

Nombre/s y Apellido/s del/os autor/es: Gullino, Pablo Francisco

Pertenencia institucional: Universidad Nacional de General Sarmiento

Dirección electrónica: pblogullino@gmail.com

Eje temático elegido: 11. Historia, memoria y comunicación

Título de la ponencia: *Rescate en la nieve*. Testimonio y visualidad televisiva en un documental británico de Nat Geo (2012)¹

Resumen de 200 a 300 palabras:

La “Guerra de Malvinas” fue la última crisis del régimen militar, dando paso en 1983 a un gobierno democrático. Desde entonces, se han encarado diversas representaciones mediáticas acerca del pasado violento de la guerra y sus interpretaciones. En este sentido, durante el año 2012 se han impulsado numerosos productos audiovisuales con motivo de la conmemoración de los 30 años de la Guerra de Malvinas.

Las producciones audiovisuales sobre Malvinas de este periodo- aún en desarrollo- incluyen estrategias y recursos nativos del ámbito de la no-ficción acerca de periodos de la historia donde no se poseía ningún tipo de material de registro audiovisual. La verdadera novedad que surge en estos años viene de la mano de la tecnología informática, el uso de imágenes generadas por computadora (De aquí en adelante, *CGI*, por sus siglas en inglés).

Gran parte de este material es producido y transmitido para por canales de televisión de ambos países envueltos en el conflicto bélico. En el caso inglés, las cadenas de documentales de cobertura internacional han brindado un número relevante de programas especiales que conmemoran diferentes aristas del conflicto. Es en este marco nos permitimos abordar la cuestión “Malvinas” desde el primer capítulo la serie documental

¹ El presente trabajo surge en el contexto de la investigación “Nuevas narrativas audiovisuales: *ficción, no ficción* y documental”, de la Universidad Nacional de General Sarmiento que dirige el Lic. Gustavo Aprea.

Helicopter Wars transmitido por la filial británica de la cadena televisiva *National Geographic*. Este capítulo inicial se tituló *SAS Falklands Rescue: White out*².

Nos interesará indagar cómo se conmemora la Guerra de Malvinas en este documental (imágenes utilizadas, géneros, etc.) a partir de autores que problematizan las posibilidades del material audiovisual para contar sucesos de la historia reciente en sus cruces con las tecnologías informáticas.

1. Introducción

“El hombre, convencido de la eficacia del automatismo de la maquina, se relega a un segundo plano ensombreciendo su verdadero papel coprotagonico en el proceso”

André Parente, 2012

Esta ponencia forma parte de un trabajo más amplio donde planteo un estudio de las modalidades de construcción del relato audiovisual sobre la Guerra de Malvinas (1982) a partir de un corpus seleccionado de producciones audiovisuales argentinas y británicas realizadas durante el periodo 2002 – 2012. El recorte temporal en estos diez años es escogido porque considero que es útil para visualizar los diversos procesos de transformación sobre material ficcional, no ficcional y documental que dan cuenta de diversos sucesos históricos. En el corpus analizado en la investigación podemos notar

² Al título lo podríamos traducir como *SAS Rescate en Malvinas: enceguecidos por la nieve*. El SAS (Servicio Aéreo Especial) es el grupo de elite del Ejército británico que se desempeñó en varias misiones aéreas en 1982.

también el declive de las narraciones sobre la Guerra desde una perspectiva cronológica y a nivel macro (político, económico, social)³ o de crítica a las consecuencias de posguerra sobre los combatientes⁴.

El concepto de *prueba documental* de Paul Ricoeur⁵ por el cual las sociedades contemporáneas recuerdan hechos pasados y confeccionan relatos a partir de material de archivo y testimonios (testigos directos, citas de autoridad) se entendía como el canon para la confección de audiovisuales sobre la Guerra de Malvinas. De este modo, en el período de diez años, podemos notar que las pantallas de cine, televisión, internet, se tornan permeables a la influencia del documental en sus diversos temas y estilos. Un eje vertebrador está en analizar los cambios tecnológicos y la influencia de estrategias narrativas reservadas casi exclusivamente al terreno de la ficción en los documentales sobre la Guerra de 1982. Las producciones audiovisuales sobre Malvinas de este tiempo- aún en desarrollo- incluyen estrategias y recursos nativos de los films de ficción o de documentales acerca de periodos de la historia donde no se poseía ningún tipo de material de registro audiovisual. Sobre la importancia de imágenes del pasado utilizadas en documentales, la guerra de Malvinas ha sido representada en los dos países a partir del material de archivo a partir de fragmentos de video (fundamentalmente televisivos. Las declaraciones de Margaret Thatcher y el contexto político en general es preponderante para los británicos) y las portadas de los periódicos de la época. Es decir, la confección del documental se realiza a partir de fotografías (de los soldados, de los periódicos) y de personas que hablaron en y

³ Dos ejemplos que ponen el eje en las aristas políticas son *The Falklands Play* (Michael Samuels, 2002); *An Ungentlemanly Act* (Stuart Urban 1992) y *The Falklands Campaign* (Jonathan Martin, 2002)

⁴ Con un pie en el terreno de la ficción, fueron muy aclamadas en Gran Bretaña las tempranas *Tumbledown* (Richard Eyre, 1988); *Resurrected* (Paul Greengrass, 1989)

⁵ Ricoeur, P. (2004): "La memoria, la historia y el olvido". Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

para la televisión. En todos estos casos, el componente icónico-indicial de los medios de comunicación es fundamental. En este sentido, Lev Manovich advierte que los teóricos y los realizadores fascinados por la capacidad de captar imágenes a partir de una máquina, han relegado la importancia que hasta finales del siglo XIX, tenía la intervención de la mano del hombre para crear y fundamentalmente para animar las imágenes, enalteciendo el carácter fotográfico (automático) sobre lo pictórico y lo gráfico. De este modo, la animación, que experimento un gran desarrollo en todos estos dispositivos mecánicos que precedieron al cine, fue desplazada a un lugar marginal, donde todo elemento que evidenciara el carácter artificial de la construcción de las imágenes terminó adquiriendo un signo negativo. Y en este sentido nos interesa la relación entre las imágenes generadas por ordenador y el resto del material que conforman la pieza audiovisual. **Aquí es donde encontramos un cambio fundamental para abordar Malvinas que parte de cuestiones estéticas pero también argumentales.**

Para comenzar, hay que decir que muchos sucesos de la Guerra o no fueron captados por ningún dispositivo de registro tecnológico o no forman parte de material difundido por los ejércitos de las naciones en conflicto. Y es ahí, para suplir esta carencia que aparecen las imágenes generadas por computadora. Nos referimos a estas imágenes de síntesis⁶, obtenidas en la computadora donde el espectador sabe de su origen virtual. Todos estos elementos (testimonios, imágenes generadas por computadora, fotografías, portadas de periódicos de 1982, videos de la época) han de ser articulados manualmente en la postproducción para dar forma a una narración verosímil. Este proceso manual se aleja del paradigma de objetividad de la imagen óptica que se constituyó durante el siglo XX. Y este cambio es, para nosotros, fundamental. André Parente afirma que durante un largo tiempo,

⁶ Russo, Eduardo (2005) "Diccionario de cine", Paidós. Buenos Aires

la teoría del cine y las industrias que surgieron a su alrededor han relegando la importancia que, hasta finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX tenía la intervención de la mano del hombre para crear y fundamentalmente para animar las imágenes. En su lugar, se vieron fascinados por esta posibilidad de captar imágenes del mundo a partir de una maquina, enaltecendo el carácter fotográfico –“automático” del dispositivo. Este “algo” puede esclarecerse a partir del trabajo del teórico frances Jean-Marie Schaeffer.⁷ Este autor afirma que existe desde los comienzos del uso de las técnicas fotoquímicas de generación de imágenes -que extendemos en nuestro caso a las imágenes en movimiento- cierto “saber” sobre las condiciones de funcionamiento del dispositivo. La representación solo era posible si el objeto estuvo frente al dispositivo de captura de imágenes. Lo cierto es que, como sostiene Bill Nichols “El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. Entonces, se afirma aquí que el uso de CGI ha venido a compartir el espacio que antes estaba reservado para el material de archivo. Esto provoca un importante cambio en los relatos producidos y en las reglas a partir de los cuales se construye aquello que aparece clasificado como “documental”. Lev Manovich toma a los programas informáticos de diseño como objeto de estudio fundamental para comprender la producción audiovisual en las sociedades contemporáneas. Por ello, el corpus analizado es valorado por sus estrategias para validar el mundo que registran y legitiman la cámara y las técnicas de producción y posproducción que acompañan al producto final. Así, George Didi-Huberman⁸ nos recuerda

⁷ Schaeffer, Jean-Marie (1990), “El ícono indicial”, en *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra.

⁸ Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido “manipuladas”. Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo

que las imágenes no son ni pura “visión” ni absoluta manipulación. En realidad, todas las imágenes, sin importar la tecnología utilizada, son el resultado de la acción humana. Por ello, al exhibir que el documental es el producto de la combinación de diverso material audiovisual se pone de manifiesto que se trata de un proceso fuertemente argumentativo. En este sentido, Maurice Halbwachs⁹ va a sostener que el recuerdo no es una evocación del pasado real, sino que se trata de las evocaciones que nos hacemos de él y estos dependen del contexto social que lo resignifica. Entonces podemos decir que el recuerdo es una construcción tanto como lo es la producción de imágenes, formada por algunos sucesos que he vivido y que fueron relacionados para obtenerlo. La interpretación se torna entonces en un componente esencial de la memoria individual y colectiva. Dependiendo de la intencionalidad con la que contamos en el presente se construyen visiones del pasado en forma de piezas audiovisuales. **Las imágenes siempre son aproximaciones a “lo real”. Siempre son representaciones que dependen del dispositivo y sus credenciales de representación verosímil de un tema histórico determinado.** Por esto, el presente trabajo se propone reflexionar sobre los límites y potencialidades del documental en tanto (re)presentación del pasado histórico desde los dos países comprometidos en el conflicto armado, Argentina e Inglaterra. A partir de los autores consagrados que han trabajado de manera extensiva el lenguaje cinematográfico y sus componentes (Michel Chion, David Bordwell) como así también aquellos investigadores que trabajan sobre la influencia de la

voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). Citado en: Farocki, Hanun (2013): “Desconfiar de las imágenes” Buenos Aires, Caja Negra.

⁹ Halbwachs, Maurice (2011): “La memoria colectiva.” Buenos Aires, Miño y Dávila

tecnología en los productos audiovisuales actuales (Lev Manovich, Gustavo Aprea, Arlindo Machado¹⁰).

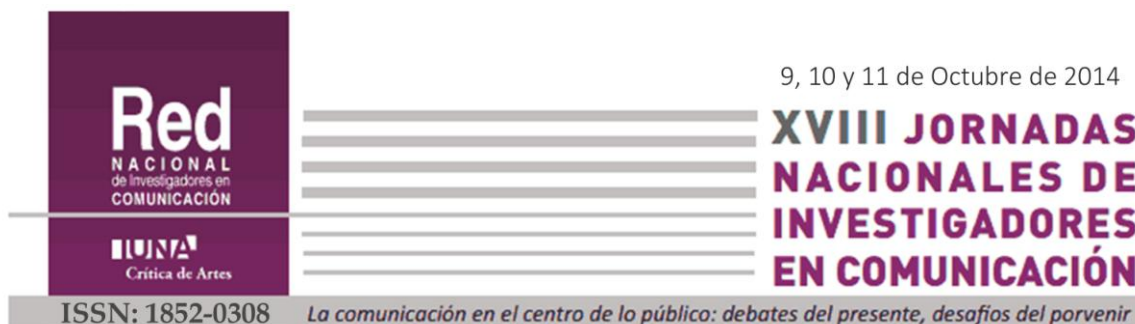


2. Análisis

En el sitio oficial NatGeo *Helicopter Wars* es definida como una miniserie sobre cuatro misiones militares donde los tripulantes de los helicópteros ponen en riesgo sus vidas para ayudar a otros. Los testimonios utilizados son de la tripulación en sí misma para revelar el miedo y la ansiedad de las situaciones. Las imágenes generadas por computadora ilustran como los helicópteros operaron en condiciones ambientales intensas y ejecutan completos patrones de vuelo demostrando en detalle las complicaciones que enfrentaron en el cielo.

En esta definición de la propia serie se evidencian los dos elementos principales en la constitución. El testimonio de primera mano, de sus los protagonistas de la historia y el uso de imágenes generadas por computadora. No se enuncia en la definición que da la cadena

¹⁰ "El Filme-ensayo". En: "El Medio es el Diseño Audiovisual". Universidad de Caldas. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf Consultado el: 14/09/2014



televisiva de documentales, pero también hay una tercera forma de contar el pasado a través de la dramatización realizada por actores de distintos momentos en la misión¹¹. Bill Nichols lo clasificaría como un documental del modo expositivo, ya que se dirige directamente al espectador, mediante títulos o voces que proponen una perspectiva, anticipan un argumento o refieren una historia. Gustavo Aprea escribe sobre este tipo de relatos traumáticos del pasado que al ser capaces de transmitir la experiencia personal se transforman en memoria narrativa, cumpliendo un “papel sustancial como ‘difusores’, en el proceso de construcción social e histórica de la memoria como parte de la lucha de unos grupos por imponerse sobre otros”¹².

El lugar de encuentro del documental es el museo donde el helicóptero utilizado en la misión se encuentra en la actualidad. A su lado es donde los tripulantes se reúnen para contar los acontecimientos. El objeto está presente debido a su función en el mundo histórico. Pero también por un aspecto funcional: El argumento hace necesaria la presencia del helicóptero para mostrar lo exacta de la reconstrucción por CGI y para dotar de relevancia a la historia que se va a contar. Se va a responder en el documental las razones por las que ese helicóptero merece ser objeto memorable por la sociedad e integrar la colección de un museo y porque la historia que se va a contar es relevante a 30 años de concluida la Guerra. Como manifiesta Aprea, lo que muestran los documentales queda legitimado por su relación con tipos de prácticas sociales que exceden el campo del documental: la historia, la política, el turismo, etc. Entonces, el estar-en-el-museo legitima. Potencia la idea de que este tipo de textos audiovisuales trabajan a partir de una realidad

¹¹ Bill Nichols afirma que los documentales arriesgan su credibilidad con las reconstrucciones. Que se trata de confirmaciones ficcionales de supuestos y por ello poseen un estatus de suceso imaginario.

¹² Aprea, G. (2008): *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines. Biblioteca Nacional / Universidad Nacional de General Sarmiento

preexistente. Bill Nichols¹³ señala que el documental reemplaza la escopofilia (amor por la visión) del cine ficcional por una epsitefilia (amor por el conocimiento). Sobre el argumento, es importante comenzar dando cuenta del clima hostil de las islas. De hecho, el subtítulo del capítulo (*White out*) se enfoca en esta particularidad que atraviesa toda la misión. El enemigo no es el ejército argentino, como dice uno de los testimoniantes, sino el frío invierno del extremo sur del continente americano con temperaturas de hasta veinte grados bajo cero y vientos intensos. Gran parte entonces de los tres recursos identificados (testimonios, dramatizaciones, CGI) se enfocan en dar cuenta de esto. Se presenta una única fotografía de la operación y el resto de las imágenes en las Georgias es a partir de los actores en un escenario perfeccionado con la nieve adicionada por un programa informático y a los helicópteros en acción, en secuencias completamente producidas en el ordenador. Se hace un uso extensivo de la técnica de mantener la cámara como si se moviese producto de la mecánica de movimientos de los soldados, se utiliza para otorgar cierta sensación de participación al ocupar los ojos de un personaje más del helicóptero.



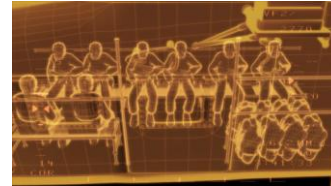
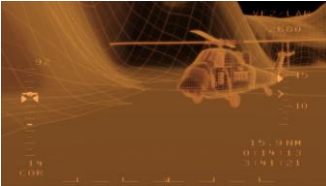
¹³ Nichols, B. (1996): *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós

Los testimonios construyen-en gran medida- su verosimilitud a partir de la instancia dialógica que se da entre los miembros de la tripulación. Por momentos no son testimonios aislados, sino que el recuerdo personal se convierte en experiencia colectiva.



Los detalles técnicos de las maquinarias de guerra involucradas en la fallida misión también constituyen un índice de la reconstrucción precisa del pasado. El helicóptero cuya tripulación es la que toma el mando de la reconstrucción de los relatos sucesos es nombrado a partir de su nombre de guerra: *Humprey*. Es presentado al comienzo del documental y es alrededor del él, en el museo donde los soldados rememoran lo sucedido en 1982. Hay un puñado de films del Hollywood contemporáneo donde se presenta una operación militar fallida a partir del relato heroico de los militares que sobrevivieron a una experiencia traumática¹⁴. *White out* es heredera de este paraguas argumentativo. La operación consistió, básicamente, en avanzar sobre una línea de glaciares para sorprender a los argentinos en Puerto Faraday. Pero, prontamente, la operación debe ser abortada a partir de un cálculo erróneo sobre las reales posibilidades de acceder al Puerto por esa ruta. El hincapié del relato está entonces en la camaradería, en no dejar a ningún compañero detrás de las líneas enemigas y la solidaridad de un equipo de hombres que se enfrentan a un enemigo inesperado. Pero no en las pérdidas materiales y en los errores estratégicos de la incursión a las Georgias.

¹⁴ Por ejemplo, *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) o *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998)



David Bordwell, referencia ineludible para pensar en los estudios sobre cine a partir de otorgarle al sonido la relevancia que merece. Afirma que se pueden conseguir efectos muy fuertes con este y, aun así, pasar inadvertido para condicionar la interpretación de las imágenes. Esto es así en *White out*. El sonido *in* (Pertenece a la imagen y a la realidad que esta evoca) es casi principalmente dado por el viento y el ruido del helicóptero (hélice, motores, puertas, comandos en la cabina, conversaciones de radio). Pero un valor importantísimo es el que le otorga el director al sonido acusmático. Como sonido ambiente, la percepción auditiva del viento es un importante complemento de las imágenes del accidente aéreo y de los soldados desorientados en un entorno sumamente hostil. Conjuntamente, la tensión del relato se construye con el sonido off. Por ejemplo, el relator del documental en estricto *voice over* -por fuera de la diégesis- afirma en los minutos iniciales, como “cliffhanger” del cierre del primer bloque que “Tres helicópteros partieron esa mañana. Sólo uno retornaría a salvo”. Esta sensación constante de peligro y de no estar seguros cuantos sobrevivientes tuvo la misión hasta una vez concluido el relato se construye con el sonido acusmático de tipo interior-físico (jadeos, respiración nerviosa de los soldados atrapados en la nieve). No se utiliza el fuera de campo, sino que la imagen siempre crea el punto de escucha. Vemos la fuente a la que se asocia la producción del sonido (Ej: helicópteros, voces de los soldados, pasos en la nieve)

Retomando los planteos de Casetti y Di Chio, en este caso son los Sucesos¹⁵, presentes como factor ambiental adverso los que puntúan los elementos de la trama, marcando su evolución. Frente a ellos los tripulantes del helicóptero inglés deben enfrentar la tormenta. Así, el “suceso”, es más grande que ellos. Su acción condiciona los movimientos y motivaciones deben ser readaptadas a como este ente, el clima, se despliega en el mismo territorio donde los sujetos intentan hacer prevalecer sus objetivos.

Cerrando el episodio de *Helicopter Wars*, el relato en *off* cierra la argumentación fundamental del director del episodio: “El éxito de toda la Guerra inició en Georgias (...) Con un helicóptero y su tripulación”. Se cuenta entonces como este helicóptero participó activamente en Malvinas deshabilitando una “poderosa nave enemiga”.

3. Conclusiones

“Los relatos son modelos para volver a describir el mundo” (Ricoeur, 1985)

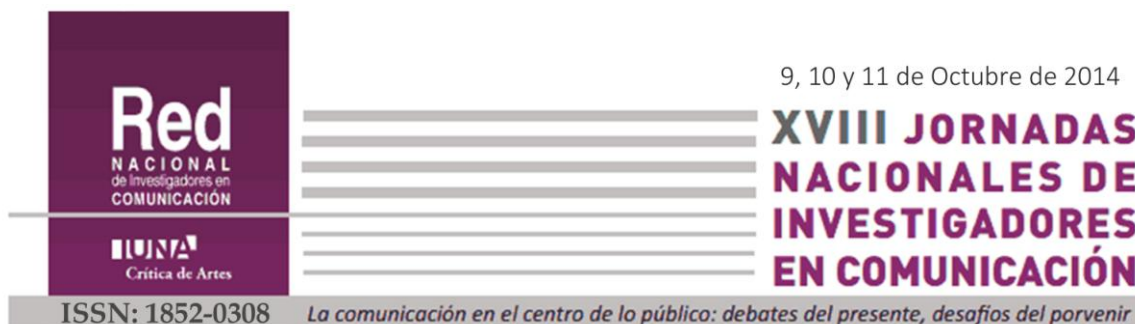
Como decíamos al comienzo, el cine documental ha venido dando lugar hace unos 15 años a una multiplicidad de estilos lo que ha llevado a pensar, en muchos casos, que las posibilidades narrativas del cine de no-ficción se relacionan de formas muy complejas con la historia y la memoria. En este sentido, es indispensable saber en qué presente se narra, en qué presente se rememora y cuál es el pasado que se recupera, destacando el papel de la narrativa y la estética aportada por las CGI. Esta nueva situación conlleva una

¹⁵ Casetti, F.; Di Chio, F. (2002): “Cómo analizar un film” Paidós, Barcelona.

construcción de la imagen más próxima a una proyección que a una captura. Es decir, el poder del relato audiovisual está en su capacidad de organizar y dar sentido a los acontecimientos que se exhiben. El “televidente ideal” viene a partir de cierto “efecto documentalizante” para informarse sobre la Guerra de Malvinas, pero con una fuerte impronta ubicada en la percepción de las CGI. Aparece material de archivo sobre Malvinas pero es escaso. Y este es el quiebre al que nos referimos. Contar la guerra no se vincula ya con imágenes de archivo. La voz del relator en *off* cuenta brevemente la guerra de Malvinas sobre el final del capítulo. (Cantidad de días que duró el conflicto, y el regreso al dominio inglés del archipiélago). Lo que trae de nuevo esta oleada de producciones televisivas es la necesidad de actualizar la reflexión sobre la guerra como suceso histórico. Y para el caso inglés, parece necesario repensar el rol de los veteranos de Guerra, quienes se enfrentaron a un “invasor” en un territorio demasiado alejado de Londres y bajo condiciones climáticas absolutamente adversas. Por ello, durante el transcurso de los aproximadamente 47 minutos que dura el capítulo se resalta el profesionalismo y la entrega de la tripulación de *Humprey* para con sus compatriotas del SAS.

El testimonio sigue siendo el epicentro del documental televisivo de origen británico sobre Malvinas. Pese al énfasis puesto en la animación, podemos decir que el documental no ha podido desprenderse de la importancia atribuida al testimonio de los protagonistas y a la voz del relator omnisciente, conocedor de toda la información y que guía la narración (*voice of God*).

Sí, se destaca la ausencia de testimonios de especialistas que constrúan el relato sobre la guerra. Historiadores que contextualicen el conflicto armado, responsables políticos y militares de las decisiones tomadas también quedan fuera de *Helicopter Wars*. Sólo hay



espacio para el recuerdo de quienes efectivamente estuvieron en el campo de batalla. El material de archivo también aparece en desmedro de las GCI y las reconstrucciones. Se incorporan sólo un par de fotografías del suceso y unos fragmentos de video contemporáneos a la Guerra al comienzo y al final del documental que, en suma, no superan los dos minutos de exposición.

Sobre los testimonios, es llamativa la nominación de los entrevistados. A diferencia de piezas documentales precedentes, no se habla de ellos como veteranos de guerra o ex combatientes. Se los llama con su último grado militar alcanzado. Sin “especialistas” (historiadores, periodistas, etc.) son los mismos tripulantes del helicóptero quienes describen detallada y minuciosamente los riesgos de la misión en una isla ubicada en medio del océano, en medio de una feroz tormenta de nieve. Este relato que privilegia fuertemente la perspectiva vivencial se articula a partir de la experiencia directa de sus protagonistas y sus sentimientos durante ese día fatídico en las islas Georgias. En este sentido, el documental ofrece una ilusión “de transparencia” al acceder a un contenido anteriormente vedado y ahora cercano gracias a la tecnología y al acceder también a un relato “directo”, por la voz de los protagonistas directos al testimoniar sobre lo observado. Esto se ve fundamentalmente con los ejercicios militares que realiza en el momento actual del documental (2012) el capitán Ian Stanley. Vemos al líder de la misión de 1982 realizando en exclusiva para la producción del documental imágenes a bordo de un helicóptero similar al utilizado en la guerra efectuar un aterrizaje sobre un portaviones mientras va narrando las dificultades de realizar tal operación en el invierno del extremo austral del océano atlántico. Al mismo tiempo, vemos en otro momento a Ian Stanley frente a un monitor proponiendo

incluir más nieve en las imágenes del documental¹⁶. Las condiciones de posproducción son puestas en evidencia de manera manifiesta, al mismo tiempo las imágenes sintéticas quedan validadas por el sujeto testimoniante.

En el corpus analizado la animación cumple una función fuertemente ilustrativa. A diferencia de otros ejemplos cinematográficos de la época como *Vals with Bashir* (Ari Folman, 2008)¹⁷ donde las CGI poseen también un rol testimonial (representar personajes, pensamientos, momentos oníricos de los soldados que están en lugar de los recuerdos traumáticos de la experiencia en combate) en las producciones televisivas sobre Malvinas se privilegia esta tecnología para reconstruir información inexistente de los combates o de las máquinas de guerra en acción. Las animaciones recurren a perspectivas imposibles para una cámara de cine: por ejemplo, en esta serie representan características técnicas de los helicópteros y efectos de nieve en las escenas dramatizadas por actores. Harun Farocki¹⁸ afirma que las CGI poseen un claro componente simbólico, al afirmar representar sólo un principio de funcionamiento técnico, científico, inapelable. Finalmente, las imágenes generadas por ordenador actúan como una representación verosímil donde conviven con el testimonio (quizás la técnica más “clásica” de veridicción) y la voz en off del relator de la serie *Helicopter Wars* que conduce los tiempos y los puntos nodales del relato.

¹⁶ En la página web oficial de la serie se puede consultar un Curriculum vitae resumido de Stanley. Se destacan los hitos de su carrera militar iniciada en 1963. Hasta su retiro en 1999, el inglés ha obtenido una vasta experiencia en el manejo de diversos tipos de máquinas de vuelo y su desempeño como instructor de vuelo. Ha participado del conflicto de los Balcanes (1993-1995) y en la primer Guerra del Golfo. Por su participación en el conflicto por las islas Malvinas fue galardonado con la Orden al Servicio Distinguido por sus vuelos en el *Wessex 3* en las Georgias del Sur. <https://natgeotv.com/uk/helicopter-wars/biographies> Consultado el 22/01/2014

¹⁷ Ficha en IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt1185616/> Consultado el 12/09/2014

¹⁸ Farocki, Harun (2013) “Desconfiar de las imágenes”. Editorial Caja Negra. Buenos Aires.

4. Ficha técnica

Helicopter Wars Episode 2: White Out - 2012

Director: Kenny Scott

Sitio web oficial: <https://natgeotv.com/uk/helicopter-wars>

Disponible en:

- Versión en idioma original: <http://www.youtube.com/watch?v=8LviECWdQsQ>
- Versión doblada al español: <http://www.youtube.com/watch?v=WUtr2n2jV-0>

Consultadas el 02/02/2014

5. Bibliografía

- Aprea, Gustavo (comp.) (2012): “Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re – construcción del pasado”. Imago Mundi – UNGS. Los Polvorines.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (2002): “Cómo analizar un film” Paidós, Barcelona.
- Farocki, Harun (2013) “Desconfiar de las imágenes”. Editorial Caja Negra. Buenos Aires.
- Halbwachs, Maurice (2011): “La memoria colectiva.” Buenos Aires, Miño y Dávila
- Machado, Arlindo (2007): “El Filme-ensayo”. En: “El Medio es el Diseño Audiovisual”. Universidad de Caldas.
- Manovich, Lev (2006): “El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital”. Paidós. Barcelona.

- Nichols, Bill (1997): “La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental” Paidós. Barcelona
- Ricoeur, Paul (2004): “La memoria, la historia y el olvido”. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Russo, Eduardo (2005) “Diccionario de cine”, Paidós. Buenos Aires
- Schaeffer, Jean-Marie (1990), “La imagen precaria del dispositivo fotográfico”. Madrid, Cátedra.