Aspectos formales*

Desde el punto de vista formal, se trata de una obra de gran maestría. No en vano dos de los tres Oscar que esta película obtuvo fueron a la mejor fotografía y al mejor montaje. El estilo ha sido definido por el propio Puttnam como «realismo de ópera» —siguiendo el modelo de *Apocalypse Now*—, junto con un planteamiento de fondo —al igual que *La batalla de Algiers*—. Chris Menges optó por un estilo sobrio y realista, muy cercano al género documental —campo en que es un consagrado especialista, lo mismo que Joffé[21]—. Sin renegar de su condición de «ficción de una historia real», *Los gritos del silencio* recrea, con una verosimilitud impactante, la odisea de Camboya. Quienes tengan la oportunidad de leer tanto el artículo de Sydney Schanberg como el guión de Bruce Robinson, advertirán la tremenda similitud no sólo formal sino emotiva (comunicación de los mismos sentimientos, del mismo estado de ánimo)[22].

4.3. *Valor testimonial*

Recordemos que nos estamos ocupando de relacionar una misma historia presentada por distintos autores y mediante modos y medios muy diferentes. ¿En que medida respeta el relato cinematográfico el original periodístico? La respuesta viene dada por los protagonistas reales. Comenta Schanberg: «Aunque se han tomado algunas licencias dramáticas, *Los gritos del silencio* cuenta verdaderamente mi historia y la de Pran, tal como sucedió. Es un filme veraz»[23]. Y Jon Swain, el periodista británico que vivió la tragedia (encarnado por Julian Sands en la versión cinematográfica), añade: «Para mí, *Los gritos del silencio* representa algo que es de gran importancia: la oportunidad de reconocer lo que fue un acto cierto de valor por parte de un camboyano (...). Yo debo mi vida a Dith Pran, el intérprete de Sydney Schanberg. El cómo nos salvó de una ejecución inminente está contado escrupulosa e indefectiblemente en este filme»[24].

Actualmente, algunos expertos no dudan en incluirla entre las obras históricas clásicas del cine, debido a que «es espléndida como película, por mérito propio, y como pieza histórica»[25].

5. *Periodismo y cine, cine y periodismo*

La relación periodismo-cine o cine-periodismo admite, entre otras, las siguientes aproximaciones: temática (la imagen del periodista presentada por Hollywood a lo largo de las décadas); narratológica (comparación entre las estructuras narrativas propias del género); discursiva (la ficción audiovisual como modo de comunicación social); o genérica (periodismo cinematográfico o televisivo, critica de cine). Por razones de mayor interés, me fijaré en las tres primeras.

5.1. *Aproximación temática*

Alex Barris publicó en 1976 un magnífico libro titulado *Stop the Presses!*. En él recoge y clasifica tipológicamente, hasta esa fecha, todas las películas norteamericanas cuyos protagonistas —principales o secundarios— son profesionales de la informa-

ción[26]. Desde aquel año, son innumerables los filmes que han seguido una de estas fórmulas[27].

Si tuviéramos que actualizar la obra de Barris, posiblemente incluiríamos *Los gritos del silencio* en el capítulo sexto, titulado «El reportero como ser humano». «En algunos casos —apunta Barris— los cineastas consiguieron incluso inventar historias en las que los personajes fueran primero seres humanos y reporteros de prensa después. En estas ocasiones, nosotros, el público, experimentamos la alegría de descubrir que la gente de la prensa, igual que cualquiera, puede tener problemas, mujer e hijos, deudas, hogar, aficiones, crisis, idiosincrasias, hábitos, relaciones, gozos y penas, no siempre conectados con su trabajo»[28].

A esta conclusión llegaríamos partiendo tanto del artículo periodístico como de la obra fílmica. Según quedó dicho anteriormente, ambos relatos utilizan la Historia (del conflicto camboyano) para tejer con ella otra historia con minúscula, la de una amistad en medio de las confusión, el caos y la guerra.

5.2. *Aproximación narratológica*

Abunda la bibliografía a la hora de estudiar con profundidad las relaciones narrativo-estructurales de la literatura y el cine[29]. No ocurre lo mismo con los géneros periodísticos y las artes audiovisuales de ficción. Sin embargo —y porque el periodismo puede considerarse una forma literaria, máxime si se trata de relatos como el que nos ocupa—, estableceremos en las líneas siguientes una relación de equivalencia entre literatura o relatos periodísticos —por un lado— y cine —por el otro— como enunciados narrativos que utilizan lenguajes diferentes con un mismo fin: contar una historia.

Partimos de un principio común: «El análisis perceptivo de películas se construye sobre los mismos principios usados en el análisis literario»[30]. Es decir, todo aquello que se concluye del

relato literario (historia, narración, discurso, diégesis, personajes, autores y narradores, etc.), se aplica igualemente al texto audiovisual[31].

Para corroborar lo dicho, James Monaco, en su ya clásica obra *How to Read a Film*, afirma que «el potencial narrativo del cine es tan acentuado que ha desarrollado su lazo de unión más fuerte con la novela (relato), no con la pintura o el drama, Tanto las películas como las novelas cuentan historias con gran riqueza de detalles y desde la perspectiva de un narrador»[32].

Apliquemos el diagrama narratológico expuesto en el primer epígrafe, sin olvidar que nos encontramos en niveles equitativos. Observaremos diferencias y semejanzas muy interesantes: Partiendo de realidades distintas, tanto el relato periodístico como el cinematográfico se refieren a un mismo contenido diegético (la historia de Schanberg y Pran). En el caso del artículo, el autor se identifica, en su universo de discurso, con un narrador explícito (en primera persona), que a su vez coincide con uno de los personajes de la historia. La metalepsis apenas se diferencian; entre otras cosas porque el universo de discurso creado se identifica con la realidad y no distrae la atención sobre sí mismo.

No sucede igual con el discurso cinematográfico[33]. Los autores (Puttnam, Robinson, Joffé) utilizan un narrador implícito (ellos mismos) que a la vez corresponde al Sydney Schanberg ficticio (Sam Waterson), que cuenta la historia de su amistad con Pran (como narrador explícito); se constituye así una segunda metalepsis diegética[34]. La primera metalepsis —la que supone el salto del autor real al narrador (que en este caso es la personificación de lo que vemos en la película, es decir, «alguien» que nos lo está contando)— es también *textual* —como en el caso literario—, pero la naturaleza de ese texto es diferente: ya no está formado por letras y signos ortográficos, sino por imágenes y sonidos armónicamente compuestos. A los ojos del lector/espectador esos «saltos» tienden a confundirse en uno, porque lo que se busca precisamente es la identificación entre realidad y

universo de discurso. En el caso del reportaje lo hemos llamado «información veraz» (realidad); en el caso del filme, lo denominamos «verosimilitud» (realidad aparente).

Con palabras más sencillas, diremos que el artículo del *New York Times* trata de *un periodista* (el autor) *que cuenta una historia sobre sí mismo*. La película, en cambio, supone un paso más allá en el universo de ficción: se trata de *un autor* (distinto al propio Schanberg) *que cuenta una historia sobre un periodista que cuenta una historia sobre sí mismo*.

Sin entrar en grandes disquisiciones, me gustaría centrar brevemente la atención sobre la diferencia de lenguajes, que ambos universos de discurso utilizan. Porque el medio en que una historia se cuenta, tiene un efecto totalmente definitivo sobre la historia misma[35].

El discurso literario no se construye sobre una estructura de temporalidad real. El narrador-autor suele presentarse de modo explícito y el narratario se enfrenta al filtro del propio lenguaje. El hilo conductor del interés viene dado por la relación entre el narrador y la historia que cuenta. La propia literatura ha reaccionado frente al cine abandonando estilos miméticos o descriptivos (al modo decimonónico) y ha tendido últimamente hacia la autoconciencia y la manipulación de la palabra (recursos estilísticos).

El lenguaje del discurso cinematográfico es esencialmente audio-visual. Aunque limitado narrativamente, ofrece una mayor riqueza pictórica y libertad de elección al espectador. Capaz de discurrir en términos de tiempo real y utilizando un lenguaje limpio, directo y «objetivo» (ojo de la cámara), el cine supone una experiencia comunicativa y evocadora más rica (aquí y ahora). En este caso, el hilo conductor viene determinado por la relación entre la historia y esa naturaleza «objetiva» de la imagen.

El cine se ha convertido en el arte mimético de la vida humana por excelencia, haciendo realidad el viejo aforismo de

«una imagen vale más que mil palabras»[36]. Diremos con un autor norteamericano que en cualquier película sucede algo, «y sucede de tal manera que pueda ser observado con cierto grado de comprensión. Con independencia de ser complejas desde el punto de vista intelectual, las películas trabajan principalmente sobre acciones y emociones»[37].

Dejaremos este apartado retomando lo planteado en su inicio: la comparación de narrativas entre lo cinemático y lo periodístico-literario. Y me gustaría hacerlo citando unas palabras de Robert Scholes y Robert Kellogg que parecen evocar los antiguos oráculos: «La prosa intelectual y el periodismo sobrevivirán, sin ninguna duda, durante siglos. Pero el ímpetu principal del arte narrativo bien pudiera pasar del libro al cine, como pasó en otro tiempo del poeta orador al escritor»[38].

5.3. *Aproximación discursiva*

Algunos autores, como Francisco Sanabria, se refieren al cine como «antípoda de la Prensa»: «Las películas ofrecen, aún cuando versen sobre problemas actuales, cualquier cosa menos información noticiosa o periodísitica. No en balde, y con cierto sentido —como he señalado ya—, si a la Prensa se le denomina cuarto poder, al Cine se la ha llamado séptimo arte. Evidentemente, el cine, por su lenguaje y contenidos, está más emparentado con las artes narrativas y plásticas que con la Prensa. Si se agrupa con ésta, es en cuanto *medio de comunicación* de difusión propia, no en cuanto medio de información, porque no lo es; de una película lo que lícitamente esperamos es —dentro de sus peculiaridades propias— algo más parecido a lo que esperamos de la novela, del teatro o de la pintura, que lo que esperamos de la Prensa»[39].

Esta opinión —algo más comprensible hace tres lustros— no se mantendría hoy con tanta radicalidad. Al igual que existe un periodismo de opinión o interpretativo que busca influir en la conciencia social[40], cierto tipo de películas —aquellas que es-

tán hechas por personas que entienden el universo fílmico como conformador de actitudes sociales— viene a ser un medio de comunicación social mucho más efectivo (en cuanto influyente) que la prensa. ¿Por qué?

Siguiendo el pensamiento del profesor García-Noblejas, hemos definido ya el discurso cinematográfico como *información* que aparece en un texto audiovisual, al considerar las acciones humanas como objeto de enunciación. El mismo autor afirma que «los fundamentos del espectáculo audiovisual presentan una articulación básica que se corresponde analógicamente con los de la sociedad y cultura en que nacen»[41]. En esos fundamentos se encuentra lo que bien podría llamarse «espíritu objetivado» de una sociedad. Es decir, «un despliegue panorámico de los hábitos positivos y negativos —virtudes y vicios— de una colectividad»[42], contado en términos narrativos, dramáticos y valorativos. Concluye García-Noblejas señalando que «la ficción es siempre más poderosa y efectiva, más práctica (más ético-política y más estética) que las informaciones noticiosas de actualidad»[43].

No sólo el cine y la televisión han sido vistos, desde sus orígenes, como eficaces medios para modificar el «espíritu objetivado» de una sociedad, sino que incluso los programas noticiosos hoy día responden a esquemas narrativos y dramáticos propios de la ficción[44]. Esta evolución supone algo tan sencillo como acomodarse a las exigencias de la naturaleza humana. Las noticias nos afectan más si son presentads como historias no anónimas («a alguien le sucede algo»).

Se da la curiosa coincidencia, en el caso que venimos analizando, de que precisamente David Puttnam entiende el medio cinematográfico en este sentido: «Buenas o malas, las películas tienen un gran poder: trabajan el cerebro y forman y conforman actitudes sociales. Pueden ayudar a crear una sociedad saludable, participativa, preocupada e inquisitiva; o, por el contrario, una sociedad negativa, apática e ignorante»[45].

Como apunte anecdótico y corroborador de lo dicho en este apartado, concluiré con un curioso sucedido: un reportaje publicado en *Los Angeles Times*, hace poco más de un año. El título no puede ser más elocuente: «Return to the Killing Fields» (Regreso a los campos de la muerte). En el verano de 1989 se exhibió en Phnom Penh *Los gritos del silencio*, teniendo como invitados de honor a Sydney Schanberg y a Roland Joffé. El propósito era recordar las atrocidades vividas durante los años del conflicto. Curiosamente no se hizo a través de ningún congreso, debate, programa de televisión o de radio, sino estrenando para el gran público, en una sala de cine, una película sobre ese período difícil de la historia del país (película que sólo unos pocos camboyanos habían visto en vídeo). «Por primera vez, la mayor parte de la población pudo ver una crónica de su sangrienta historia en una gran pantalla (...). *Los gritos del silencio* es el instrumento más fuerte que existe, en su dramatización brutal de la vida bajo el poder del Khmer Rojo, para recordar al mundo lo que ocurrió»[46].

Y como ya definieron los clásicos griegos, dramatización es el arte de comunicar a través de la representación.

6. *Conclusiones: el cuarto poder del séptimo arte*

Cuando el lector alcanza el epígrafe final —máxime si ha resistido a lo largo de las páginas precedentes—, suele agradecer la síntesis y concisión. Intentaremos no defraudarle.

En la siguiente enumeración de conclusiones, las tres primeras se refieren al caso de estudio; las dos últimas son de carácter general.

1. Tanto el reportaje «The Life and Death of Dith Pran» (La muerte y vida de Dith Pran) como la película *Los gritos del silencio (The Killing Fields)* reúnen los elementos fundamentales de la estructura narrativa. Son, por tanto, relatos.

2. Partiendo de universos de discurso de distinta naturaleza —y, por tanto, utilizando lenguajes muy diferentes—, el artículo de Schanberg y el filme de Puttnam/Robinson/Joffé se identifican sustancialmente en el contenido (historia que cuentan) y en la forma (entendiendo ahora ésta desde el punto de vista intencional), y pretenden provocar en el público lector o espectador una misma reacción.

3. Ambos relatos participan, en proporciones desiguales, tanto de una estructura narrativa propia de la ficción como de una mensaje informativo que apela a sucesos históricos (reales), y buscan configurar actitudes sociales.

4. En cuanto enunciado narrativo, el poder evocador, apelativo y directamente envolvente del medio cinemático supera en efectividad al literario/periodístico.

5. Como elemento configurador de modos de comportamiento social e individual, el séptimo arte —en claves de ficción audiovisual—, se muestra más poderoso que el cuarto poder en sus géneros interpretativos.

NOTAS

1. BREMOND, Claude: «La logique des possibles narratifs», *Communications* n. 8, Seuil, París, 1966, p. 62 (citado por GARCIA-NOBLEJAS, Juan José: *Poética del texto audiovisual*, EUNSA, Pamplona, 1982, p. 54.

2. Quienes deseen un estudio profundo de estas cuestiones, pueden acudir al libro del profesor GARCIA-NOBLEJAS citado en la nota anterior, así como: CHATMAN, Seymour: *Story and Discurse: Narrative Strucutre in Fiction and Film*, Cornell University Press, London, 1978 (traducido recientemente al castellano por la editorial Taurus, Madrid, 1990); SCHOLES, Robert and KELLOGG, Robert: *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, New York, 1979.

3. El diagrama de la estructura narrativa es utilizado con cierta frecuencia por los autores. Una versión más compleja puede encontrarse en el citado libro de CHATMAN, p. 265.

4. Brémond afirma que «un filme es casi siempre un relato, un mensaje complejo que presenta una serie de situaciones, sucesos y acciones, agenciados en la unidad de una historia» (Cfr. GARCIA-NOBLEJAS, Juan José: op. cit., p. 55, nota 91). Como puede verse, se trata esencialmente de la misma definición propuesta por el autor francés para el todo tipo de relato, pero omite uno de los elementos esenciales: la implicación del interés humano. En mi opinión, si en algún caso el interés humano está presente, es en las ficciones audiovisuales, porque de lo contrario no serían una eficaz *mímesis* del comportamiento humano.

5. SYDNEY H. SCHANBERG: Nació en Clinton, Massachusetts, en 1934. Educado en Harvard, entró a formar parte del New York Times como copista en 1959 y, al año siguiente, pasó a ser redactor de noticias de ámbito local. Posteriormente dirigió con éxito las oficinas del *Times* en Albany (Nueva Yok), Nueva Delhi (India) y Singapur. De 1969 a 1975 cubrió distintos conflictos del sudeste asiático. En abril de 1975, rehusó ser evacuado de Phnom Penh, cuando la capital camboya sucumbió ante el ataque de los Khmer Rojos. Fue entonces el momento más trágico que jamás viviera, cuando estuvo a punto —con otros compañeros— de ser fusilado por las tropas ocupantes. Dith Pran, su intérprete y guía, intercedió por ellos y logró salvarles. Refugiados finalmente en la embajada francesa, se vió obligado a separse del hombre a quien debía su vida. A los pocos días fue conducido hasta Tailandia y desde allí continuó informando sobre la ocupación. En 1976 se le concedió el Premio Pulitzer en reconocimiento a la arriesgada labor profesional desempeñada en Camboya. Un año después, en 1977, fue nombrado director del área metropolitana del New York Times. Desde su vuelta a los Estados Unidos, continuó la investigación sobre el paradero de su amigo camboyano. Volvieron a reunirse felizmente en octubre de 1979. Desde 1981 escribe una columna, dos días por semana, sobre efemérides de la ciudad de Nueva York (Cfr. PANETH, Donald: *The Encyclopedia of American Journalism*, Facts on File Publications, New York, 1983, págs 440-441).

6. DITH PRAN: Nació en 1942, al noroeste del país, cerca de Angkor. Se crió en una familia numerosa (cinco hermanos) y acomodada, de clase media. Su padre trabajaba como oficial de obras públicas, y pudo recibir una educación elemental. Aprendió francés en

la escuela e inglés por libre. Desde 1960 —año en que terminó sus estudios escolares—, trabajó como intérprete, primero para los asistentes militares norteamericanos (1960-65) hasta que las relaciones diplomáticas Camboya-U.S.A. se rompieron, y luego para la productora británica que rodaba *Lord Jim*. Más tarde se empleó como recepcionista en el hotel «Auberge Royale des Temples». Con el estallido de la guerra en 1970, Pran se mudó con su familia a Phnom Penh, donde consiguió trabajo como intérprete para periodistas extranjeros. En 1972 entró en contacto con Schanberg y fue aquél el comienzo de una larga y trágica amistad. Pran no tenía formación periodística entonces, pero poco a poco sus cualidades como informador mejoraron. Y, a la vez que su interés por la profesión crecía, empezó a ver en el periodismo una vía para revelar la difícil situación de su pueblo. Tras la caída de la capital, decidió evacuar su familia y permanecer junto a su amigo Sydney. Capturados poco después por tropas del Khmer Rojo, estuvieron a punto de ser ametrallados a sangre fría. Pran imploró por ellos ante los mandos ocupantes y salvo sus vidas. Una vez en la embajada francesa, la inmunidad diplomática dejó de incluir a los camboyanos. Pran se vio obligado a separase de su compañero y emprender un éxodo de muerte hacia el interior de Camboya. Un éxodo que habría de durar cuatro años y medio.

Después de sobrevivir en condiciones inhumanas, a punto de morir varias veces por desnutrición o ejecutado y habiendo perdido a varios miembros de su familia (padre y hermanos), logró alcanzar la frontera de Tailandia en octubre de 1979. Días después de reunió allí con Schanberg y pasó a vivir en los Estados Unidos con su mujer e hijos.

En la actualidad trabaja como fotógrafo del *New York Times*. (Estractado del artículo de SCHANBERG, Sydney: «The Life and Death of Dith Pran» en *New York Times Magazine*, 20 enero 1980, sección 6, págs. 15 a 19).

7. MARTINEZ ALBERTOS, José Luis: *Curso general de redacción periodística*, Mitre, Barcelona, 1983, p.334.

8. COPPLE, Neale: *Depth Reporting. An Aproach to Journalism*, New York, 1963, p. 21 a 25 (citado por MARTINEZ ALBERTOS, José Luis: op.cit., p. 354).

9. Sirva como ejemplo el siguiente párrafo: «Decidí introducirme de lleno en esta historia cuando advertí que Camboya era un país arrastrado a la guerra por otros poderes, sin control sobre su propio destino, siendo usado cruelmente como campo de batalla, ignorando el mundo su larga agonía mientras se preocupaba más por el vecino Vietnam. Pero lo que realmente nos empujó a los dos fue el impacto humano: los huérfanos de apenas diez años, con sus uniformes y sus rifles casi más altos que ellos; mutilados hacinándose en hospitales repletos de enfermos y suciedad; niños esqueléticos vomitando esputos con tos ronca, mientras los veías morir en aquellas clínicas malnutridas; y soldados, sin paga y sin poder dormir, manteniendo el fuego intenso en las líneas de vanguardia, con su vida pendiente de la 'magia' de los amuletos que colgaban de sus cuellos, mientras los generales dormían la siesta después de largos banquetes, varias millas detrás del frente» (SCHANBERG, Sydney: op. cit., p.16).

10. El término inglés *story* es bastante preciso a este respecto. La palabra castellana que mejor lo traduce es, precisamente, *relato* o historia (que se cuenta).

11. SCHANBERG, Sydney: op. cit., p. 16.

12. El relato de Schanberg está salpicada de continuas referencias subjetivas y sentimientos que afloran desde su interior. Como ejemplo he extractado los siguientes párrafos: «Me detengo aquí para decir que esta crónica, de todas las que he escrito como periodista, ha llegado a ser las más difícil para mí, porque tengo que sacar fuera lo que llevo dentro (...). Pero continué volviendo a Phnom Penh: la obsesión por esta historia estaba llenando mi vida (...). Pran era un superviviente incluso entonces. Tendía a otorgarme cualidades heroicas para hacerme más grande de lo que yo era en realidad —como estoy haciendo con él ahora— (...). En los meses y años que siguieron, aquella escena —Pran cruzando la puerta de salida— se convirtió en una pesadilla constante para mí».

13. MARTINEZ ALBERTOS, José Luis: op. cit., p. 355.

14. Ficha técnica: Inglaterra, 1984. *Título original*: «The Killing Fields». *Director*: Roland Joffé. *Productor*: David Puttnam. *Productora*: Enigma Productions, Goldcrest e International Film Investors para la Warner Bros. *Guión*: Bruce Robinson, basado en un artículo de Sydney Schanberg. *Diseño de Producción*: Roy Walker. Música: Mike Oldfield, con temas de John Lenon, Paul McCartney y Franco Corelli. *Fotografía*: Chris Menges. Montaje: Jim Clark. *Intérpretes*: Sam Waterson (Sydney Schanberg), Haing S, Ngor (Dith Pran), John Malkovich (Al Rockoff), Julian Sands (Jon Swain), Craig T. Nelson (Agregado militar), Spalding Gray (Cónsul EE.UU.).

15. Una historia detallada sobre la producción de esta película puede hallarse en: YULE, Andrew: *Fast Fade. David Puttnam, Columbia Pictures and the Battle for Hollywood*, Dalacorte Press, New York, 1989, capítula 14; «Dialogue on Film: David Puttnam», en American Film, noviembre 1984, págs. 14 y ss.; SAMMON, Paul: «Chris Menges and *The Killing Fields*», *American Cinematographer*, abril 1985, págs. 64 y ss.; «*The Killing Fields* Production Information», Press Dossier, Warner Bros., 1984.

16. DAVID PUTTNAM: Nacido en Londres en 1941. Hombre de gran talento emprendedor, comenzó trabajando con gran éxito frente a una agencia publicitaria de fotógrafos (que tenía, entre otras cosas, la exclusiva de *Los Beatles*), antes de unirse a Sandy Lieberson para formar la VPS/Goodtime Production Company. Sus primeras películas fueron *Melody* (1969) y *Mahler* (1973). Desde el principio también, produjo filmes primerizos de los después consagrados Michael Apted (*Stardust*, 1972), Alan Parker (*Bugsy Malone*, 1975) y Ridley Scott (*Los duelistas*, 1976). Durante este período realizó también varios documentales y series para la televisión británica.

En 1977 produjo su primer gran éxtio internacional, *Expreso de medianoche*, escrita por Oliver Stone y dirigida por Alan Parker. Con ella obtuvo un Oscar de la Academia. Su siguiente película, *Foxes* (1978) no fue tan resonante. Habría que esperar a 1981 para que *Carros de fuego*, dirigida por Hugh Hudson con un guión de Colin Welland, obtviera nada menos que 4 Oscars, incluyendo la mejor película. A este triunfo siguieron filmes menores, entre los que destacan *Local Hero* (1982) y *Cal* (1984). En 1984 Puttnam salta de nuevo a la primera página del cine mundial con *Los gritos del silencio*, ganadora de 3 premios de la Academia. Dos años después vendría el siguiente éxito, *La Misión* (1986), película en la que el productor británico repite el mismo director y director de fotografía que la anterior, y que también recibió un Oscar.

En 1986 Puttnam es contratado por Coca-Cola para que dirija una de las majors de Hollywood: Columbia Pictures. Pero el cineasta británico fracasará en su intento de cambiar el «Hollywood System». Antes de llegar al año y medio como máximo responsable el estudio, Puttnam se ve obligado a dimitir.

De vuelta a Londres, sigue al frente de su productora Enigma Productions, Ltd., en Londres. Su última película, *Memphis Belle* (1990), ha obtenido una buena acogida en Cannes.

Entre los muchos galardones recibidos por Puttnam a lo largo de su carrera cinematográfica, destacan el Jean Renoir Humanitarian Award (1986) y el Michael Balcon Award. de la Academia británica. ROLAND JOFFE: Graduado en la Escuela Dramática de la Universidad de Manchester, en 1968. En 1973, después de trabajar en el teatro británico, se convirtió en el director más joven del Teatro Nacional, bajo la tutela de Laurence Oliver. Al cabo de cinco años, Joffé paso a dirigir series y programas documentales de televisión. En dos ocasiones consiguió el premio de la Prensa al mejor reportaje con sus obras *The Spongers* (1979) y *United Kingdom* (1982), de la BBC. Desde estas tempranas producciones, Joffé se manifiesta como un director políticamente próximo a planteamientos de izquierdas.

Su debut en el séptimo arte vino con *Los gritos del silencio* (1984), filme en el que demostró su madurez como director. Su siguiente película, también bajo las órdenes de David Puttnam, fue *La Misión* (1986) que afianzó su renombre internacional. Sin embargo, su última obra fílmica, *Creadores de sombras* (1989), no obtuvo una crítica muy favorable. BRUCE ROBINSON: Su aparición en la industria cinematográfica, siendo actor, está unida a títulos como *Romeo y Julieta*, de Zefirelli, o *La historia de Adela H.*, de Truffaut. Como guionista, su actividad se remonta a comienzos de los años 70. También su relación con Puttnam es muy temprana, aunque ninguno de sus primeros guiones se llevó finalmente a la pantalla. *Los gritos del silencio* puede considerarse su primer proyecto definitivo, en el que empleó cerca de dos años y medio. Posteriormente escribió también el guión de *Creadores de sombras*. CHRIS MENGES: Comenzó su carrera cinematográfica a los 17 años, trabajando como ayudante de cámara para el cinematógrafo norteamericano Alan Forbes. En 1961 fue contratado por la Granada Television como cámara de la serie *World in Action*. De este modo viajó a lo largo del mundo recogiendo testimonios audiovisuales de guerras y revoluciones (principalmente en Asia y Africa). En 1973 realizó una serie de documentales sobre la «guerra del opio» (*Opium Warlords* y *Opium Trails*), así como del problema de la droga en Estados Unidos (*East 103rd Street*).

Trabajó como fotógrafo de segunda unidad para Peter Suzchisky (*El imperio contraataca*, 1980). Su primer filme con Puttnam fue *Local Hero*, y posteriormente *Los gritos del silencio* y *La Misión*, películas por las que obtuvo sendos Oscars a la mejor fotografía.

17. El término «autor», aplicado al campo de la cinematografía, tiene un significado equivalente al resto de las artes, si bien rara vez recae sobre un sujeto individual. El cine es, sobre todo, un arte compartido, y la obra resultante es fruto de un conjunto coordinado de mentes creadoras. Pero cuando se aprecia una coherencia temática y estilística, se atribuye a la visión de un sólo artista que expre-

sa sus gustos y convicciones personales. Se emplea entonces el término francés auteur. Así se habla del cine de Renoir, Welles, Hitchcock, Ford, Bergman, Spielberg o Kurosawa.

La «Teoría del autor» en el cine fue propuesta por Bazin y los críticos de *Cahiers du Cinemá* (Truffaut entre los más destacados) en los años 50 y desarrollada, entre otros, por Andrew Sarris durante la década siguiente. (cfr. KAWIN, Bruce F.: *How Movies Work*, Macmillan Publishing Company, New York 1987, p. 292; GIANNETTI, Louis: *Understanding Movies*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1987, págs. 374 a 379).

De modo habitual, la teoría del autor hace referencia a directores (véanse los mencionados arriba), pero hoy día podemos encontrar figuras como la del productor-autor (Cfr. YULE, Andrew: op. cit., p. 112). Este es el caso de David Puttnam. Curiosamente conocemos *Carros de fuego, Los gritos del silencio* o *La Misión* como películas de Puttnam. Hablando precisamente sobre la segunda, comentaba el productor británico: «Todos mis éxitos se han basado en la habilidad de reunir un grupo de iguales que deseaban instintivamente hacer la misma película (...). Mi entusiasmo por nuestro proyecto proviene del hecho de que la película completa existe en mi mente, y lo que tengo que encontrar es un guionista con quien me pueda comunicar y que sea capaz, a su vez, de transcibir al papel lo que estoy viendo» (Ibíd, p. 127-128). Y en otro lugar añade: «Así que mi obsesión, si se quiere, es asegurar que todos estamos haciendo exactamente la misma película. Una vez estoy seguro de ello, mi función es proteger al director y proporcionarle todo lo que necesite» (Cfr. «Dialogue on Film: David Puttnam», *American Film*, noviembre 1984, p.15).

18. YULE, Andrew: op.cit., págs. 127 y 139.

19. «Respecto a *Los gritos del silencio*, creo que efectivamente se inscribe en mi trabajo por una nueva izquierda» (Cfr. CASTRO, Antonio: «Entrevista: Roland Joffé», *Dirigido por...*, noviembre 1986). En otra entrevista, el actor John Malkovich, que encarna al fotógrafo Al Rockoff, comenta que discutió con Joffé porque «él tiene una confusa cabeza marxista, y yo no» (Cfr. *American Film*, octubre 1985, p. 27).

20. Cfr. «Dialogue on Film: David Puttnam», *American Film*, noviembre 1984, págs. 14-15.

21. Quien desee conocer con mayor detenimiento el trabajo de Menges en este filme, puede consultar el artículo de Paul SAMMON citado en la nota 15.

22. La película respeta en un 80% el guión de Robinson, pero aún así gana en similitud con el artículo original. Las páginas omitidas contenían escenas ficticias y habría que reducir las 144 páginas del guión a poco más de dos horas. El metraje final del filme fue de 136 minutos.

23. SAMMON, Paul: op. cit., p. 69.

24. YULE, Andrew: op. cit., p. 136.

25. FRASER, George M.: *The Hollywood History of the World*, Ballantine Books, New York, 1988, p. 245.

26. BARRIS, Alex: *Stop the Presses! The Newspaperman in American Films*, A.S. Barnes and Co., New Jersey, 1976. El libro está dividido en diez capítulos que recogen monográficamente otras tantas imágenes de periodistas presentadas en el séptimo arte: 1) El prototipo; 2) El reportero revienta-crímenes; 3) El reportero chismoso; 4) El reportero Cruzado; 5) El reportero de mundo; 6) El reportero como ser humano; 7) La hermana llorona; 8) Directores y editores; 9) El hombre de noticias como villano; y 10) Edición final.

27. Algunos de los títulos más sobresalientes son: *Network, Todos los hombres del presidente, Ausencia de malicia, El síndrome de China, Salvador o Bajo el fuego*, por no citar *Superman y Batman*.

28. Ibíd., p. 117.

29. Algunas obras de especial interés: GARCIA-NOBLEJAS, Juan José: op. cit.; CHATMAN, Seymour: op. cit.; SCHOLES, Robert and KELLOGG, Robert: op. cit.; GIANNETTI, Louis: op. cit.; RICHARDSON, Robert: *Literature and Film*, Midland Books, London, 1972; MILLER, Gabriel: *Screening the Novel*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1981; GOYUM, Joy G.: *Double Exposure: Fiction into Film*, Mentor Books, New York, 1985; McDOUGAL, Stuart Y.: *Made into Movies: From Literature to Film*, Holt, Rinehart & Winston, Inc., New York, 1985.

30. BOGGS, Joseph M.: *The Art of Watching Films*, Mayfield Publishing Co., New York, 1985, p. 30.

31. La obra citada del profesor GARCIA-NOBLEJAS —*Poética del texto audiovisual*— constituye una aplicación sistemática, profunda y efectiva de esta teoría.

32. MONACO, James: *How to Read a Film*, Oxford University Press, New York, 1977, p.29.

33. Puede hablarse con propiedad de discurso cinematográfico como «la información que aparece en un texto audiovisual, al considerar las acciones humanas como objeto de la enunciación» (GARCIA-NOBLEJAS, Juan José: op. cit., p.466).

34. Este segundo narrdor explícito se presenta a lo largo del primer minuto de la película. Acompañando imágenes de arrozales, selvas y helicópteros, y dos primeros planos de Schanberg y Pran, oímos la voz del periodista (Sam Waterson) adelantándonos lo que vamos a ver en las dos horas siguientes: «Camboya: a muchos occidentales les parecía un paraíso; otro mundo, un mundo secreto. Pero la guerra en el vecino Vietnam rompió sus fronteras y la lucha se extendió pronto a la Camboya neutral. En 1973, el *New York Times* me envió como corresponsal para cubrir este conflicto secundario. Allí, en una campiña asolada por la guerra, en medio de la lucha que tenía lugar entre las tropas gubernamentales y las guerrillas del Khmer Rojo, conocí a mi guía e intérprete: Dith Pran; un hombre que había de cambiar mi vida, en un país que aprendí a amar y a compadecer» (fundido a negro sobre un primer plano congelado de Pran). El resto del filme es presentado de modo directo, «objetivo», sin intervenciones de narrador alguno. Pero el espectador ya no olvida que lo sigue viendo es la historia que ese narrador explícito del comienzo —ahora implícito— quiere contarle.

35. BOGGS, Joseph M., op. cit., p. 303.

36. Es de sobra conocido que podría defenderse igualmente su opuesto —«una palabra vale más que mil imágenes»— si nos detenemos en el poder conceptual y denominativo de la palabra, aunque el aforismo acuñado se mueve en un terreno más descriptivo que conceptual. Además, «como mucho, la versión fílmica puede llegar a capturar un octavo de la profundida de la obra literaria (...). Sin embargo, el cineasta debe intentar sugerir el resto del material escondido» (BOGGS, Joseph M.: op. cit., p. 305).

37. KAWIN, Bruce F.: op. cit., p. 60.

38. SCHOLES, Robert y KELLOGG, Robert: op.cit., p. 281.

39. SANABRIA, Francisco: *Radiotelevisión, Comunicación y Cultura*, Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1974, págs. 296-297.

40. A este respecto puede acudirse al volumen de GARCIA-NOBLEJAS, Juan José y SANCHEZ ARANDA, José Javier (editores): *Información y persuasión*, Actas de las IV Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1989. De especial interés resultan las siguientes comunicaciones: MUÑOZ TORRES, Juan Ramón: «*Sobre el carácter ejemplar de los contenidos informativos y su eficacia persuasiva*», p. 201 y ss.; SANCHEZ-TABERNERO, Alfonso: «*El periodismo como relato de hechos inusuales*», p. 579 y ss.; MARTINEZ COSTA, Pilar: «*Carácter persuasivo de los modos genéricos del discurso informativo*», p. 517 y ss.

41. GARCIA-NOBLEJAS, Juan José: «Apología de la ficción audiovisual», *Nuestro Tiempo*, junio 1987, p. 111.

42. Ibíd.

43. Ibíd., p. 112.

44. Los programas informativos tienden cada vez más a conventirse en pequeños relatos. Cada noticia, una historia. Un veterano de la NBC explicaba hace ya veinticinco años: «Cada noticia de televisión debe estar estructurado como un mini-drama, con un problema y su desenlace, con un principio, un medio y un final». Entre los programas de mayor audiencia en los Estados Unidos durante los últimos años se encuentran informativos de este estilo: *60 minutes, 20/20, Nightime.*

45. Discurso de Puttnam en University of Southern California (Cfr. YULE, Andrew: op. cit., p. 197).

46. LIST, Shelley: «Return to the Killing Fields», *Los Angeles Times Calendar*, 3 septiembre 1989, p. 12.