



Yves Montand en una secuencia de la película *La guerra ha terminado* de Alain Resnais.

¿La guerra ha
terminado?
¡Tú estás loco!
Pero ¡si acaba de
empezar!

por La Puri

¡Ya era hora! Por fin ha salido en DVD (Vellavisión) *La guerra ha terminado* (1966), del maestro Alain Resnais. Para mí que el futuro ministro de cultura, Jorge Semprún, le puso un poquito de guasa al título de esta película, más que nada porque no hay día que los norteamericanos no bombardeen algún país. Además, señala el muy quisquilloso chuchó Gogol, que la guerra a la que se refiere la película, la que empezó en julio de 1936, no acabó sino en octubre de 1982, cuando el PSOE llegó al gobierno (lo del poder, mejor dejarlo estar), como dijo Manuel Sacristán. Razón no le falta, pero este señor murió en 1985 y el chuchó nació en 2001, ¡a saber con quién andará este perro para que le acaricien, le compren helados y le dejen lo último de Pietro Ingrao para leer!

Con guasa o sin ella, el caso es que *La guerra ha terminado*, el cuarto largometraje del insigne maestro Alain Resnais, acaba de salir a la venta en España. O sea, que me he arreglado ante el tocador, me he puesto una camiseta y una falda de moda, me he sentado en el ordenador recién limpiado, y me dispongo a hacer una notita de rechupete. Porque, vosotros lo habéis notado ya, a mí y a los que viven conmigo en esta oficina nos chifla, sin más, Alain Resnais. Pues sí. ¿Angelopoulos? ¿Guédiguian? ¿Portabella? ¿Jia Zhang-ke? ¿Eisenstein? Sí, pero no. O séase: sí, pero no es lo mismo. Están muy bien, pero a nosotros nos tira más el ingenioso Resnais, ¡qué le vamos a hacer! De hecho, siempre nos ha tirado más (y desde el inicio).

En mi caso, fue un flechazo, por así decir. No me atrae él —no voy a intentar quitárselo a Sabine Azéma, ¡tranquila, mujer!— sino sus maneras de hacer cine. Todo empezó con *Muriel* (1963). Era un viernes por la noche avanzando hacia el invierno, en torno a los primeros años setenta. Que era viernes, fijo: porque los viernes el cine club de mi pueblo programaba una sesión (en el Hogar Sindical de la Organización Sindical Española, el sindicato oficial, ni más ni menos!).¹ *Muriel* era un poco enrevesadita, y —cosas que pasan— al público no le gustó nada de nada. Pero nada. Si vosotros os leéis —que no os lo leeréis: ya lo sé, no soy tonta— el guión de Jean Cayrol (que estuvo editado por Editorial Era, de México), la historia es de lo más sencilla y lineal. Pero, por el contrario, si veis la película, la linealidad desaparece. ¿Por dónde? Por el intersticio entre un plano y el siguiente. ¿Cómo? ¿Mande? ¿Qué es eso?

Pues que cuando dos planos son rigurosamente consecutivos en imagen, no lo son en sonido. ¿Y cuándo el sonido es rigurosamente continuo? Pues que hay una elipsis en la imagen, y san se acabó. O séase, que la continuidad de la imagen y el sonido queda tan completamente troceada, que parece un chorizo en un picnic. Por ejemplo, hay una secuencia de una comida y empiezan a producirse elipsis incomprensibles en la imagen, respetando la banda de sonido continua: entre pre-

gunta y respuesta, los platos han quedado ostensiblemente vacíos. O cuando la protagonista tiene que cruzar tres calles. Las cruza, claro está, pero en la primera es de noche, en la segunda es por la tarde y llueve y en la tercera es a primeras horas de la mañana. El maestro de maestros, Resnais, sólo hace esto —poca cosa, ¿no?—, pero la verdad es que toda posible continuidad se va por el lavadero. Por lo demás, hace lo mismo que hizo Hans Werner Henze con la música de la película: la melodía se echa a perder entre la distancia temporal que va entre una nota y la siguiente.

Para ser franco, la gente de mi pueblo no se andaba con chiquitas, y cuando vio esto empezó a patear y a pedir que le devolvieran el precio de la entrada. Después de marear la perdiz, salieron fuera y supongo que conseguirían algún tipo de abono. En cualquier caso, había muy pocas personas al terminar la sesión. Una de ellas era yo, claro. Estaba encantada y no cabía en mí de asombro. *Muriel* me había gustado a rabiar. Vamos, que fue como una iluminación: al salir del cine, ya era una arrobada cinéfila (de pro, como se decía, aunque con el tiempo me temo que con cierto retintín). Ser cinéfilo, vale; pero ser cinéfila era más raro que un pez en bicicleta, la verdad. (Pero de eso me di cuenta cuando ya era un poco tarde, claro.)

Al cabo de unos meses, me enteré —¿cómo? Ni idea: ¡qué memoria la mía!— que la filmoteca de Barcelona iba a pasar los Resnais que se podían pasar, claro. No sé la que debí liar —aunque me temo que fue muy gorda—, para pedir asilo a unos parientes de Barcelona. Al final, mis padres cedieron. O séase, que la pequeña quinceañera se fue a la filmoteca, a estrenarse de cinéfila haciendo cola entre gente muy mayor (tendrían, por lo menos, la friolera edad de... ¡dieciocho años!). (Ahora, la verdad sea dicha, me gustaría ver la cara que hacía, muy seria y modosita, yendo a ver el tesoro para mis ojos.)²

En filmoteca tuve la oportunidad de ver las dos primeras películas del maestro del montaje. *Hiroshima, mi amor* (1959) me llenó de escalofríos (sobre todo cuando dice la voz en *off* que una clase domina a otra clase). *El año pasado en Marienbad* (1961) quise entenderla, pero, hija, no la entendí; pero, claro, Alain Robbe Grillet (el guionista) asegura que su película es abstracta precisamente porque no se puede coger por ningún lado. O sea, resumiendo, que la entendí pero como esto no me lo contaron ni antes, ni durante, ni hasta mucho después, me quedé un poco frustradita, volando por *les longs couloirs*, hipnotizada perdida.³ Por supuesto, la cuarta —o séase, ésta— no la pasaron ni en pintura, porque estaba prohibidita cabo a rabo. En cambio pude ver *Te quiero, te quiero* (1968), una película que luego iba a desaparecer de las salas durante aproximadamente más de treinta años, hasta que la revista francesa *Positif*, para celebrar los cincuenta años, la repusieron restaurada.⁴

¿Por qué me mira así este chuchó? ¿Me he desviado? ¿Sí? Pues no. Habida cuenta que al maestro Resnais se le atribuye un cine de la memoria y la reconstrucción interesada de nuestro pasado, mi querido perro, me parece que no me he desviado ni un milímetro. O séase, que por lo que a mi se refiere, desde que era tímida, modosita y andaba con la raya en medio, mi corazón y mis retinas han sido taladradas por la cámara y el punto de vista de Resnais.

Pondremos unas estrellitas para que descanséis un ratito. Por lo demás, ha quedado chulo, ¿no? Mira, le podría poner hasta un título: La memoria (la mía, por supuesto).

* * *

Bueno, *La guerra ha terminado* parte del mismo principio que *Muriel*: un guión sencillito y unos cuantos toques magistrales (que han enviado la película a los museos imperecederos del cine.)⁵ ¿De qué va? Un militante clandestino del ilegal Partido Comunista de España –¿y cuál, si no?, vamos a ver– va a París a advertir que no hay que mandar a nadie a Madrid, porque ha habido una *caída* (es decir, una redada policíaca) y los profesionales del exterior corren un grave peligro de ser detenidos. Lo que ocurre es que la dirección exterior del partido considera que todo eso son paparruchas y le vuelve a enviar a Madrid vía Barcelona. De paso, como quien no quiere la cosa, se encuentra en París a un grupo de simpatizantes del FRAP (o PCE, ml), convenientemente disfrazados. (¿A que no adivináis quién es el segundo de abordó del FRAP, en la ficción? Pues un jovencísimo Josep Maria Flotats. ¡Vivir para ver!)

Bueno. Ya tenéis el argumento, empezáis a ver la película, y se os empieza a complicar la jugada. Para empezar, los títulos de crédito. Están desordenados. O séase: no siguen el orden canónico. Después de los actores viene ya el director, y acaban con el músico, Renato Fusco. Señú, señú, ¿por qué hace eso el señor Resnais?, inquirís angustiadas. Bueno, Renato Fusco era la segunda vez que trabajaba con él. El humilde Resnais pensaba –y decía– que sin la música de Fusco *Hiroshima mon amour* habría sido un fiasco total. En primer lugar, pues, la cesión del último cartón es lo que parece: un homenaje. ¿Sólo esto? Pues no. No es sólo esto. Lo ha dicho lisa y llanamente: “El cine es algo que hacemos muchos. Es un arte de taller”.⁶ El hábil Resnais comparte esta convicción íntima hasta en su vocabulario per-



Yves Montand y Geneviève Bujold

sonal. Por un decir, durante un rodaje, no le da por repetir una toma, sino que simplemente trata de “mejorar” lo que se ha hecho. ¿Listo, el tío? (La verdad, si se pudiese revertir el tiempo, no creo que me dedicase al cine sino al estudio de los cineastas: ¡hay que ver las trapacerías que usan para conseguir algo que se parezca a lo que han imaginado!) Bueno. O sea: el orden de los carteles no es casual, sino que responde a esta idea de equipo. Por lo demás, en el cine de Resnais nada es casual. (¿Os lo temíais, verdad?)

Las créditos han terminado. Comienza la película, propiamente dicha. Y viene el tropiezo. Con las dos primeras imágenes. La primera imagen de la película es un travelín sobre la baranda de un puente (y el río al fondo). Y el segundo plano es el frontal de un coche, donde uno de los dos hombres, el que no conduce, mira por la ventana. *Y lo que ve por la ventana es el plano precedente*. Si uno se da cuenta de esto, ya ha tropezado. Porque, ¿qué es esto de comenzar una película con un plano subjetivo? ¿Dónde se habrá visto esto? ¡Habrás visto!

Pero bueno, ¿que es este griterío, parecéis mi viejo cine club provinciano! Pues sí. El osado Resnais puede hacerlo. También Antonioni y Godard, claro. Lección de cosas: las películas empezaban con un plano de toda la figura y sólo luego se arriesgaban a planos más cercanos, de manera que primero conociéramos los zapatones que lleva el hombretón. ¿Sí? Pues va Godard y abre *Al final de la escapada* (1959) con el careto del Belmondo pasándose el pulgar por los labios... y cincuenta años de tradición se esfuman en un ir y tirar de sombras. Porque, a ver si os acordáis, *Al final de la escapada*, *La aventura* y

Hiroshima mon amour abren el campo del cine a la modernidad. ¿Resnais padre de la modernidad? ¡Pues claro que sí! ¡A ver si no!

Más aún, después de esta especie de *raccord* de aprehensión retardada (pero en plan subjetivo)⁷ que abre la película, el *chef* Resnais puede declarar que toda la película es eminentemente subjetiva, y que en ello están muchas de las novedades de *La guerra ha terminado*. ¿Lo dudáis? Por ejemplo, la voz fuera de campo, que empieza a sonar ya en la primera secuencia. Es normal, claro, pero es *en segunda persona* (y no en primera). Con lo cual, visto lo desusado del procedimiento, vosotros empezáis a buscar al tercer viajero, y, claro, no lo encontráis. Pobrecitos, ¡cuántos dolores de cabeza, y aún no habéis terminado la primera secuencia!

Porque las aventuras del explorador Resnais con esta primera secuencia están lejos de haber terminado. Después de ver los coches parados en la frontera, vemos una secuela corta de imágenes, mientras el conductor le cuenta penas a Diego (o Carlos, o Domingo o Yves Montand, como os guste): Diego sale corriendo de la estación de tren y coge un taxi (marca Dauphine); llama a una puerta y le abre Juan; Diego se dirige a un ascensor, lo coge y por otra puerta sale Juan (y, por lo tanto, no se encuentran); Diego se ve obligado a hacer cola para coger un taxi; Diego en el tren, buscando asiento; Diego coge el tren al último minuto; Diego saliendo *espitado* de un tren subterráneo ve partir el tren, que ya no puede coger; Diego saliendo de un Citroën DS negro y corriendo hacia una casa; Juan y Diego se encuentran por el pasillo, se sonríen y se abrazan; y, de nuevo, el conductor del inicio, contando penas. Vale.

La voz se ha mantenido dentro del coche, pero ¿y la imagen? ¿Qué son esas nueve imágenes? Me chivan –gracias chuchó, descansa– que una profesora que pasaba esta secuencia lo más que conseguía era que los alumnos dijese que eran *flashback* (retornos al pasado). Pues no. No son recuerdos: son imaginaciones. O séase: son premoniciones del futuro. Son previsiones de lo que puede pasar. Por lo tanto, de retorno al pasado nada, monada: son saltos a un futuro (y como todo futuro, hipotético por demás), son *flashforward*.⁸

Lo que pasa es que esto es tanto un procedimiento cinematográfico como un rasgo psicológico del personaje. “¿Tú, Puri, hablando de psicología? No me lo puedo creer.” Pues sí. No alborotéis, y estaros por la labor. Según Diego, *la paciencia y la ironía son las principales virtudes del revolucionario*. Pero, para el revolucionario clandestino, lo principal –vamos, su segunda naturaleza– es prever lo que pasará. Aquellos nueve planos son precisamente eso: qué pasará si lo encuentra o ha salido, si coge el tren o ha partido, etcétera.

La verdad, es muy fácil seguir con el resto de la película,

...porque los planos que incordian –y son bastantes, la verdad– no son del gran Resnais sino de Diego (o Federico Sánchez o Jorge Semprún, como queráis). El sagaz Resnais lo único que hizo fue advertir que era una película enteramente subjetiva. Como pasaba en *Muriel*, el procedimiento se repite para desespero de espectadores inadvertidos: vemos, por ejemplo, a ocho chicas, pero ninguna es Nadine Sallanches, la chica que vive en la rue de l’Estrapade número 7 en París ...por el simple hecho que nunca la ha visto. ¿Cómo recordar el futuro? Imaginándolo, por supuesto. ¿El calma Resnais cineasta de la memoria? Lo dudo. “Siempre he protestado contra la noción de ‘memoria’, pero nunca contra la noción de ‘imaginario’, ni contra la noción de ‘consciencia’.” El imaginario juega un papel considerable en nuestra vida. Me parece, en cualquier caso, un tema ideal para el cine”.⁹ O séase: cineasta de la consciencia y del imaginario: el agrimensur de lo imaginario, vamos.¹⁰

Ahora, si os parece, pondré unas estrellitas para que, los que queráis, podáis ir al lavabo.





Ingrid Thulin



Michel Piccoli e Yves Montand

Lo del *salto hacia adelante* trajo mucho cola (teórica, por supuesto). Claro que no fue lo único. En verdad, era la primera vez que se veía a un militante comunista clandestino en una película europea normal y corriente.¹¹ O así lo decían los críticos franceses en el momento de salir la película. Lo que sí era raro con ganas era ver a un militante comunista que, por serlo, descubre que la policía está vigilando a otros (que, a su vez, son de un grupo armado español). Por lo demás, ya ironizaban con sorna los de *Positif* que tenía cierta guasa que los que acusaban al gran Resnais de “poco comprometido” tuvieran que aguantar una película de casi dos horas con las correrías de un profesional de la lucha clandestina contra el franquismo. Además,

no es por nada, pero el filón del denominado “cine político” (de *La chinoise* a Elio Petri) arranca de *La guerra ha terminado*. ¿O que os habíais pensado, so listillos?

El metódico Resnais, que planifica minuciosamente sus películas desde el principio –concretamente, desde el desglose por planos del guión— no iba a dejar a la música campando a su aire. El perspicaz Resnais puso en marcha el mecanismo de relojería que componen sus películas, y encontró la forma de colocar dos o tres lagunas musicales deliciosas. (A veces me pregunto si será verdad eso en lo que insiste tanto Resnais de que la música permite distinguir la realidad del imaginario.)

En *La guerra ha terminado*, para un mismo tipo de secuencia (las escenas de amor), suena dos veces una música, lo más dispar posible: la primera, Diego se acuesta con Nadine; la segunda Diego se acuesta con Marianne. Pero son distintas tanto por la música como por la imagen, porque son distintas en el cerebro de Diego: una es el deseo, la otra es el amor. O séase: música, sexo y pensamiento andan indisolublemente ligadas. Bonito, ¿no? ¿Es todo? Pues no. Vuelve a haber música cuando va a un barrio dormitorio (o sea, un barrio obrero). Y vuelve a sonar cuando la reunión del partido comunista en el exilio y, sobre todo, en el entierro de Ramón (el tema principal). Es decir: el amor privado y el amor a la causa. Más bonito todavía, ¿verdad?

Por otra parte, el experimentado Resnais le saca partido –político, claro– al picado (de arriba abajo) y al contrapicado (de abajo a arriba). Por ejemplo,

todas las reuniones –de los comunistas o de los izquierdistas– están filmadas en picado. En cambio, la cámara suele estar a la altura de los ojos en las secuencias de Marianne (Ingrid Thulin) o de Nadine (Geneviève Bujol). Bueno, ¿y qué?, diréis. Sencillo, os respondo: para dar sentido al final.

Veamos. Diego ha salido hacia Barcelona, para encontrar a Juan y marchar a Madrid (donde la policía del régimen les está esperando para trincarles). Pero llegan a la dirección exterior del partido datos fehacientes de que a Diego le identificaron en la frontera (al principio). ¿Qué hacer? ¿A quién enviar a Barcelona para hacer volver a los dos militantes? Marianne –que no es del partido– se ofrece. Plano de Diego en el coche, en fun-

dido encadenado con un plano de Marianne en un pasillo del aeropuerto. Fin.

—¡Tía, no se pueden acabar así las películas! ¡Anda, ve y si la quieres acabada, te la pintas! ¡No hay derecho!

¿Por qué? Los que gritáis tanto, a pesar de todo, salís con buena cara del cine, ¿o no? Pues será por algo. Por si alguna duda os quedase, el maestro Resnais siempre aseguró que su película era positiva. Que tenía final feliz, vamos. ¿Cómo? Pues por el juego de picados y contrapicados, que ahorra mayores explicaciones. ¿Aún no lo cogéis? Pues es bien sencillo. Plano (en picado) de Diego, preocupado por las detenciones (que es el único que sabe

el peligro real). Fundido encadenado con un plano (pero *en contrapicado*: ahí está el detalle) de Marianne corriendo a salvarlo. Veamos, ¿es necesario más de un plano en contrapicado para saber que la peli, dentro de todo, acaba bien? Pues eso.

Bueno. A mí me perdonareis, pero *Hiroshima mon amour*, *El año pasado en Marienbad*, *Muriel* y ésta, *La guerra ha terminado*, me parecen dicho corto y rápido la suma del cine de la modernidad. Y de aquí no me movéis. He dicho.

Bueno. ¿Quieres horchata, Gogol?[]

La Oficina: kinopravda@eresmas.com

Notas

1. Después, durante la transición a ninguna parte, se llamo AISS, y después, con perdón, se fue al demonio (y sus burócratas al Ministerio de Trabajo, a putear extranjeros). No es por nada, pero he puesto esta anotación, porque si ven este artículo tan largo, y sin notas, el lectorado de El Viejo Topo no se lo va a leer, porque no les parece lo bastante serio. (Nota de la redactora del serial.)

2. Mis tíos tenían tres hijos: dos chicas y un chico, y estaban todos en plan militante con Los Beatles (que yo ni conocía, vamos). Volví de Barcelona con los ojos embelesados por los encuadres de Resnais y los oídos contaminados de Michelle, ma belle: son les mots qui vont très bien ensemble, très bien ensemble...

3. Después me enteré que un comunista español –Joaquín Jordá, ¿les suena, verdad?– había sacado una historia creíble de la peliculita en Nuestro Cine y el partido (comunista, claro) se había mosqueado con la anécdota, el partido y la revista. Aunque a mí para ser sincera, entonces todo esto me importaba un rábano, y andaba todo el tiempo cantando qué tiempo tan feliz que nunca olvidaré, y aquel cantar, alegre del ayer, por nuestra juventud y llenos de inquietud tuvimos fe y ganas de vencer. Era de Mary Hopkins, pero en versión española.

4. Dentro de todo, está muy bien lo que se ha editado en DVD en España. *Hiroshima mon amour* y *Muriel* los ha sacado Filmax. Pero *El año pasado en Marienbad* no lo ha editado nadie. Digo yo que nadie se habrá dado cuenta que falta. *Te amo, te amo* estaba desaparecida a todos los efectos, pero el año pasado salió en francés. Hay que suponer que dentro de unos, no sé, ¿veinticinco años? saldrá aquí. *Stavisky...* (1974) se estrenó en salas –¡yo la vi!– aunque, por ahora no ha contado con la misma suerte. *Providence* (1976) la sacó Manga films. El Resnais de los ochenta tiene mejor suerte, y lo ha editado Vellavisión-MK2: *Mi tío de América* (1980), *La vida es una novela* (1983), *El amor ha muerto* (1984), *Mélo* (1986) y *Quiero volver a casa* (1989). Filmax ha editado *Smoking / No Smoking* (1993) y Manga films *On connaît la chanson* (1997). *De Pas sur la bouche* (2003) ni se ha estrenado ni se ha editado (pero siempre se puede pedir a Bélgica, que los DVD son muchísimo más baratos que en Francia). La última, saldrá en DVD: paciencia. ¿...O me equivoco? Bien, ¿y los cortos? Porque el largo Resnais es famoso antes que nada por sus cortos. Aquí, muchachitos, hay sequía. Pero la edición francesa de *Muriel* incluye *Van Gogh*

(1948), *Paul Gauguin* (1950) y *Le chant du Styrene* (1958). Tiene también *Nuit et brouillard* (1956) como DVD en solitario. La edición italiana de *La guerra è finita* trae como extra *Les statues meurent aussi* (1950). También en italiano, ha salido *Lontano del Vietnam* (1967). Con lo de Porto Capital europea de la cultura, Costa de Castello (www.costacastello.pt) sacó una cinta titulada *Obras documentais de Alain Resnais*, que contenía *Guernica* (1950), *Toda la memoria del mundo* (1956) y *El canto de Estireno*. El corto que hizo en colaboración, *El misterio del taller Quince* (1957) no aparece por ningún lado. Pero, por lo demás, no está mal, ¿verdad?

5. ¿Qué? ¿Lo dudas? ¿Has hablado antes con David Bordwell? ¿No? Habla, habla. Verás qué te dice.

6. Pues eso lo dice en un volumen que no me voy a cansar de recomendar, porque, como quien no quiere la cosa, se habla de cosas importantes. Eso sí, tiene un defecto: está en francés y no lo han traducido. Lástima. François Thomas: *Latelier d'Alain Resnais*, Flammarion, París, 1989. La cita, en la página 259.

7. ¿Dónde cuentan que es eso de un “raccord de aprehensión retardada” (que sólo al ver lo segundo reparas en lo que era lo primero)? Pues en *Praxis del cine de Noël Burch* (en Fundamentos, llevan más de una docena de ediciones). A mí me lo regaló Fray Metralla. Se puso solemne –el pobre: no sabe más que ponerse solemne, paciencia– y me dijo: “Léelo. En él se puede aprender”. Lo leí. Fijo. En él se puede aprender mucho.

8. ¿Qué? ¿Habéis hablado ya con David Bordwell? ¿A qué esperáis? Bordwell cuenta bien lo de los saltos adelante y atrás en el relato, en los libros que publicó Paidós, *La narración en el cine de ficción* y *El arte cinematográfico. Una introducción*. ¿Cómo? No. Estos no me los regaló Fray Metralla.

9. *Positif*, por supuesto. *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*, Gallimard, París, 2002. La cita, en la página 163.

10. Claro que esto no es mío, sino que procede de Robert Benayoun: *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, París, 1980, pero hay ediciones más modernas. Este sí me lo regaló Fray Metralla, diciéndome “Benayoun es redactor de *Positif*, no lo olvides”. La verdad es que os podría citar el trabajo de Marcel Oms o de Esteve Rimbau (un barcelonés en la nómina), pero la verdad es que no se encuentran. Lástima.

11. ¿Qué? ¿Qué dice? ¿Norteamericana? ¿Bromea o qué?



EL VIEJO TOPO

CASI TODO LO QUE USTED DESEA SABER SOBRE LOS EFECTOS DE LA ENERGÍA NUCLEAR

Eduard Rodríguez Farré y Salvador López Arnal

Casi todo lo que usted desea saber sobre los efectos de la energía nuclear en la salud y el medio ambiente es una conversación entre Eduard Rodríguez Farré y Salvador López Arnal que pretende aproximar al lector a los temas más importantes que rodean a un asunto tan esencial como es el uso civil o militar de la energía nuclear y sus efectos en la salud de las personas.



EL VIEJO TOPO

MEDIOS VIOLENTOS

Pascual Serrano

Los medios tuvieron un papel fundamental en el conflicto de Yugoslavia, han sido condenados por el Tribunal Internacional por crímenes de guerra en el genocidio de los Grandes Lagos, han liderado un golpe de Estado en Venezuela o siembran el odio religioso en la India. Al mismo tiempo, criminalizan y satanizan a grupos sociales incómodos o líderes políticos discolos como preparación previa para la represión o la agresión militar.

Esta obra destaca con numerosos y elocuentes ejemplos la implicación criminal que los medios de comunicación pueden llegar a tener en el fomento del odio, la xenofobia y el racismo e incluso en el culto a la guerra y las armas.