



Univerdidad Academia de Humanismo Cristiano

La Política de la Forma en el Documental Político

Ricardo Lorca Bravo
Loreto Quijada Plubins

Tesis para optar al grado de Licenciado en Cine

Profesor Guía: Miguel Ángel Vidaurre

Santiago, Chile, 2008

En medio del tumulto y del estrépito, la batalla parece confusa, pero no hay desorden; las tropas parecen girar en redondo, pero no pueden ser vencidas

En la batalla todo parece tumulto y confusión. Pero las banderas y los estandartes responden a planes precisos, el sonido de los címbalos, a reglas fijas

La confusión aparente resulta del orden, la aparente cobardía, del valor; la debilidad, de la fuerza

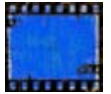
Sun Tzu, El Arte de la Guerra



• Hipótesis	5
• Marco Conceptual	7
• Límites y Definiciones del Documental	9
▪ Las Fronteras Externas: Los Límites	9
▪ Las Fronteras Internas: Los Géneros	13
• Breve Reseña sobre la Evolución del Documental Político Mundial	16
• El Documental Ideológico en Chile y América Latina	25
▪ Los Inicios del Cine Documental en Chile	26
• Globalización - Centralización v/s Comunicación Alternativa	32
• La Ética en el Documental - Sobre Estética, Ideología y Política	39
• La Estética desde la Modernidad - Filosofía del Arte en la Era del Cine	42
• Estética y Documental - Reflexionando el Cine	51
• Michael Moore - Biografía y Obra	64
▪ Roger and Me	64
▪ Pets or Meat: The Return to Flint	70
▪ TV Nation	71
▪ Canadian Bacon	72
▪ Downsize This! Random Threats from an Unarmed American	73
▪ The Big One	73
▪ Adventures in a TV Nation: The Stories Behind America's Most Outrageous TV Show	77
▪ The Awful Truth	77

▪ Bowling for Columbine	80
▪ Stupid White Man	88
▪ Dude, Where Is My Country?	90
▪ Fahrenheit 9/11	90
▪ Sicko	99
▪ Michaelmoore.com	109
• Conclusión	112
• Bibliografía	115
• Agradecimientos	117

La Política de la Forma en el Documental Político



El cine, como otras áreas artísticas, está dividido en géneros, de los cuales se desprenden, entre otros, el de ficción o argumental y el no ficción o documental. Si bien la primera retrata la simulación de una realidad y la segunda muestra la realidad misma, las fronteras entre ellos pueden llegar a ser muy difusas e irregulares. Una película documental no está intervenida con imaginación ni eventos inventados y no cuenta con un argumento propiamente tal, sino con un libreto como guía previa a su filmación, pero entra aquí en cuestión un asunto discutido desde los inicios del cine, y que probablemente sea tema de debate por mucho tiempo más, el hecho de que la obra no argumental puede estar constituida sólo por hechos históricos, tener la actuación de personajes verídicos interpretándose a sí mismos y ser lo más objetiva posible, pero al estar en contenido en un formato cinematográfico o digital, ¿deja de ser realidad al transformarse en arte, y por consiguiente en una mera representación, inevitablemente más bella por lo demás? Por su parte, los filmes argumentales siempre construyen otra realidad, no solo por estar materializados en un soporte, los personajes pueden o no ser reales, los hechos pueden o no estar ficcionados o se crea un mundo completamente inventado. El autor documentalista se soporta en documentos presentes en varios formatos para constituir un filme no argumental, después de las etapas de una realización cinematográfica propiamente tal, como son el rodaje o la post producción. Dependiendo de la región en la que ha surgido, y sobre todo de su temática, el documental adopta uno de una gran gama de apellidos. El *político* es una de estas denominaciones, la cual apunta directamente al contenido de la

cinta y su enfoque relativo a regímenes y sociedad. Son a veces catalogados también como documentales *sociales* o *ideológicos*, pero sin existir una línea divisoria clara entre ellos ni especificaciones exactas que los diferencien. Nacen así, dentro de estas clasificaciones generales por discurso, nuevas ramificaciones del documental, a veces por su postura política, como son los de *protesta* y los de *propaganda*, o por el momento y circunstancias en que fueron realizados, como el *documental guerrillero*. Sin importar el casillero preciso a dónde correspondan, los documentales que retratan la vida de un oprimido o, por el contrario, la de un régimen, grupo o partido que se promociona a través del séptimo arte, cualquiera sea su trinchera y siempre con la premisa de la aplicación práctica del poder y sus consecuencias, tanto sean éstas negativas como positivas, puede ser catalogado como político, porque no sólo consta de una ideología, sino que además es una acción de ejercicio de poder en sí mismo.

La intención de un realizador de documentales políticos es la transmisión de una ideología y es aquél conjunto de ideas, junto a la forma, que éste registro se consagra como una película, y dónde los ideales de un grupo social se ven materializadas en algo físico. El modo de proceder creado por un director para plasmar el lenguaje e información hacia la materialidad, es a lo que nos referimos con *forma* o *manera* y está ligada a su *estilo* o características reconocibles, su delimitación de la utilización de recursos cinematográficos y su aplicación en función de un testimonio o mensaje a través de un *tratamiento*

formal.

En el contexto del presente documento, *política de la forma* se refiere a la organización de los elementos narrativos filmicos en una obra cinematográfica. La forma es el modo de proceder de un realizador respecto a todas las áreas audiovisuales. La política de la forma se entiende entonces como el orden en que están dispuestos en un film, la voz en off, el montaje o la fotografía, y que por ende le da cuerpo a una manera, un estilo con el cual el cineasta compone y presenta su obra.

La forma o manera en los documentales políticos varía según la cabeza a cargo del proyecto, sus intenciones y motivaciones. El fruto de su investigación y posterior disposición de elementos cinematográficos es, a su vez, el resultado de la suma de numerosas articulaciones formales efectuadas anteriormente por otros realizadores. Es por su contenido *real* que el documental es ilimitado, pero necesita sostenerse en un constante desarrollo e innovación en la manera de relatar. Los acontecimientos históricos universales forjaron lo que conocemos hoy como cine documental, pues la historia de la humanidad va demandando nuevas tecnologías para todo y eso requiere un registro a la altura de las circunstancias.

A continuación, revisaremos documentales de corte político específicamente, por lo que los documentos audiovisuales de naturaleza o similares no serán objeto de observación, ni tampoco los noticieros. Una obra no ficción tiene la posibilidad de contar crónicas que ocurrieron en períodos extensos

de tiempo, y con un enfoque no sólo hacia los hechos más novedosos del día, sino que también un tratamiento más profundo en torno al sujeto, a diferencia de una anécdota o reportaje televisivo. Es un documento en movimiento, una memoria o un panfleto, con un autor y mirada detrás que puede haber sido hecha en las situaciones más precarias, pero aún así lograr ser un registro histórico de relevancia universal.

El documental fue, muchas veces en el pasado, mirado en menos respecto a la ficción, sin embargo logró entrar al mainstream mundial, la corriente de distribución y comercialización de las artes contemporáneas, y posicionarse como un negocio rentable. Para comprender las diferentes técnicas formales que permitieron florecer al documental político, necesitamos primero contextualizar fastos y personajes históricos más relevantes y representativos. Una vez comprendida su evolución y las distintas definiciones y clasificaciones de este género cinematográfico, con mayor facilidad se podrán distinguir los predecesores de quién es el paradigma de esta tesis, Michael Moore. Con esta elección, no pretendemos alabar el trabajo de este director, sino identificar las conductas formales que él ha adoptado e intentar descifrar su intención y efectividad.

Desde los filmes revolucionarios de la ex Unión Soviética, el *Free Cinema* y las obras documentales prorratedas hoy en día por grandes cadenas hollywoodenses, existen operaciones determinables que dejan al descubierto la materialidad detrás del trabajo de dicho realizador y lo que se podrían denominar quizás, sus raíces, las cuales pueden ser conscientes o no, pero que de un punto de vista externo se aprecian fácilmente. Desde el

vínculo social inseparable del cine de Grierson hasta la ironía de Marker, claros ejercicios y elementos narrativos cinematográficos se pueden reconocer y denominar dentro de las películas de Michael Moore, y es precisamente ese ejercicio de poder realizado por el documentalista y el objetivo y ordenamiento de dichos componentes, lo que intentaremos esclarecer.



Nos parece relevante investigar el *Documental Político*, entendiéndolo como aquel medio de expresión audiovisual que cuestiona, denuncia y pone en tela de juicio tanto las acciones del poder y la autoridad, como su legitimidad en sí misma, por lo actual y contingente. Es impresionante el auge que ha tenido ese tipo de relatos de no ficción a nivel nacional e internacional en el último tiempo, que después de vivir un pasado de gloria en los años 60's, estuvo marginado a circuitos alternativos de distribución más bien iniciáticos durante los 70's, 80's y principios de los 90's. Sin embargo, en la actualidad el sistema le ha abierto sus puertas de par en par, algo del todo evidente a partir de la irrupción de un personaje como Michael Moore. Estas obras de carácter contestatario se han ido ganando un espacio importante en los medios de difusión oficiales, ampliando su círculo de distribución desde los festivales, a los que sólo asiste un público conocedor y gente del medio audiovisual, a cines, canales de televisión y cadenas de arriendo de películas, donde cualquier lego no sólo tiene fácil acceso a ellas, sino que incluso fomenta su consumo usando las herramientas publicitarias de la doctrina.

Pero, a diferencia de lo que tradicionalmente se encasillaba como un documental de protesta, que era más bien un anverso de la propaganda política, en el sentido de que se encontraba perfectamente enmarcado en una ideología determinada, y denunciaba la "maldad" de la ideología contraria imperante, planteando como solución su sustitución –muchas veces violenta– por la de ellos, lo que conllevaría como resultado la completa felicidad de la humanidad, los documentales políticos

de hoy parecen suscribirse más bien al postmodernismo –con su fin de la historia y muerte de las utopías– y su denuncia se torna mucho más nihilista, y por lo tanto, más personal. Los realizadores actuales han dejado de ser voceros de movimientos políticos específicos para transformarse en individuos en desacuerdo con el status quo, evocándose con esto a una más amplia definición y aplicación de política, pero quizás a su vez, haciendo más estrecha la cabida al desacuerdo.

Consideramos importante preguntarnos acerca de la posibilidad de que, en busca de la mejor estrategia para enviar un mensaje específico, enmarcado en este caso en los documentales de contenido ideológico, se haya acotado la objetividad que pueden proporcionar las obras y de que se haya inclinado a otorgar más espacio a la materialización del autor, no el mensaje. La utilización de los elementos cinematográficos de una manera eficaz y sobretodo agradable para quién observa y finalmente juzga, puede haberse transformado, quizás, en una metodología capaz de transmitir, disfrazadamente, una opinión personal más que un tema, borrando así el límite entre el punto de vista del realizador y “la verdad” que plantea, de una manera sutil, amena y sobretodo imperceptible.

Es por esto que, aunque la problemática del documental puede ser abordada desde múltiples caminos, como analizar sus textos, su producción, su distribución, su impacto social, sus temáticas, etc., a nosotros nos parece interesante centrar esta tesis en el aspecto formal y sus repercusiones sobre el argumento, entendiéndolo éste como el asunto a tratar.

Por que si bien estas obras han tenido épocas brillantes en cuanto a masividad y efectividad, en la actualidad este género compite codo a codo con la ficción a la hora de estrenar en salas, con un público variado en cuanto a estatus social, edad, etc. ¿Será este fenómeno una proyección de una renovada ecuanimidad de las sociedades modernas, o por el contrario, un reflejo de que como espectadores necesitamos ser entretenidos para creer una verdad específica? ¿Será que al irse renovando los directores, junto con los elementos técnicos, también se fueron descubriendo los placeres del espectador común y corriente, perfeccionándose así los caminos hacia ellos, y fundamentalmente, hacia su capacidad de crítica?

Más que tratar de probar o refutar una afirmación científica, empírica o experimentalmente, queremos plantear una opinión, ser parte de una discusión, dar nuevos elementos a un debate que si bien es largo a la hora de hablar del documental y sus alcances y definiciones, o de la estética y su relación con la cinematografía, es bastante más escasa a la hora de integrar ambos mundos, de discutir como la forma y su ideología afectan y definen al texto cuando éste pertenece al documental político.

Es un hecho conocido que el continente define al contenido, que la imagen comunica tanto o más que el texto y que de ésta se puede hacer un profundo análisis semiológico o hermenéutico sobre qué es lo que quiere decir, si la entendemos como signo, o aún más allá, se puede analizar como obra en sí, tanto desde el punto de vista de la teoría del arte como de

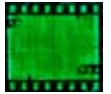
la estética, si la vemos como símbolo.

La forma siempre es política, en el entendido de que la manera en que creamos y organizamos las imágenes y sonidos siempre se condice con lo que pensamos del mundo, con nuestras utopías e ideologías. Porque no basta con un discurso trasgresor, si éste se ancla en formas tradicionales, como plantearon los constructivistas rusos a comienzos del siglo pasado. ¿Quién es más revolucionario, un Costa Gavras –con sus temáticas izquierdistas, pero con formas clásicas– o un Godard? Y yendo un poco más allá, ¿hasta qué punto la organización premeditada de los elementos cinematográficos definen al texto y por ende la intención de la obra? ¿Se pueden identificar las técnicas con las cuales el realizador manipula el mensaje en torno a su opinión personal, y por consiguiente, al espectador? ¿Son estos dispositivos concretizados en el montaje o la narrativa, los que evolucionaron a tal punto de facilitar la digestión popular frente a los filmes transgresores?

A la hora de analizar el documental político y su masividad en la actualidad, Moore se presentó fácilmente como nuestro paradigma, pues no sólo produce constantemente nuevas obras que cuestionan al sistema imperante, sino que éstas tienen estrenos comerciales fuera del circuito tradicional del documental. Sus películas son distribuidas mundialmente por una compañía multinacional como Miramax, gana los Oscar y la Palma de Oro en Cannes el mismo año, premios aunque disímiles entre sí, son claros representantes del mainstream ambos dos. Ha tenido sus propios programas semanales de televisión como *TV Nation* y *The Awful Truth* en una de las cadenas comerciales más importantes de Estados Unidos, NBC, ganando

premios Emmy, y siendo retransmitido por televisión por cable a todo el mundo, manteniendo siempre su discurso de dura crítica y denuncia al poder, tanto económico como político. Todo esto asumiendo una manera que subvierte muchas veces al establishment del género, llevando al documental formas que le son más propias a la televisión, la gráfica, la ficción, al humor. Creemos que esta búsqueda ha sido clave a la hora de entender su éxito comercial y su masividad, además de sus logros artísticos. Por el contrario de la tradición – o al menos de lo que se supone de ésta – del género de no ficción, donde lo importante es el texto, en Moore no sacrifica la forma por el contenido, sino que se complementan. No es menor que Quentin Tarantino, presidente del Jurado de Cannes, además de ser un realizador absolutamente cinéfilo y perfeccionista, haya señalado que *Fahrenheit 9/11* no ganó por su impactante y conmovedor tema, sino por ser la mejor película presentada en esa edición del festival.

Al analizar la obra de este director desde un punto de vista formal, buscamos comprender cómo elementos puramente cinematográficos tales como el montaje, la fotografía, la música, los efectos de post producción, etc. son articulados para su discurso, materializando un punto de vista claro, y generando una visión estética tan política y propia como el contenido mismo y, sobre todo, cómo ha llegado, tan sólo con mecanismos simples y graciosos, a influir en la población e incluso cambiar la perspectiva de un público no siempre conocedor, pero inevitablemente masivo y por lo tanto, crucial.



Las Fronteras Externas: los Límites

Es sumamente complicado encontrar una o varias ideas que engloben la totalidad de las complejidades del documental como género, definiciones que permitan establecer acertadamente y sin cuestionamientos dogmas, reglas, leyes que nos posibiliten claramente identificar si tal o cual obra pertenece al género o queda fuera de éste.

Aún la propia palabra “género” es limitada al hablar del documental; no es en estricto rigor un género homologable al western, la ciencia ficción, o los musicales, sino una meta categoría equivalente a la ficción, subdividible en varios grupos o géneros, aplicable a formatos tan disímiles como el microdocumental, cortometrajes, telefilmes, seriales, largometrajes para exhibición en salas, etc.

Las teorizaciones en torno a sus fronteras -limita por un lado con la ficción, por el otro con el reportaje-, son casi tan antiguas como su existencia (y eso que en estricto rigor, fue éste el primer formato audiovisual, la obra de los pioneros de la cinematografía como los hermanos Lumière, Edison y otros corresponde a éste registro, y cabe con razón preguntarse si ese primigenio registro corresponde a imágenes “cazadas” de la realidad, o puestas en escena controladas por el realizador, en ambos casos esbozando conceptos como planificación, selección, escritura, etc.), siendo estas fronteras sumamente difusas y permeables.

Acercamientos anteriores –que han

resultado ser insostenibles- sitúan el centro de atención de lo que define al documental como tal en el discurso, en su carácter de “real”, en la “verdad” de la historia, en la “objetividad” del relato.

Más allá del cuestionamiento filosófico básico que se le puede hacer a esta premisa (es estéril para este trabajo siquiera entrar en el terreno de la discusión teórica / semántica / teológica / filosófica sobre qué es lo real, referente a ese tema hay montañas de textos mucho más elaborados de lo que éste será; tampoco cuestionaremos la posibilidad o imposibilidad que tiene una imagen de abarcar la totalidad de los aspectos de lo real y sus múltiples aristas, y cuánto ésta es sólo una representación de y no lo real), y el hecho de que muchas películas que son claramente pertenecientes a la ficción tratan de hechos “reales” (en estricto rigor, TODA representación ES una construcción de la realidad, sea ficción o no ficción), y que muchos documentales plantean tesis, puntos de vistas, cuestionamientos en torno a un hecho o idea, y por tanto, no son ni pretenden ser “la realidad”.

Todo documental, aún los más recalcitrantes y militantes ejemplos del *cinéma vérité* son REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS, hechas por un CREADOR (director, productor o ambos), que ha intervenido, producido, seleccionado, mirado desde SU punto de vista, editado para crear SU relato coherente, y por tanto es sólo una mirada a la realidad, si se quiere, sólo una parte de la realidad, un acercamiento a la realidad, una discusión en torno a la realidad, pero en ningún caso LA

realidad.

Sobre el mismo tema, Tomás Gutiérrez Alea agrega: “(...) detrás de la cámara se supone que hay un artista. Ya que un artista es un creador y toda creación implica por lo menos una modificación de los elementos con los cuales actúa, es de suponer que si es un artista (un creador en funciones de tal) el que utiliza, los mencionados medios de reproducción del acontecimiento real y espontáneo, este, al ser fijado en el celuloide, ha recibido de alguna manera la huella del realizador. Es decir, vemos el acontecimiento desde el punto de vista del realizador. El documento que resulta de la captación de un hecho real y espontáneo por la cámara, como todo lo que forma parte de la realidad, es un material que puede ser tratado artísticamente. Además del valor documental que tiene en sí, puede resultar un valioso material para ser utilizado en la creación de una obra de arte, puede alcanzar un valor artístico. De hecho, los mejores ejemplos de *free cinema* han sufrido una elaboración artística, aunque los materiales utilizados hayan sido trozos de la realidad espontánea.

Vemos, por lo tanto, aquellos aspectos de la realidad que el artista ha seleccionado para mostrarlos. Ya partir de ese instante, ya percibimos una posición definida del realizador frente a la realidad que está tratando artísticamente. No se trata de un testigo pasivo, sino de un actor más (no del acontecimiento en sí, sino de la obra que resulte al quedar éste fijado en la película). Y un actor no es imparcial, toma partido. No es objetivo. Ve las cosas desde un punto de vista definido y particular.”(1).

(1) Tomás Gutiérrez Alea. El free cinema y la objetividad. En: Cine Documental en América Latina. Cátedra. 2003.

Y al hablar de “creación”, de “arte”, de “punto de vista”, necesariamente estamos hablando de “representación” (con todo el carácter de ilusión que le adjudicó Platón y su caverna) y no de “realidad”.

Philip Dunne va más allá aún en el cuestionamiento hacia la supuesta representatividad sobre la verdad que tiene los documentalistas: “En el sentido más amplio, se puede considerar al documental como una herramienta de propaganda” (2). Es decir, de realidad nada, sólo opinión.

El *control* también ha sido tomado como el eje por algunos teóricos a la hora de trazar definiciones. Se supone que el director de documentales tiene mucho menos control sobre la obra que el de ficción. La historia es autónoma, y acontece en las locaciones, con la luz y a los personajes que les pasa, y el documentalista sólo se limita a registrarla.

Sin embargo, vemos múltiples ejemplos provenientes del mundo de la ficción, corrientes enteras desde el *Neorealismo*, pasando por la *Nouvelle Vague* hasta *Dogma 95*, donde uno de sus ejes articuladores y definitorios es precisamente la ausencia de control de muchos de éstos factores.

En el extremo opuesto, tenemos variados ejemplos de documentales –en especial aquellas grandes producciones de carácter histórico, aunque no son las únicas– donde el control en el set es absoluto.

Y aún en los ejemplos más recalcitrantes

del naturalismo, el realizador siempre ejerce un férreo control sobre la obra. No se graba todo, sino sólo lo que le parece interesante y representativo, paradigmático si se quiere, desde un punto de vista determinado, con una composición que no tiene nada de azarosa. Y éste control es aun mucho más extremo durante el compaginado, para armar una historia coherente y narrativamente acertada que plantee fielmente la tesis del autor sobre el tema.

Bill Nichols comenta al respecto, hablando sobre los autores pertenecientes a la corriente del *free cinema*: “Ninguno de estos individuos ni otros realizadores que se dedicaban a la observación tenían intención alguna de perder el control sobre lo que ocurría. Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas». Esto requería una sofisticada forma de no intervención que, como las técnicas de observación participativa o como el trabajo de campo sociológico y antropológico en general, ejercía una demanda considerable sobre el realizador para que éste ejerciera un tipo de control que en buena medida pasara desapercibido.

(...) Esto es así porque «control» define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. Abordando el dominio histórico, el documentalista se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios. Si el

lector detecta una cierta ironía en esta refutación, es debido a que la noción de control como criterio de definición perpetúa una confusión con respecto a la realización documental poco menos atroz que las reivindicaciones de la verdad de la representación documental o de la evidencia de los hechos.” (3).

Las nuevas corrientes teóricas del cine centran su atención más bien en otros puntos para definir los límites del documental, que pasaremos a revisar a continuación:

- Definición a partir del Realizador.

Dentro de la Teoría de la Comunicación contemporánea, Bill Nichols es un autor clave en lo que a discusión en torno al documental se refiere. Sobre éste punto en particular escribe: “Lo que caracteriza la realización documental es por regla general su estatus de formación institucional (...) Los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo...” (4).

El axioma es simple, aunque arbitrario. Pero muchas veces es el mejor modo de situar la frontera: son DOCUMENTALES aquellas obras audiovisuales realizadas por DOCUMENTALISTAS, es decir, por aquellos

(2) Philip Dunne. The documentary and Hollywood. Hollywood Quarterly. Enero 1946.

(3) Bill Nichols. Cap. 1: El Dominio del Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

(4) Bill Nichols. Cap. 1: El Dominio del Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

cineastas o videístas que pertenecen al “mundo” del documental, que son miembro de alguna asociación gremial que los avale como tal, o que trabajen para una productora o canal especializada en el tema, o que exhiban sus obras en festivales, salas o canales (o franjas de programación de éstos) segmentados, o, en el peor de los casos, que se definan a sí mismos y a su obra como tal.

Los documentalistas son reconocibles como tales en cuanto comparten ritos, formas de ser y actuar, lenguajes, instancias comunes, una tradición, una historia -cambiante, moldeable, pero que sirve de base para definirse por se-. Si bien es cierto, las normas formales se trasgreden, muchas veces esto permite que la frontera se corra; las innovaciones generan modos aceptados a futuro, lo que no pervierte la institución como tal.

“Lo que hace que una definición sea institucional es empezar a apuntar la importancia para el realizador de una idea compartida de objetivo común. Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esas tradiciones y sus seguidores. Este diálogo puede ser oblicuo -a través de las películas que hacen y las innovaciones que estas obras sugieren a otros- así como directo, a través de la conversación, la crítica escrita y los manifiestos (...) Bajo esta luz el documental puede considerarse una práctica institucional con un discurso propio. Llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo histórico, surgirán y se verán enfrentados diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos,

estructuras, técnicas y modalidades. Como señala Jean-Francois Lyotard, este proceso es similar a la conversación común aunque con limitaciones añadidas:

Una institución se diferencia de una conversación en que siempre requiere limitaciones suplementarias para que las afirmaciones se declaren admisibles dentro de sus límites. Estas limitaciones tienen la función de filtrar potenciales discursivos, interrumpiendo posibles conexiones en las redes de comunicación: hay cosas que no se deberían decir. También dan prioridad a ciertas clases de afirmaciones (en ocasiones sólo a una) cuyo predominio caracteriza el discurso de la institución particular: se trata de cosas que deberían decirse y hay formas de decirlas. De aquí las órdenes en el ejército, la oración en la iglesia, la denotación en las escuelas, la narración en las familias, las preguntas en la filosofía, la ejecución de palabra en los negocios [la representación en el documental --el añadido es mío--]. La burocratización es el límite exterior de esta tendencia.” (5).

Y éste mundo tiene una compleja estructura organizacional propia, que va desde los realizadores, pasando por las casa productoras, siguiendo por distribuidores especializados, hasta llegar a festivales temáticos, salas de cine determinadas, segmentos de la programación de los canales abiertos dedica al documental, canales segmentados de documentales, crítica especializada, asociaciones gremiales, foros, paginas web, publicaciones, etc. Es decir, es una categoría profesional (incluso social, si se quiere) absolutamente institucionalizada y reconocible.

- Definición a partir del Texto.

“Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución.

Aun así, la estructura de problema/solución ejerce un influjo considerable y condiciona la organización de escenas así como de películas enteras. Una escena típica en la ficción narrativa establece tiempo y lugar; presenta personajes que avanzan en sus tentativas de abordar el conflicto, carencia o desequilibrio, y acaba con sugerencias de otras acciones o respuestas necesarias en otro tiempo y lugar (una nueva escena). En el documental, una escena típica establece el tiempo y el lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia (como una ilustración, ejemplo, entrevista con testigo o experto, metáfora visual o contrapunto sonido/imagen) y acaba con sugerencias sobre cómo la búsqueda de una solución puede llevar a otra escena, en otro tiempo o lugar.” (6).

A diferencia de la ficción, donde la puesta en escena se instrumentaliza con el fin

(5) Bill Nichols. Cap. 1: El Dominio del Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

(6) Bill Nichols. Cap. 1: El Dominio del Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

de construir mundos, de contar historias, el documental centra su narrativa en la transmisión de ideas.

Las películas de este tipo están organizadas en cuanto a la lógica de la información. La selección del material a grabar, la forma en que éste es capturado por la cámara (encuadre, iluminación, etc.), el sonido (ya sea directo o en off, recurso muy utilizado por el género) y la organización del material en el montaje están supeditadas a la correcta transmisión del discurso del realizador, a transformar las imágenes en medios probatorios de la tesis que éste pretende comunicar. Esto es lo que normalmente se denomina “punto de vista” del film.

Los tiros de cámara no están pensados para describir el espacio o como instrumentos gramáticos que den cuenta de la emocionalidad o la importancia de la acción, sino para graficar lo que se está diciendo, sin entorpecer la ilusión de naturalismo (la cámara no construye, sino que es testigo de la “realidad”, o al menos ese es el mito que se quiere contar).

La edición no está planteada en la lógica de una continuidad espacio / temporal como en la ficción, sino en la exposición ordenada de las argumentaciones. Debe existir una lógica dominante que permita la clara expresión de las ideas.

“En esta definición del documental centrada en el texto queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como elementos de una trama. Esto, a su vez,

da prioridad a los elementos de estructuración de un argumento que tienen que ver con algo externo al texto, en vez de a los elementos de estructuración de una historia interna en el mismo. Aunque la fabricación de una trama y la elaboración de una argumentación pueden implicar formas y estrategias similares, también son diferentes. Las historias tienen lugar en un universo imaginario por muy fielmente basadas que estén en acontecimientos o personajes reales. Las argumentaciones ocupan un espacio imaginario (son abstractas), pero, en el documental, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes. Si entendemos la argumentación, debemos estar preparados para explicarla; si comprendemos una historia, debemos ser capaces de interpretarla” (7).

La ficción se vive (por contradictorio que esto suene, ya que de antemano sabemos que no es real, que nunca existió ni existirá, sino que es construido), el documental se entiende.

Aunque sean hechos reales, no los revivimos mientras los vemos, sino que somos testigos de una exposición de conceptos e interrogantes en torno a ellos, que somos capaces de compartir o no, pero siempre desde un punto de vista intelectual, lo que nos lleva a la siguiente categoría.

•Definición a partir del Espectador.

Sin embargo, la ficción también está plagada de ejemplos de obras estructuradas en un claro tono documental o cuyo eje de desarrollo son las ideas y su exposición (*Blair Witch Project* y su naturalismo, *JFK* y su estructura probatoria, por nombrar sólo dos casos).

Nuevamente es necesario caer en las categorías tautológicas a la hora de definir este género.

Son documentales las películas cuyo espectador va a ver SABIENDO que son documentales. Y el ejercicio emocional / intelectual que hace el receptor del mensaje documental a la hora de decodificarlo es completamente diferente del que hace en el caso de la ficción.

“Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto.

El texto ofrece apuntes mientras que el espectador propone hipótesis que son confirmadas o se abandonan. Esta actividad especializada y adquirida se convierte, en sus niveles básicos, en algo habitual; rara vez se inmiscuye en el proceso consciente debido a que este proceso rara vez se enfrenta a problemas que no pueda resolver. (La conciencia puede considerarse como un modo de conocimiento dirigido hacia los problemas; siempre somos conscientes de algo que capta nuestra atención precisamente porque

(7) Bill Nichols. Cap. 1: El Dominio del Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

es problemático.)” (8).

El espectador “entiende” que los hechos narrados en el documental pertenecen al mundo real, y es capaz de elaborarlos intelectualmente, de desarrollar sus propias tesis a partir de las propuestas por el autor (que pueden ser sincréticas, complementarias o aun opuestas a las de éste).

Más aún, a un nivel emocional, el espectador satisface su necesidad de información. Es su curiosidad la pulsión que gobierna sus sentidos cuando ve un documental, y no la necesidad de entretención, la búsqueda del placer como pulsión gobernante, como lo es en la ficción.

Para ello, el espectador debe coartar su incredulidad de una forma completamente distinta de lo que lo hace en la ficción. En estas últimas obras, el espectador “sabe” que no son reales, pero si son verosímiles, las “vive” como tales mientras dura la proyección, más no después de ésta. En el documental “sabe” que es real, por tanto “cree” en ellas aún después de que las ha visto, aunque no “vive” el momento como participe del film (no cree que es él el que conversa con los entrevistados cuando éstos hablan a la cámara, pero sí que lo que dicen es cierto).

No hay una identificación con el protagonista, sino un diálogo con el realizador.

En tanto esto, el espectador debe otorgarle una credibilidad sumamente amplia al realizador, porque aunque todos sabemos lo

manipulables que son los discursos y las imágenes, debemos creer que el realizador siempre mantuvo un respeto irrestricto por la verdad (como en el caso de *La Pelota Vasca* y su “sintético” montaje de las entrevistas, que suponemos es acorde con lo dicho por los entrevistados, aunque en estricto rigor, puede ser una inmensa manipulación de las palabras para que digan lo que el director quiso que dijeran), lo cual casi es un asunto de fe.

Para lograr este efecto, es necesario que la forma otorgue un status de CREDIBILIDAD a la obra -y no sólo de verosimilitud, como la ficción-, ligada muchas veces al naturalismo, a mantener fuera de campo todo control ostensible, toda manipulación, toda creación (en el sentido de construcción) del realizador. Aún en los casos en que éste aparece en pantalla, lo hace adquiriendo el status de “personaje”, las cosas le pasan a él frente a la cámara de la misma forma que le pasan a los otros, “de verdad”. Y que sería la misma forma en que acontecerían si la cámara no estuviera presente.

“Los documentales no representan *la verdad*, sino una verdad, o mejor dicho, una visión o forma de ver. Hablar de una visión del mundo equivale a volver a la noción de argumentación. Si la ficción nos invita a participar en la construcción de una historia instalada *en* el mundo histórico, el documental, en cambio, nos invita a participar en la construcción de una argumentación dirigida *hacia* el mundo histórico, La autenticidad de los sonidos, las imágenes grabadas, constituyen una prueba acerca del mundo; es la base material para la argumentación

y tiene una relación con ésta, del mismo modo que la trama la tiene con la historia que construimos en la ficción.

El respeto por la realidad conlleva una ética, que es fundamental en el documental. El mundo que enfrenta el realizador es el mundo histórico del que él es parte tangible. La presencia o ausencia del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en su voz dentro y fuera del campo, en los intertítulos y los gráficos, constituye una ética y una política, de importancia considerable para el espectador.” (9).

Y es ese juego de aceptación de la “verdad filmica” por parte del espectador, juego que como hemos visto, tiene tanto componentes cognitivos como pulsionales, el que es la clave para entender la lógica del espectador frente a un documental, y que puede definir a este género por sus efectos comunicacionales en el receptor.

Las Fronteras Internas: Los Géneros.

Si bien podemos subdividir los documentales en cuanto a sus temáticas o contenidos (históricos, antropológicos, de naturaleza, tecnológicos, políticos, etc.) o según sus formas, movimientos nacionales e históricos (como el *free cinema* o el *cinema verité*) o según sus formatos de exhibición (como el *docusoup*), la tendencia actual de la teoría del cine es dividirlos según su forma de abordar el texto, cosa que recogeremos en esta tesis.

(8) Bill Nichols. Cap. 1: El Dominio del Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

(9) Jaqueline Mouesca. El Documental Chileno. LOM Ediciones. 2003.

- Modalidad Expositiva.

El relato en estas obras se dirige directamente al espectador y expone una argumentación acerca del mundo histórico. El comentario sirve como ilustración o contrapunto y es siempre persuasivo.

En éstos, la tesis es develada claramente, la imagen sirve como medio probatorio y el sonido, la mayoría de las veces apoyado por una voz en off que explicita aún más las cosas, sirve para transmitir las ideas.

El montaje se emplea para mantener la continuidad retórica, siguiendo las pautas dadas por el comentario, y sostener la apariencia de objetividad.

El poder del narrador, es total sobre el conjunto del relato, al marcar la continuidad y la cohesión de las diferentes escenas o bloques narrativos.

A este género corresponden la mayoría de las obras de carácter informativo como las de *National Geographic* o *History Channel*, los investigativos que vemos en programas como *Contacto* o *Informe Especial*, los documentales clásicos como *Nanook el Esquimal*, etc.

- Modalidad de Observación.

Pertenecen a esta división las obras en que el realizador decide "no intervenir", dejando que sean los acontecimientos que se desarrollan frente a la cámara los que

tomen el control.

La intervención del realizador será importante en la elección de situaciones y de personajes, en la construcción de un guión a posteriori y en el montaje final.

En este caso, la producción puede tener bastante sencillez, mientras que la postproducción tendrá un trabajo de complejidad selectiva. Las películas que ponen el énfasis en esta modalidad se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica, recurriendo muchas veces a largos planos secuencia con sonido directo, donde "las cosas pasan".

Obras etnológica y antropológicas como *La Historia del Camello que Lloro*, el *free cinema* en general, algunos documentales de naturaleza, entre otros, son claros representantes de este género.

Es lo que más coloquialmente se asocia con el documental.

- Modalidad Interactiva.

En este tipo de documentales el realizador interviene y actúa, es un personaje más que se relaciona con los que ofrecen su testimonio, provocándolos, cuestionándolos. Está dentro de campo, a su lado, y aporta diferentes pareceres o puntos de vista, intercambiando opiniones con el entrevistado, o está fuera de campo y le da a la entrevista la apariencia de monólogo.

El realizador "... actúa, participa, defiende,

acusa, provoca a los actores sociales reclutados con el objetivo de darles la autoridad textual y de continuidad en el montaje..." (10).

En el montaje es donde se intentan ordenar los diferentes puntos de vista explicitados en el rodaje.

La entrevista, paradigma de este género, es la técnica más empleada y tendrá un uso extensivo en el rodaje para dar a conocer con exactitud los diferentes puntos de vista, muchas veces incluyendo de forma absolutamente explícita la opinión del realizador sobre lo que pasa.

El sonido intradiegético y directo será la principal referencia para construir la banda sonora.

Esta modalidad nace históricamente a partir de la invasión de equipos de filmación ligeros, que permitieron darle movilidad a la cámara, sacando el cine a la calle.

Películas como *El Diario de Agustín*, de Ignacio Agüero o *La Pelota Vasca* pertenecen a este estilo.

- Modalidad Reflexiva.

En este tipo de obras, la presencia del realizador va aún más allá. Ya no sólo nos "muestra" la historia, sino que nos da "su visión" de la misma.

Se transforma en protagonista absoluto, que cuestiona, filtra, afirma o desmiente lo que pasa y a los que hablan.

(10) Bill Nichols. Cap. 1: El Dominio del Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

A diferencia de los géneros anteriores, que nos muestran "la realidad", develándola de particulares maneras, aquí se trata sobre opinión.

“Todas estas modalidades *hablan* del "mundo histórico", lo que establece una diferencia radical con la modalidad denominada "de representación reflexiva", cuya preocupación apunta en otra dirección: *cómo hablar acerca del mundo histórico*. Una de las singularidades del documental "reflexivo" es su opción por el encuentro entre el realizador y el espectador y no entre aquél y el sujeto de su filme. Pertenece a una forma de pensamiento que rara vez se detiene en meditaciones sobre cuestiones éticas, porque es esencialmente escéptico, y tratándose de la ética es relativista, y su epistemología se apoya en la duda sistemática. Lleva esto tan lejos que comienza por dudar del propio estatus del documentalista.” (11).

Michael Moore es un claro ejemplo de este tipo de documentales, ya que el es un actor siempre participante, provocador, protagonista en sus obras, ya sean las películas para sala como sus programas de televisión.

También lo son casos de divulgación científica (como lo fue la serie *Cosmos* o *What's the Bleep Do We Know?*) donde una autoridad "explica" lo que pasa, o muchos documentales de viajes o exploraciones, donde lo que importa es la "experiencia" del realizador.

Sin embargo, y como suele ocurrir, definiciones tan taxativas de géneros pertenecen más al mundo de los teóricos e historiógrafos más que al de los realizadores. Es habitual

encontrarnos frente a obras donde la clasificación se vuelve difusa, ya que recogen elementos de dos o más calificaciones, conviviendo éstos en perfecta armonía.

(11) Jaqueline Mouesca. El Documental Chileno. LOM Ediciones. 2003.

Breve Reseña sobre la Evolución del Documental Político Mundial



El cine, especialmente el documental, sirve como una herramienta historiadora. A través de estas obras podemos, gracias y a pesar de la posición del realizador sobre el tema, ser testigos de un momento y época determinados. Aunque el documental a lo largo de la historia ha sido a veces subvalorado frente a los largometrajes argumentales, se puede decir que las primeras obras cinematográficas fueron precisamente documentales, pues la cámara registraba escenas de la realidad que no se intervenían con ficción.

De la competición entre los hermanos Lumiere y el norteamericano Thomas A. Edison por idear una forma de capturar fotografías y proyectarlas dando la sensación de movimiento, salieron triunfadores los primeros con el *cinématographe* (cinematógrafo) en 1895, por ser mucho más pequeño y menos aparatoso que el *Kinetoscope* (kinetoscopio) de Edison. Que el cinematógrafo fuera fácilmente transportable, por pesar tan sólo 5 kilos, fue la cualidad decisiva que logró posicionarlo por sobre el kinetoscopio, además de su ingenioso sistema que permitía que sirviera de proyector y máquina de impresión. La portabilidad de los equipos fue, a partir de entonces, una prioridad entre los inventores y una problemática constante en el desarrollo del cine y que ha sido, en gran medida, impulsada y replanteada por documentalistas.

Luis Lumiere filmó *Trabajadores Saliendo de la Fábrica* en 1895 y su proyección fue el estreno del cinematógrafo. Este podría decirse es el primer documental de la historia. Lumiere, mientras realizaba

proyecciones de sus obras por toda Francia, entrenó además a un pequeño equipo que envió a todos los continentes para recolectar imágenes del mundo. Estas *películas de actualidad* consistían en mostrar industrias o puertos en un plano secuencia, con una duración aproximada de un minuto.

El cine documental funciona, además de documento histórico, como canalizador ideológico. Uno de los primeros ejemplos en que este género fue una importante forma de propagar un pensamiento político fue en la época de la revolución rusa en 1919, período en que Lenin consideraba al cine el arte más importante y lo utilizó para lograr la creación de la sociedad comunista. Es durante este período que el realizador Denis Arkadievich Kaufman, alias *Dziga Vertov*, desarrolla varias obras para mostrar los cambios que trae consigo la revolución. Vertov, a diferencia de otros cineastas rusos, sólo se dedicó a la realización de documentales y su denominado *cine de hechos*, oponiéndose siempre a cualquier forma de ficción. Afirmaba “que el cine quede libre de ligaduras y de costumbres burguesas, como la historia dramática o los placeres de la representación teatral” (1). Para él, el cine proletario debía estar basado en la verdad y procuraba mantener en contacto directo al espectador con la realidad social, económica y cultural.

Los inicios de Dziga Vertov, quién incursionó en radio, noticieros de actualidad y filmes científicos, fueron como editor del programa semanal *Kino-Nedelia*, que comenzó a ser difundido desde 1918. Su primera

gran realización fue *El Aniversario de la Revolución*, película construida con material anteriormente registrado. Después de Cine Semanal produjo la serie *Kino Pravda*, la cual llegó a tener 23 capítulos entre 1922 y 1925. El objetivo de esta serie era informar a la audiencia soviética de los logros de la revolución.

Muchos elementos narrativos desarrollados por Vertov, que lo ayudaron a construir y desarrollar su *manera* de contar los hechos, fueron utilizados posteriormente en documentales divulgativos. La división de pantalla, para mostrar dos sucesos que ocurrían al mismo tiempo o que tenían relación entre sí, la sobreimpresión de imágenes para enfatizar situaciones (*El Hombre de la Cámara*, 1929) y el uso de diagramas animados (*Tres Cantos a Lenin*, 1934), son algunos de los avances que hicieron de él un precursor del cine documental.

Al otro lado del planeta y distante de la ideología de Vertov, pero con rasgos parecidos en la manera de *filmar la realidad*, se encuentra el realizador estadounidense Robert Flaherty, famoso por el clásico *Nanook of the North*. En 1913 había capturado material en el ártico y fue en 1920 que filmó a Nanuk, un cazador inuit de Alaska, para poder contar una historia y cautivar al público. Así como los hermanos Lumière y Vertov, Flaherty nunca ocupó actores en sus películas y si bien no tiene la misma línea temática de Vertov, ambos contrastaban con el cine comercial imperante en esa época.

(1) Dziga Vertov. Cine-ojo, La vida al imprevisto. 1924

El documental ideológico tuvo un gran impulso durante los años treinta. La segunda Guerra Mundial propulsó la realización de un sinfín de películas de carácter propagandista. Entre las creaciones provenientes de Alemania destacan las de Leni Riefenstahl, siendo la más conocida *Triunfo de la Voluntad* de 1937 y de los Estados Unidos resaltan las series *Why We Fight*, emitida entre 1942 y 1945, y *Listening to Britain* de Humphrey Jennings. Otros títulos importantes de este período son *The Town* (1944) de Josef von Sternberg y *The Cummington Story* (1945) de Alexander Hammid.

La recesión económica de 1929 trajo consigo numerosos problemas sociales, lo que propició la aparición de documentales de contenido social, los que tuvieron como objetivo denunciar y reflexionar acerca de los acontecimientos que ocurrían. Posteriormente los elementos narrativos utilizados en estos trabajos se masificaron gracias a la llegada de la televisión y nacieron así los que luego serían apodados los documentales televisivos.

En Gran Bretaña, John Grierson impulsó el documentalismo inglés y escocés aprovechando la gran capacidad del séptimo arte de conducir ideas. “Lo veo como un púlpito y lo utilizo como propaganda”, fue una de las célebres frases que este filósofo, considerado uno de los más importantes teóricos del documental, escribió sobre como miraba él el cine y la necesidad de explotarlo con un fin y compromiso social, “el cineasta es un patriota”.

Sostenía, al igual que Vertov, que el cine debía educar e informar a la sociedad y lo aprovechaba a su vez para subir el espíritu y la moral del pueblo, después de la Gran Depresión, por ejemplo (2). Las influencias de Lenin, Vertov y Einstein se evidencian en cada escrito y obra de Grierson, pero si bien las temáticas de Flaherty no son de la misma línea, Grierson lo respetaba enormemente y formaron, años después, junto a Jean Benoit-Lévy, el *International Film Associated* en 1945, grupo que se considera muchas veces el predecesor del *Free Cinema*. Reconocía el inglés los logros y métodos del estadounidense para registrar y narrar la vida cotidiana de culturas lejanas, con películas más cortas y con punto de vista de autor más evidente, pero su percepción de lo que un documental debía explorar y divulgar, el drama común y corriente, lejos estaba de las aventuras de Flaherty, lo cual quedó grabado en uno de sus diarios: “De la manera más profunda, cada uno de nosotros vivimos y prosperamos denunciando al otro. (...) Cuidado con los fines de la Tierra y lo exótico; el drama está en la puerta de tu casa, donde lo sombrío está; donde hay malnutrición; donde hay explotación y crueldad. Mantén a tus salvajes en los lugares lejanos, Bob, nosotros iremos detrás de los salvajes de Birmingham, le dije en un principio, y así lo hicimos.” (3).

Es, precisamente, refiriéndose a *Moana* (1926) de Flaherty, que Grierson utiliza el término *documentary* por primera vez: “Claro que, como Moana es una serie de hechos visual de la vida diaria de un joven polinésico y su

familia, tiene un valor documental” (4).

Sus obras eran principalmente en torno a Gran Bretaña y promocionaban los productos del imperio comercial del país, como por ejemplo *Canadian Apples* y *South African Fruit*, lo que no le impidió investigar sobre el cine y sus movimientos en otras naciones, así como divulgar clásicos imprescindibles, como lo hizo al llevar *El Acorazado de Potemkin* (1925) a las marquesinas estadounidenses. La teoría, técnica y estilo de Eisenstein tuvieron un rol significativo en la cinematografía de Grierson, quién después afirmaba que “El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo” (5). Parte de la distribución y divulgación de estos filmes eran proyecciones en escuelas y viajes con un proyector de 16mm a lo largo del país. Las obras de Grierson son el comienzo del documentalismo británico, afirmaba que sus filmes “consolidarán el comercio inglés e intentarán dar una imagen de consenso y civismo frente al movimiento fascista europeo” (6). A su vez, distintos grupos de documentalistas comenzaron a tener mayor relevancia, como la Gaumont British Instructional, la Strand Film Company y la Realist Film Unit.

Otro que tuvo una gran influencia en los documentalistas norteamericanos fue Pare Lorentz. La primera realización de este crítico de cine fue *El Arado que Labró las*

(2) Extracto del transcrito del artículo titulado The Documentary Film, 1944

(3) Extracto del transcrito del artículo titulado The Documentary Film, 1944

(4) New York Sun. 8 de Febrero de 1926

(5) Extracto del transcrito del artículo titulado The Documentary Film, 1944

(6) Extracto del transcrito del artículo titulado The Documentary Film, 1944

Llanuras de 1936. Este filme muestra las repercusiones de las tormentas de arena en plantaciones agrícolas. Hollywood no permitía al género documental consolidarse y “veía con malos ojos una iniciativa de producción documental a gran escala desde el gobierno”, (7) pero a pesar de las dificultades Lorentz continuó con su segundo filme *The River* estrenado en 1937 y considerada la mejor película sobre recursos naturales que se halla realizado.

El grupo editorial Time-Life-Fortune Inc. Transmitió entre 1935 y 1951 el noticiero *March of Time*. Eran filmes con temáticas sociales y políticas que mantuvieron records de taquilla durante varias temporadas. Estaban divididos en cuatro segmentos en que el primero situaba la importancia del tema que se abordaba, el segundo exponía un análisis histórico, el tercero relataba los hechos acontecidos y el cuarto segmento hacía una prospección de futuro del tema expuesto.

En Canadá, Gran Bretaña y Estados Unidos son los países en los que los documentales sociales experimentan un mayor desarrollo. Roosevelt creó en 1940 la CIAA, agencia gubernamental que financiaba producciones relacionadas con América del Sur. Gracias a esta entidad fueron posibles los rodajes de *The Bridge* en 1944 de los directores Willard Van Dyke y Ben Maddow, *High Plain* en 1942 y *Ohio Town* en 1945, ambos de Julián Bryan.

Con el afán de llevar al cine a nuevos horizontes, Lindsay Anderson y Karen Reisz proyectaban filmes en el Nacional Theater en Londres, lo que se llegó a conocer como el

Free Cinema o Cine Libre. Se proyectaron títulos como *Los Niños del Jueves* (1954), *O Dreamland* (1953) de Lindsay Anderson y *Momma Don't Allow* (1956) de Karen Reisz y Tony Richardson.

Gracias a los avances tecnológicos, que resultaron en equipos más livianos y la posibilidad de captar el sonido en directo, los realizadores de los documentales podían acercarse más al sujeto y ser cada vez menos *promotores* y más *observadores* de los acontecimientos. Ambas áreas, tanto la imagen como el sonido, se verían beneficiadas con los formatos magnéticos, pero fue gracias a la cinta magnetofónica que se abrieron puertas a nuevos sonidos y ritmos, dentro y fuera de la pantalla. Las películas del *Free Cinema* criticaban la sociedad mecanizada con ironía, elementos tomados del neorrealismo italiano y el jazz.

Los creadores del *Cine Libre* eran críticos de cine y realizadores que parecían tener un manifiesto sobre como masificar el cine, llevándolo a cuantos más espectadores fuera posible, y utilizándolo como conductor de ideologías. *Thursday's Children* (1954) de Lindsay Anderson y Guy Brenton y *Every Day Except Christmas* (1957) también de Anderson, fueron algunas de las obras mostradas en estas proyecciones organizadas por el *Free Cinema*. Sin embargo, los filmes mejor recibidos por el público y la crítica eran los que presentaban carácter de *observadores*. Las nuevas tecnologías facilitaron a los realizadores a acercarse más directamente a la *realidad de los hechos* y los personajes que deseaban retratar.

De Polonia surgieron filmes como *Paragraf Zero* (Párrafo Cero, 1956) de Wlodzimierz Borowik y Dom Starych y *Kobiet* (Asilo de Ancianos, 1957) de Jan Lomnicki. Entretanto el francés Georges Franju estrenó *Le Sang des Betes* (La Sangre de las Bestias) en 1949 y *Hotel des Invalides* en 1952. Franju era conocido por sus películas de ficción pero sus documentales eran favoritos de los organizadores del *Free Cinema* por su manera de “ostentar la precisa belleza de las pesadillas”. (8)

Al termino de las proyecciones del *Cine Libre*, los miembros del movimiento realizaron sólo obras de ficción en Hollywood, pero el documental resurgió nuevamente con Denis Mitchell a través de la BBC-TV. Mitchell, quién trabajaba en radiofonía y registros en cintas, se maravillaba con el “habla popular” y por lo general personas de clase baja eran los protagonistas de sus documentales radiales y televisivos. *In Prison* de 1957 retrata la vida en una prisión de Manchester. Este film marca el inicio de lo que seria una constante en sus obras, los temas sociales. En 1960 se fue de Inglaterra a Chicago para realizar junto al Canal 7 y la BBC-TV, *Primeras Impresiones de una Gran Ciudad*. Esta película no se mostró en Chicago hasta seis años después de ser terminada y generó amor y odio entre quienes la vieron en sesiones privadas. El hecho de que un mismo documental observador pudiera provocar reacciones tan diversas fue un indicio de las bondades de este género.

Según Karel Reisz, Mitchell era capaz “de expresar los problemas cómo lo sentía el pueblo. Si al hacer esto Mitchell presentaba

(7) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996.

(8) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996.

personajes “atípicos”, lo hace porque trata de identificar a aquellos que son mas vulnerables a las presiones sociales que está describiendo. El extranjero o extraño que más teme a la comunidad mayoritaria puede suministrar visiones de las operaciones de esa comunidad mayoritaria más penetrantes y profundas que quienes están seguramente inmersos en ella.” (9).

Los documentalistas, antes de la llegada del sonido directo, no mostraban tomas donde los personajes hablaran a no ser que fueran muy estáticas. Los equipos con los que se contaba en aquel entonces 1930-40, complicaban la situación al momento de captar escenas con movimiento incluyendo además que el sonido sincrónico era muy aparatoso. Estos problemas hacían que el proceso de post producción fuera tan importante y tuviera tal poder, que podía hacer otra película. Los personajes emulaban el hablar apoyados con gestos y miradas por lo que era fácil que el montaje pudiera modificar los contenidos. Con el sonido directo las personas tenían la posibilidad de mostrarse tal como eran con su propia voz y esto a su vez trajo consigo una cierta liberación de los sujetos del lazo con el director.

Para la década de los cincuenta, gracias a que los esfuerzos en mejorar las condiciones para filmar dieron frutos y permitieron registrar el sonido y la imagen por separado, estaban dando nuevas posibilidades de acercamiento entre los documentalistas y situaciones reales. La utilización de las grandes cámaras de 35mm dejó de ser la opción preferida por los realizadores que las reemplazaron por cámaras

de 8mm y 16mm y se comenzó a optar por ópticas más disimuladas como el teleobjetivo. Además el trípode, en ese entonces un equipo básico al momento de filmar, dejó de utilizarse. A esto podemos añadir el surgimiento de los magnetófonos Nagra y Perfectote en 1960.

En 1954 debutaba Jean-Luc Godard con su documental *Operation Béton*, luego de formar parte, junto a los exponentes de la *Nouvelle Vague*, de las publicaciones de la revista de cine *Cahiers du Cinéma*. Este nuevo movimiento desarrollado junto a François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol y Jacques Rivette, entregó obras como *À bout de souffle* (1959, escrito por Truffaut y dirigido por Godard y Chabrol. Es en este, su primer largometraje, Godard mostró una nueva forma de filmar. Las cámaras eran en mano, los escenarios naturales y la iluminación artificial no era necesaria gracias a la facilidad que daban emulsiones más sensibles, algo no utilizado por los realizadores de la época, que resultó ser una técnica revolucionaria e influyente que marcaría un precedente en el cine documental. La “nueva ola” desafiaba el cine francés imperante, el *cinéma de qualité*, no solo tratando temáticas tabú sino también liberándose de las técnicas utilizadas hasta ese momento.

El segundo largometraje de Godard, *Le Petit Soldat* (1963), no fue proyectado en Francia por más de tres años pues estaba prohibida. Luego de la realización de filmes como *Bande à Part* (1964) y *Pierrot Le Fou* (1965), entre muchos otros, este cineasta comenzó a presentar obras de

contenido más político, dando un cambio radical a su carrera hasta ahora tan fructífera, con una postura que pretendía no solo cuestionar “el estatuto de la imagen y su apuesta por la flexibilidad de la escritura fílmica empiezan a dar un vuelco escorando cada vez más hacia posiciones de crítica ideológica.” (10).

Sus películas ahora exhibían antecedentes del maoísmo, el marxismo y el leninismo como lo demuestra la trilogía compuesta por *Made in U.S.A* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) y *La Chinoise* (1967). Godard se propuso “hacer un cine político políticamente (...) es decir, no sólo en los asuntos tratados, sino también en su aparato formal, para lo que decide partir de cero.” (11)

La *Nouvelle Vague*, siempre íntimamente unida al cine de autor, termina de disolverse con esta nueva postura de Godard, quién dejó de utilizar su nombre, entonces famoso, y se unió a Henri Roger y Jean-Pierre Gorin, ambos militantes marxistas-leninistas. Junto a ellos desarrolló los llamados ciné-tracts, una idea de Marker, que eran “panfletos cinematográficos” de una duración de entre tres a cinco minutos.

Engendró en 1969, junto a otros realizadores, el colectivo *Grupo Dziga Vertov*. Las obras creadas por este pronunciamiento estaban influenciadas por el cine de propaganda soviético de los años veinte y eran definidas por Godard como “películas revolucionarias para audiencias revolucionarias”. Los intentos de este grupo de autores apuntaban

(9) Karen Reisz, En: exposición en el Internacional Film Annual 1959-60

(10) Miquel Francés. La producción de documentales en la Era Digital. Cátedra. 2003.

(11) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996.

a la búsqueda de una nueva utopía: “el restablecimiento del vínculo perdido entre la idea de vanguardia estética y de la vanguardia política (...), esta noción de vanguardia política, basada en la agitación, sería incomprensible sin tener en cuenta las transformaciones tecnológicas, estéticas y culturales de un fenómeno decisivo para la modernidad cinematográfica que sinecdóquicamente se llamó cine directo. Esta revolución que marcó profundamente la agitación de Godard, sobre todo, el documentalismo de América Latina, había surgido motivada por las necesidades de un aproximación ética a la realidad y por la revalorización del testimonio. Es precisamente esta cesura la que distinguiría profundamente la utopía soviética de los veinte y la vanguardia política de los años sesenta y setenta.” (12).

El Grupo Dziga Vertov realizó una cantidad increíble de filmes, como *British Sounds*, *Pravda*, *Vent d'Est* y *Lotte in Italia*, todas ellas elaboradas en 1969. Todas estas producciones contenían una serie de elementos y técnicas novedosas como incluir fotos, dibujos, insertos, collages, titulares de periódicos y superposición de voces. Este levantamiento se consumó con la película *Tout va Bien*, de 1972.

Paralelamente nacía la corriente, a veces confundida con la *Nouvelle Vague*, llamada *Rive Gauche*. Las películas clasificadas dentro de este término florecieron con críticos de la revista *Positif*. Entre ellos se encontraban Alain Resnais, Chris Marker, Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet. Algunos títulos de estos realizadores son *Hiroshima*,

Mon Amour de Resnais, *La Jetée* de Marker, *Trans Europe Express* de Robbe-Grillet e *India Song* de Duras.

Volviendo un poco hacia atrás, Robert Drew formó, en 1958, un grupo que experimentaba para que se lograra optimizar aun más el sonido directo. Los principales problemas técnicos que se presentaban, por ejemplo, era el de los micrófonos pues estos iban conectados a un equipo de registro sonoro que también estaba conectado a la cámara. Drew pretendía “llevar la fotografía informal de la revista Life al cine con tomas móviles y sincronizadas con el sonido.” Richard Leacock, un prodigio camarógrafo, era otro que encontraba primordial resolver los problemas con los cables y la sincronización, pues no encontraba un buen elemento la voz en off. “No me gusta que me digan las cosas; sólo cuando las descubro por mí mismo me resultan excitantes (...) Desde el momento en que se me dice la respuesta, tiendo a rechazarla” (13).

Leacock fue el camarógrafo de la cinta *Louisiana Story* de Robert Flaherty. Una anécdota de aquella filmación podría significar otra ventaja del cine documental. Se prestaban a filmar una secuencia y Flaherty decidió cambiar el plan de trabajo, algo que no era bien visto, para capturar una telaraña. Leacock consideró esto una disciplina, “la disciplina más difícil, a saber no dejar nunca de mirar, no dejar de responder al mundo circundante y a sus solicitudes” (14).

La película *Eddie*, que trataba sobre la vida del corredor automovilístico Eddie Sach,

fue la primera en mostrar los nuevos equipos. El registro de sonido, el micrófono y la cámara eran aparatos independientes.

Los senadores John F. Kennedy y Hubert Humphrey aceptaron que Drew y Leacock tuvieran acceso a todas las reuniones políticas y entrevistas durante la campaña por la nominación presidencial del partido demócrata. *Primary* fue estrenada en 1960 y fue gracias a esta película que Drew se unió a la ABC, donde realizó diversos documentales con sonido sincrónico como *Yanki No!* (1960) y *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963).

Debido a que estos realizadores tratan de retratar lo más fielmente posible la realidad de los hechos que les interesa contar, había casos en los que los patrocinadores de los proyectos no concordaban con la forma de mostrar los acontecimientos de los directores. *Happy Mother's Day* es una cinta de 1963 que contaba la historia de los Fisher, una pareja que había tenido quintillizos. Con lo que no contaban las empresas era que en vista del caos que resultaba para los Fisher toda la publicidad que generaba su situación, y que Leacock decidido a filmar apegado a la realidad, el producto final no era comercialmente viable. Para transmitirla por televisión, la ABC cortó indiscriminadamente la obra y la presentó como *Los Quintillizos Fisher*. A pesar de esto *Happy Mother's Day* fue transmitida en la televisión europea y estadounidense además de recibir premios en los festivales de Venecia y Leipzig.

(12) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996.

(13) James Blue. One Man's Truth, entrevista a Richard Leacock. Film Comment. Primavera 1995.

(14) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996.

Después de esta complicada situación, Leacock quería llegar a las salas de cine y alejarse de la televisión. Junto a Donn A. Pennebaker, un ingeniero conocido por sus experimentos, realizaron *Don't Look Back* (1966) y *Monterrey Pop* (1968) entre otros.

David Maysles, director de obras como *Showman* (1962) y *Gimme Shelter* (1970), llamaba este estilo de filmar *cine directo*, término que fue utilizado después por otros. David y su hermano Albert hicieron un seguimiento a unos vendedores de biblias. Puerta a puerta los Maysles registraron las conversaciones entre los vendedores y los posibles compradores y entraban a sus casas diciendo "Estamos haciendo una nota de interés humano sobre este caballero y sus tres colegas. Y a nosotros nos gustaría filmar la escena en que se presenta ante usted..." El filme creó controversias y nuevamente la televisión abierta presentaba complejidades frente al cine directo.

El Estado también discrepaba con realizadores, como fue el caso de Fred Wiseman. *Titicut Follies* (1967) por mucho tiempo estuvo fuera de distribución porque el gobierno ejerció acciones legales contra su proyección. Sin embargo, las películas que Wiseman realizó después fueron transmitidas en escuelas y posteriormente por la televisión general durante muchos años. La prohibición de proyectar *Titicut Follies* fue revocada en 1991. Otros títulos de este cineasta son *Meat* (1976), *Sinai Field Misión* (1978) y *Missile* (1988).

En el aspecto técnico, Wiseman "manejaba él mismo el aparato de la cinta magnetofónica mientras daba a los camarógrafos instrucciones fotográficas. Esta división del trabajo indica la importancia que habían adquirido los elementos orales. Wiseman vigilaba cada detalle del proceso de montaje." (15). Los equipos por su parte, ya permitían tomas en movimiento, lo que llevo a un mayor nivel de acercamiento hacia los personajes y hechos, contando además con una buena captura de imagen y sonido sincrónicos. Wiseman agobiado por la situación de *Titicut Follies* decidió no pedir más autorizaciones para mostrar sus obras y sostenía "si un estado cobra impuestos, los ciudadanos tienen el derecho de saber lo que ocurre en ese estado y el derecho de tener acceso a todas sus manifestaciones es un derecho constitucional." (16).

A mediados de los cincuentas, el llamado *cine directo* tomaba ahora nuevos rumbos. El enfoque de los documentalistas se fue alejando de las películas sobre famosos y se acercó nuevamente a personas humildes en situaciones cotidianas. El movimiento floreció en todo el mundo. Desde Canadá llegaron cintas como *Lonely Boy* de 1961 y *Warrandale* de 1967. En Suecia, un profesor realizó en filme *Portratt av Asa* (Retrato de Osa) en 1965. Bert Haanstra, un holandés que trabajaba con cámaras ocultas, filmó *Zoo* en 1962 y *Allegan* (Todos los Hombres) en 1963. Esta técnica de trabajo era utilizada también por documentalistas observadores.

Los juegos Olímpicos de 1964 fueron registrados por el japonés Kon Ichikawa, utilizando varias cámaras simultáneamente en la película *Las Olimpiadas de Tokio*. "Fue su maravillosamente minuciosa observación de los individuos, como por ejemplo, en los ritos preparatorios de un corredor en la línea de salida, mostrados en primerísimos planos." (17). A través de Nippon TV, Nagisa Oshima dio a conocer obras como *Wasurerareta Kogun* de 1963. En las películas de la India el humor popular era retratado por S. Sukhdev en *India 67* (1967) y *An Indian Day* (1972).

Un año y medio de registros capturados por el francés Louis Malle constituyen *Phantom India* (1968). Este largometraje fue dividido en capítulos para ser transmitidos por televisión y el más conocido fue *Calcuta*. "Malle sentía la necesidad de incluir fragmentos de narración explicativa: entre esos trozos, el espectador quedaba librado a su propios medios de interpretación. Lejos de exponer conclusiones, los comentarios de Malle expresaban su incapacidad para llegar a alguna conclusión y virtualmente invitaban a los espectadores a compartir esa impotencia frente a las contradicciones presentadas en su vasto fresco" (18).

Para el *cine directo* las ventajas del sonido sincrónico significó poder abrirse a nuevas posibilidades a la hora de filmar, y luego estos avances dieron pie a una masiva producción de documentales etnográficos. En los sesenta estos filmes eran "eruditas conferencias ilustradas", pero gracias a la

(15) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996.

(16) Entrevista a Fred Wiseman

(17) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

(18) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

sincronización los sujetos, al hablar ellos mismos de sus propias vivencias, daban un plus dramático y la opción de presentar varios puntos de vista. El texto explicativo entonces se tornó en un elemento que entorpecía el relato y las narraciones serían colocadas sólo “para dar la información esencial, no para interpretar” (19).

El antropólogo Roger Sandall, director de *Gunabibi* (1971), explicaba su manera de capturar ritos afirmando que se debía a su posición de “respetar en cada caso la integridad estructural de los sucesos.” Otras obras etnográficas del período son *El Último de los Cuiva* (1971) de Brian Moser, *Kula* (1971) de Yasuko Ichioka y varios documentales realizados por Napoleon Chagnon y Timothy Asch sobre indios de Venezuela.

Si bien los adelantos en el área de sincronización daban ahora el beneficio de ver los acontecimientos a *tiempo real*, los realizadores se planteaban ahora nuevos problemas, como por ejemplo el hecho de que la parafernalia del cine influía en el desarrollo de los sucesos. Wiseman y Maysles fueron algunos de los que preferían minimizar la presencia de la cámara. Por el contrario, Jean Rouch planteaba que la influencia de la cámara en las personas contribuía a una presentación más fiel de sí mismos. “Rouch reconocía el impacto que la cámara tenía, pero en lugar de considerarla un factor negativo la estimaba como agente catalizador valioso, como un agente revelador de la verdad interior.” (20).

La primera película de Rouch, *Les Maitres Fous* (Los Sacerdotes Locos, 1955),

fue atacada por la crítica por la crudeza del filme. Realizaba en un comienzo un largometraje argumental llamado *Jaguar*, que no llegó a concretarse. En cambio, mientras rodaba aquella cinta, Rouch registró paralelamente a un ciudadano de Abidjan y en el montaje utilizó ambos materiales estrenando *Moi, un Noir* (Yo, un Negro) en 1958. Junto a Edgar Morin y Michel Brault, conocido por sus experimentos en sincronización, realizó *Chronique d'un Été* (Crónica de un Verano, 1961). Este documental mostraba gente que caminaba por las calles de París y se le preguntaba “¿es usted feliz?” y registraban las reacciones. “A diferencia de los documentalistas-observadores, Rouch y Morin participaban en las acciones que captaba la cámara y desarrollaron procedimientos que parecían servir como estimulantes psicoanalíticos, lo cual permitía a la gente hablar de cosas que antes había sido incapaz de discutir.” (21).

Este estilo de filmación fue apodado por Rouch y Morin como *cinéma vérité*, la traducción al francés del *Kino-Pravda* de Vertov, *película verdadera*. Mientras los documentalistas se dividían en observadores y el cine-verdad, muchos llamaban *cine directo* a obras pertenecientes a la corriente del *cinéma vérité*, aunque son completamente opuestos. El primero trataba de pasar desapercibido y esperar que los acontecimientos se dieran por sí solos y el segundo incitaba los acontecimientos.

Siguiendo la línea de Rouch, la cinta de Chris Marker, *Le Joi Mai* (El Bonito Mes de Mayo, 1963), retrataba la vida de París. Christian Francois Bouche-Villeneuve, alias

Chris Marker, agregó a su película una gama más amplia de sectores sociales y políticos. El uso de la clásica voz en off fue renovado transmitiendo textos con humor e ironía. Otras obras de este estilo fueron *Ballada o Soldado* (1959) de Grigori Chikrai y *Pamat* (1969) y *Minimata* (1971) del japonés Noriaki Tsuchimoto. Marker, quién comenzó su carrera filmica codirigiendo, junto a Alain Resnais, *Les Statues Meurent Aussi* (1953), un película de toque anticolonialista, había obtenido reconocimiento mundial gracias a su única obra ficción, *La Jetée* de 1962. Veinte años después pondría a prueba el género con *Sans Soleil*, un ensayo filosófico con extractos documentales y comentarios propios de la ciencia ficción.

El documental catalizador adoptó nuevas formas gracias a Sol Worth y John Adair, quienes instruyeron a los indios navajos para realizar películas con el fin de contar con un testimonio de primera mano. *Desafío para el Cambio* era un movimiento de Canadá que llegó a utilizar mucho esta técnica desarrollada por Worth y Adair. Parte de los títulos que pertenecen a este grupo son *You are in Indian Land* (1969) y *VTR Saint Jacques* (1969). Esta última recibió este nombre por ser el Video Tape Recording un recurso esencial en los filmes de *Desafío para el Cambio*. Por otra parte, el alemán Marcel Ophuls dirigió *Le Chagrin et la Pitié* (La Pena y la Piedad) en 1970, que fue rechazada por la televisión francesa por su mirada al tratar la Francia bajo ocupación nazi, pero que obtuvo gran éxito en las salas de cine locales y otros países.

(19) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

(20) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

(21) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

El uso de las entrevistas en documentales se gatilló por las series *Candid Camera* y *What Do You Say to a Naked Lady?*, del productor Allen Funt. Este elemento, la entrevista, comenzó a ser utilizado masivamente por los documentalistas. Esto a su vez generó una dependencia del relato a la narración de los sujetos.

“La efectividad del cine *vérité*, así como del cine directo, estaba en cierto modo limitada por contar especialmente con “cabezas parlantes” que a menudo se expresaban en lenguas vernáculas. Y esto implicaba difíciles problemas de producción y tendía a dar estas técnicas un tinte nacional antes que internacional, lo cual entrañaba trágicos aspectos. En la era de Nanook circulaban por todo el mundo y eran fácilmente comprendidos.” (22).

Como consecuencia de la guerra, más que de libertades que permitían las autoridades en los años cincuenta, nació la *película negra*. El origen de este término para calificar obras cinematográficas de temáticas sombrías y negativas fue en Polonia. *Varsovia 56* (1956) de Jerzy Bossak y Jaroslaw Brzowski es una de las cintas más conocidas del género que se propagó después por Yugoslavia, Checoslovaquia y Hungría. *Nehéz Emberek* (Gente Difícil, 1964) del húngaro András Kovács y *Detit Bez Lásky* (Niños Sin Amor, 1964) de Kurt Goldberger, fueron otras realizaciones de este período. Las temáticas del cine directo, al estar comprometidas con lo social, podían ahora producir cambios. *Niños Sin Amor*

“aparentemente contribuyó a producir un cambio de política. Con una nueva legislación, el gobierno dispuso pagar a la madre que trabajaba para que permaneciera en su hogar con el hijo por un tiempo bastante considerable después del nacimiento de éste.” (23).

Uno de los países que resaltan en la realización de películas negras es Yugoslavia. Grandes proyectos constituyen su aporte a este género, como *Parada* (El Desfile, 1963) de Dusan Makavejev, *Pecat* (El Sello, 1965) de Branko Celovic, *Pioniri Maleni* (Pequeños Pioneros, 1968) de Zelemir Zilnik, *Specijalni Vlakovi* (Trenes Especiales, 1971) y *Cvor* (Intersección, 1969) de Krsto Papic y *Dan Vise* (1971) de Vlatko Gilic. Makavejev resume en una oración la mentalidad del momento y su visión del cine. “Una operación de guerrilla... contra todo lo fijo, definido, establecido, dogmático, eterno.” (24).

Es durante este período que Jovan Jovanovic presenta su ingeniosa *Kilt 15 Gap* en 1970. En esta cinta el narrador aparece en cámara, siendo no sólo un agente catalizador sino también como un “observador activo” señalando “desigualdades, injusticias, fracasos que necesitan, según el mismo dice, más marxismo.” (25).

El estancamiento de esta corriente se produjo una vez que el gobierno comenzó a reprimir las críticas contra el oficialismo. Esta tendencia también se percibió en países capitalistas, donde no sólo se enfrentaban a

las trabas impuestas por el estado sino además de empresas internacionales.

Durante los años sesenta y como consecuencia de la guerra de Vietnam, nacieron obras *guerrilleras* que mostraban separadamente las versiones de cada parte. Por un lado estaban los filmes estadounidenses, que tenían la tarea de convencer al pueblo norteamericano de que esa guerra era necesaria y de fomentar el patriotismo. El gobierno no permitió la entrada de obras cinematográficas provenientes de Vietnam y los noticieros, que estaban financiados por el estado, no mostraban la guerra objetivamente. *Why Vietnam?* (1965), producida por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos, fue el primer documental sobre Vietnam en dicho país. Henry Steele Commager afirmaba que era un documento “nada histórico... ni siquiera periodístico... y en cuanto a la objetividad, eso es absurdo... Cuando los comunistas patrocinan semejante propaganda nosotros la llamamos lavado de cerebro.” (26).

Las empresas contratistas detrás de la guerra invirtieron a su vez en proyectos para mostrar la eficiencia de sus armas en combate. El director Marvin Farkas fue el elegido por Lockheed y Cessna para filmar sus productos en acción.

Por su parte, el Vietcong comenzó a documentar la guerra desde sus comienzos. Encabezando la lista están *Chu Tich Nguyen Hun Tho Noi Chuyen Voi*

(22) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

(23) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

(24) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

(25) Erik Barnow. El Documental. Historia y Estilo. Gedisa. 1996

(26) Henry Steele Commager. When majors wrote for minors. Saturday Review (10). Mayo 1967

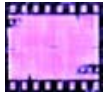
Nhan Dan My (Nguyen Hun Tho le Habla al Pueblo Norteamericano, 1965) y la saga *Duong Ra Phia Truoc* (Caminos al Frente, 1969). Sus realizaciones eran mucho más pequeñas que las de Norteamérica, pero eficientes gracias a su carácter ilustrativo. El *Film Centrum* en Estocolmo exhibió una variedad de películas del Vietcong y Vietnam del Norte, dando al mundo otra cara de los hechos. El American Documentary Films se interesó en distribuir las en Estados Unidos, pero no se permitió el ingreso de las cintas al país. Posteriormente se incautaron documentales de Alemania Oriental y Cuba, como por ejemplo los de Santiago Álvarez. Este cubano retrató en *Hanoi, Martes 13* de 1967 y *Laos, la Guerra Olvidada* de 1967, su visión del enfrentamiento.

Una serie de cuatro películas, *Piloten in Pyjama*, que llegó desde Alemania Oriental, logró ser exhibida a través de NBC-TV. Durante los noticieros se intercalaban imágenes, advirtiendo “que se trataba de material comunista”.

Mientras duró la guerra de Vietnam, fueron muchos los documentalistas que plasmaron en obras cinematográficas los acontecimientos. Es durante este período que surgen las *películas de guerrilla*, que si bien no se estrenaban en salas de cine o en la televisión, se proyectaban en sindicatos, clubes y circuitos estudiantiles. Hoy en día, los documentales de toque político, ya sean divulgativos, propagandísticos o cualquiera de las muchas categorías que se han creado con el tiempo en cada región, tienen un amplio espectro de distribución y como ya hemos dicho antes, una increíble respuesta del público ya sea en ganancias de taquilla, como en rating en televisión o premios en circuitos donde ha

predominado siempre el género argumental. En el documental, no importa el formato en que haya sido capturado ni el que se reproduce, en contraste con la ficción que cada año necesita superar los efectos especiales de la última producción. Es tal vez una prueba de que la ficción no podrá superar nunca lo inesperado e impactante de la vida real y quizás, de un retorno en gloria y majestad a las raíces del cine, a sus comienzos, donde los ornamentos imaginativos no son necesarios para conmover y donde los personajes más memorables somos todos nosotros.

El Documental Ideológico en Chile y América Latina



Las primeras imágenes filmadas de Latinoamérica fueron capturadas en 1896 por un empleado de los hermanos Lumiere, Gabriel Veyre, en México y Guadalajara. Aquellas cintas, de no más de un minuto y medio, son parte de la amplia documentación que los creadores del cinematógrafo se empeñaron en realizar a nivel mundial.

En Brasil, como en el resto de América Latina, fueron los documentales los privilegiados por los avances cinematográficos y no tanto así la ficción, que se convirtió en algo soñado y lejano para los realizadores, sobre todo en el período mudo. De los grandes precursores del cine no argumental en Sudamérica podemos nombrar a Salvador Toscano Barragán, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva en México, Federico Valle en Argentina, los hermanos Botelho y Gilberto Rossi en Brasil y Arturo Acevedo e hijos en Colombia, cuyas obras lindan en lo publicitario y lo informativo.

El montaje fue lo que lograba esbozar la estructura de los primeros documentales mexicanos, siempre cronológicos, trataban de mostrar lo más fielmente posible ambas caras de la revolución, eventos que se repitieron en Bolivia en 1952 y Cuba en 1959. Estos hechos históricos impulsaron la realización de registros audiovisuales que eran llevados a lugares recónditos para que el público se informara de los acontecimientos que ocurrían. Gracias a la creación de institutos cinematográficos en ambos países, se comenzaron los primeros noticiarios regulares, obras más bien didácticas. De estos noticiarios se mantiene hoy material de Venezuela, Colombia, Brasil, México, Cuba y Guatemala. Los latinoamericanos pioneros

lograron, poco a poco, desarrollar su propio estilo de cine en Sudamérica, alejándose cada vez más de la copia a Europa, y las obras proliferaban gracias a distintos medios de financiamiento. A veces eran proyectos requeridos por la dictadura de turno o pagados por privados destinados a un público local.

En América Latina la realización de documentales esta fuertemente ligada a los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en cada país y sus temáticas por lo general eran militantes. Un buen ejemplo de esto es la formación de la productora del primer partido comunista del país, Cuba Sono Films (1938-1948) con títulos como *El Noticiero Gráfico* y no argumentales que se mezclaban con ficción, como *El Desahucio de Luís Álvarez Tabio* (1940). Para los creadores cubanos era mínima la línea divisoria entre los documentales, los noticieros y las películas de ficción, y aún menor era la diferencia entre los primeros dos, pues el noticiero era considerado el mainstream del documental. Hasta los años sesenta aún Norteamérica y Europa exportaban sus propios noticiarios hasta el monopolio de la cartelera cinematográfica, pero aún así realizadores latinoamericanos lograron mantener sus propios noticiarios: el *Film Revista Valle* de Federico Valle entre 1912 y 1913 en Argentina, *Recreio-Ideal-Jornal* de Eduardo Hirtz en 1912 en Porto Alegre y *Brasil Actualidades*, llamado posteriormente *Filme Jornal* en Río de Janeiro entre 1925 y 1927, por nombrar algunos. Podemos reconocer entonces la cada vez más específica temática para diferentes ciudades aunque no se diferenciaba muchas veces de mera propaganda política y nacionalista. Es así como el

documental se vuelve un testimonio que continúa la labor de la fotografía, aunque muchas veces menospreciado y limitado a un simple registro histórico de archivo debido a su cercanía con la propaganda. También como consecuencia directa a la relación entre documental y noticiero se crea su gran diferencia que es lo inmediato de los segundos y su realización semanal y cada vez más masiva además del apoyo que recibían del Estado.

Como mencionamos anteriormente, las dictaduras en distintos países del sur del continente tuvieron fuerte impacto en las creaciones cinematográficas y que se fue transformando en una de las más temáticas más retratadas hasta el día de hoy. Fueron estos regimenes los que abrieron centros para la preservación de los materiales audiovisuales y su difusión, como fue el caso del Laboratorio Cinematográfico Nacional en Venezuela durante la dictadura de Juan Vicente Gómez o del departamento de cinematografía subordinado a la Secretaria de Obras Públicas en Cuba durante la dictadura de Gerardo Machado.

El cine sonoro tuvo a su vez una mayor aceptación al discurso local y se inició el proceso de industrialización del cine en Argentina, México y Brasil, copiando el modelo proveniente de Hollywood.

Los filmes meramente descriptivos van desapareciendo con la utilización de textos en vez de la tradicional voz en off, gracias al realizador Santiago Álvarez de Cuba. Álvarez también mezcló diferentes formatos, incorporando a su Noticiero ICAIC Latinoamericano técnicas de animación y

gráficas. A medida que el cine se desarrollaba en dirección a lo independiente o de autor, el carácter didáctico de los documentos visuales es opacado por el creciente cine de ficción, pero a pesar de esto mantiene su prestigio con la Creación del Festival internacional de Cine Documental y Experimental en 1954 en Montevideo y la primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en Venezuela, en 1968. El festival de Cine de Viña del Mar en 1967 reunió obras de ambas ramas, siempre privilegiando las obras producidas en América Latina.

“(…) Así empezó a surgir el llamado «documental de autor», que hasta hoy día consiste en mostrar cualquier actividad humana, por simple que sea, pero siempre bajo el PUNTO DE VISTA PERSONAL del cineasta.

Fueron películas con mayores recursos narrativos que los viejos documentales. Pero ni la técnica ni el dinero eran lo más importante, sino su manera de contar las historias, exponiendo cada tema con más sentido del relato, sin apoyarse sólo en la voz en «OFF» del narrador sino también en sus propios personajes y utilizando mejor el lenguaje cinematográfico.

La aparición de este nuevo tipo de documentales elevó la categoría del género, que abandonó el «realismo» y la retórica educativa de los primeros tiempos.” (1)

La historia del cine, y esto se hace más evidente en el no argumental, esta fraccionado debido a efectos técnicos, como fue la llegada del cine sonoro. Este importante avance también tuvo un gran impacto en los documentales gracias al sonido directo, uno de los resultados prácticos de la cinta magnética. Este nuevo

adelanto les dio una voz propia, prescindiendo de la narración en off y brindando a su vez más libertad y objetividad al discurso. Los hechos políticos y los nuevos avances tecnológicos llevan al cine no argumental a nuevos circuitos de distribución, pero aún lejos de las salas comerciales.

En México, al documental de la revolución ya desde los cincuenta se le agregaron elementos a la forma, como imágenes de archivo. Uno de los ejemplos más citados es *Memorias de un Mexicano* de Carmen Toscano (1950), pero puede ser a su vez símil de manipulación en post producción. El sonido directo permitió una coyuntura que no ofrecía el cine de montaje postsincronizado, una validación al testimonio en determinado contexto, que lo desviaba notoria e indefinidamente de la ficción y los noticieros.

Argentina, debido al peronismo, fue el país que más efectividad tuvo respecto a la utilización del filme como medio de concienciación en Sudamérica, ligado a los eventos sociales de la época, y fue el *Cine Liberación* una nueva forma de militancia a través del arte. Ningún otro país tenía los medios y capacidad para crear una obra como *La Hora de los Hornos*, un largometraje no ficción de cuatro horas, que suele compararse con *La Batalla de Chile* del chileno Patricio Guzmán (1975-1976-1979). Se realizaron obras de la misma índole en toda América del Sur como *Hablando del Punto Cubano* de Octavio Cortázar, Cuba 1972 y *Jornaleros*, una coproducción México Canadiense en 1977. Ahora los documentales se alejaban cada vez más de los noticieros pues

presentaban, además de las diferencias técnicas, las temáticas, la duración y brevedad, un punto de vista que buscaba, a través de ellos, una identidad cultural propia.

Durante el paso a la democracia en el país trasandino, el cine de montaje tuvo gran aceptación, aunque las temáticas seguían siendo las mismas, eran principalmente peronistas y radicales. Se realizaron obras como *La República Perdida* de Miguel Pérez (1983), *Evita, Quién quiera oír, Que oiga* de Eduardo Mignogna (1984) y *Cazadores de Utopías* de David Blaustein (1995).

Los Inicios del Cine Documental en Chile

De las primeras cintas filmadas en Chile, gracias a su restauración en el Service des Archives du Film en Francia, podemos aún ver una cueca bailada en la playa en *Valparaíso, Danses*, o una fiesta completamente montada para publicitar la panadería La Victoria. En abril de 1902 se filmó el primer cortometraje documental, *Un Ejercicio General de Bomberos*, en la plaza Aníbal Pinto. El cine mudo se nutrió tanto de éste género como de obras argumentales, llegando a tener varios títulos por año entre 1910 y 1931. Uno de ellos fue *El Húsar de la Muerte* de Pedro Sienna, estrenado en 1925, y que recrea momentos en la vida del guerrillero Manuel Rodríguez. Un encargo de la multinacional Braden Copper tuvo como fruto uno de los documentales más memorables de aquella época, *Recuerdos del Mineral El Teniente* de Salvador

(1) Patricio Guzmán. La Importancia del Cine Documental. En: Ocho artículos sobre el cine Documental. <<http://www.patricioguzman.com>>

Giambastini, (Chile) en 1919, obra que muestra al mundo una realidad lejana.

La cinematografía de nuestro país presenta su primera película sonora en 1929, *La Calle Del Ensueño* de Sergio Ortega. Hasta este punto histórico se podría decir que aún se imitaban las producciones norteamericanas y europeas y no resaltaban las raíces de sus realizadores. En 1942 se fundan los estudios Chile Films, comenzando así una nueva etapa del cine chileno con una identidad nacional. Esta entidad, hoy en día Cine Color, se financiaba a través del estado y significó tener en el país nuevas tecnologías al servicio del séptimo arte. En 1959 es creado, en la Universidad de Chile, el Centro de Cine Experimental y diez años después el género documental llegó a ser el más cultivado de todos. Irrumpió como una forma de expresión a través de la cual se podía buscar y reflejar una cultura propia. El centro a su vez dio apoyo a cineastas como Miguel Littin, Raúl Ruiz y Helvio Soto y trajo al país a personalidades del ámbito, como Edgar Morin, con quién realizó el filme-encuesta *La Alameda*.

En Chile, el Servicio Cinematográfico de la Presidencia de la República, dos veces al mes, exhibía *Chile al día*. Esta clara predominancia de propaganda fue cambiando a medida que aparecieron los documentales con un mensaje propio, de autor, alejándose cada vez más al cine clásico y comenzando lo denominado nuevo cine y al documental social. Un gran exponente de éste es Sergio Bravo, creador del Centro de Cine Experimental en la Universidad de Chile, con *Mimbre* (1957), que muestra el oficio de un artesano acompañado de música de Violeta Parra. El cine de Bravo evolucionó su discurso con el tiempo, realizando

La Marcha del Carbón en 1963 y *Banderas del Pueblo* en 1964, como consecuencia de los cambios políticos que sucedían en el país y la sociedad chilena.

A diferencia de *La hora de los Hornos*, que desde su producción fue presentada como una obra de tres partes, *La Batalla de Chile* con el tiempo se transformó en una trilogía, pues en un comienzo sólo se presentó *La Insurrección de la Burguesía* (1975). Después de una gran repercusión vino *El Golpe de Estado* (1976) y luego *El Poder Popular* (1979). Así como en *La Hora de los Hornos*, la tercera parte de *La Batalla...* es más reflexiva y presenta no solo corroboraciones a las dos primeras sino también cuestiona, a pesar de tener un claro punto ideológico. Vale la pena recalcar que aunque *La Batalla de Chile* es el documental más célebre del cine chileno, ésta solo ha sido mostrada en festivales, locales alternativos y en formato video, y nunca ha sido televisada en nuestro país por decisión del propio realizador.

El Instituto Fílmico pertenecía a la Universidad Católica inaugurado en 1955 y a principios de los setenta se unieron con la Escuela de Artes de la Comunicación. Durante estos años el cine no ficción fue agarrando terreno produciendo títulos como *Mimbre*, *Banderas del Pueblo* de Sergio Bravo, *Por la Tierra Ajena* de Miguel Littin, *Carbón* de Fernando Balmaceda y *Un Guerrillero y un Caballo* de Helvio Soto, por nombrar algunos. A su vez empiezan a definirse más las temáticas a tratar y destacaron obras de temáticas sociales como *Brigada Ramona Parra* de Álvaro Ramírez, *Casa o Mierda* de Carlos Flores y Guillermo

Cahn, o *Venceremos* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos.

A principios de los setenta se escribió un manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, el cual proponía oponerse a "una cultura anémica y neo colonizada propia de una elite pequeño-burguesa decadente y estéril" por lo que se puede decir que hubo un *cine de la Unidad Popular* que era parte de lo denominado el nuevo cine. En el corto período de la Unidad Popular, Ignacio Aliaga filmó en 1972 *Campamento Sol Naciente*, filme que retrataba las vivencias en un campamento de mujeres.

El golpe de Estado afectó al país no sólo social y económicamente, sino culturalmente, hecho que repercutió en todas las áreas artísticas. Se clausuraron los estudios Chile Films, la Escuela de las Artes de la Comunicación y el Departamento de Cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado. Grandes cantidades de película fueron quemadas en los estudios Chile Films el mismo 11 de Septiembre del 73 y se impuso una dura censura. Durante la primera década del gobierno militar se produce el fenómeno, denominado por María Luz Hurtado en *La Industria Cinematográfica en Chile*, de "desarticulación". La producción audiovisual decayó notoriamente y Chile Films pasó a ser parte del Canal Nacional de Televisión, entidad partidaria al régimen. A su vez, la ley dictada durante el gobierno de Frei que protegía el cine nacional fue derogada y se produjo un éxodo masivo de realizadores audiovisuales.

Raúl Ruiz, quién ya había realizado cortometrajes y largometrajes tanto documentales como ficción, filmó *Ahora Te*

Vamos a Llamar Hermano sobre los mapuches y Patricio Guzmán rodó *El Primer Año* que trataba sobre Salvador Allende y sus primeros doce meses en el poder. Ruiz ha realizado numerosos documentales a lo largo de su carrera, *Sotelo* (1976), *Las Divisiones de la Naturaleza* (1978), *Grandes Acontecimientos y Gente Corriente* (1979), *Imágenes del Debate* (1979), *El Oro Gris* (1980), *La ciudad Nueva* (1980), *Imágenes de Arena* (1981) y *Cofralandes*, son algunos de ellos. Guzmán a su vez realizó la filmación de miles de metros de película con lo que luego montaría *La Batalla de Chile*, obra enteramente realizada en Chile antes del golpe y Miguel Littin filmó una conversación entre Salvador Allende y Régis Debray creando el documental *Compañero Presidente. La Batalla de Chile*, se comenzó a rodar en febrero de 1973 y su filmación duró hasta prácticamente el día del golpe de Estado. Cuando Guzmán la proyectó, ésta tuvo gran repercusión internacionalmente, siendo exhibida no solo en los circuitos comerciales normales sino que también en numerosos festivales.

El Consejo de Calificación Cinematográfica era el encargado de aplicar la censura a obras que se exhibían al público rechazando más de 340 películas a medida que el auge de las nuevas formas del audiovisual emergía desde el año 1982. La televisión trajo consigo el boom de la publicidad con que cineastas que se habían quedado en Chile durante el régimen militar pudieron crear productoras audiovisuales, lo que les permitía juntar los fondos para filmar sus largometrajes.

Desde 1973 hasta 1983 se realizan numerosas obras cinematográficas pero es el

documental el que predomina por sobre la ficción, pues el cine chileno debía mostrar los efectos de la dictadura en el país. De los tantos títulos realizados durante estos diez años podemos destacar *Chile, No Invoco Tu Nombre en Vano* del Colectivo Ojo, *Órgano de Chile* (1975) de Juan Farías, *Dulce Patria* de Beatriz González, *Así nace un Desaparecido* de Angelina Vásquez y *Queridos Compañeros* de Pablo de la Barra y están también los documentales más panfletarios como *Pinochet: Fascista, Asesino, Traidor, Agente del Imperialismo* de Sergio Castilla (1974) y *Hitler-Pinochet* realizado en la República Democrática Alemana por Juan Farías. Otros títulos de este cineasta son *Estos ojos y Estas Esperanzas* (1976) y *La Revolución No la Para Nadie*. Miradas similares muestran también colectivos durante este período cómo *Cuando el Pueblo Se Despierta* (Francia, 1973), *La Piedra Crece Donde Cae la Gota* (1975) y *Nombre de Guerra: Miguel Henríquez* (1977), ambos hechos en Cuba.

Metamorfosis del jefe de la Policía Política de Helvio Soto, *Éramos una Vez*, realizado en Bélgica en 1979, *Nosotros Afuera* de Leonardo de la Barra del mismo año y *Quilapayún, Peregrinos de la Música* de Patricio Paniagua son algunos títulos del cine producto del exilio y por otra parte, algunos realizadores exploraron acontecimientos en otras naciones y sus revoluciones culturales y sociales. De éstos podemos destacar *Nicaragua, El Sueño de Sandino* de Leutén Rojas y Leopoldo Gutiérrez y *Gracias a Dios, a la Revolución* de Wolfgang Tirado, *Yo Recuerdo También* (Canadá, 1975), *Siempre*

Seremos Ucranianos (1977), *Experiencia Canadiense* (1978), y *Con Las Cuerdas de mi Guitarra* (Canadá, 1982) de Leutén Rojas. Luis R. Vera, rodó en Suecia *En Un Lugar No Muy Lejano* en 1980, *Yo Vendo, Usted Elige* en 1975 y desde Cuba, Pedro Chaskel presentó *Los Ojos Como mi Papá* (1979). Uno de los títulos de la cinematografía del exilio más celebrado en el exterior fue *Gracias a la Vida* (Finlandia, 1980) de Angelina Vásquez, el cual trata sobre la vida de una chilena ex prisionera política. Antonio Skármeta hizo lo propio desde la República Federal Alemana con su obra *Permiso de Residencia* (1979) y desde la lejana Unión Soviética, Sebastián Alarcón impresionaba a nivel mundial con documentales como *La Primera Página* (1974) y *La Noche Sobre Chile* (1977).

También estaba por supuesto el cine pinochetista, realizado por seguidores al régimen que permanecieron en el país durante la dictadura, quién los utilizaba a su vez con fines propagandísticos destinados a las embajadas exteriores. Las obras eran realizadas en los estudios Chile Films y entre los títulos más conocidos están la no terminada *Los Mil Días*, basada en el *Libro Blanco*, de Germán Becker y *Chile, Donde la Tierra Comienza* de Andrés Martorell (1979). Esta última fue calificada por el régimen como una "obra maestra que dejará muy bien puesto el nombre de Chile en el extranjero".

La publicidad y la televisión se habían instalado ya como los nuevos favoritos para la comunicación masiva. El video reemplazó al 16mm por ser más barato y de más fácil manipulación. Sobre esto Patricio Guzmán comenta "El video se transformó en el

instrumento clave de comunicación nacional, y el medio imprescindible de reencuentro con sus espectadores naturales" (2). De todas formas hubo realizadores que se mantuvieron fieles a sus temáticas anteriores, como es el caso de Carlos Flores Del Pino. Para el 11 de septiembre de 1973 estaba programado el estreno de su cortometraje *Descomedidos y Chascones*. Anteriormente, en 1971, realizó *Nutuayin Mapu*, *Pepe Donoso* en 1977 y *El Charles Bronson Chileno* en 1984. Patricio y Juan Carlos Bustamante realizaron en 1980 *Domingo de Gloria*, *El Maule*, Patricia Mora realizó *Allende Vive* en 1981 e Ignacio Agüero rodó *No Olvidar* en 1982, filme que relata la historia de tres familias que buscan el paradero de 15 familiares detenidos, personas que luego fueron encontradas muertas en una mina de cal de Lonquén. Entre 1980 y 1983 se produjo una proliferación de videos documentales, contribuyendo este formato a su distribución masiva y permitiendo un remonte del cine documental chileno para el año 1986. Ignacio Agüero vuelve después de *No Olvidar* con *Como me da la Gana* (1985), obra que muestra cómo los realizadores Tatiana Gaviola, Pedro Chaskel y Luis Vera filman sus películas en el Chile de esa época, un país "donde no se pueden hacer películas, en un país que no permite que se hagan películas".

Dos nuevos estilos de cine chileno entonces manaron con el arribo de la dictadura, el cine de los que se quedaron en el país y el cine de los expatriados, período que se extendió hasta 1987. El *cine chileno del exilio*

es un fenómeno inusual, pues no en todos los países que hubo dictaduras hubo también cine propio de los desarraigados. Los realizadores retrataban, no sólo el Golpe de Estado y sus repercusiones en Chile, sino también las experiencias de chilenos en el exterior, su nueva realidad y los pormenores de su inserción en otros países. Sebastián Alarcón, supo adecuarse rápidamente al medio cinematográfico del emplazamiento que lo acogió, la Ex Unión Soviética. El primer Festival de Reencuentro se realizó en 1990, donde ambas corrientes se ponen al día con las películas realizadas, proyectando una amplia gama de géneros y estilos.

Las temáticas cambiaron y los realizadores exploran más los largometrajes argumentales y el video arte, pero también hay quienes se mantienen en su línea creativa. Miguel Littin y su *Acta General de Chile*, filme construido con imágenes de archivo, Patricio Guzmán con el documental *En Nombre de Dios*, acerca de la lucha contra violaciones a derechos humanos por parte de la Iglesia, y el ya citado *Chile, No Invoco tu Nombre en Vano*, película que registra aquellas grandes protestas populares, son algunos ejemplos. *En el Nombre de Dios* fue exhibida por la Televisión Española con mucho éxito y "ratificó los méritos de Guzmán como documentalista, la inteligencia para asomarse a los hechos incorporando una cuota constante de reflexión, y la capacidad para tomar la distancia necesaria, sin dejar por ello de decir: ésta es mi elección, mi punto de vista." (3).

Acta General de Chile, constituida por cuatro partes, se estrenó en el Festival de Venecia de 1986 y fue impulsado su potencial con el libro *Miguel Littin Clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez. Los primeros 10 años de exilio fueron increíblemente productivos en el ámbito audiovisual con más de 170 títulos, la mayoría de ellos documentales.

El '83 es un año importante a su vez pues este nuevo soporte, el video, produjo los denominados Noticieros Alternativos y porque varias figuras del ámbito cultural volvieron a Chile, algunos definitivamente y otros por un período limitado. Volvieron también documentalistas como Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez y Douglas Hübner. Entre estos noticieros podemos destacar los más de 50 capítulos del proyecto *Teleanálisis*. Augusto Góngora, que junto con Fernando Paulsen fueron sus creadores dice, sobre cómo nació la idea, "mostrar el país real, y no el que se veía en la televisión oficial, que estaba controlada por la Dictadura (...) Queríamos mostrar imágenes del país invisible, para poner en evidencia los conflictos verdaderos que estaban viviendo los chilenos en ese minuto, muchos de los cuales tenían obviamente relación con la dictadura". (4) . Bastante material de *Teleanálisis* fue revisado en *Cine Video*, programa que se realizó una vez restablecida la democracia. Augusto Góngora incursionó también en documentales tratando de alejarse de los reportajes. Realizó *Los Niños Prohibidos*, que retrata las experiencias de niños maltratados en la dictadura y *La Comunion de las Manos*, el cuál muestra

(2) Paulo Antonio Paranaguá. *Cine Documental en América Latina*. Cátedra. 2003.

(3) Jaqueline Mouesca. *El Documental Chileno*. LOM Ediciones. 2003.

(4) Marcela Díaz, Valeria Ramos y Cecilia Urrea. *Documentales en Chile 1973-1989 Las Imágenes de la Historia*. Tesis de Periodismo. Universidad Diego Portales, Escuela de Periodismo, Facultad de Comunicación y Letras.

el drama de los detenidos desaparecidos. "Quedó un vacío y ahí nos metimos nosotros. Éramos periodistas, no cineastas y teníamos una inquietud por la cuestión audiovisual, y ahí nos metimos por la vía del documental" dice Góngora sobre el cine de los que no se fueron del país y los retornados en 1983 (5). En 1984 el camarógrafo Pablo Salas rodó los documentales *Hasta Vencer* y junto a Pedro Chaskel *Somos Más* en 1985, el cuál registra una manifestación pacífica de mujeres con el mismo nombre en octubre de ese año. En 1987, en la obra *Por la Vida*, Chaskel trabajó nuevamente con Salas, retratando las actividades del Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo.

El Tercer Festival Internacional de Cine en Viña del Mar, del "Reencuentro", es donde ambas corrientes, el cine nacido en el exterior e interior de Chile, se reúnen. Una de las figuras significativas del festival fue Orlando Lübbert, quién vivió su exilio en la República Federal Alemana, que a pesar de realizar argumentales comenzó filmando documentales, como *Los Puños Frente al Cañón* (1975), sobre el movimiento obrero chileno comenzada durante la Unidad popular y terminada en la RDA con material de archivo, en colaboración con Gastón Ancelovici, *Residencia en la Tierra* (1979), *Chile Donde Comienza el Dolor* (1981-87) y *Chile, La Cultura Necesaria* (1986). Otras obras "de montaje" realizadas con material de archivo son *La Historia es Nuestra y Lo Hacen Los Pueblos* (RDA, 1975) y de Claudio Sapiaín *La Canción No Muere Generales* (Suecia, 1975).

El tema de la inserción en el país después

de una larga ausencia fue tocado por Claudio Sapiaín con *Eran unos que Venían de Chile y Una Vez Más, Mi País* (1985). A su vez Sapiaín había realizado varios documentales como *Es América Latina en Blanco y Negro?* de 1983 y *Regreso*, film que muestra imágenes de Violeta Parra de vuelta en el país gracias a una autorización limitada.

Una de las miradas del cine dentro del país más novedosas fue *Dulce Patria* (1985) de Juan Andrés Racz, filme que muestra ambos lados de la moneda, los detractores de Pinochet y sus adherentes, además de mostrar imágenes del acontecer diario en Chile durante el régimen militar. Otros títulos del período son *Combatiendo el Hambre, Vivir de la Basura, La Batalla de Octubre y La Estrategia del Miedo*. Vicente Sabatini dirigió también documentales históricos como *Clotario Blest* (1987) y en 1989, Marcelo Ferrari junto a Cristián Galaz realizaron *Javiera de Chile*, sobre la hija de José Manuel Parada, degollado en 1985.

En 1993, el Ministerio de Educación creó FONDART, concurso para las creaciones culturales y audiovisuales y el 2002, CORFO creó Chiledocs, para fomentar la realización y distribución de documentales nacionales.

En *No Me Amenaces* (1990) de Juan Andrés Racz, el realizador continúa la línea propuesta anteriormente en *Dulce Patria*, mostrando los acontecimientos previos al triunfo del No. En 1989, Sergio Marras filmó un documental de entrevistas a jóvenes que eran niños en 1973 titulado *Los Niños de*

Septiembre y en 1988 se estrena uno de los documentales más significativos en su filmografía *Cien niños Esperando un Tren* de Ignacio Agüero, obra que muestra la realidad chilena en los ochentas. Agüero recibió, gracias a esta película, el Primer Premio en el género documental en el Festival de La Habana ese mismo año. En nuestro país, El Consejo de Calificación, entonces aún controlado por los militares, no censuró la película, pero la calificó con un exagerado "apta solo para mayores de 21 años". Otras Obras de este destacado director son *Aquí se Construye* (2000) y *La Mamá de mi Abuela le Contó a Mi Abuela* (2004), que en un principio se llamó *Cuentos Villanos* y que se estrenó en el Festival de Documentales de Valparaíso ese mismo año. Hoy en día se encuentra realizando *El Diario de Agustín*, filme que retrata la complicidad de El Mercurio con las violaciones a los derechos humanos.

El entusiasmo por hacer cine no ficción se ve también reflejada en la organización ADOC, la Asociación de Documentalistas de Chile, organismo oficial del género en Chile. A su vez, el FIDOCS, Festival Internacional de Documentales dirigido por Patricio Guzmán, fomenta la realización y comercialización de éstos en el país. Dicho festival, que tuvo su primera presentación el año 1997, exhibió en primera instancia obras hechas entre 1967 y 1988. Fue la primera vez que se mostró *La Batalla de Chile* en nuestro país, ya que había sido censurada, y pasó a ser un gran incentivo para los realizadores del estilo no argumental. Guzmán, por su parte, realizó en 2003 el film *Salvador Allende*, una coproducción francesa, española, chilena,

(5) Marcela Díaz, Valeria Ramos y Cecilia Urra. Documentales en Chile 1973-1989 Las Imágenes de la Historia. Tesis de Periodismo. Universidad Diego Portales, Escuela de Periodismo, Facultad de Comunicación y Letras.

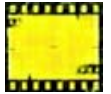
mexicana y alemana, como suerte de homenaje al extinto presidente y la imagen de éste alrededor del mundo. Posteriormente presentó en el 2001, *El Caso Pinochet*, y aunque una vez más toca el tema del golpe y la figura del ex dictador, según Guzmán, "los episodios previos y posteriores al golpe militar dan para hacer otras cien películas". También sostiene que prefiere este género por sobre la ficción pues "el documental es un soporte privilegiado para abordar los temas de la memoria" (6). El tema de la memoria es algo recurrente en la obra de Guzmán quién anteriormente en 1997 había realizado *La Memoria Obstinada*, película que exhibe la realidad de personas que vivieron los momentos congelados por *La Batalla de Chile* años antes.

Otra mirada de jóvenes, ahora la de los que no presenciaron el golpe, la otorgaron mujeres realizadoras como Valeria Sarmiento, Patricia Mora, Marialí Mallet, Adriana Zuanic y Carmen Gloria Camiroaga con *La Venda* (2000). Demostrando que el género documental esta más vigente que nunca y mostrando sus puntos de vista de una manera diferente. Podemos destacar a Marcela Saíd con *I Love Pinochet* (2000), Pachi Bustos con Jorge Leiva en *Actores Secundarios* (2004), Paula Rodríguez con *Volver a Vernos* (2003), Alejandra Carmona con *En Algún Lugar del Cielo* (2004) y Carmen Luz Parot con sus obras *El Derecho de Vivir en Paz* de 1999 y *Estadio Nacional* del 2001. El Cine, como todas las áreas culturales, resurgió luego de instalada la democracia, pero el cine chileno sufrió nuevamente un terrible revés al quemarse, en el mes de octubre de

1990, la mitad de los archivos de los estudios Chile Films.

(6) Marcela Díaz, Valeria Ramos y Cecilia Urra. Documentales en Chile 1973-1989 Las Imágenes de la Historia. Tesis de Periodismo. Universidad Diego Portales, Escuela de Periodismo, Facultad de Comunicación y Letras.

Globalización - Centralización v/s Comunicación Alternativa



Desde sus orígenes, el video – tanto como soporte de producción como de distribución – fue visto por muchos teóricos como un medio liberador y democratizador del centralismo como forma de producción que conlleva el cine. Los costos se reducían abismalmente, lo mismo que los conocimientos requeridos para ponerse tras una cámara (el *know how* es considerablemente más sencillo, y por ende masivo), mientras inversamente proporcional era el aumento del acceso de la gente al soporte. Las cámaras, cintas, editoras, grabadores y reproductores de video podían ser adquiridos por un número de personas infinitamente superior a los de su contraparte en celuloide, fenómeno aún más crítico desde la aparición del digital, que permite su edición en computadores caseros obteniendo broadcast profesionales, posibilitando su distribución tanto en televisión – ya sea abierta o a través de canales especializados del cable o el satélite -, y en dvd como a través de Internet.

Fueron muchos los que celebraron este potencial de millones de realizadores – productores – distribuidores de obras audiovisuales, que traería infinitas miradas que se contrapondrían a la forma unívoca el mensaje de la Industria (lo que Peter Watkins denomina la *Monoforma*).

La “gente común”, los estudiantes, obreros, intelectuales, artistas varios y cualquiera que tuviera interés podría tener acceso a divulgar por un planeta cada vez más interconectado sus mensajes e inquietudes, su forma de ver el mundo. El video permitiría que la globalización significara que alguien en la India pudiera tener acceso a la particular mirada de un latino, de

un africano o de un europeo del Este desde su hogar.

A pesar que la Industria Electrónica, productora de los aparatos, rápidamente generó una alianza estratégica con la Industria Cinematográfica y Televisiva, con el claro objetivo de restringir el uso del video al ámbito *profesional* en la producción de obras audiovisuales de contenido, relegando el aspecto “casero” a la distribución de programación pregrabada (ediciones de consumo hogareño de los blockbaster del cine tradicional o de programas de televisión) o a la grabación de “eventos familiares” sin mayor trascendencia social, a través de una férrea campaña publicitaria en tal sentido, un fenómeno contrario a dichos intereses comenzó a gestarse desde los años ´60 en Estados Unidos y Europa, y muy fuertemente en los 80’s en Latinoamérica, como respuesta a la comunicación absolutamente sesgada y restringida que brindaban los mass media durante las dictaduras militares que azotaron la región. El video comenzó a probar sus potenciales en torno a generar una comunicación alternativa. Términos como *televisión guerrillera*, *video alternativo*, *televisión comunitaria*, etc., empezaron a resonar en el ambiente audiovisual.

Augusto Góngora, actualmente Productor Ejecutivo del Área Cultural de Televisión Nacional, ex Director de Teleanálisis (uno de los principales referentes del video alternativo chileno durante la dictadura), comenta a principios de los años ´80 sobre el caso chileno “El proceso de rearticulación del movimiento social y la multiplicación de actividades sociales

y culturales que expresan nuevas demandas abren diversos espacios de participación. En el contexto de esta dinámica comienzan a surgir, en forma incipiente pero cada vez más vigorosa, experiencias de aplicación del video alternativas al planteamiento de las transnacionales. Tales prácticas resultan ser distintas, y muchas veces antagónicas, a las que se derivan del discurso que promueve un uso individual y privado aislado del espacio público. Asimismo, la creciente fuerza que adquiere en todos los ámbitos la aspiración por democratizar el país ubica a las necesidades de expresión e información en un lugar prioritario. De este modo, las aplicaciones alternativas del video vienen a sumarse a las diversas experiencias de prensa opositora, de comunicación popular y de actividades sociales y culturales que expresan las nuevas demandas.

En este contexto surgen prácticas que reformulan el uso del video en una dirección contraria a la del consumismo y de la evasión. Diversas instituciones y grupos utilizan el video en el registro de la cotidianeidad de los sectores populares, la recuperación de la memoria colectiva; la documentación de las luchas de construcción democrática; la dramatización de la realidad; la elaboración de noticieros alternativos; la expresión de la cultura popular; la articulación de un dialogo entre diversos sectores sociales atomizados y reprimidos; la educación popular; la capacitación; etc.

En estos casos, el “juguete transnacional” se convierte en una herramienta de trabajo situada en una perspectiva de transformación de la realidad. La utilización individual es reemplazada por el empleo colectivo; la lógica intimista por una comunitaria; el consumismo por una aproximación crítica y creativa; las elaboraciones de utilería por las imágenes del país real; la visión

distractora por una mirada impertinente” (1).

Es necesario reconocer, eso sí, que en contextos extremos, casi caricaturizantes, como son las dictaduras militares, es muchísimo más fácil trazar la línea que diferencia lo oficial de lo alternativo. Cuando lo “permitido” es tan limitado y unívoco, es claro lo que queda fuera, y el sólo hecho de oponerse a esto ya brinda un status valórico mayor a cualquier intento comunicacional, y por consecuencia, recibe mucho más apoyo –desde el popular y espontáneo hasta el institucionalizado proveniente de las organizaciones democratizadoras, tanto locales como extranjeras- y más naturalmente se articulan redes. El miedo y el peligro son grandes aglutinadores, así como la sensación de hacer algo concreto por cambiar la historia.

En un contexto democrático como el que vivimos hoy, las definiciones –una vez más- se vuelven tenues, grises, aguadas. ¿Qué es lo que podemos considerar hoy alternativo? ¿Si lo “oficial” es entendido como lo proveniente del gobierno, es alternativa la derecha? ¿Si en cambio entendemos como “oficial” lo regido por la lógica de monetarizadora del mercado, son alternativos los proyectos financiados por fondos públicos? ¿o aquellos financiados “sin fines de lucro” por empresas privadas dentro de sus políticas de imagen corporativa?. ¿O si ponemos el acento en la distribución a través del mass media, son alternativos TODOS aquellos que no son comprados por la Televisión o exhibidos en sala? ¿O si, por el contrario, definimos como “oficial” lo que tiene que ver con la política comunicacional del poder, REALMENTE existe una política comunicacional del poder, cuando cada vez más discursos y

formas que critican o simplemente se alejan del mainstream son asumidos por la industria? ¿cuándo las Vanguardias están por cumplir 100 años, y cada vez su influencia se expande a discursos más “oficiales” como la publicidad, que es “alternativo”, incluso en lo formal? ¿*Absolut*? ¿*MTV*? ¿*24*? . ¿Si lo “oficial” el lo que la gente ve, es alternativo lo que la gente NO VE? ¿Si lo “oficial” es lo proveniente de las instituciones, cualquiera éstas sean, lo único realmente alternativo es *You Tube*?

Sobre esta discusión, Augusto Góngora, plantea lo siguiente, al intentar reflexionar sobre el rol del video alternativo una vez que se haya consolidado la vuelta a la democracia “(...) Creemos que lo realmente Alternativo de la “comunicación alternativa” -en relación al sistema y las prácticas determinantes- es, precisamente, la Comunicación. En consecuencia, pensamos que lo realmente Dedocrática -también en relación al sistema y a las prácticas imperantes- es la Comunicación. La verdad es que, en rigor, bastaría hablar de Comunicación cuando se aluda a lo Alternativo o lo Democrático, en cuanto tales calificativos le son inherentes. Esto no tiene que ver sólo con la economía del lenguaje o con la precisión de los términos. Fundamentalmente se relaciona con la necesidad de que las palabras, antes que inventar prácticas inexistentes, reflejen de un modo auténtico los procesos, los fenómenos o las prácticas sobre las que quieren dar cuenta, revelando su real carácter y no ocultándolo. Pensamos que, por ejemplo, la afirmación que sostiene que “la TV es un medio de comunicación” oculta la práctica de este medio antes que reflejarla. Lo más cercano a la realidad sería indicar que la TV desarrolla procesos de Difusión.

El concepto de Difusión indica un tipo

particular de relaciones entre emisores y receptores, poniendo énfasis más en “las líneas de fuerza que en los elementos del recorrido” (Cazeneuve). En consecuencia, tales procesos se caracterizan por llevar a cabo prácticas que están definidas y determinadas por un emisor, sin mediar un proceso de interlocución con los receptores. Por lo tanto, en ellos predomina un flujo vertical, unidireccional, no participativo y no dialogante, en los que el receptor es concebido, en los hechos, como un objeto, como un receptáculo. Al hablar de los procesos y su carácter no ponemos el énfasis tanto en quien implementa la elaboración técnica de los mensajes como en el hecho de si el receptor, en cuanto tal, tiene la oportunidad de contribuir o no a la definición de sus modalidades, objetivos y contenidos.

A diferencia de las prácticas de Difusión, entendemos que la Comunicación se orienta hacia la construcción de procesos que, definiendo otra forma particular de relacionar a emisores y receptores, intentan desarrollar grados crecientes de interlocución en la definición de su carácter.

Estos procesos no se fundan en una simetría entre emisores y receptores -de hecho tales roles son diferentes y suponen la existencia del otro-, sino en la interlocución entre dos polos que inevitablemente se insertan en perspectivas diferentes pero no antagónicas y que, además, construyen objetivos comunes. En estos procesos los receptores -en cuanto tales- se van constituyendo en sujetos activos que aprehenden y se apropian de los mensajes -no son éstos los que se apropian de un objeto receptáculo para moldearlo-, a través de intervenciones creativas puestas en función de sus prácticas de acción y reflexión sobre la realidad.

(...) Si volvemos a la TV podemos constatar que el modelo en que se funda se

(1) Augusto Góngora. Video Alternativo y Comunicación Democrática. ILET. 1984.

caracteriza por el verticalismo, lo unidireccional, lo no participativo y lo no dialogante, siendo los receptores meros receptáculos de los mensajes que difunden los emisores.

(...)En cambio, un proceso de Comunicación intenta construir un diálogo tanto sobre la realidad como sobre la propia práctica comunicativa que se lleva a cabo. Esto sí posibilitaría el crecimiento de una conciencia crítica y de la capacidad de acción transformadora de la realidad. En consecuencia, en las experiencias fundadas en la interlocución los receptores son "emisores" en el momento de definir las modalidades del proceso, sus objetivos y contenidos. Transformarse en sujeto activo de una práctica comunicativa implica, entonces, una nueva forma de percibir y actuar sobre la realidad, convirtiéndose, por lo tanto, en un sujeto activo en el proceso de transformación de ésta.

Es en este punto donde se unen y se refuerzan, constituyéndose en dos caras de un mismo proceso, la democratización de las comunicaciones y la democratización de la sociedad. En consecuencia, hoy surge como una tarea fundamental fortalecer el carácter comunicativo - democrático de las prácticas. Ello es más sustantivo que las tecnologías con que se lleven a cabo. Incluso es probable que haya medios que expresen una actividad que esté ligada a un proyecto político de cambio; que no exprese a los sectores dominantes; que tenga contenidos de signo contestatario a los de la dominación; que sean de *oposición*; que sean marginales; etc., pero que no sean alternativas en cuanto constituyan procesos de Difusión antes de Comunicación. O que sean prácticas que, queriendo oponerse a la dominación, terminen en los hechos reproduciendo los valores y modalidades de ella. En los procesos así contruidos predominará la extensión -la difusión-

, en los que un polo emisor "extiende algo desde la 'sede del saber' hasta la 'sede de la ignorancia', para 'salvar' con este saber, a los que habitan en ella". En consecuencia, estas experiencias recorren "el riesgo de la aventura dialógica, el riesgo de la problematización, y se refugian en sus clases discursivas, retóricas, que funcionan como si fuesen 'canciones de cuna'. Deleitándose, narcisísticamente, con el uso de sus 'palabras', adormecen la capacidad crítica" del otro. En cambio, "lo que caracteriza a la comunicación es que ella es diálogo, así como el dialogo es comunicativo" (Freire)" (2).

Pero en la realidad, los discursos de lo que se sigue entendiendo como documental continúan siendo unidireccionales. Si se es benevolente, el discurso del autor el que es mostrado al público. O siendo más cínico, continúa la lógica mesiánica de las "vanguardias iluminadas" que "guían" a las masas. La comunicación de masas no es realmente comunicación, si entendemos como tal el modelo de Jacobson, sino sólo discurso, pues no existe feedback. Existen realmente muy pocos espacios de retroalimentación entre creadores y receptores donde se produzca algo así. Es decir, volvemos a YouTube.

Sin embargo, a medida que la globalización se ha ido concretando como fenómeno, ha ido adquiriendo cada vez una cara más hegemónica. Los espacios de la comunicación alternativa han ido haciéndose cada vez más restringidos, y en lugar de una pluralidad cultural que se comparta libremente a través de múltiples canales de comunicación, lo que tenemos es una aldea global que comparte una sola mirada. Tanto en la India, como en Latinoamérica, África, Europa del Este

y el resto de la Tierra lo que resuena es el mismo mensaje. Los medios, o más bien sus dueños, en lugar de multiplicarse se han ido reduciendo. Cada vez menos grupos concentran la totalidad del poder comunicacional.

"Es cierto que la extensión de la comunicación masiva ha sido fundamental para la incorporación de las personas en sentidos y lenguajes comunes, creando homogeneidades de definiciones de mundo y de gusto que permite hoy en día hablar de una cultura globalizada. Pero esta cultura planetaria no tiene nada que ver con la integración, si entendemos por ello la capacidad de encuentro e interacción de actores que concurren al común con identidades y propuestas propias. Ahora bien, la idea de la comunicación masiva contribuyendo a la formación de ciudadanos autónomos y auto proyectados capaces de integrarse a un todo social para impulsar un país o una región hacia el bienestar parece cada vez más un absurdo. Los productos comunicativos o los discursos generados por las industrias de comunicación no contienen los elementos de razón y entendimiento que son indispensables para la comprensión y el manejo de los asuntos de interés general. Los medios de comunicación crean opinión pero no la opinión fundada que es propia del ciudadano según las teorías democráticas clásicas. Es cada vez más difícil encontrar en los medios masivos asuntos tratados con extensión y profundidad. Los espacios o los tiempos son cada vez más escasos. Hay que utilizar un decir lo más sintético posible, pocas palabras, palabras fáciles de entender, frases entretenidas, éstas son las consignas. No se trata de informar para transmitir saberes o perspectivas cognitivas o valóricas, se trata de hablar a un entendimiento medio-bajo

(2) Augusto Góngora. Video Alternativo y Comunicación Democrática. ILET. 1984.

utilizando componentes emocionales-afectivos. La comunicación medial así como también los discursos sociales públicos que le sirven importantemente de alimento, son cada vez menos expositivos y argumentativos; su cualidad es la síntesis, mayoritariamente empobrecedora, y el esquematismo reduccionista.” (3).

Este escenario globalizado ha significado la imposición hegemónica a nivel cada vez más extendido de un modelo, cuya cara económica es el libre mercado, la política la democracia representativa y la cultural la comunicación massmediada. Sin embargo, estos términos son retóricos. A nivel del mercado, éste es cada vez menos “libre” y competitivo, cada vez más centralizado y monopolizante. La democracia es cada vez menos el gobierno del pueblo, y sus “representantes” cada vez defienden más sus propios intereses. Y las masas, la gente al fin y al cabo, cada vez tienen menos ingerencia en los contenidos que son difundidos. La “cultura popular” es “popular” solo en sus consumidores, es “para” el pueblo, pero no “por” el pueblo ni mucho menos “desde” el pueblo, ¿o en verdad podemos considerar un representante del pueblo a Britney Spears, al Kike Morandé o como un reflejo de las vivencias populares a los realities?

Román Gubern, teórico y académico, comenta “los criterios de tipo cuantitativo que son los que defienden los economistas, los ingenieros y los empresarios tienden a primar la cantidad sobre la calidad de la información y primar la cantidad conduce a la cuestión de la sobreoferta y sobreoferta equivale a desinformación. (...) la política de cuantos más

canales mejor, que se da en España y en muchos países, lo que está produciendo es incrementar la hegemonía del cine norteamericano sobre las pantallas españolas, porque cuanto más canales, más hay que llenarlos. ¿Y dónde están las películas más baratas y fáciles de conseguir? En Hollywood. Por tanto, ello origina que se incremente la dependencia del imperio.

Las grandes multinacionales, los grandes oligopolios, las agencias de noticias, los grandes estudios de Hollywood y las multinacionales japonesas. La comunicación no es democrática en la sociedad moderna. Es monodireccional, de los grandes centros de poder del norte industrial sobre el sur que son los pobres, los colonizados.” (4).

Sobre el mismo tema, en el marco de la inauguración un curso de postgrado en Gestión en Cultura y Comunicación, organizado por el INDAC y Flacso, reflexiona: “El concepto de Aldea Global que propuso McLuhan suponía flujos de comunicación unidireccionales, en que, como en cualquier aldea, todos podían hablar con todos. Eso no ocurrió así. Actualmente asistimos a la monodireccionalidad que impone el Norte frente al Sur. Somos parte de un mundo en que se impone una monocultura que funciona en base a intereses mercantiles, antes que políticos o sociales, cuantitativos antes que cualitativos, y en la que parecen no tener cabida los elementos que pudieran desarrollarse por fuera de la lógica de mercado.

(...) el nuevo escenario tecno-cultural que sobrevino a las mega fusiones empresariales que se concretaron en las últimas dos décadas, tanto entre las grandes compañías de comunicación estadounidenses, como entre algunas

importantísimas empresas norteamericanas de comunicación y entretenimiento con firmas japonesas. Esta integración en el campo de la producción cultural dio origen a lo que se denomina “el nuevo eje Los Angeles-Tokio”, y que supone una expropiación del imaginario norteamericano por parte de los japoneses, que así se propaga y se consume sin aparentes obstáculos, en el resto del mundo. El 80 por ciento del material audiovisual que se consume en Europa, es estadounidense, mientras que sólo el 2% de lo que se consume en Estados Unidos es producido en Europa. (...) todo aquello que no se inserta en la lógica de la ganancia y que puede ser redituable para los empresarios que lideran el campo de las comunicaciones, queda por fuera, para ser desechado.

La posibilidad de escaparle a esa monodireccionalidad y estandarización de contenidos y de tecnología, que se produce en el Norte y se consume en el Norte y en el Sur, reside en la capacidad de encontrar brechas, intersticios que permitan una suerte de marginalidad del sistema dominante. A eso alude el concepto de cultura intersticial. Tiene conexión con el orgullo que en los años 60 acarrea el hecho de quedar fuera del sistema, aunque a su vez se diferencia mucho de aquella filosofía, porque los tiempos son otros. La producción independiente en el campo del cine y la televisión, por ejemplo, significa la posibilidad de escaparle a uno de los mayores peligros que a su entender supone esta monodireccionalidad, y es que los países del sur del mundo, subdesarrollados o en vías de desarrollo, ven su realidad a través de los ojos del norte, lo que supone una colonización vía satélite de la mirada de estos países, y su sumisión a la visión de los países más poderosos.

(3) Giselle Munizaga. El Malestar de la Brecha Digital, Retomando una Problemática Fundamental. En: II Encuentro de Facultades de Comunicación Social del Cono Sur. 2002.

(4) Teresa Sandoval. Román Gubern: Primar la cantidad conduce a la cuestión de la sobreoferta y sobreoferta equivale a desinformación. Revista Latina (14). 1999.

(...) Cultura Intersticial es lo que queda por fuera de la 'Cultura Spielbergiana', lo que no se somete al sistema de contenidos que proponen la televisión estadounidense y el imaginario de Hollywood, las posibilidades de consumo cultural que sobreviven por fuera de la lógica de mercado. En ese sentido considero que Internet, un medio que algunos se empeñan en demonizar injustamente, es una buena herramienta para acceder, producir y difundir, contenidos distintos, de producción artesanal o alternativa" (5).

Por su parte, el cineasta Peter Watkins ha teorizado en cuanto a los Medios de Comunicación de Masas y su rol: "el objetivo global de los MMAV (*mass media audiovisuales*) en la sociedad, al margen de dónde lo lleven a cabo. ¿Cuál es exactamente su función en la sociedad contemporánea?

¿Es la de procurar a los ciudadanos una información lo más imparcial y objetiva posible? ¿Es la de ofrecer a los espectadores una mezcla de entretenimiento (populista y no populista, simple y complejo, violento y pacífico, uniforme y no uniforme, breve y prolongado, agresivo y espiritual)? ¿Es la de escuchar al público (aunque no sea para trabajar con él en un sentido participativo)?

(...) ¿O acaso se trata de todo lo contrario? ¿No será el cometido de los MMAV el de atrapar/ofender abiertamente al público con una programación monolítica que elimine su capacidad de elección, y con los programas más simples, rudimentarios y comerciales que sea posible? ¿Será el de crear violencia en la sociedad? ¿Será el de instituir agresivos principios que favorezcan al poder, la militarización y a la sociedad de consumo?

(...) La realidad televisiva, en el mundo en general, responde a estos últimos parámetros.

(...) Los principios utilizados por los MMAV para definir sus formas de funcionamiento, y las prácticas que imponen para mantener bajo control a la sociedad de consumo (y su relación con la explotación económica masiva), mientras respaldan la carrera de armamentos en el mundo y el uso (o la amenaza) de la guerra en lugar de la diplomacia... parecen ser completamente invisibles para la inmensa mayoría de la población" (6).

En cuanto a la forma que asume la comunicación massmediada en la actualidad, en cuanto a sus estrategias de distribución, Román Gubern escribe: "Estas dos tendencias contradictorias están plasmadas en el desarrollo intenso y simétrico de los sistemas de megacomunicación y de mesocomunicación, que suponen dos ideologías y dos estrategias culturales opuestas: a la megacomunicación se asocian los conceptos de decisión centralizada, de poder multinacional, de estandarización homogeneizadora y de comercialismo; mientras que a la mesocomunicación se vinculan la descentralización, los servicios comunitarios desinteresados y la diversificación cultural y pluralista. En el campo de la comunicación televisiva, esta dicotomía tecnocultural está perfectamente ejemplificada por la alternativa planteada entre el satélite y el cable.

El satélite de telecomunicaciones, y concretamente su función de transmisión directa al usuario de programas televisivos, se ha convertido en uno de los fetiches que permiten hacer realidad la comunicación audiovisual planetaria e instantánea. Pero este hermoso

universalismo comunicacional revela zonas de sombra (...) En efecto, el ensanchamiento desmesurado de las audiencias gracias al satélite, cubriendo públicos muy heterogéneos de diferentes países o culturas, presiona enérgicamente en dirección hacia una programación estandarizada, impersonal, conformista, estereotipada, acrítica y aconflictiva.

(...) En el polo opuesto, la cablevisión se presenta como una promesa de diversificación y de servicio cultural, destinado a audiencias especializadas o selectivas, instrumento perfecto par las necesidades de la mesocomunicación y preservador de las identidades culturales locales y/o regionales.

(...) Las funciones de ambas familias de medios son, en realidad, adaptativas y complementarias en el actual diseño de políticas comunicacionales en las sociedades capitalistas. Los mensajes de la megacomunicación proporcionan el cemento de cohesión ideológica e interclasista de los pueblos y consolidan un imaginario colectivo de valores y de mitos compartidos/ Su función es esencialmente legitimadora del status quo y socialmente integradora. La mesocomunicación aporta el contrapunto de la diversificación y del mosaico cultural para audiencias especializadas y selectivas. Su función es diferenciadora o disgregadora, según los casos, y tiende a preservar las identidades culturales específicas frente a la estandarización homogeneizadora de los gigantes de la comunicación.

(...) Pero es en cambio necesario ponderar en qué medida los mesomedios, con audiencias e ingresos inferiores a los megamedios, pueden sentirse presionados económicamente y tentados a imitar la programación cultural más

(5) Román Gubern. Las Comunicaciones en la Aldea Global. En: inauguración de curso de postgrado en Gestión en Cultura y Comunicación, organizado por INDAC y Flasco. 2001.

(6) Peter Watkins. Historia de una Resistencia. Editorial Festival Internacional de Cine de Guijón. 2004.

estandarizada y comercialista de la megacomunicación, anulando con este mimetismo basado en la ley del mínimo esfuerzo las virtualidades de su diversificación y especialización. La más antigua industria cultural, que es la industria editorial gutenberiana, ha dado desde hace años ejemplos de esta reconversión en detrimento del libro minoritario y a favor del best-seller. Las industrias audiovisuales de la era electrónica, que padecen costes de producción mucho más gravosos, no escapan -no han escapado: véase el destino de muchas "radios libres"- a esta fuerte presión conservadora de las cifras.

Tal como está evolucionando la cultura massmediática, es razonable afirmar que nuestras sociedades tienden a consolidar, junto a gigantescas áreas de consejo ideológico conformista y de uniformización cultural, reducidas bolsas o ghettos culturalmente muy diferenciados e ideológicamente muy críticos hacia el status quo. Si siempre existieron abismos sociales entre minorías críticas y mayoría: acrílicas (la famosa mayoría silenciosa, de Richard Nixon), entre grupos culturalmente exigentes y masas de gusto poco cultivado, es evidente que la dicotomía de los nuevos medios no hace más que consolidar y perpetuar esta estratificación cultural, agravada por el cada vez mayor margen concedido a la autoprogramación de los usuarios de los medios" (7).

Volviendo a Peter Watkins y su larga reflexión sobre los medios de comunicación de masas, también problematiza la forma que éstos tienen de abordar los contenidos: "(...) la MONOFORMA es la forma interna del lenguaje (montaje, estructura narrativa, etc.) utilizada por el cine y la televisión comercial para representar sus mensajes. Es el bombardeo *denso y rápido*

de imágenes y sonido, la estructura modular de apariencia 'fluida', aunque fragmentada, que bien conocemos todos. Esta forma de lenguaje apareció muy pronto en la historia del cine, en la obra de pioneros como D.W.Griffith y otros, que desarrollaron técnicas de montaje rápido, de acción paralela, de alternancia entre planos lejanos y cercanos, etc. En nuestro tiempo, además, incluye una intensa superposición de elementos musicales, efectos sonoros y de voz, cortes bruscos para provocar gran impacto, música melodramática que satura cada escena, modelos rítmicos de diálogo y cámaras que se mueven sin cesar.

(...) Estas variaciones de la Monoforma poseen ciertas características comunes: son repetitivas, predecibles y cerradas con respecto a su relación con el público. A pesar de las apariencias, todas se sirven del tiempo y del espacio de un modo rígido y controlado: de acuerdo con las directrices de los medios, y sin conexión alguna con las amplias e ilimitadas posibilidades de los espectadores. Y es fundamental entender que estas variaciones de la Monoforma están en su totalidad basadas en la convicción de que el público es inmaduro, que necesita formas previsibles de representación para "engancharlo" (es decir, manipularlo). Por eso muchos profesionales se sienten cómodos con la Monoforma: su velocidad, su montaje impactante y la escasez de tiempo / espacio garantiza que los espectadores no puedan reflexionar acerca de lo que está sucediendo en verdad.

(...) Pero el empleo constante de la Monoforma, con su total ausencia de tiempo para la reflexión, su agresividad narrativa, en apariencia fluida (y, por tanto, incuestionable), su constante avance lineal (que niega la

flexibilidad de la memoria y la complejidad de la experiencia humana), ha tenido consecuencias de largo alcance, a un tiempo obvias e incalculables, sobre nuestros sentimientos. No ha hecho perder sensibilidad hacia buena parte de lo que sucede en la pantalla y a nuestro alrededor (en especial hacia la violencia y el destino de los demás seres humanos).

La capacidad de fragmentación y de división que encierra este lenguaje afecta con sus actitudes antidemocráticas a los cimientos del progreso cívico. La notable carencia de inclinación hacia el *comportamiento colectivo* en la sociedad occidental, y el predominio de su opuesto (una visión cada vez más egoísta, obsesionada con el yo, y la privatización de lo público) no son sino dos manifestaciones de los efectos que la Monoforma termina produciendo a largo plazo. Poco a poco se va haciendo más evidente la estrecha relación entre estos rasgos y la energía con que la Monoforma mueve el motor del consumo masivo." (8).

Sin embargo, hay que reconocer que este discurso es reduccionista en sí mismo, sesgado y hasta empobrecedor si se quiere. Si bien es cierto, la globalización se ha extendido como sistema político y económico, en el plano cultural cada vez se abren más espacios para las voces disidentes, tanto en lo formal como en los contenidos, aun en el propio seno de la industria y los mass media. Vemos como se han ido institucionalizando formas consideradas en su momento como contraculturales. Desde los documentales, pasando por el cine "independiente" (otro concepto cada vez más laxo) hasta llegar a lo derechamente industrial como la publicidad, el cine comercial y la televisión, las estéticas alguna vez propuestas

(7) Román Gubern. Megacomunicación VS. Mesocomunicación. Telos (3). 1985.

(8) Peter Watkins. Historia de una Resistencia. Editorial Festival Internacional de Cine de Guijón. 2004.

por las vanguardias, como el constructivismo, el surrealismo y el cubismo, entre otras, hoy llegan masivamente a un amplio público. Cineastas como Godard, Scorsese o los Neo Realistas Italianos, entre los precursores, o Jarmouch, Tarantino, Spike Jones o Gondry entre los contemporáneos, con sus estéticas radicales y su cuestionamiento a la lógica narrativa aristotélica, han influenciado al cine y la televisión fuertemente, y conceptos que otrora rompían esquemas hoy son parte del vocabulario del mainstream, hasta llegar a extremos como considerar lo clásico como “acartonado” o “pasado de moda”. Y en sí mismo el video ha generado una gran cantidad de formas y estéticas que le son propias, muchas veces caracterizadas por una “suciedad”, frescura e inmediatez, las cuales han influenciado al cine. Las cámaras de pequeño formato, y que trabajan bien con menores condiciones de luz, muchas veces son claves al entender la propuesta visual de muchos documentales, en que “dificultades de producción” son transformadas en sello propio. Y hoy en día, a diferencia de lo que normalmente ocurría en el pasado, es esta nueva estética del documental, a medias “hija del rigor” si se quiere, a medias rupturista e innovadora, la que está contaminando cada vez más el mundo del cine y la televisión, tanto en la ficción (basta nombrar ejemplos como *La Sagrada Familia* de Sebastián Campos, *Last Days* de Gus Van Sant o *Little Miss Sunshine* de Jonathan Dayton y Valerie Faris) como en formatos televisivos híbridos como el *documental*, los *realities*, etc.

En cuanto a los contenidos, lo que parece aún más masificado que el sistema político occidental es su crítica, tanto a su forma de operar como a su validez en sí mismo,

cuestionamiento que se ha extendido desde los medios más marginales a los más oficiales, desde los documentales de Moore o *Super Size Me* a películas industriales como *Belleza Americana* a series como *24*, que ponen en tela de juicio el “sueño americano” y la forma de operar de los que “defienden la democracia”. Hoy en día es mucho más probable ganar un Oscar o un Golden Globe siendo contestatario –al menos en apariencia- que alabando el “American Way of Life”. La contracultura parece haberse transformado en LA CULTURA de hoy.

En el plano local, si antes el documental político chileno encontraba su financiación principal a través de fondos otorgados por ONG’s y fundaciones internacionales que apoyaban sustanciosamente las iniciativas democratizadoras en América Latina, y su distribución se realizaba a través de canales alternativos firmemente afianzados, que incluían sindicatos, organizaciones sociales, centros comunitarios, centros de alumnos de universidades, colegios, etc. y formaban un auditorio paralelo al oficial firmemente comprometido con el quehacer de los realizadores, hoy en día el panorama del documental es mucho más “oficial” y menos “alternativo”. El gran financiador de documentales es hoy el Estado, a través de varios fondos concursables, como CORFO, el de Fomento a lo Audiovisual (ex FONDART), el del CNTV, etc. que ha apoyado proyectos de éste genero de cómo *El Diario de Agustín* de Ignacio Agüero, entre otros. Otro ente que aporta importantes recursos es la televisión, ya sea a través de la compra directa de programas, como con el patrocinio de fondos como el mismo CNTV o con fondos propios como el DOCTV.

Así mismo, la televisión, además de las

salas de cine como el conglomerado Hoyts o el más marginal Cine Arte Alameda, son las grandes difusoras del material documental, incluyendo al político. Además del incentivo en general al género (basta mencionar la importancia que le da al documental el *Proyecto Bicentenario*, de Canal 13), obras de claro carácter políticos como *Actores Secundarios* o *100 Niños Esperando un Tren* (otrora censurada) han sido exhibidos por TVN en *La Cultura Entretenida* con altos índices de audiencia. Por su parte, las redes alternativas de distribución que funcionaban en los 80 han desaparecido. Hoy en día, los caminos fuera del mercado apuntan a los Festivales, y se aprontan para abordar Internet como medio de difusión, copiando un poco el modelo de YouTube o de Itunes.

En el plano internacional, distribuidoras importantes como Miramax han ido abriéndose al género, obteniendo grandes audiencias y muchos premios en festivales, incluyendo los Academy Awards. Incluso pequeñas distribuidoras locales como Microfilms han comenzado a hacer negocios de comercialización internacional de documentales locales, como *Allende* y *Malditos*.

En este panorama contradictorio, en que por una parte pareciera instaurarse una sola mirada del mundo, pero por otra, y dentro del mismo sistema “oficial” parecen haber señales de mayor apertura y receptividad, o al menos grietas que se abren en medio de la monolítica superficie, y por la cual se cuelan voces divergentes que hacen ruido.



La ética y la política son homologables. Ambos son aplicaciones empíricas de discursos ideológicos a entramados de relaciones sociales concretas, destinadas a dar respuestas absolutas si se asume una subjetividad particular, otorgada por la ideología que la enmarca, entendiendo ideología como aquel discurso teórico, etéreo, idealista, que pretende normar, encausar e inspirar la praxis social.

Existe una ética de la política y una política de la ética. Los valores determinan las formas de construir sociedad, incluso de soñarlas, y viceversa.

Y a la hora de hablar de cómo se aplican éstos conceptos en el arte (en concreto en el documental, que es lo que interesa a esta tesis), invariablemente caemos en el terreno de la estética. La forma no sólo nos habla del contenido como texto, sino de los valores, creencias y construcciones del autor, y de cómo éste juzga, y a veces prejuzga, al contenido. Y la construcción de la forma es inherentemente una aplicación del poder que tiene el autor sobre el texto, y consecuentemente con la sociedad que consume este texto y que es afectada, en mayor o menor medida, por éste. Es decir, política.

A la hora de hacer un análisis ético del documental, más allá de lo que podríamos llamar una ética relacional básica entre los agentes sociales que se encuentran a ambos lados del lente, en lo referente a temas como derechos de propiedad intelectual sobre el material, consentimiento de la utilización de su imagen por parte de los grabados,

conocimiento del tema del documental, etc., éste puede ser abordado desde múltiples perspectivas

La primera, y quizás la más obvia, sería situar la discusión en torno a la ética de la objetividad. A pesar de lo obtusa de la afirmación, se espera que el documentalista respete la verdad en su obra, que plasme la realidad en ella, aunque sea una parte, una mirada sesgada si se quiere, pero acorde a los acontecimientos históricos que narra.

Esta ética de la objetividad funciona como un denominador ideológico moral gremial, inherente al grupo y definidor del status del mismo, tan fuerte como los “valores cristianos”, la “ética médica”, etc., y afecta tanto a periodistas como a documentalistas y los obliga al mismo tiempo que los jerarquiza frente a la sociedad.

No son moralmente aceptables omisiones o tergiversaciones, por muy personales que sean para el realizador, que cambien la percepción del espectador sobre la forma como ocurrieron los hechos narrados.

“(…) La creación artística supone una actitud no imparcial frente a la realidad. Es decir, la creación artística conlleva un juicio, de cualquier clase. Todos los intentos de retratar la realidad y mostrada objetivamente, es decir, evitando un juicio sobre ella, son intentos fallidos. A veces se llega a medias verdades que puedan resultar más inmorales que una mentira completa. Es cierto que en los ejemplos más puros del cine espontáneo, el artista no interviene para nada en

el desarrollo del acontecimiento real pero es cierto también que el artista selecciona de ese acontecimiento aquellos aspectos que a su juicio tipifican esa realidad.” (1).

En éste sentido, el documental político es quizás a la vez en más honesto y el más cuestionable. Por mucho que se quiera invocar valores “absolutos” en la denuncia, al oponerse y desenmascarar al Mal, este tipo de obras tiende a develar mucho más abiertamente su tinte ideológico que cualquier otra, sea este cual sea. Aún más fuerte es la “honestidad” en los documentales *reflexivos*, como los que hace Michael Moore, donde la “exposición de la verdad” adquiere un claro tinte de “exposición de una opinión frente a los hechos”.

Sin embargo, también cabe señalar que el documental político es terreno fértil para todo tipo de manipulaciones, tergiversaciones, omisiones y toda infinita variedad de violaciones a la ética de la objetividad. La suspicacia siempre es válida, el acto de fe que se pide es casi inconmensurable. Cuánto de síntesis y cuánto de manipulación para que las personas digan lo que el realizador quiere decir hay en el montaje siempre es un tema. Cuan abierto estará el realizador para incluir pruebas que contradigan su tesis en el corte definitivo de su obra.

Y este es un punto crucial, ya que en la vida real, los grises abundan mucho más que los blancos y los negros, y en general, son más comunes los errores, las omisiones, las circunstancias atenuantes, los “si hubiese sabido, habría actuado distinto”, los “era lo que

(1) Tomás Gutiérrez Alea. El free cinema y la objetividad. En: Cine Documental en América Latina. Cátedra. 2003.

se podía hacer en ese momento”, los “creímos que era lo mejor o lo correcto dadas las circunstancias” que las reales y simples ganas de hacer el mal. Son muy pocas las personas que se asumen a si mismos como malos, y aun los peores criminales normalmente invocan bienes mayores a la hora de justificar sus acciones. Casi todos hacen lo que hacen porque creen que es lo correcto, y en un determinado marco ontológico, casi siempre lo es. Lo que pasa es que los valores no son absolutos.

Sin embargo, no hay nada más aburrido que el gris. Y el documental tiene la carga de ser parte del show bussines más que de las Ciencias Sociales, y por tanto, estar contaminado por la lógica comercial del entretenimiento, código supremo que gobierna el mass media contemporáneo, donde siempre es más rentable decir “este es el malo” y quedar como polémico a decir “es malo, pero no tanto” y que te cambien de canal.

Además de que, en el mejor de los casos, el realizador usa su poder para decir que sus valores son mejores que los del denunciado, lo cual siempre es cuestionable. Decir que la libertad de expresión es más importante que la privacidad, o que los derechos humanos son más importantes que la democracia, o que la ecología más que el desarrollo siempre será una imposición, si se quiere una suerte de abuso del poder, aunque sólo sean en el plano intelectual, y del débil contra el fuerte.

Una perspectiva diferente de abordar la problemática ética del documental, es hacerlo desde la perspectiva de la responsabilidad social del autor. En este sentido, juegan varios factores, muchas veces antagonistas entre sí. Por una

parte, está la responsabilidad de informar, de ser un ente mediador entre la realidad y la audiencia, dar a conocer las cosas que pasan, basándose en la ética de la objetividad que abordamos anteriormente.

Sin embargo, mucho hechos sólo ocurren en un documental precisamente PORQUE la cámara está ahí, son representaciones echas para su mediatización (los actos de protesta, las entrevistas, los testimonios, las reconstrucciones, etc.), por lo que el autor no puede escudarse en que simplemente captó lo que estaba pasando frente al lente, pues esas cosas no hubiesen ocurrido sin su presencia. Mucho más fuerte es este punto en el documental reflexivo, como el de Moore, donde el autor explícitamente general situaciones a la espera de provocar respuestas que sirvan de pruebas a sus tesis.

Y es precisamente ahí donde caemos en otra forma de abordar la responsabilidad social, aquella que no se limita a mostrar las cosas tal como son, sino va más allá, punto clave para entender el documental político, que es la lógica – algo mesiánica - de querer cambiar el mundo, de querer dar una contribución para hacer del mundo “algo mejor”, ya sea denunciando lo malo – a la espera de que el público, al conocerlo, tomará medidas concretas para corregirlo – o proponiendo nuevas soluciones o mostrando los “logros” del poder que quiere resaltar (como los documentales propagandísticos, la cara opuesta a la denuncia).

Y es ahí donde se cae en la lógica del mal menor, en ver hasta donde está dispuesto el realizador a manipular, ya sea provocar situaciones para hacer parecer (o demostrar)

lo malo que es el malo o lo victima que es la victima, posiciones que no necesariamente los individuos retratados están de acuerdo en representar o siquiera entienden bien a la hora de entregar una autorización para el uso de su imagen, si es que ésta existe, en pos de lograr las argumentaciones necesarias para obtener una obra cinematográfica que sea acorde a este bien mayor que se persigue.

Otra forma de abordar la cuestión ética en el documental es el enfoque axiográfico, el cual nos parece central en esta tesis: “La axiografía trataría la cuestión de cómo llegan a conocerse y experimentarse los valores, en particular una ética de la representación, en relación con el espacio. En vez de enfrentamos con el espacio ficticio de la narrativa y con cuestiones de estilo, lo hacemos con el espacio axiográfico del documental y con cuestiones de ética. ¿Cómo sitúan al realizador con respecto al mundo histórico las representaciones visuales de la cámara?” (2), punto que nuevamente toca el terreno estético, es decir, las implicaciones éticas del la lógica de la representación, el problema de cómo la *mirada* está condicionada por la ideología de quien mira.

Al igual que en la ficción hablamos de un estilo, que puede ser concebido como la encarnación de una erótica de la imagen, la mirada del documental es una posición ética.

Como el documental es histórico, el realizador opera desde dentro, compartiendo el mismo espacio que sus personajes, en vez de construir este desde fuera, como en la ficción. Por tanto, el concepto de fuera de campo desaparece, ya que no se puede estar fuera de la realidad. Sólo nos queda el fuera de cuadro,

(2) Bill Nichols. Cap. 3 Axiografía: El Espacio ético en el Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.

la ausencia que construye estrategia en torno a implantar la idea de la objetividad. Aunque en estricto rigor, esto mismo es lo que genera campo: Al buscar la “objetividad”, se construye un dispositivo, lo cual automáticamente nos lleva a narración, y por tanto, a un NARRADOR que MEDIATIZA la realidad, transformándola la realidad en construcción, la historia en relato.

Y aún cuando el realizador juegue a asumir su posición de partícipe – o aún protagonista de la historia – al abandonar una posición extradiegética y entrar en cuadro, o hablar en la banda sonora, se transforma automáticamente en personaje del relato, en dispositivo, en cuento.

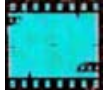
Porque al hablar de la realidad, no la vivimos, la contamos. Y el relato es intrínsecamente político, el cómo lo abordamos necesariamente tiene implicancias éticas y está filtrado y tergiversado por la ideología del hablante, del cuentista. Y son esos dispositivos, esas formas que adquiere el relato para PARECER verdadero las que pueden ser analizadas desde un punto de vista axiográfico. Aún en las variantes más radicalmente no intervencionistas del cine de observación, la cámara apunta exactamente donde el realizador quiere.

Para qué hablar de instancias de intervención más obvias, como el montaje, la voz en off, los intertítulos, la iluminación, la selección de los entrevistados, las reconstrucciones, etc. Existe un nexo claro e indisoluble entre la imagen y quién la produce, entre ética y estética.

“Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo

visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas.” (3)

(3) Bill Nichols. Cap. 3 Axiografía: El Espacio ético en el Documental. En su: La Representación de la Realidad. Paidós. 2006.



El Cine nace durante el período de la Modernidad, a fines del siglo XIX, y se transforma en un paradigma de cómo se entenderán los medios artísticos nacidos con posterioridad, dada masividad, industrialización y su capacidad de reproducción (la ausencia de *aura*, como diría Benjamin), por su doble condición de obra de autor y colectiva, de arte y producto de consumo, de reflexión y entretenimiento, de pieza y espectáculo.

Y si bien es cierto, si uno subdivide sus partes, analizándolas individualmente, podemos ver los más diversos ecos de las distintas épocas de la Historia del Arte, pasando por el temprano Impresionismo holandés o el realismo americano de Hopper en la dirección de fotografía, la Tragedia griega y Shakespeare en el guión, las más disímiles influencias en la dirección de arte y en la música dependiendo del proyecto, si uno toma cada obra cinematográfica como un todo, y más aún si uno analiza LA historia del cine, es indudable la influencia que sobre ella ha ejercido las distintas Estéticas a partir de la Modernidad, a la hora de entender como se *piensa* el cine como obra artística, además de la influencia que el medio ejerció (y ejerce hasta hoy) en las otras artes (como la Pintura, la Fotografía, la Música, la Literatura, el Teatro, el Diseño de Vestuario, etc.) y movimientos artísticos estructurados (como el Surrealismo, el Constructivismo o el Pop).

Partamos por el principio. El cine nace cuando imperaba el Absolutismo Estético Nietzscheano en Europa. Bajo este precepto, el ser humano no es solamente un artista, sino

que “se ha convertido en una obra de arte”, “la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”, resucitando los mitos ancestrales de Dionisos y Apolo, dualidad / unidad que alcanza su máxima expresión en la tragedia, elevada a la categoría del arte por antonomasia. “(...) el arte asume los papeles de un medio y un método de interpretación. El fondo del mundo actúa a través del hombre, haciéndole depositario de las tendencias artísticas originales.

(...) Tanto el instinto apolíneo como el dionisiaco estimulan *efectos salvadores*. En la bella apariencia del mundo interior de la fantasía, cuya expresión máxima es Apolo, en el dormir y en el soñar la naturaleza provoca estos efectos, se transforma en una analogía simbólica de la capacidad vaticinadora de las artes, «que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida». La encarnación de la disonancia, personificada por el ser humano, necesita para poder vivir una ilusión magnífica que extienda el velo de la belleza sobre la propia naturaleza. A su vez, lo dionisiaco contribuye también a un distanciamiento entre el arte y la vida, ya que la embriaguez, el éxtasis, con la aniquilación de las barreras habituales de la existencia, impulsa una separación radical del mundo de la *realidad cotidiana* y el mundo de la *realidad dionisiaca*.” (1).

De éste modo, el arte se transforma en salvador, conjurando lo espantoso de la vida y haciéndola digna de vivirse. El artista – el nuevo santo / salvador – convierte lo feo, lo nauseabundo, lo dionisiaco en materia prima para crear belleza apolínea. La transformación

de la realidad en arte no es otra cosa que lo que hace el documental hasta nuestros días, más que ningún otro formato artístico con anterioridad, ya que no sólo la sublima, la descontextualiza, la usa de materia prima, sino que directamente le transfiere el aura al capturarla y organizarla, transmutando la experiencia en obra.

Para Nietzsche, el hombre moderno vivencia lo espantoso y absurdo del ser, la realidad es vista como náusea. Y ahí, donde la historia y la naturaleza fracasan al tratar de conjurar estas amenazas, surge campante la condición salvadora del arte, rescatando al hombre de la destrucción, del sinsentido, al convertir lo nauseabundo en representaciones con las que se puede vivir.

Este carácter mesiánico del arte ejerce una enorme influencia en todas las escuelas del siglo XIX partidarias del Arte por el Arte, como el Simbolismo, los llamados Poetas Malditos, la Escuela Parnasiana, el Art Nouveau, el Romanticismo Satánico y todo lo que se denomina genéricamente el Esteticismo de Fin-de-Siècle, que glorifica la forma más allá del contenido, dando a la belleza el valor supremo desde el punto de vista ético, en la escala del bien y el mal. “Sólo como fenómeno estético se interpreta y justifica la existencia humana y el mundo”. Es el epitome de la autonomía del Arte, de la sublimación de la forma, del fin del contenido. El arte deja de ser utilitario, para transformarse en *útil*, en cuanto organizador de la vida como experiencia metafísica.

(1) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza. 1987.

Para Walter Benjamin, fue la irrupción de un medio nuevo como la fotografía la que permitió a la plástica desprenderse de las ataduras de la representación, generando la autonomía del arte entendida radicalmente “Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de “l’art pour l’art”, esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición)” (2).

Esta concepción tiene dos resultantes importantes. Por un lado, la elevación, a partir de *La Visión Dionisiaca del Mundo* (1870) de la figura del *genio*, del artista amoral como héroe, el poeta, el dandy, el esteta deificados, prefigura del *Súper Hombre*, pues es él quien entiende la metafísica de la vida, lo realmente esencial, más allá de cualquier precepto político o religioso, el único capaz de crear un mundo nuevo más allá de las clases y la opresión, el capaz de conectar a las masas con la utopía, figura de gravitante importancia en la ideología de las Vanguardias Históricas de Siglo XX.

Por otra parte, como lo *bello* es lo *bueno*, no necesariamente lo *bueno* es lo *bello*. Ya que la vida ES un acto estético,

cosas inherentes a ella como la destrucción, el caos, la violencia, en definitiva, lo dionisiaco también son elevados a *belleza*, naciendo toda una estética del *feísmo*, que tendrá suma importancia a la hora de entender movimientos como Dada, el Expresionismo, el Surrealismo, el Rock, el Punk, lo Neogótico entre muchos otros.

“En Nietzsche reverdecen las ilusiones del mundo interior de la fantasía, de la bella apariencia, de las funciones curativas del arte. No obstante, la apoteosis juvenil de lo estético se transmuta casi de un modo imperceptible en su destrucción, incluso en una estética de la destrucción, escenario del repliegue en el antihumanismo y la barbarie.

(...) En lo dionisiaco el arte es un consuelo momentáneo que no puede evitar los horrores de la existencia individual, el tormento, la lucha, incluso, la aniquilación de numerosas formas de existencia. La destrucción nos es presentada como una bella e imperiosa necesidad. (...) No causa sorpresa, en esta situación, que la embriaguez de la excitación sexual, la victoria de la crueldad y la destrucción, de los narcóticos, de la misma voluntad, sea promovida a condición fisiológica indispensable del arte y de la creación artística.” (3).

Nietzsche llega incluso a plantear una *estética política de la destrucción* al exaltar al guerrero como el que encarna la voluntad máxima dionisiaca, encargado de resucitar el *mito alemán*, y considerar la guerra y la destrucción, desde un punto de vista estético, como las manifestaciones más

genuinas del arte nacional alemán, bandera que luego sería recogida por D’Annunzio y los Futuristas italianos y su posterior adopción del facismo como ideología política, además del rescate – y libre reinterpretación - que hace el Nazismo del filósofo alemán y del esteticismo de la política. “La guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras... ¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!” (4).

Sobre el sincretismo del nacimiento del Futurismo con la realidad histórica que se vivía a principios del siglo XX, Roman Gubern comenta: “Hoy podemos entender mejor, más allá de su logorrea y su retórica, la estridente propuesta futurista de Marinetti en 1909, cuando los automóviles y los aviones eran todavía una rareza (...). Exaltar la belleza y las posibilidades de la máquina en 1909 era una provocación para la *intelligenzia gutenberiana* occidental (aunque

(2) Walter Benjamin. . En: Discursos Interrumpidos I. Taurus. 1989. Original de 1936.

(3) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza. 1987.

(4) Filippo Marinetti. El Manifiesto Futurista. Le Figaro. 1909.

no lo fuese para Henry Ford ni para F. W. Taylor) y su propuesta resultaba tan confusa en aquellos días, que no debe extrañarnos que la hiciesen suya a la vez los artistas soviéticos, para crear una nueva cultura de la revolución proletaria e industrialista, y el fascismo mussoliniano, que quería regenerar a Italia. Hoy nos parece lleno de sentido, en cambio, que el Manifiesto Futurista apareciese precisamente cuando se estaba agotando el modelo victoriano de la Segunda Revolución Industrial (1860-1910), generada por nuevas fuentes de energía (petróleo y electricidad) y más preocupada por la producción que por el consumo, y cuando Picasso acababa de parir la primera vanguardia plástica con su irrupción cubista” (5).

Finalmente, esta reivindicación de los instintos apolíneos destructivos, también trae aparejados una atracción por la muerte y el vacío. Belleza, muerte y terror se entrecruzan, generando una actitud nihilista en el esteta, cuna del pensamiento negativista y decadente que vendría a darse a partir de fin del siglo XIX.

Pero la filosofía de Fin-de-Siècle traería a la palestra a otra figura griega para oponerse a Dionisos, y esta vez no vendría desde el mundo de la mitología, como Apolo, sino desde lo filosófico: Sócrates. Hegel, Comte, los Positivistas e incluso – aunque suene contradictorio – Nietzsche rescatan al socratismo como el pensamiento definitorio del *hombre teórico de la modernidad*, relegando a la metafísica, la religión y el arte a un segundo plano subordinado y casi ornamental.

La belleza y el arte son el dominio de la metáfora, la polifonía, la incertidumbre, y frente

a éste se alza la Ciencia, que cada vez amplía más su dominio durante la modernidad, encarnándose en el Naturalismo. El poeta, el creador, es reemplazado por el observador, el científico.

El arte más “subjetivista” queda relegado al mundo del placer, del *goce estético*. El cuerpo, la pulsión, le tienden un salvavidas que lo rescata de la extinción, pero despojándolo de su carácter terapéutico salvador, rol que sólo la ciencia puede ocupar, pues contiene indisolublemente dentro de sí la mentira, el engaño, la destrucción.

Las tendencias de traspasar la estética a la terapéutica, aunque esta vez desde el punto de vista del positivismo científico, alcanzan una nueva cumbre con el surgimiento del Psicoanálisis a comienzos del siglo XX, de la mano de Sigmund Freud. Hijo desencantado de la Filosofía de la Naturaleza, desplaza en enfrentamiento de ésta con la *historia* (cómo hacía el Idealismo) al enfrentamiento con la *cultura*.

Para el pensamiento psicoanalítico, el Arte es parte de la producción psíquica, del mismo modo que lo son cuentos y mitos, construcciones simbólicas consideradas textos a descifrar, a partir de la publicación de *La Interpretación de los Sueños* (1900), por la *teoría de la interpretación*, que se alinea en la tradición de las estéticas de contenido, y que dará paso más adelante durante el siglo XX por un lado a la semiótica y la semiología - aunque éstas dejarán de lado el *símbolo* para centrarse en el *signo* y su estructuración – y por otro lado a las

estéticas de la interpretación.

Sobre como opera la construcción artística – simbólica para el psicoanálisis, “Si bien la estética freudiana se asienta sobre una teoría del *inconciente*, sería incorrecto reducirla a la clásica teoría del genio. En realidad, como se indica en el *Yo y Ello* (1923), se levanta sobre dos pilares: en primer lugar, lo inconciente tiene como punto de partida una teoría de la *represión* y, en segundo lugar, el *retorno de lo reprimido*. El poeta y el artista prestan atención a lo «inconciente de su propio psiquismo» y, en vez de reprimirlo, le permiten «llegar a la expresión estética». No obstante, sería precipitado colegir de estas premisas (...) que la creación artística se limita a sacar a luz como contenido los materiales del inconciente, aunque ello no impida que la forma artística conviva con ellos, y así lo entendieron tendencias como la surrealista.

(...) He insinuado que el psicoanálisis enlaza con la estética idealista en virtud de su recurso a la *Naturaleza*. La supremacía de la misma se pone de manifiesto en el *retorno de lo reprimido*, el cual ha de ser entendido tanto como un impulso a exteriorizar los efectos psíquicos cuanto como una «resistencia» que esté en condiciones de impedir parte de esos mismos efectos. El estado de la naturaleza es difícil de soportar y, precisamente, «los peligros con los que nos amenaza la naturaleza» han originado el arte, la cultura y sus formas, cuyo cometido se cifra en defendernos de la naturaleza externa o interna. La primacía de la naturaleza fuerza a reconocer que nunca podrá ser dominada del todo, así como nuestra propia constitución psíquica se encuentra entre esta «naturaleza indomable»; en una palabra, tal como apunta en *El Porvenir de una Ilusión* (1927), «jamás

(5) Román Gubern. *Creatividad Estética y Tecnología*. Telos (16). 1989.5

llegaremos a dominar completamente la naturaleza»” (6).

El arte es asumido como una de las actividades psíquicas dedicadas a la *satisfacción sustitutiva* de los deseos reprimidos. “Las fuerzas impulsoras del arte con aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones. (...) Las satisfacciones sustitutivas como nos la ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene con la vida anímica” (7).

Esta lógica se enmarca dentro de la separación entre el *principio del placer* (la sensibilidad como función del *Ello*) y el *principio de realidad* (la razón como función del *Yo*). El arte se une a la ilusión y a la imaginación en un enfrentamiento con lo real.

A través del retorno de lo reprimido, el artista crea una nueva especie de realidad basada en la fantasía, lo que lo emparenta con el neurótico, sólo distinguiéndose de éste porque su forma de catalizar la fantasía es socialmente aceptada. Pero el arte es sólo una de las “formas sustitutivas” de enfrentar el retorno de lo reprimido, tal y como también lo son los síntomas patológicos, la psicosis, la paranoia, los narcóticos, los chistes, las acciones histéricas, las instituciones, la religión, las ideologías, etc.

De este modo el arte pierde su papel central en la construcción de mundo que le había dado el absolutismo estético, y es relegado a un plano secundario, donde se le da más importancia al contenido – en cuanto símbolo de una manifestación de la naturaleza – que al continente.

Durante el siglo XX, la estética sufrió un proceso de *objetivación* (en el sentido de centrar su atención en el objeto), tendiendo cada vez más hacia la Filosofía del Arte (o incluso de LAS artes), centrándose en sus diferenciaciones y especificidades, y renunciando a intentar construir una respuesta que significase a la vida y la realidad en general en torno a la belleza como parámetro explicativo general.

Las vanguardias iniciaron el siglo anunciando la *muerte del arte* (en especial Dada y el Constructivismo), en el sentido de sus límites, definiciones y funciones primordiales, aglutinadoras y significantes hasta entonces entendidas, tanto para la *obra de arte* como para el *artista*, proceso que se torna aún más dramático con las posteriores concepciones de arte popular mediatizado, la reproducibilidad y los mass media.

Este obituario ha generado un antes y un después en la historia del arte y es clave para entender la modernidad, en el sentido que esta autodestrucción ha roto sus límites a través de su propio operar y de sus obras, en lo que se ha denominado como fenómeno *el retorno del lenguaje*. Como sostiene Foucault, “el lenguaje se repliega sobre si mismo,

adquiere un espesor propio, despliega su historia, leyes y una objetividad que sólo a él pertenecen” (8).

Este repliegue es resultado de la influencia, quizás moral, del Naturalismo, y la instalación del concepto del *experimento* en el mundo de las artes, ampliamente acogido por las vanguardias. Estos tendrán como resultante la disociación de la unidad tradicional entre forma y contenido, y esta nueva concepción ideológica será un rasgo definitorio de la modernidad. Se produce una incisión en el lenguaje como unidad, alejándose cada vez más los valores *referenciales* o representativos, que apuntan a las exigencias del pensamiento y conocimiento en torno al objeto y las cosas por el denotado, el “significado”, y los valores *formales* como los sonidos, las sílabas, las raíces, el “significante”. Las *palabras* comienzan a parecer incapaces de expresar la complejidad de la realidad, se abre una brecha entre palabra y cosa, entre lenguaje y realidad. Una fruta es mucho más que cinco letras. Además, se comienza a cuestionar la estructura lógica del lenguaje, como medio para alcanzar la comprensión cabal de los acontecimientos y las cosas. La sintaxis y la gramática son declaradas insuficientes. La palabra pierde fuerza como “contenedora de la realidad”, pero se reinventa como “objeto” en sí mismo, con sus propias atribuciones concretas y expresivas en cuanto a forma. Se aleja de su función comunicativa, para adentrarse en el mundo de la musicalidad.

(6) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza. 1987.

(7) Sigmund Freud. El Malestar de la Cultura. Alianza. 1929.

(8) Michel Foucault. Las Palabras y las Cosas. Gallimard. 1966.

Y si esto ocurre en un sistema tan cerrado y normado como el lingüístico, es natural que se produzca de manera aun más violenta en las otras artes, centrándose en sus complejidades y atributos en sí mismos, más que en su capacidad de “representación”.

“(…) desde G. de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé y la literatura vinculada al llamado «pensamiento negativo» abunda lo que en nuestros días viene estudiándose como el *dispositivo semiótico*. ¿A qué alude semejante expresión? Simplemente, a que no solamente la creación poética ha ampliado el sistema lingüístico, sino que ha introducido modificaciones precisas, ha afianzado un funcionamiento diferente al del sistema ordinario de la lengua y abierto una heterogeneidad que trastrueca el carácter normativo del lenguaje comunicativo habitual, desde el léxico y la sintaxis hasta las relaciones con el contexto o las filtraciones subjetivas del poeta. Así pues, no sólo se han manipulado la métrica o la prosodia tradicionales de las diferentes lenguas, sino que se ha recurrido a mecanismos inconcientes. En la poesía moderna la unidad y el orden del discurso han estallado en virtud de una manipulación de los ritmos, de las distorsiones lógicas y semánticas, las renovaciones sintácticas, la glosolalia, el recurso al verso libre o a los fonemas libremente inventados, es decir, estimulados por mecanismos poéticos varios que prestan atención y se entretienen en la apariencia, en la forma, en la dispersión de lo estético y en su prodigarse fragmentariamente en lo que es fugitivo” (9).

Si bien es cierto, desde un punto de vista teórico, la cuestión del espesor artístico se vislumbraba en la discusión estética desde principios de la modernidad, es en el nuevo siglo que en la plástica se produce una escisión irreconciliable entre la representación referencial de la realidad y los medios plásticos y expresivos de la obra, partiendo por la desintegración de la figura y la forma, como en el Impresionismo, el Cubismo y el Expresionismo, el predominio de valores emocionales no referenciales en el color de los Impresionistas, el Fauvismo, Cezanne, Matisse, Van Gogh entre otros, hasta llegar a la desconstrucción del sistema espacial tridimensional en el Cubismo y el Futurismo y el abandono total de la representación formal en el Suprematismo – que llega a la epítome del mismo con el “cuadro blanco sobre fondo blanco” de Malevic - y los diversos artes abstractos y artes puros. Además hay que considerar la ruptura de los límites de lo que significaba la obra plástica, con la irrupción del *collage*, el afiche constructivista, el *ready-made* dadaísta, el *objet-trouvé* surrealista, todas formas de intervención artística sobre materiales ya existentes, y por tanto, *re-creaciones*, en el sentido de que la obra trasciende e ilumina a sus partes, convirtiéndolas en Arte, relativizando las fronteras de éste, lo que con el correr del tiempo llevará a su anunciado deceso. Esta exploración de la forma también se produce simultáneamente en otras artes como la escultura y su aproximación a lo abstracto, la arquitectura y sus vanguardias que fragmentan la ciudad y ven los edificios como obras, tal como el Constructivismo, el Desconstructivismo,

la Bauhaus, entre otras, la arremetida del mundo artístico en el campo del diseño industrial, a partir del Constructivismo Ruso, y así en todas las artes.

“(…) un rasgo común de las artes en la modernidad es su repliegue sobre la *inmanencia del signo*, sobre su propia estructura. Se han deslizado hacia su propia organización interna, flotan en su espesor significante. La poesía, la pintura, la escultura, etc., ya no son tanto una acumulación de imágenes, transformaciones y sublimaciones de un material preexistente cuanto una suma de efectos estéticos, comprometidos con las virtualidades de la propia materia. (...) denuncia también la *irrelevancia de la dimensión semántica* o significativa en las acepciones tradicionales, legitima los procedimientos creativos más variados o las técnicas del montaje formal. En una palabra, origina una crisis semántica de las artes y las *utopías de un significado potencial* que se proyecta en el horizonte intrigante de la interpretación estética.” (10).

La teoría estética tradicional es insostenible en este nuevo marco cultural posterior a la muerte de las artes. El arte renuncia a lo bello como meta, incluso como camino, a partir de los manifiestos creados por las Vanguardias artísticas y los diversos *ismos*, por lo cual la estética se queda sin su base. La estética se separa de la teoría del arte, y su ambición por dictar reglas generales que permitan la interpretación de la realidad queda invalidada por la praxis. Sobre todo en el mundo germano y anglosajón, esta imposibilidad

(9) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza. 1987.

(10) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis de lEstructuralismo. Alianza. 1987.

termina en una separación radical entre la estética, reservada a una reflexión sobre los fenómenos de la belleza, y la Ciencia del Arte, preocupada de sus manifestaciones, tanto teóricas como de las obras, del pasado y el presente.

Como generalidad, LA estética tiende a disolverse en LAS estéticas, ligadas a las diversas poéticas. Ya no existe una posible explicación general que sirva como comodín, sino muchas particulares. Cabe mencionar las naturales relaciones que se encuentran entre Idealismo y Romanticismo, Positivismo y Naturalismo, Marxismo y los diversos Realismos, la Estética de la Pura Visualidad y el Formalismo y los Constructivismos, Psicoanálisis y Surrealismo, por mencionar algunas. La reflexión se torna pragmática e inmediata, acotada.

“Eikhenbaum reitera en *La Teoría del Método Formal* (1927) el distanciamiento voluntario que los formalistas interponen ante la estética o cualquier otra teoría de carácter general. No sorprende en consecuencia que compartan con las vanguardias históricas la preocupación por las fronteras de los diferentes lenguajes artísticos, por el «procedimiento» o modo de hacer y disponer los materiales artísticos, ni que la fobia antiespeculativa impulse esa búsqueda de las diferencias y peculiaridades de cada una de las artes, es decir, lo que desde entonces es acogido bajo la temática de la *especificidad*.

(...) En efecto, entre 1900 y 1910 se sanciona el declive definitivo de la estética sistemática y desde estas fechas la teoría estética ya no puede soslayar por más tiempo la impronta de las nuevas ciencias del lenguaje: la lingüística, la semiología, la semántica, etc., ni los avatares

de su traslación metafórica a las manifestaciones artísticas del primer cuarto de siglo. La incidencia de la «cuestión del lenguaje» en nuestra disciplina está precedida tanto por un rechazo de los sistemas estéticos cuanto por un vuelco a los objetos mismo, ya sean éstos la experiencia estética o las obras de arte” (11).

Pero este centrarse en el lenguaje o el carácter *objetivista* (en el sentido de la supremacía del objeto) de las nuevas corrientes filosóficas, como la estética fenomenológica, son impulsados más por las revoluciones formales llevadas a cabo por las distintas corrientes artísticas, o por las investigaciones de la ciencia del arte que por las reflexiones surgidas por la estética en sí misma. De echo, muchos autores como Ayer han cuestionado el posible carácter de ciencia de la estética en sí mismo, en cuanto su objeto de estudio no es verificable experimentalmente, y los componentes del lenguaje sólo tienen sentido en un contexto determinado, sólo adquieren su significación en el uso. La experiencia estética ha sido acotada como algo referido a la conciencia, generando teorías como *la percepción estética* en el Estructuralismo, *la función poética* en el Formalismo, *la función artística* en el Estética Semiótica, la Semiótica y la Postsemiótica, la centralización en la obra artística y *el texto artístico* en la Fenomenología Descriptiva, son formas de aproximarse a las nociones de *símbolo*, en el doble sentido de la estructura psíquica de la estructura simbólica y la naturaleza peculiar de los diversos medios expresivos, y *función*, entendiendo esta última como las maneras de relacionarse del individuo con el mundo que le rodea.

A partir de la posguerra, y en especial en las décadas del '60 y '70, la racionalización y la formalización han dominado ciertas vertientes de la cultura estética y artística. El arte neoconcreto, la pintura sistemática, el *op art*, el arte cinético y el cibernético son muestras de una supremacía del signo puro y absoluto, cuyas relaciones formales son controladas por programas y sistemas en la acepción científica del término, una suerte de arte sintáctico que (tanto en la música como en la plástica y la poesía) está inmerso en un marco teórico científico que mide su eficacia por su capacidad de formalizar y controlar sus resultados. Si las vanguardias estéticas clásicas convivían con el Formalismo, las de posguerra estrecharon lazos con la estética del Estructuralismo.

Mientras la estética ilustrada focalizaba su atención en las fronteras de la experiencia estética y artística en relación a las demás conductas humanas, hoy el día el centro de atención se ha trasladado a los requisitos que deben cumplir los objetos para ser considerados estéticos o artísticos., la búsqueda de ciertas condiciones universales comunes que tendrían estos objetos, y que han generado conceptos como *lenguaje artístico* o *texto artístico*. Las diversas estéticas de la formalización parten de la base, positivista si se quiere, de que existen hechos artísticos de carácter objetivo, pero centran su atención en el objeto, en la obra, aunque trascendiendo sus particularidades y buscando parámetros comunes diversos que definan estilos o tendencias.

El formalismo estético decimonónico sostenía que la belleza reside en las armónicas

(1) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza. 1987.

relaciones entre los sonidos, las formas, las palabras. La estética de la Pura Visibilidad, desarrollada por Fiedler, von Maréss y von Hildebran en Alemania a fines del siglo XIX, lleva este precepto a las artes visuales. Se elimina la importancia del significado, concentrándose en los valores formales de la obra. El fin del arte no es *representar*, sino crear cuadros, esculturas, obras, que sean bellos en sí mismos. “(...) esta teoría incidió sobre todo por su concepción de la imagen artística, la cual no es una fantasía ni una realidad en sí, sino una manera peculiar en que nuestra actividad espiritual recoge y filtra los datos caóticos que nos proporciona la experiencia visual. El acto creador interviene en esa distancia a salvar entre los primeros pasos de una percepción inicial confusa y su transfiguración en orden y claridad. La actividad plástica, según la tesis central expuesta por K. Fiedler en *El Origen de la Actividad Artística* (1887), estimula la transición de la ambigüedad a la nitidez, es la continuación formativa, configuradora, del proceso visual ordinario, matriz de todas las distinciones ulteriores entre la *percepción estética* y la *percepción ordinaria*” (12). Esta preponderancia que las primigenias teorías de la formalización artística dieron a la *percepción* fue la que las aproximó a la Psicología de la Forma o *Gestaltpsychologie*.

La gestáltica ha influenciado a la formalización estética fundamentalmente en dos áreas. La primera, al instalar la hipótesis de que la percepción es algo global y no sólo la suma de sus partes, haciendo imposible atomizarla y subdividirla en sus especificidades para su análisis sin que pierda su esencia. Percibimos las *formas* de un modo inmediato,

como algo global y estructurado, donde las partes forman un todo coherente donde cada una instaura relaciones con las demás.

En segundo término, un concepto fundamental instaurado por la Psicología de la Forma es el *isomorfismo*, una analogía de estructuras entre nuestra psique, nuestra fisiología y la naturaleza externa. Una especie de armonía natural preestablecida entre la mente humana y el universo físico, que ha justificado el objetivismo radical de muchos movimientos artísticos, como la Bauhaus. Esta escuela trabaja en base a la racionalización de las formas, reduciéndolas a las elementales, geométricas o sus equivalentes cromáticos, y con ellos construye objetos de diseño o espacios arquitectónicos que responden a las necesidades genéricas y universales del hombre.

La Psicología de la Forma, fundada por von Ehrenfels, culmina su evolución en una teoría general de la forma, llamada *Gestalttheorie*, que ha influenciado enormemente el mundo de la estética y de la producción artística, instaurando una mirada que propicia el purismo en virtud de leyes o hipótesis, tales como los conceptos de la clara separación de figura y fondo, el cerramiento de la figura, las formas óptimas y simétricas y, en general, lo que denominan la “buena forma”. Esto la convierte en una estética que es a la vez formalista y clasicista, por volver a instaurar la *perfección* como meta. Sin embargo, desde el mismo mundo de la psicología, han surgido nuevas corrientes que han destruido el mito de la objetividad estética y las aspiraciones universalitas de la gestáltica, principalmente desde la Psicología Evolutiva, fundada por

Piaget, y desde el Psicoanálisis.

Sin embargo, la gestáltica fue clave para entender el formalismo estético entre 1900 y 1960, donde se entendía la estructura de la obra artística como una totalidad orgánica, donde las partes eran evaluadas en relación al todo, pero sin entrar a profundizar mayormente en la composición interna o las relaciones de orden entre las partes.

A partir de la década del '60, el formalismo derivó en el Estructuralismo, corriente que define la obra artística como una *estructura* en el más estricto sentido en que esta palabra es entendida por las ciencias físico – matemáticas, traspolándolo al mundo de la lingüística. La amplia e indiscriminada aplicación de estos conceptos derivó en lo que se ha denominado el *imperialismo de la lingüística* en la teoría estética, que básicamente reduce el arte al lenguaje. En este escenario, adquieren preponderancia ciencias como la semiótica y la semiología, llegándose incluso a una *semiótica estética* donde la reflexión estética se reduce a una teoría universal de los *signos*. Saussure en el *Curso de Lingüística General* (1916) llega incluso a plantear la eliminación del artista como objeto de estudio y el establecimiento de un *lenguaje – objeto* como un sistema cerrado que se basta a sí mismo.

El posterior contacto de la lingüística con la cibernética polarizó aún más las posiciones estructuralistas. “(...) los modelos físico – matemáticos son ofrecidos como los paradigmas sobre los que reposan los sistemas artísticos. Este formalismo, llamado abstracto

(12) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza. 1987.

debido a que tiene preferencias por las *relaciones formas puras*, es uno de los rasgos de las ciencias naturales, cuyo trasvase a las ciencias humanas y la estética se había iniciado con el Neopositivismo del Círculo de Viena (1922 – 1938) en torno a R. Carnap. A medida que los modelos físico – matemáticos irrumpían en la lingüística y la comunicación, se fue filtrando no solamente una formalización sino, incluso, una *matematización* de lo estético y del arte, cuyo exponente teórico más conocido y avasallador ha sido la *estética de la información* del alemán M. Bense y su escuela de Stuttgart (...). Esta tendencia estética, hoy en franca retirada, puede ser tomada como la encarnación de un formalismo estético riguroso en el cual triunfan unas relaciones de orden altamente controladas, unas relaciones funcionales entre los elementos singulares reducibles a fórmulas matemáticas y llamadas, hace unos años, los *universales sintácticos* del arte, producidos a partir de sistemas básicos de composición, como la combinatoria, la estadística o la simetría” (13). Esta estética rechaza la interpretación, centrándose en la *constatación* científica.

Durante la década de los 70’s, el Estructuralismo fue foco de muchas críticas y animadversiones, siendo acusado de tecnócrata, cientificista y servil al neocapitalismo. Esto último porque serían los mass media los que impulsarían a la semiótica y al estructuralismo en torno a una investigación que encontrara equivalencias unívocas entre significado y significante, mecanismo al cual parece responder la propaganda y la publicidad.

Extrañamente, el cambio de rumbo se gatilla desde el mismo seno de la semiótica

estética. Umberto Eco, uno de los principales representantes de la corriente, se ve forzado a reconocer que el rasgo más característico del *texto artístico* (lo que comúnmente se reconoce como obra de arte) es, paradójicamente, la *asemiosis*, es decir que no existe una relación unívoca entre la obra y el contenido, entre significado y significante a la manera de un signo, sino más bien es un proceso no estructurado e imprevisible de interacción comunicativa entre la obra y el espectador, quien finalmente activa sus propios recorridos de lectura. A partir de este punto, se comienzan a abandonar las obsesiones estructuralistas por codificar las obras artísticas como si fueran sistemas lingüísticos cerrados, y vuelve a aparecer el protagonismo del artista y del espectador como productor o activador de sentido.

Foucault ya señalaba que “interpretar y formalizar se han convertido en las dos grandes formas de análisis de nuestra época: a decir verdad, no conocemos otras. La separación entre la *interpretación* y la *formalización*, la verdad es que nos presiona actualmente y nos domina”. Con la caída de la semiótica estética, las teorías más afines a la interpretación vuelven a tomar protagonismo. Las *estéticas de la textualidad* mantienen su preocupación por la obra artística, pero considerándolas como formas en que la historia pasa llenándola de contenidos e interpretaciones plurales.

La *escuela estética hermenéutica*, reivindica la clásica premisa de que el arte es el lugar de la verdad, emparentándola con la filosofía de Schelling o

Heidegger, pero tomando la obra como algo que requiere una exploración particular en cada caso, y que solamente existe en plenitud cuando es activada por la percepción. Por tanto niega la existencia de hechos constatables y cerrados en lo estético, como definía la semiótica, sino interpretaciones. No se trata de “traducir signos”, sino de aceptar la polifonía, muchas veces utilizando técnicas semióticas o freudianas pero valorando la individualidad, reencontrándose con la metáfora.

Las estéticas de la interpretación se asumen no como una mera prolongación de los sistemas lingüísticos o comunicacionales, sino que transversales a los mismos, abiertos a la heterogeneidad y la dispersión. Por lo mismo, abandonan la tradición del *signo*, centrándose más en el *símbolo* como instrumento significante, por su intrínseca polifonía.

Si, por su parte, la formalización tiende a verificarse con más facilidad en manifestaciones artísticas más próximas a la comunicación o a las estructuras lógico – matemáticas – como las vanguardias estructuralistas -, la interpretación se muestra más proclive a enfrentar las manifestaciones más rupturistas – y finalmente, personales – de la plástica y la poética. Su eclecticismo y pluralidad la han llevado a ser catalogada como una *anti – teoría*, por su rechazo absoluto a lo sistémico y científico. Por eso no faltan los autores que hablan de la estética *después* de la filosofía o, incluso, de la *muerte de la estética*.

En la actualidad, y desde una perspectiva filosófica, ya no se habla de LA estética, sino

(13) Simón Marchán Fiz. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias. En: La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo. Alianza. 1987.

de LAS estéticas. A falta de una *magna*, abundan las *minima*. Las estructuras de pensamiento unificadoras y universales cayeron cuando los sistemas de pensamiento en que se basaban colapsaron, y a falta de una nueva utopía globalizadora, la teoría parece concentrarse más en el quehacer, en el individuo, en la particularidad.

En esta era del post posmodernismo, el *fin de la historia*, el *fin de las utopías*, la *muerte del arte*, el *final de la estética* parecen generar un escenario donde el temor a las generalizaciones, a las abstracciones, a las sistematizaciones, a las universalidades resulta paralizante y en medio de las ruinas reina un eclecticismo aguado, temeroso de comprometerse, que nos deja sin respuestas.



Muchas han sido las aproximaciones del mundo de la teoría del arte desde y hacia el cine, tanto hechas por académicos como por realizadores.

Es que el cine nace y se ha desarrollado en una época muy rica de reflexión sobre el arte, y a muy poco andar, abandonó el mundo de la novedad de circo para transformarse en un Arte con mayúscula, quizás el más icónico de la modernidad, por su dualidad de arte / industria, por su intrínseco carácter de masividad y porque la experimentación en el lenguaje ha venido indisolublemente unida a los continuos e inmensos avances técnicos, impulsados por una poderosísima industria tecnológica de punta. Se ha dado el caso peculiar en este arte que es la industria – tanto los mass media productores y difusores de contenido, como la que desarrolla equipos e insumos - la principal impulsora y catalizadora de la vanguardia. Y es la academia, desde dentro y fuera, la que ha venido a teorizar sobre este nuevo medio, influenciando a los mismos realizadores, en su mayoría artistas profesionales con formación universitaria en escuelas especializadas.

Además, la tradición de la reflexión estética de las obras artes, tanto plásticas como narrativas, fue absorbida rápidamente por el cine, camino que ha demostrado ser de doble tránsito.

Vanguardia, industria, tecnología, academia y reflexión han crecido en forma paralela y simbiótica, aunque no siempre sincrética ni armoniosa.

“La palabra creatividad ha sido relanzada con fuerza en los círculos artísticos precisamente en el momento en que los procesos de tecnificación de la producción estética se han hecho más complejos y sofisticados que nunca. Hoy resulta difícil referirse a un arte verdaderamente contemporáneo abstrayéndolo de la nueva quincallería existente para la producción de formas en el espacio y en el tiempo, dicho sea con todo el respeto a los tradicionalistas que siguen utilizando el hardware de hace cinco siglos, como el pincel, la paleta y los pigmentos pastosos. El arte contemporáneo es el arte derivado de nuestra revolución tecnológica contemporánea, y lo demás podrá ser respetable y hasta hermoso, pero es irremisiblemente inactual.” (1).

Una de las primeras voces que se alzó desde el mundo académico a reflexionar sobre el rol de este nuevo arte, y que ha sido de gran influencia hasta nuestros días, es la de Walter Benjamin y su tesis *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. En ésta, y desde la trinchera del materialismo dialéctico marxista, el autor judío – alemán comunista analiza lo que el denomina la “perdida del aura” en las obras de arte moderno, en especial aquellos formatos donde la reproducción técnica es inherente. Es necesario considerar que dicho análisis ve su génesis en un mundo donde el capitalismo parece agudizar cada vez más su explotación hacia el proletariado y parecía generar las condiciones que terminarían en su propia abolición, mientras que el comunismo era la evolución dialéctica natural del capitalismo – aún en su segunda fase nacional, pre

globalización – y se mostraba triunfador en la U.R.S.S, la que se preparaba para iniciar su expansión imperialista.

El arte en la era de la reproducción técnica ha visto instaurarse en su seno las formas de producción masivas, que han venido a revolucionar su esencia misma. Si bien es cierto, ya con anterioridad existían medios masivos de reproducción técnica de obras de arte – como la litografía o el aguafuerte para los dibujos, o la imprenta para la palabra escrita – y las copias hechas artesanalmente de obras “únicas” tienen una historia aún más larga, éstas no eran lo suficientemente autónomas y poderosas como para revolucionar el concepto del arte en sí, para poner en tela de juicio lo que se entendía como tal hasta entonces y su naturaleza constitutiva. Es la fotografía la primera en comenzar a derrumbar estos cimientos, aunque es el cine – para Benjamin – el medio que viene a redefinir lo que se entiende por arte en esta nueva era. La fotografía es la primera en que el artista deja de ser “artesano” y fija su obra ya no por la mano, sino por el ojo, por el cerebro (posición bastante discutible, sobretodo si tomamos en cuenta los procesos de post en laboratorio) a través de una máquina, y donde el concepto de *original*, de *obra única* pierde por completo significado. Pero es el cine el que, tomando estos nuevos elementos, los lleva aún mucho más allá, porque es el primer arte cuyo carácter de ser reproducible masivamente es inherente, y su exhibición masiva, obligatoria.

A lo largo de toda la historia del arte, siempre hubo un concepto que fue

(1) Román Gubern. *Creatividad Estética y Tecnología*. Telos (16). 1989.

trascendental: el original, la obra en su aquí y ahora irreplicable, tanto desde el punto de vista de la autenticidad histórica como de la materialidad. Pero la reproducción técnica vendría a trastocar esto.” Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irreplicable. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (2). Benjamin define al *aura* como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.

La obra de arte siempre tuvo una unicidad que se identifica con la tradición. Y en este contexto, su función fue siempre ritual, desde la primigenia magia de lo pagano, pasando por lo religioso hasta llegar al goce estético de lo profano post Renacimiento. Pero la reproducibilidad técnica, al destruir al original

y por tanto al aura que le daba su unicidad, emancipa a la obra artística de su función ritual, creándole una completamente nuevo: la política.

En la obra de arte siempre han convivido dos valores contrapuestos: el cultural y el exhibitivo. En el primero pesan más los elementos anexos a la obra – rituales, sociales, históricos, etc. – que constituyen en definitiva el aura. Es más importante la *existencia* de la obra a que esta sea vista. Basta recordar que durante mucho tiempo no todas las obras de arte estuvieron al alcance de todos, sino de sólo algunos privilegiados – o incluso ninguno, sólo Dios, como ciertas esculturas y pinturas en las Iglesias medievales que no son vistas desde el suelo, o las pinturas en las paredes de templos y tumbas -. En el caso del arte reproducible, en especial el cine, esta categoría queda anulada. La obra sólo se completa al ser vista por el público masivo, es ahí donde completa su ciclo natural e intrínseco.

Benjamin además analiza los elementos propios de la producción cinematográfica que lo diferencian de las representaciones tradicionales y auráticas como el teatro, tanto desde el punto de vista de la actuación como del trabajo de la cámara. Sobre el primer punto escribe “el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo. Esto último tiene dos consecuencias. El mecanismo que pone ante el público la ejecución del actor cinematográfico no está atenido a respetarla en su totalidad. Bajo la guía de la cámara va tomando posiciones a su respecto. (...) La actuación del actor está sometida por tanto a una serie de tests ópticos. Y ésta es

la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo. La segunda consecuencia estriba en que este actor, puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función. El espectador se encuentra pues en la actitud del experto que emite un dictamen sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista. Se compenetra con el actor sólo en tanto que se compenetra con el aparato. Adopta su actitud: hace test. Y no es ésta una actitud a la que puedan someterse valores culturales.

(...)Mientras está frente a la cámara sabe que en última instancia es con el público con quien tiene que habérselas: con el público de consumidores que forman el mercado. Este mercado, al que va no sólo con su fuerza de trabajo, sino con su piel, con sus entrañas todas, le resulta, en el mismo instante en que determina su actuación para él, tan poco asible como lo es para cualquier artículo que se hace en una fábrica. ¿No tendrá parte esta circunstancia en la congoja, en esa angustia que, según Pirandello, sobrecoge al actor ante el aparato? A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las “estrellas”, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía” (3).

Sobre el proceso de producción filmica analiza: “Representa un proceso en el que es imposible ordenar una sola perspectiva sin que todo un mecanismo (aparatos de iluminación,

(2) Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Taurus. 1989. Original de 1936.

(3) Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Taurus. 1989. Original de 1936.

cuadro de ayudantes, etc.), que de suyo no pertenece a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador (a no ser que la disposición de su pupila coincida con la de la cámara). Esta circunstancia hace, más que cualquier otra, que las semejanzas, que en cierto modo se dan entre una escena en el estudio cinematográfico y en las tablas, resulten superficiales y de poca monta. El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el que no se descubre sin más ni más que lo que sucede es ilusión. En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado; es un resultado del montaje. Lo cual significa: en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremano artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible.

Este estado de la cuestión, tan diferente del propio del teatro, es susceptible de una confrontación muy instructiva con el que se da en la pintura. Es preciso que nos preguntemos ahora por la relación que hay entre el operador y el pintor. Nos permitiremos una construcción auxiliar apoyada en el concepto de operador usual en cirugía. El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora

sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos. En una palabra: a diferencia del mago (y siempre hay uno en el médico de cabecera) el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente. Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva” (4).

Así mismo, el cine viene a trastocar por completo lo que se entendía hasta entonces como la natural relación entre el espectador y la obra. Nuca antes el arte tuvo una exhibición tan masiva y simultánea. Las obras siempre habían sido concebidas para mostrarse ante unos pocos espectadores a la vez, y éstos mantenían una actitud de individuo frente a ella, que la analizaba y experienciaba con una atención focalizada y de recogimiento. Pero esta forma de vivenciar el arte, según Benjamin, cambiaría radicalmente con el Séptimo Arte. La masa anula al individuo, calidad se convierte en cantidad. El recogimiento es anulado por el espectáculo, por la pulsión (los Dadaístas ya intuían esto) y el constante bombardeo de imágenes y sonidos impiden el análisis focalizado, aún cuando por su naturaleza óptica el cine permite captar el detalle o el contexto

general como nunca antes se había visto, y la atención se transforma en dispersión. La obra se torna abierta, y el espectador exige su lugar en ella. Y según el autor, sería la Revolución la encargada de dar un real papel participativo a éste medio, usando su masividad en favor de la democratización de la sociedad.

Al mismo tiempo, y también desde la trinchera ideológica del comunismo, aunque desde el “real” que se vivía en la U.R.S.S antes de Stalin, un cineasta teorizaba sobre el cine, y filmaba lo que pensaba. Se trataba de Dziga Vertov, quien imbuido primero en la estética futurista, para luego pasar a militar en el constructivismo, modificaría para siempre las definiciones pre existentes de lo que era el nuevo arte cinematográfico, y en particular al documental.

La postura que tenía Vertov frente al cine era rupturista y fundacional. Creía firmemente que hasta ese minuto la historia de la cinematografía en realidad no se había iniciado. Que el cine hecho hasta entonces no era más que un pastiche mejorado de otras artes, pero que seguía subordinado a éstas y no había alcanzado su independencia y menos desarrollado su potencial. Que el contenido y la narrativa seguían siendo propias de la literatura y la dramaturgia teatral, mientras que la forma era la de la pintura y la fotografía, sólo que en movimiento, pero NO la del cine “Cada film no es nada más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel. En el mejor de los casos, bajo esta piel crece cine-grasa y cine-carne. Pero nunca vemos una cine-osamenta. Nuestro film no es otra cosa que el famoso «trozo sin hueso» pinchado en una estaca de madera de álamo, sobre una pluma de ganso de hombre de

(4) Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Taurus. 1989. Original de 1936.

letras.

Resumo lo que acabo de decir: no hay obras cinematográficas. Hay concubinato de las cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con quien y lo que se quiera, cuando y durante todo el tiempo que se quiera.

Entiéndanme bien. De todo corazón saludaríamos la utilización del cine en beneficio de todas las ramas del saber humano. Pero definimos esas posibilidades del cine como funciones anexas e ilustrativas. Ni por un instante olvidamos que la silla está hecha con madera y no con la laca que la recubre. Sabemos perfectamente que la bota está hecha de cuero y no con la pomada que la hace relucir.

Pero el escándalo, la irreparable equivocación es que ustedes todavía consideran que su misión es pasar la pomada cinematográfica sobre los zapatonos literarios de los demás (si es una gran producción, digamos que son zapatos franceses de taco alto)" (5).

Vertov se propuso hacer un cine *cinematográfico* (valga la redundancia) y para eso fundó el grupo Kinoki, quienes a través de sus obras y manifiestos plasmaron una nueva forma de entender este arte. Y como les era propio a las vanguardias históricas, lo hicieron a partir de la negación y la diferenciación (por el contrario, las vanguardias contemporáneas suelen tomar como punto de partida el reciclaje y la descontextualización). Partieron por negar a la ficción, afirmando que era la realidad la que debía servir como materia prima al cine, que éste era el mejor medio para plasmarla. Y con ella negaron toda una forma de filmar, que sigue vigente hasta nuestros días, que se basa en la construcción en el rodaje.

Rompieron con las historias, con trabajar a partir de un guión, con los decorados, con la iluminación, con los actores profesionales, en fin, con la *puesta en escena*.

En su lugar, salieron a capturar la realidad que se vivía en las calles, en las fábricas, en las escuelas, en los campos. Y desde luego lo hicieron desde una perspectiva no sólo estética, sino también ideológica muy fuerte, ya que no era cualquier realidad la que ellos plasmaban en el celuloide, sino la del proletariado victorioso haciéndose cargo de la historia, la de la revolución socialista triunfante, y lo hacían desde dentro.

Y la cámara se transformó en un instrumento revolucionario. Y moderno (a la manera fetichista en que los futuristas veían a las máquinas) "Lo fundamental: usar la cámara como un ojo filmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo. ¡PASO A LA MÁQUINA! El ojo filmico trabaja y se mueve en el tiempo y en el espacio para captar y registrar impresiones de manera muy diferente de la del ojo humano. Las limitaciones impuestas por la posición del cuerpo o por lo poco que podemos captar de un fenómeno en un segundo de visión son restricciones que no existen para el ojo de la cámara, que tiene una capacidad mucho mayor (...) No podemos mejorar la capacidad de nuestros ojos pero podemos mejorar la cámara.

(...) ...Soy un ojo filmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo.

En adelante y para siempre prescindo de la inmovilidad humana; yo me muevo

constantemente, me acerco a los objetos y me alejo de ellos, me deslizo entre ellos, salto sobre ellos, me muevo junto al hocico de un caballo al galope, me introduzco en una muchedumbre, corro delante de tropas que se lanzan al ataque, despego con un avión, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan.

Liberado de la tiranía de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de la estructura de tiempo y espacio, coordino todos los puntos del universo, allí donde puedo registrarlos.

Mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros y vosotras" (6).

Pero el cine no es sólo ver, sino también contar. Vertov, en su ruptura con la literatura y la lógica aristotélica, genera toda una nueva forma de narrativa, que se desarrolla en el montaje. El relato aquí se desentiende de la cronología y la linealidad, estableciendo toda una serie de relaciones entre las situaciones, las acciones, los personajes, los contenidos, los conceptos que son más bien poéticos. Obsesionado con la movilidad y la velocidad, además de la dialéctica, descubrió que bastan muy pocos fotogramas para que el ojo capte la imagen, con lo cual generó una forma de editar absolutamente nueva.

"Definimos la obra cinematográfica en dos palabras: el montaje del «veo».

La obra cinematográfica es el estudio acabado de la visión perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara que experimenta el espacio y el tiempo.

(5) Dziga Vertov. La Importancia del Cine No Actuado. En: debate en la ARRK 11. 1923.

(6) Dziga Vertov. Manifiesto Kikoki. 1923.

El campo visual es la vida; el material de construcción para el montaje es la vida; los decorados son la vida; los artistas son la vida” (7).

Sobre la forma poética de la narrativa de Vertov : “dicho cineasta se encargaría de destruir la sintaxis huyendo del tradicional discurso teatral, de exaltar la idea pura, el momento clave que habla por sí solo sin necesidad de una custodia discursiva. Y para conseguirlo dotaría al texto del máximo desorden, acabando entonces con el Yo literario.

Sin duda, dichas características apuntan hacia un claro conocimiento de la estructura poética, y hacia un evidente interés por el uso de la licencia simbólica a la hora de explicar historias, de hacer cine. Se hace presente, con la obra de Vertov, la incipiente motivación del concepto de síntesis (aplicado a la cinematografía), de resumir la narrativa del texto a una sola idea... las ideas-fuerzas a las que apela con su simplicidad ornamental, pues es tan extrema su capacidad de atracción que no necesitan ser ataviadas con mayores recursos escénicos.

(...) la imagen en Vertov aparece sintetizada y exenta de cualquier tipo de ornamentación, no significa que ésta sea simple, pues la propia escena contiene en sí misma una atracción impresionante que consigue culminar las expectativas del espectador. Cada uno de sus planos deviene un símbolo propio, pues metafórica e interpreta la revolución industrial, y extrapolando su concepción de autonomía de la máquina en una imagen, consigue personificarla. Así la transacción simbólica de la vitalidad de las máquinas queda representada

con cada una de las secuencias en que genera un ballet mecánico, una coreografía entre la máquina y su entorno que, organizadas mediante un dinámico montaje en base a la variación del tempo y la multiplicidad de plano, se consigue dotar a la cinta del ritmo y la musicalidad poética. Evidentemente el cineasta bolchevique consigue aproximarse a la poesía visual con tal caleidoscopio de figuras danzantes” (8).

La relación de Vertov, como de los constructivistas en general, con el *establishment* cultural ruso no fue precisamente fluida ni unívoca, a lo que probablemente contribuyó el tono de soberbia iluminática de sus escritos y discursos, tan propio de las vanguardias históricas: “En nombre del autor de la Kinopravda, tengo el honor de declarar que está muy halagado de esa apreciación sin reservas referente a la primera obra zapatera de la cinematografía rusa.

Eso vale más que ser un «artista de la cinematografía rusa».

Vale más que ser un «realizador artístico».

Al diablo el lustre. Al diablo las botas lustradas. Que nos den botas de cuero, Alinéense con los kinoks, primeros cine-zapateros rusos.

Nosotros, zapateros del cinematógrafo, les decimos a ustedes, lustrabotas: no les reconocemos ninguna antigüedad en la fabricación de las cine-obras. Y si en general puede hablarse de la antigüedad como de un privilegio, entonces ese derecho nos corresponde por entero.

Pero lo muy poquito que prácticamente realizamos de todos modos es más que su nada, producto de tantos años.

Fuimos los primeros que hicimos films

con nuestras manos desnudas, films quizá torpes, toscos, sin brillo, films quizás un poco defectuosos, pero en todo caso films necesarios, indispensables, films orientados a la vida y exigidos por la vida” (9).

Tras un comienzo donde el aparato propagandístico comunicacional soviético pareció ser receptivo a la propuesta de los Kinokis y los cobijó, financió y produjo, sobre todo durante el mandato de Lenin, poco a poco se fueron alzando voces que los acusaban de formalistas, “antirrealistas”, artistas reaccionarios y narcisistas. Finalmente, durante el gobierno de Stalin, al igual que muchos de los constructivistas que no emigraron a occidente, su trabajo fue fuertemente censurado, siendo relegado a la producción menor de noticiarios oficialistas. Sin embargo, su legado sigue muy vivo hasta hoy, tanto en lo político como en lo estético y lo formal, y ha calado hondo en los más diversos estamentos, tanto en el mundo de la ficción como en el documental mismo, desde Godart y Dogma 95 hasta MTV y Hollywood.

Otra gran influencia estética en el documental, también surgido desde el socialismo real, pero esta vez Latinoamericano, es el cubano Santiago Álvarez. Y este antecedente geográfico no es superfluo, sino primordial y definitorio a la hora de entender los planteamientos experimentales formales de éste autor. Álvarez inicia su trayectoria como cineasta durante los primeros años de la revolución cubana, cuyo primer decreto en el ámbito cultural fue la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos,

(7) Dziga Vertov. La Importancia del Cine No Actuado. En: debate en la ARRK 11. 1923.

(8) José Tirado. El simbolismo Poético en el Cine. Litoral (236). 2003

(9) Dziga Vertov. La Importancia del Cine No Actuado. En: debate en la ARRK 11. 1923.

conocido como el ICAIC, a cargo de cuyo noticiario semanal estuvo durante 40 años. A través de esta plataforma, en especial durante los primeros años, generó una estética basada en la precariedad y la reflexión, una estética de lo posible con los recursos que se tienen (algo tan latino), que no se quedó en la limitación, sino que se transformó en lenguaje revolucionario. El mismo Santiago Álvarez comenta “Mi trabajo en el cine se ha basado en un principio muy sencillo: la necesidad... Esa necesidad objetiva nos ha obligado con frecuencia a hacer un trabajo cuando incluso no disponemos de medios necesarios para ello. Pero la urgencia del trabajo nos infunde fuerzas, no nos permite caer en el desaliento y de una manera o de otra, el trabajo se hace”.

Militante hasta rozar el fanatismo, la ideología fue fundamental en su creación, la cual siempre buscó que fuera útil para la causa y su contingencia táctica, más que pensar en una trascendencia artística. Porque para Álvarez, la Revolución estaba antes que todo, y esta debía plasmarse no sólo en el contenido, sino sobre todo en el lenguaje. “La eficacia artística y política de una obra cinematográfica reside fundamentalmente en la clara posición ideológica con que han sido realizadas, porque en definitiva la forma se hace hermosa cuando se basamenta en un contenido hermoso y no se es artista-revolucionario si se produce divorcio entre contenido y forma.

(...)El cine no es solo cuestión de estilos o fórmulas expresivas, es también un problema ideológico. Sin una consecuente toma de posición frente a estos problemas no habrá jamás una obra cinematográfica verdaderamente revolucionaria y puesta al servicio de las causas

más progresistas de la humanidad. Jamás un periodista o cineasta despojado de militancia revolucionaria podrá reflejar y transmitir la barbarie y el genocidio que en muchas latitudes comete nuestro enemigo principal, el imperialismo norteamericano y sus aliados.

Robustecer la capacidad de acción, dirigir los esfuerzos a los puntos centrales de nuestra lucha en tanto trabajadores de la ideología se convierten en los objetivos tácticos y estratégicos que deben presidir nuestro trabajo.

La información tiene un carácter ideológico y ella en los tiempos actuales se ha convertido en un arma.” (10).

En lo formal, Álvarez desarrolló un estilo franco, frontal, abiertamente ideológico –sus obras se autodefinen como anti imperialistas-, donde nuevamente el montaje adquiere un rol preponderante, pero esta vez como constructor de lenguaje a partir de una infinidad de materiales no siempre de factura propia. El collage se vuelve audiovisual, mezclando fotografías, fragmentos de películas, noticiarios o documentales ajenos con los rodados especialmente para cada proyecto. “A pesar del carácter institucional *Noticiero*, su director, Santiago Álvarez, no renunció a la experimentación estética y narrativa. Logró imbricar las exigencias de agitación y propaganda con experimentación estética. Una estética producto de la necesidad: de síntesis, de urgencia, de utilizar imágenes y fotos de archivo, carteles, dibujos animados, etc., ante la escasez o la dificultad de obtener materiales. En un momento de contaminación entre el documental y la ficción, el realizador tomó formas estéticas o expresivas y las trasmutó a través del montaje y del *collage*, alcanzando una madurez creativa.

La labor de Álvarez en el documental, en cuanto a la síntesis argumental básicamente política hasta entonces, se vio reforzada estéticamente. En la década del '70, el documental ocupó un sitio junto al cine de ficción con un público propio y en aumento. El director advirtió que, en un documental, los testimonios no son suficientes para darle trascendencia y lo liberó de las imágenes distantes, de ser un simple relator de “verdades”, de la voz en *off*. Realizó una permanente búsqueda de soluciones cinematográficas y le dio categoría estética” (11).

En la edición era obsesivo al trabajar “La parte de la realización que más me gusta es el montaje. Mi trabajo en la sala de montaje es completamente distinto del de otros camaradas del ICAIC. Muchas veces los montadores no quieren trabajar conmigo porque están acostumbrados a tener todas las facilidades por parte de los directores, que solamente supervisan... dejándoles que ellos hagan el trabajo. Pero yo hago personalmente el trabajo -desmenuzo el material, no dejo que lo haga el ayudante, incluso yo mismo cuelgo las tomas para ver de qué trata cada una. Las miro y las vuelvo a mirar. Soy muy meticulouso, incluso elijo el fotograma exacto por donde quiero cortar -cinco fotogramas son cinco, no seis, sino cinco. Entonces, mientras estoy mirando las tiras de la película y montándolas, empiezo a pensar en el montaje del sonido. Cuando paso a la banda magnética, todavía estoy haciendo el montaje de las secuencias porque estoy buscando la música al mismo tiempo que hago el montaje. Al escuchar el sonido estoy pensando en la estructura de la secuencia y cuando estoy montando la imagen estoy pensando siempre en

(10) Santiago Álvarez. El Periodismo Cinematográfico. La Jibarilla (267). 2006.

(11) Azucena Joffe. Por una Vanguardia Artística, Revolucionaria y Popular. Afuera (2). 2007.

qué sonido irá con ella. Conforme lo voy poniendo todo junto y empieza a adquirir un cierto ritmo, pienso en los efectos: qué sonido, qué música irán con esa imagen. El cincuenta por ciento del valor de un filme está en su banda sonora” (12).

Es fundamental la banda sonora, en especial la música, para entender la forma que tenía Álvarez de montar. Hacía que ésta funcionara como contrapunto de la imagen, descontextualizándola muchas veces, resignificándola. Tanto es así, que muchos consideran a *Now!* como el primer video clip moderno.

La utilización de la banda sonora como motor de montaje sintético y simbólico, creó obras pulsionales, vivenciales más que puramente intelectuales, aunque sin abandonar la razón. Quizás éste sea su punto más propio, diferenciador, el de asumirse como autor abiertamente, con sus ideas, opiniones y sentimientos sobre lo que estaba pasando, abandonando por completo toda pretensión de *objetividad*. Sobre dicho punto el dramaturgo Nicolás Dorr opina: “Al trascender lo circunstancial, Álvarez encuentra los resortes internos del asunto, sus antecedentes y repercusiones, y se fuerza en mostrarnoslos — independientemente de la duración del documental— en diversos niveles de síntesis y de expresión, con lo que amplía también nuestra concepción intelectual. Habría que precisar que su interés de comunicación por vía emotiva, sentimental y casi sensorial se complementa con la necesidad, simultánea, de aportar reflexiones o criterios, en ocasiones con ánimo pedagógico. La convivencia de ambas intenciones, como en

Brecht, propone un tipo de acercamiento múltiple y sacudidor que violenta las costumbres receptivas.

La convivencia con lo poético en Santiago Álvarez parece asegurar, aun en lo estrictamente urgente del tema seleccionado, la vivencia personal intensa que hace previamente suyo el hecho y nos lo devuelve como realidad apasionadamente compartible. Es sólo cuando alcanza ese camino de complicidad íntima, subjetiva, que logra involucrarnos, no por manipulación, sino por solidaria identificación. Es como si asistiéramos a un diálogo entre la interioridad del yo creador y el interior de nosotros” (13).

Pasados los primeros años de una fuerte experimentación, con el correr del tiempo el Noticiero ICAIC se fue tornando cada vez más mainstream, abandonando las búsquedas formalistas y asumiendo cada vez más un realismo socialista complaciente con el poder y celebrante de sus logros. Una vez más una vanguardia se transforma en sumisa al afianzarse una Revolución (sea ésta facista, comunista o cualquier otra cosa), y el cambio y la experimentación ya no le son útil a un poder que prefiere el orden y la mantención del nuevo *statu quo*.

Otro de los grandes referentes, a la hora de hablar de la construcción de lo que es una documentalística moderna, basada en la ambigüedad, la mixtura, el punto de vista y la creación artística, es sin lugar a dudas Peter Watkins. Realizador absolutamente radical en cuanto a su postura política, a su formalismo y a su discurso reflexivo (tanto el que ha plasmado en formato audiovisual para el cine

y la televisión como en papel y en los numerosos cursos y seminarios que ha dictado, además de su trabajo on line), ha ido transformando su obra casi en manifiesto de su pensamiento, tanto sobre el texto, la forma y los modos de producción, realización y distribución.

Un ejemplo de esto es su obra *The Freethinker*: “(...) se convirtió en un insólito curso de producción en video con una duración de dos años y que contó con la participación de veinticuatro estudiantes. El resultado, la película de cuatro horas y media titulada *The Freethinker*, está basado en el guión original, con la incorporación de muchas escenas nuevas y de importantes facetas desarrolladas por los propios alumnos, que investigaron, dirigieron, filmaron, grabaron, editaron, diseñaron el vestuario y, sobre todo, ¡organizaron la producción y financiación de este colosal proyecto pedagógico! (...)

The Freethinker es un gran esfuerzo por mostrar: a) de qué modo las formas del lenguaje cinematográfico no ortodoxo son capaces de ampliar nuestra visión de la historia y nuestra manera de relacionarnos con la gente de la pantalla y con los demás; b) que existen métodos de producir material audiovisual sin necesidad de seguir al pie de la letra las centralizadas pautas de los *mass media* audiovisuales; c) que, al contrario de lo que vemos en televisión, los espectadores también tiene a su alcance procesos potencialmente alternativos... a través de los cuales pueden llegar a ser participantes individuales en lugar de receptores pasivos y dominados jerárquicamente.

(...) La película desarrolla una compleja estructura en espiral que acaba en el punto de partida, de tal manera que ofrece al espectador

(12) Santiago Álvarez. *Las Necesidades de la Sociedad Crean Revolucionarios*. La Jibarilla (151). 2004.

(13) Libertad González. *Noticias con...* Arte. La Jibarilla (267). 2006.

un proceso con final abierto que posibilita la reacción individual y diferenciada, en lugar de una reacción masiva única. (...) la multiplicidad de estratos está abierta a muchos niveles de interpretación basados en lo que uno mismo recuerda, en su infancia y en sus experiencias vitales. La duración de la película da a los espectadores tiempo y espacio para reflexionar, considerar, hacer preguntas, y sumergirse en la ensoñación y el recuerdo. De este modo, el filme funciona orgánica y alquímicamente con el público; no ejerce un control estricto que, de forma invariable, espera alcanzar y alcanza, una reacción uniforme. (...)

The Freethinker es una fusión de las distintas formas y los diferentes mecanismos cinematográficos que a continuación citaré, formas y mecanismos cuyo objetivo es el de alejarse, además de exponerlos, de los patrones habituales de la Monoforma, así como de ampliar el espacio y la complejidad para el espectador:

a) ‘entrevistas’ escenificadas y escenas dramáticas improvisadas, que parecen poseer un ‘realismo’ documental; b) enfrentamientos psicodramáticos (¿‘realistas’ o ‘no realistas’?) (...); c) diálogos teatrales procedentes de varias de las obras de Strindberg; d) fotografías de archivo (...); e) textos escritos, que describen diversas etapas de la vida de Strindberg, y citas de sus obras; f) varios debates con el público que ha visto la película: a veces, mediante invitación personal y, en otras ocasiones, en respuestas a anuncios. Estas formas cinematográficas, rara vez presentadas simultáneamente en una misma obra audiovisual, suponen un desafío a nuestra percepción del proceso invisible y ‘sin costuras’ de la Monoforma tradicional.” (14).

Sobre otra de sus obras, *La Commune*, y cómo en ésta se ponen en práctica sus

opciones estéticas, éticas y políticas: “(...) la necesidad de que los *mass media* audiovisuales de nuestro tiempo trabajen con formas y procesos alternativos, y que busquen modos menos jerárquicos de comunicarse con el público. (...) nuestro ‘proceso’ se pone de manifiesto en la forma en que hacemos que el reparto se implique en la preparación del rodaje, así como durante su transcurso, y también en la manera en que el proceso tiene continuidad una vez finalizado aquél. Nuestra ‘forma’ se hace visible en las largas secuencias y en la extensa duración del filme que da a lugar el montaje. Lo más destacable, y creo importante subrayarlo, con respecto a *La Commune*, es que las fronteras entre ‘forma’ y ‘proceso’ no son nítidas, es decir, la forma permite que tenga lugar el proceso..., pero sin el proceso la forma carece de sentido por sí sola.

Antes del rodaje pedimos al reparto que llevara a cabo su propia investigación acerca de este acontecimiento de la historia de Francia. (...) Fue muy importante que la gente se implicara de forma directa en nuestra investigación (...), creando así una vía, fundamentada en la experiencia, cuya existencia es posible gracias al análisis de aquellos aspectos del actual sistema francés que están fracasando en lo que respecta a su responsabilidad a la hora de procurar a los ciudadanos un proceso verdaderamente democrático y participativo.

(...) la labor de investigación se plasmó en la formación, por parte de los actores, en grupos (por ejemplo, quienes interpretaban al sindicato *des femmes*; la burguesía enfrentada a la Comuna; los soldados de la Guardia Nacional; los oficiales y las tropas versallistas; (...) etc.) para hablar del bagaje de la gente a las que encarnaban, así como para reflexionar sobre los vínculos entre los sucesos de la Comuna y la

sociedad actual. De ese modo, le pediríamos al reparto que contribuyera directamente a fijar la manera en que se iba a contar su propia historia: un proceso opuesto al simplista y jerárquico de la televisión y el cine. Se trata de un elemento fundamental del proceso de nuestra película.

A lo largo del filme, el reparto también se enmarcó en una experiencia colectiva, debatiendo sin cesar (entre ellos mismos, y conmigo, y con otros componentes del equipo (...)) lo que iban a decir, cómo podrían sentirse y cómo iban a reaccionar ante los sucesos de la Comuna que estaban a punto de rodar. (...) Los resultados de estos debates se acomodaban después (o surgían en forma espontánea) en las escenas, que se filmaban en secuencias largas e ininterrumpidas siguiendo el mismo orden de los acontecimientos de la Comuna. La mayor parte del reparto estaba encantada con el método de rodaje, ya que pensaban que éste ofrecía una experiencia mucho más continua que la habitual y fragmentada práctica de filmar escenas corta e inconexas. (...) Este proceso también le daba al reparto la posibilidad de improvisar, de cambiar de opinión, de relacionarse con los demás mediante conversaciones reales durante el rodaje, etc.

(...) hay bastantes escenas de la película en las que la FORMA era, una vez más, distinta por completo: cuando la cámara permanece estática (...), cuando recoge largos debates entre diversos grupos de comuneros, tiempo en el que los miembros del reparto hablan entre ellos (sin mi intervención ni la de la TV Comunnale): se graba sin interrupción, a veces hasta 30 minutos.

(...) Tanto en las escenas ‘estáticas’ como en las secuencias móviles, la gente en raras ocasiones aparece encuadrada en primeros planos individuales (...): lo más frecuente es que haya al menos dos o tres personas al mismo tiempo. Esto, y la forma de hablar entre ellos, permite la

(14) Peter Watkins. Historia de una Resistencia. Editorial Festival Internacional de Cine de Guijón. 2004.

creación de un dinamismo de grupo muy poco habitual en los medios actuales.

Tras el rodaje de *La Commune* (como consecuencia de su experiencia intensamente colectiva), muchos componentes del reparto continuaron reuniéndose con regularidad durante los meses siguientes para compartir e intercambiar ideas. El actor, pintor y pedagogo Jean Marc Gauthier desarrolló la idea de formar una asociación no jerárquica llamada *Le Rebond pour la Commune*, con la intención de abundar en la labor iniciada con la película: de expandir las ideas y el debate crítico que emanaba de ella respecto a la sociedad.”

(...) *Le Rebond* es sin lugar a dudas, de todos los existentes, el fruto más importante de los originados por el proceso de cualquier película que yo haya hecho, y demuestra que en los medios audiovisuales es perfectamente posible crear procesos que superen las limitaciones del encuadre rectangular” (15).

Porque en definitiva es éste el punto central de la estética de Watkins. Más que reflexionar en torno a lo formal del dispositivo (si bien lo hace al llevar las maneras y los medios del reportaje televisivo a sus ¿documentales? falsos o posibles o remotos), lo que es medular en su filmografía es el cuestionamiento a las relaciones de poder entre los *mass media* y el público, y el carácter monopolizador, unívoco y antidemocrático de la Monoforma, y cómo es posible generar alternativas reales de comunicación audiovisual.

En cuanto a su rol como Director en este proyecto, reflexión extrapolable a todos los demás, comenta “(...) trabajar de esta forma (además de muy estimulante) es también bastante

difícil. Cuanto más conciente era de las fuerzas liberadoras que desataba, más conciente era también de las prácticas jerárquicas —y el control personal— que mantenía sobre la situación. He dicho ‘más conciente’, pero no es del todo cierto. No es posible, porque el adiestramiento a que uno está sometido como cineasta, y la exposición a los inmutables métodos de los *mass media* audiovisuales, inculcan tantas prácticas de corte jerárquico que es difícil identificarlas y superarlas todas de forma conciente. La complicación es incluso mayor cuando la falta de dinero obliga a realizar una película en sólo trece días de rodaje real. (...) Este hecho, inevitablemente, motiva la clase de presión y de pánico capaz de hacer añicos la mejor de las intenciones. Al mismo tiempo, quise mantener determinadas prácticas jerárquicas de modo deliberado (incluyendo la de ser el director con el control general) con la idea de comprobar si la ‘mezcla’ de esos procesos, y de otros de la misma naturaleza liberadora, podía dar lugar a algo satisfactorio para ambas formas de creatividad: la solitaria y ligada al ‘yo’ y la abierta y pluralista.

(...) No cabe duda de que algunos aspectos del rodaje de las secuencias largas se parecían a las tácticas fulminantes de la televisión contemporánea. Y tengo que admitir que, debido a las presiones del rodaje, presté menos atención de la que debía a la cara negativa de este proceso. Pero, ¡incluso eso es complicado! Al echar la vista atrás hacia esos días, me resulta difícil decir en qué proporción mi falta de atención a lo fragmentario de las secuencias largas estuvo motivada por la presión que tenía encima, o a la práctica profesional habitual, y en qué medida estuvo motivada por haber permitido que ciertos problemas potenciales cobrasen fuerza, ya que deseaba explorar el proceso colectivo hasta sus

últimas consecuencias..., aunque ello significara hacer caso omiso de las necesidades individuales de espacio en determinadas ocasiones.

(...)Ciertamente es que una cámara que llega y se marcha a toda velocidad puede ser considerada y experimentada como algo restrictivo, sobre todo desde el punto de vistas de un individuo situado en su camino. Sin embargo, resulta muy distinto a ojos del espectador o del grupo de actores en su conjunto, ya que así podemos ver el modo en que las declaraciones y manifestaciones presentes en una secuencia larga forman un todo colectivo. En mi opinión, este concepto de expresión colectiva posee una enorme importancia, aunque al mismo tiempo soy conciente de los peligros de fragmentación inherente a ella.

(...) Si la meta general de *La Commune* era la de presentar una voz colectiva, pienso que el rodaje logró el objetivo en mucha mayor medida que los *mass media* audiovisuales de la actualidad” (16).

Porque darle cabida a las voces que quedan fuera del imaginario colectivo impuesto por el centralismo comunicacional de los *mass media* es otra de sus prioridades. Por eso siempre el uso de actores no profesionales. Por eso también la libertad creativa que otorga a su equipo técnico, mucho más allá de lo que normalmente es el sistema de producción piramidal, jerárquico y militarizado que caracteriza a la industria audiovisual. Y es esta industria la que es el verdadero centro de sus críticas y cuestionamientos, y su papel servil con el poder hegemónico. Por eso denuncia los hechos que quedan fuera de la pauta informativa tradicional, como la carrera armamentista, los efectos de una guerra

(15) Peter Watkins. Historia de una Resistencia. Editorial Festival Internacional de Cine de Guji3n. 2004.

(16) Peter Watkins. Historia de una Resistencia. Editorial Festival Internacional de Cine de Guji3n. 2004

atómica, las sublevaciones populares, el suicidio, los artistas marginados, la represión, etc.

Y es por eso que usa la forma tradicional del reportaje televisivo descontextualizándolo y transformándolo en arma de crítica. Por eso subvierte lo “real”, documentando hechos que no han pasado, pero que son posibles, o siendo testigo de hechos que el espacio / tiempo hacen imposibles de presenciar realmente, porque son más “reales” que lo que nos muestran los que tienen el poder, y que “crean” una realidad manipulada, tergiversada, con el fin de borrar la historia, extirpar la reflexión y eternizar la sumisión.

Y siguiendo con los trasgresores de géneros, con los que han derribado el muro “absoluto” que divide a la ficción del documental, llegamos a Jean-Luc Godard. Ácrata, iconoclasta, *enfant terrible*, es probablemente el cineasta vivo más influyente que exista (tal vez el más influyente de toda la historia), aunque uno de los menos vistos. Ha sido existencialista, maoísta, contracultural, posmoderno, desconstruccionista, vanguardista, aunque, finalmente, sólo se le puede clasificar de *godariano*.

Se dedicó formalmente al documental político, a finales de los 60's y comienzos de los 70's con su *Grupo Dziga Vertov*, experimento maoísta, combativo, que pensaba usar la cámara como un fusil, la pantalla como un pizarrón donde educar al pueblo.

En esos años, Godard, junto a Jean Pierre Gorin, otro miembro clave del grupo, reflexionan en una entrevista:

“GORIN: (...) Pensamos que la separación entre documental y ficción es falsa. Sobre la

pantalla todo es ficción (...) En realidad Vertov hacía películas de ficción, utilizando elementos de la realidad, como hace todo el mundo. No hay nada tan ficticio como un discurso de Nixon emitido por televisión. Es una ficción horrible, pero que tiene cierto contenido de realidad.

GODARD: Lo que es real es la propia relación con esa ficción. Por eso es por lo que prefiero actualmente hablar de ficción materialista, como opuesta a una ficción idealista

GODARD: Tenemos una fuerte sensación de que en la actualidad la gente ha perdido el poder de la visión. Sólo leemos, ya no vemos imágenes. Dziga Vertov fue quien dijo que tenemos que ver nuevamente el mundo, aprender y enseñar a la gente cómo ver el mundo. Dijo que tenemos que ver el mundo en nombre de la revolución proletaria. En la actualidad nosotros no diríamos eso. El término "revolución proletaria" ha quedado tan viejo en nuestro país, que preferimos decir que estamos interesados en la estética. Estamos tratando de inventar, de encontrar nuevas formas para expresar nuevos contenidos. Pero nuevas formas y nuevos contenidos que todavía se mantienen entre forma y contenido. Queremos comunicar. Pero preguntamos qué queremos comunicar, qué tenemos que comunicar, qué entendemos como comunicación. Podemos competir con la película de un millón de dólares, haciendo una película con dos fotos. Los nortvietnamitas, el Vietcong, inventaron una guerra de dos fotos contra la película bélica de un millón de dólares del Pentágono-Hollywood.

GORIN: Nadie sabe por qué utilizamos ciertas formas, por qué en un momento determinado rescatamos el nombre de Dziga Vertov, cuando era casi un desconocido. Fue eclipsado por Eisenstein. Por ejemplo, Eisenstein se consideraba a sí mismo como el inventor del montaje, pero de hecho lo que inventaba eran

los ángulos de cámara. En ese mismo momento, Vertov estaba inventando el montaje. No estaban inventado los ángulos de cámara y el montaje por casualidad. Inventaron estos elementos porque estaban relacionados con alborotos sociales, con la revolución rusa. Las llamadas invenciones de Griffith, como el primer plano, eran sólo una aproximación a la realidad muy tradicional, esto es; psicológica y emocional. En este sentido, no era invenciones. La noción de ángulo de cámara ha desaparecido totalmente del cine. Sólo tenemos posiciones de cámara, que no es lo mismo que ángulo de cámara. El ángulo de cámara es un corte en la realidad.

GODARD: Un ángulo es una encrucijada. Es un punto. Sólo se puede pensar en un ángulo en términos de una apertura. Para abrir una vía, primero hay que entrar por un punto muy preciso, como en una encrucijada. Entonces se tiene la posibilidad de elección de una nueva ruta. Puedo describirlo de una forma más matemática: hay un flujo, una dirección. Uno quiere detenerse en un punto de la corriente porque está cansado. Quiere cambiar de dirección. El ángulo es un corte a través de la realidad, como un barco en el mar. En términos sociales, esto es una revolución, es hacer un nuevo corte, una nueva ruta a través de la realidad. La revolución bolchevique inventó el primer un nuevo ángulo, una nueva forma de organizar la vida.

(...) Se acabaron las panorámicas, los travelling y el zoom, que por otra parte he utilizado cientos de veces. Esas técnicas no me hacían feliz porque descubrí que no mostraban ninguna relación con la realidad. Entonces me sentí obligado a volver a la cámara fija, al plano medio fijo, porque es así como la gente corriente rueda a su familia en las vacaciones con su *Instamatic*. Ahora descubrimos que esa gente corriente, esa gente real se mueve, inventa nuevas formas de lucha contra la opresión que sufre, sea

el jefe si son trabajadores, el marido si son mujeres o el americano si son vietnamitas. Así que ya no podemos seguir utilizando el plano fijo. Tenemos que inventar una nueva forma de hacer un travelling, aunque técnicamente parezca igual. Pero como somos marxistas o maoístas, lo que importa es el uso social de la técnica, no la técnica *per se*" (17).

Sin embargo, es en sus películas de ficción (¿?) donde realmente ha desarrollado toda su innovación como realizador, rompiendo los límites del lenguaje cinematográfico, yuxtaponiendo géneros, formatos e incluso transformando en laxas las fronteras mismas del séptimo arte.

Desde sus inicios como realizador con la *Nouvelle Vague*, más específicamente con el subgrupo de quienes provenían de la crítica desde la revista *Cahiers du Cinéma*, Godard experimentó a nivel formal con el lenguaje cinematográfico y sus límites.

Sobre ésta temprana etapa, "De ahí esa doble dimensión que registran buena parte de los films de la nueva ola: el lado natural, realista, documental, casi de reportaje, por un lado; la representación, el juego, la experimentación, por otro. Conjunción nada azarosa en un cine que pretende reflejar fragmentos de vida y trabajar los códigos, transitar entre la realidad y la puesta en escena reduciendo la tensión entre estos dos universos y al propio tiempo mostrando el carácter artificioso de ambos

Pero la coexistencia geológica del documental y la ficción dentro del cine moderno

se ampara en otra idea de orden moral. Se trata de pasar de una estética de la composición, heredera del cine clásico, a una estética del registro de lo que pasa

(...)El cine de Godard actualiza al mismo tiempo las dos dimensiones que trabajan el cine desde sus orígenes. (...) Reconstruye el carácter reversible de los dos términos: buscando trabajar en uno se encuentra necesariamente con el otro a mitad del camino. Una heurística que, bajo categorías diversas, terminará invadiendo toda la obra godardiana desde sus primeros films hasta sus últimos ensayos, pasando por las emisiones de vídeo, dando un tono común a cada una de sus etapas.

Una de las primeras divisas godardianas en *A bout de souffle* y *Le petit soldat* es que el cineasta es también un "reportero de actualidades". Esto atañe al hombre del rodaje en condiciones y métodos similares a los de algunos documentalistas. Su cine, como buena parte de las películas de la *Nouvelle Vague*, es un cine de la experiencia cotidiana, que esboza arabescos efímeros sobre determinadas actitudes vitales sin necesidad de aportar respuestas definitivas a cada uno de los actos, que utiliza la actualidad de la televisión, los periódicos para dar un hálito de fragilidad y viveza a sus propuestas contemporáneas y que desvela la realidad, con desenvoltura o interés, a través de minúsculos parámetros como los ruidos de la calle, las conversaciones sorprendidas al vuelo, la gente entrando y saliendo de los bistrot, poniendo un disco en los juke box o jugando a las máquinas tragaperras.

Naturalmente, el "reportaje" se conjuga con la *mise-en-scène*, el hombre del rodaje se

encuentra con el hombre del montaje. Que se instala en la yuxtaposición y la discontinuidad, que juega con la combinatoria de los fragmentos para evitar todo seguimiento de las intrigas, que se interesa por el intervalo entre las imágenes en busca menos de la distancia que del misterio de lo latente, al igual que le interesaba menos describir a las personas que describir lo que hay entre ellas, como rezaba Belmondo en *Pierrot le fou* imitando la voz simiesca de Renoir en medio de un sembrado impresionista. Godard será, sin duda, el cineasta moderno que va a llegar más lejos en la búsqueda de un vocabulario propio en la conjunción entre espontaneidad y experimentación. Pulverizando todas las fronteras de la sintaxis fílmica —*raccords*, plano-contraplano, elipsis, miradas a cámara— violando la continuidad diegética de los relatos con la utilización formal de viñetas y cartoons, la exploración sistemática de los poderes de la cita, experimentando con el color y el sonido." (18).

En cuanto a la relación del documental con la ficción, un temprano Godard reflexiona "La belleza, el esplendor de lo verdadero, tiene dos polos. Existen los cineastas que buscan lo verdadero y, si lo encuentran, será igualmente verdadero. Estos dos polos se encuentran en el documental y la ficción. Algunos parten del documental y llegan a la ficción, como Flaherty, que ha terminado por hacer films muy elaborados; otros, parten de la ficción y llegan al documental: Eisenstein, salido del montaje, termina haciendo ¡Que viva México (...). Creo que parto más bien del documental para darle la verdad de la ficción. Es por eso que siempre he trabajado con actores profesionales, y excelentes. Sin ellos, mis films

(17) Robert Phillip Kolker. Comentarios Mediáticos a Todo Va Bien (Tout va bien, 1972), El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, una entrevista con Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin. *Sight and Sound* Summer 42 (3). 1973.

(18) Domènec Font. Jean-Luc Godard y el Documental, Navegando entre Dos Aguas. *Anàlisi* (27). 2001.

serían menos buenos” (19).

Después de su incursión en el documental militante con el Grupo Dziga Vertov, Godard retorna a la ficción, y durante los últimos 30 años ha roto todos los límites que esta clasificación posee. Fue uno de los primeros en explorar el video fuera del ámbito televisivo, obsesión que lo acompaña hasta ahora, por más que de vez en cuando retorna al celuloide, otra muestra de que la exploración en el formato es necesariamente intelectual.

Crítico además de cineasta, escribe como realizador y filma como ensayista, y ha dejado tras de sí un grupo de obras plagadas de frases para el bronce como “El cine es la verdad a 24 cuadros por segundo” o “la imagen no es más que el complemento de la idea que la provoca”

Además de ser uno de los realizadores más prolíficos (más de 80 largometrajes) es uno de los más estudiados y citados. Aquí algunas otras reflexiones en torno a su obra:

“(…) Tiene la belleza que suelen tener todas las inspiraciones godardianas: nitidez, economía de medios, velocidad, una especie de perspicacia diagonal que todo el tiempo está inventando atajos. Eso que sólo en ajedrez y en matemática se llama elegancia.

(…) Mostrar, en el sentido del cine, es hacer visible lo invisible. (...) para mostrar hay que rozar, frotar, ligar, acercar dos cosas que naturalmente no tenderían a acercarse pero que piden, de algún extraño modo, estar juntas. Mostrar es montar: es unir lo que está cerca con

lo que está lejos, lo pequeño con lo grande, lo viejo con lo nuevo, la ficción con el documental, la imagen con el sonido, lo que se ve con lo que se oculta, el síntoma con el nombre de la enfermedad, la prueba con el veredicto” (20).

“...la nueva imagen quiere documentar, registrar y describir, pero no en sentido clásico, porque en ella lo real y lo imaginario, lo subjetivo y lo objetivo se vuelven indiscernibles; no confusos, precisamente, sino colocados en un borde donde la decisión sobre su naturaleza aparece como problema (...) Son imágenes puras, literales, sin metáforas (...) son imágenes directas del tiempo...” (Filippelli, 1992: 31-32). A propósito de la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, Deleuze sostiene que “...lo más objetivo, el objetivismo crítico de Godard, era ya completamente subjetivo, pues sustituía el objeto real por la descripción visual, haciéndolo entrar ‘en el interior’ de la persona o del objeto...” (Deleuze, 1987: 25 T2).

“...es un ‘destructor’ deliberado del cine (...) Su actitud respecto de las reglas consagradas de la técnica cinematográfica como el corte discreto, la coherencia del punto de vista y la claridad argumental, es comparable a la actitud de Schoenberg respecto del lenguaje tonal (...) o a la actitud de desafío que adoptaron los cubistas frente a reglas sacralizadas de la pintura tales como la figuración realista y el espacio pictórico tridimensional...” (Sontag, 1985: 161).

La narración reflexiona sobre sí misma presentando la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario (...) el lenguaje no alcanza a describir una imagen en sí misma, la proliferación de signos le hacen dudar del lenguaje, inundan de

significados y hacen dudar de lo real en vez de separarlo de lo imaginario, los objetos aparecen como lazos entre sujetos, la objetividad aplasta y los objetos existen más que la gente.

Las películas de Godard, como todo conjunto de obras importantes ceñidas a los cánones de la cultura moderna, son sencillamente lo que son y también son acontecimientos que empujan a su público a reconsiderar el sentido y la magnitud del arte que representan: no son sólo obras de arte, sino actividades metaartísticas encaminadas a recomponer la sensibilidad total del público...” (Sontag, 1985:163)” (21).

“Jean Luc Godard ha sido probablemente el director que más ha experimentado con el lenguaje cinematográfico, explorando sistemáticamente la combinación de estilos y materiales con los que estructurar sus películas. Así, la representación de la simbología se erige en torno a un amplio abanico de posibilidades que acaban ahogando la escena en infinidad de colores, formas, luces, sonidos... en definitiva, de las mismas sensaciones sugestivas con que está dotado un poema.

El director francés organiza sus películas en torno a la ornamentación, pues lo que le interesa es la cantidad de elementos visuales que arrojan al pequeño argumento, documentando así la vida contemporánea a través de los ítems que la definen: publicidad, televisión, cómic.

Y es que Godard, en su interés por reflejar la vida cotidiana combinará escenas dotadas de una deducible sensación de improvisación con otras calculadas al milímetro. Así, en *La Femme mariée* se incluyen esporádicas muestras del más vertoviano *cine-verdad*, en un contexto de ficción

(1) Jean Collet, Michel Delahay, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier. Conversación con Jean-Luc Godard. Cahiers du Cinéma (138) número especial dedicado a la Nouvelle Vague. 1962

(2) Alan Pauls. La Guerra de Un Hombre Solo. Suplemento Radar, Página 12. 2000.

(3) Guillermo Jajamovich. Dos o Tres Cosas que Sé de Ella: De la Crítica de la Ciudad a la Crítica del lenguaje. Universidad Nacional de Quilmes. 2007.

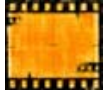
que alcanza a veces tal grado de abstracción que constituye un nuevo material. El resultado es un vasto puzzle en el que los carteles publicitarios adoptan un carácter distribuidor. No obstante la técnica del collage vive su cenit con *Pierrot le fou*, paradigma del interés del director por alejarse de la disposición narrativa de la literatura, instaurando por tanto su estructura dispersiva: basada en la heterogeneidad del lenguaje, el tono y los materiales (tal como pasa con la discontinuidad de la poesía baudelaireana o de la pintura de Braque, Picasso o Juan Gris).

No obstante, la estructura dispersiva de sus cinematografías, contraria a la constructividad literaria, no se fragua únicamente mediante soluciones estéticas, sino que también la fragmentación de su textualidad contribuirá a ello (...) Mientras que Godard, para alejarse de la distribución literaria, y acercarse más aún a la libertad organizativa que ofrece la poesía, dislocaría el monólogo combinando su propia ideología con el diálogo de los actores, y sólo así consigue recrear la misma participación de voces que en cualquier oda o canto poético” (22).

Radicalidad estética, compromiso político, permanentes citas en cada plano y un constante diálogo que dieron a su obra el carácter de verdaderos remixes culturales. Pensó el arte como una forma de resistencia frente al orden, la moral y las buenas costumbres, y generó una estética basada en un compromiso ético y político que ha sido fundacional para el cine moderno. Es imposible concebir la obra de cineastas tan disímiles entre sí como Martin Scorsese, Jim Jarmouch, Mike Figgis, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Lars Von Trier, Quentin Tarantino, Gus Van Sant, Richard

Linklater, Spike Jones y tantos otros sin el aporte de Godard a la historia del arte.

(22) José Tirado. El simbolismo Poético en el Cine. Litoral (236). 2003.



Michael Moore se ha convertido en un icono estadounidense y más aún, una marca. Este cineasta y escritor de 53 años, mundialmente conocido gracias a sus documentales y libros, ha mantenido siempre un vínculo con lo social y una definida actitud contra globalización, tratando temas relacionados con su país y su ciudad natal Flint, pero a su vez universalizándolos. Es por esto que su nombre ya no sólo se relaciona con cine, sino con política contingente y un sin número de instituciones y organizaciones alrededor del mundo. Su discurso puede comenzar en una pequeña secundaria de Michigan y evolucionar a cómo Estados Unidos ha actuado a lo largo de la historia frente a otros países, las guerras en que ha participado y los millones de muertos que han dejado en su camino, volviendo así a plantear el tema de la violencia en Norteamérica.

Hijo de un obrero de la industria automotriz y una secretaria, Frank y Veronica, se crió en la ciudad de Davison donde asistió a una escuela católica romana, religión que aún practica. Desde pequeño tuvo una atracción por las armas de fuego, que lo llevó a ganar un torneo de la NRA (Nacional Rifle Association) lo que le permite ser miembro de dicha institución de por vida. En la Davison High School fue escritor y editor del diario escolar, y se convirtió en uno de los funcionarios públicos más jóvenes de los Estados Unidos al ser elegido para la junta de su escuela a los 18 años de edad. El año de su graduación se propuso destituir al presidente y vicepresidente del establecimiento, empresa que finalizó cuando ambos renunciaron.

A los 22, ya había fundado la revista alternativa *The Flint Voice*, que luego cambió su nombre a *The Michigan Voice*, siendo un medio reconocido y respetado a nivel Nacional. Mientras cursaba la Universidad de Michigan-Flint escribía en el diario estudiantil *The Michigan Times*, retirándose poco tiempo después sin terminar los estudios. En 1986 se mudó a California para trabajar en el diario político liberal llamado *Mother Jones*, de dónde renunció para colaborar en la campaña presidencial del candidato Ralph Nader, un demócrata e independiente, junto al Partido Verde, que ha postulado para presidente de los Estados Unidos en cuatro oportunidades. Moore fue editor de *The Flint Voice* durante diez años.

Comenzaba paralelamente su etapa de transición desde el papel a las imágenes, lo que se materializó a fines de los ochenta. Dirigió su primer documental titulado *Roger & Me*, una película clave en su ascendiente carrera, y que fue posible gracias a fondos obtenidos en juegos de bingo que él mismo organizaba por toda la ciudad.



Roger and Me

Ficha Técnica:

Escrito, dirigido, producido y protagonizado por Michael Moore.



Distribuido por Warner Bros.
 Estreno 20 de Diciembre de 1989 (USA)
 Duración 91 min.
 Sonido Mono

- Traducción de la sinopsis oficial

Es una película documental que hace la crónica de los esfuerzos de General Motors, la corporación más grande del mundo, en convertir Flint, Michigan, en un pueblo fantasma. En su búsqueda por descubrir por qué GM querría hacer algo así, el cineasta Michael Moore, oriundo de Flint, intenta conocer al presidente de la compañía, Roger Smith, y lo invita a tomar un par de cervezas y “discutir el tema”. Entre medio de sus esfuerzos por encontrarse con Smith, Moore, el hijo de un mecánico de Flint, emprende un bizarro viaje por el pueblo, acompañado a través de su travesía por Ronald Reagan, Miss América, Pat Boone, Bob “*Newlywed Game*” Eubanks, y predicador de la televisión evangelista, Robert Schuller—todos se presentan para salvar a Flint de la destrucción.

Parte de los datos presentados en este largometraje, debidos directamente, según el realizador, a los despidos de General Motors por trasladarse a México para abaratar costos son, por ejemplo, un exilio de unas 28.000 personas al sur en busca de trabajo, un incremento del desempleo en la zona de un 25% y un costo social con altas alzas de suicidios, violencia intrafamiliar y alcoholismo.

- Moore sobre Roger & Me

“Spencer Rumsey: Algunos críticos, como la periodista del *New Yorker*, Pauline Kaen, dicen que esas risas (en los filmes) son baratas. Que salen a costas de los objetivos.

Moore: Los objetivos siendo General Motors y Roger Smith. Nunca podemos reírnos de esa gente. La risa es una herramienta política. La gente se puede reír de Roger Smith y los ricos en la película. Eso, por sí solo, es un acto político, porque hay tan pocas formas de expresarse en contra del status quo en estos días. Yo creo que tenemos una buena constitución que me permite el derecho de derrocar el capitalismo a través de burlas, como dijo el *Wall Street Journal*.” (The *New York Newsday*, 1990).

- Análisis

Es la primera incursión de Michael Moore en el formato de largometraje para cine y se nota. Para bien y para mal. Es un Moore fundacional, aunque inmaduro. *Roger...* incluye todos los elementos de lo que puede denominarse el sello del realizador, todas aquellas constantes formales que veremos desarrollarse a lo largo de su filmografía, desde la narración en primera

persona a la concepción de la obra como collage que recoge los más variopintos elementos tales como material de archivo de la televisión, fragmentos de películas, infomerciales, gráficas, animación de fotografías, secuencias provenientes de archivos personales de su infancia, entrevistas, seguimientos a acciones provocadoras o catalizadoras del director y su equipo – herederas de los *happenings* sin lugar a dudas- y un largo etc. También presenciamos una manufactura mucho más cercana al documental televisivo en el material rodado expresamente para esta película –con sus imperfecciones y priorización del contenido por sobre la limpieza formal- y una ecléctica musicalización que muchas veces otorga sentido a la imagen. Y por sobre todo vemos una postura cínica, irónica, cargada de humor negro, que cuestiona amargamente al poder.

Sin embargo, muchos de éstos elementos se encuentran en un estado primigenio, son apenas esbozos del potencial que desarrollarán más adelante en la obra de Moore. Se siente aún la falta de oficio, se huele aún lo amateur. El defecto aún no se ha terminado de transformar en efecto. La falta de pulcritud se adivina como falta de experiencia. Desde el formato 1:1.33 en adelante.



La película se inicia como un diario personal, de hecho abre con una secuencia de montaje en base a material de la infancia del director filmado en super8, fotografías animadas y un antiguo infomercial de la GM en blanco y negro donde canta Pat Boone, utilizado para graficar un recuerdo. Lo primero que vemos de Flint Michigan es un montaje con un look típico de los años '50 –aunque algunos fragmentos fueron filmados posteriormente-, música ad hoc incluida, donde vemos felices obreros de la planta de la GM, la línea de ensamblaje, brillantes automóviles nuevos, desfiles para celebrar la prosperidad y mucha gente feliz, “cada día era un buen día...”. Luego somos testigos de los primeros conflictos entre trabajadores y la empresa, mediante una narración de Moore acompañada por material documental de la época. La historia personal y social se confunde, se amalgaman en una suerte de “yo soy yo y mis circunstancias”. Volvemos a la historia personal de Michael Moore, sus sueños de salir de ahí, sus inicios como editor del *Michigan Voice* –un periódico local de corte político- y su fallido intento de mudarse a San Francisco. Las películas caseras, las fotografías familiares y los documentales, fotografías de prensa y noticieros de época, además de material proveniente de antiguas películas de ficción forman un todo, a la manera de presentación de los personajes.

La vuelta de Moore a Flint, que coincide con el primer cierre de una planta de General Motors, marca un cambio en la narración, el primer gran plot. Lo que era un diario personal, y más tarde parece ser la búsqueda de un hombre –Roger Smith, CEO de la General Motors- evoluciona hasta transformarse en el diario de una ciudad. Somos testigos de su decadencia, desde su pasado glorioso hasta su apocalíptico presente. El “yo soy y así recuerdo lo que me pasó a mí” se transforma en “esto les pasó a ellos”. La subjetividad se transforma en objetividad. La opinión en sentencia.



Y aunque la estructura parezca rizomática, es lineal desde el punto de vista temporal. Es la cronología la que va organizando los diferentes acontecimientos en esta bitácora del deterioro social y personal de la ciudad y suerte de cacería infructuosa del responsable. Vemos material tomado de un noticiario de la CBS donde anuncian el despido de 30.000 empleados, luego –por primera vez en el film- a Roger Smith dando un comunicado oficial sobre la situación y finalmente la filmación de la demolición de una torre de agua con el logo de la GM, mientras en off el realizador realiza una dura crítica a los verdaderos motivos que impulsaron a Smith a realizar estos cambios –la internacionalización del proceso de fabricación automotriz con su consiguiente reducción de los costos, y la inversión del dinero liberado en compañías armamentistas, con un inmenso lucro como resultante-, acompañada de imágenes que los grafica.

La presentación del material de producción propia para este documental se inicia con una toma a la salida de una de las plantas de GM, donde obreros prontos a ser despedidos hablan de lo que le dirían a Roger Smith, continúa con la entrevista a un ejecutivo local, luego vemos como se ensambla la última camioneta en esa planta para pasar a mostrar más entrevistas a los obreros despedidos. Su formato será similar al utilizado a lo largo de toda la película: 16mm, cámara en mano sucia, encuadres no siempre armónicos, zooms violentos, iluminación bruta y dura –principalmente proporcionada por sus guns- cuyo único objetivo es lograr una exposición correcta –a veces incluso recurren a forzar la película- más que una fotografía narrativa o estilística. La cámara es un testigo, está donde ocurren los hechos, habla con la gente, documenta, no construye. Incluso peca de algunos errores amateurs como por ejemplo en la entrevista a Miss Michigan, donde vemos la sombra de la cámara o durante uno de los seguimientos al ayudante del alguacil mientras desaloja a los deudores habitacionales, donde no sólo vemos la sombra, sino el reflejo del camarógrafo en el vidrio. Cabe destacar que ésta es la película de Moore donde más material de producción propia se incluye en el metraje final.

La manera de mostrar las entrevistas en sí es ecléctica: A veces recurre a *talking heads*, por ejemplo la entrevista a Tom Kay, vocero de GM, que es mostrada fragmentada varias veces en el film; la que realiza a Bob Eubanks, el ex conductor de un programa de concursos llamado *El Juego de los Recién Casados* y, según Moore, el hijo más ilustre de Flint; o la a Pat Boone, alias Mr. Chevrolet, rostro emblemático de la publicidad de la corporación durante décadas. A veces utiliza planos más abiertos donde vemos al entrevistado y su entorno y acciones, tal como ocurre con la entrevista a un ex empleado, ahora internado en una clínica psiquiátrica tras sufrir una crisis nerviosa el último día de su trabajo, la que realiza a unos millonarios locales en su fiesta temática sobre el Gran Gatsby, o al ayudante del alguacil Fred Ross, encargado de desalojar de sus casas a la gente que debe el arriendo. Otras veces somos testigos de la conversación de Moore con sus interlocutores, como con la mujer que cría conejos y luego los vende como carne o mascotas para sobrevivir. Estos últimos dos personajes aparecerán repetidas veces durante la película, y de los cuales seremos testigos de como evoluciona su historia / tragedia rumbo a la pobreza –ella- y la deshumanización –él-. A nivel sonoro pasa un poco lo mismo; a veces el diálogo está presente incluyendo el fuera de cuadro mediante el off,

y en otras sólo nos quedamos con las respuestas.

Otra parte importante del metraje de *Roger & Me* proviene de los noticiarios de televisión, tanto de las cadenas locales como de las nacionales, y su forma de cubrir los continuos despidos y cierres de plantas en Flint.



A nivel de montaje, es el texto el hilo conductor, ya sea a través de la voz en off del propio Moore que oficia –como siempre- de narrador o de las entrevistas. Las imágenes sirven para graficar lo dicho –sobre todo provenientes de archivo- o para constatar presencia y dar veracidad al relato. Por su parte, la música sirve para contextualizar o resignificar las imágenes, muchas veces otorgando la ironía. Este modelo se transformará en característico de Michael Moore, SU forma de editar, a lo largo de su filmografía. Aunque hay que puntualizar que el armado de *Roger & Me* es más arrítmico que en el resto de sus películas, en cuanto a la falta de pausas, de tiempos de descanso, de puntuaciones, a la vez que es poco sintético, con planos excesivamente largos y secuencias que se tornan lentas, como si estuviera dando demasiado tiempo al espectador para que entendiera que se trata lo que presenta. Incluso la voz en off es más dubitativa, falta de confianza, temerosa de estar entregando más datos de los que se pueden retener. En las entrevistas se muestra menos seguro, mucho más permisivo, guiándolo mucho menos que como lo hará en el resto de su obra. Y aunque existen secuencias de montaje en base a material de archivo, o se incluyen fragmentos completos de producción ajena, principalmente infomerciales y noticieros de televisión, la mayor parte es edición más bien tradicional –corte directo y organización cronológica y espacial- sobre metraje rodado especialmente para esta producción. Vale la pena destacar en este ámbito el montaje paralelo entre la celebración de navidad de la GM con el discurso anual de Roger Smith hablando bondades de la empresa con el ayudante del alguacil desalojando gente de sus casas y echándolas a la calle el día de nochebuena, con arbolito y todo.

La ironía también aparece al mostrarnos la otra cara de la moneda: la gente rica y próspera de Flint –que extrañamente son casi todos de la tercera edad-, jugando polo, golf y disfrutando de opulentos banquetes y fiestas, y su retorcida visión del mundo: entrevistas donde sostienen que la gente que no tiene trabajo es floja, que Flint es el mejor lugar de la tierra para vivir, imágenes de fiestas donde los desempleados, en una muestra de “solidaridad” y “humanitarismo” de los más afortunados, son contratados para servir de decoración –como estatuas humanas temáticas- mientras ellos se emborrachan y comen delicados manjares. O cómo celebran una fiesta en una cárcel a punto de inaugurarse para contener a la cada vez más creciente población penal, ya que el crimen se ha disparado a la par con el desempleo. O el patético desfile, con Miss Michigan y todo, en medio de los barrios diezmados por la pobreza y los desempleados observando, que contrasta con el brillante desfile de los tiempos de gloria de la ciudad que se muestra al inicio de la película. Parece que en estos casos, basta sólo con captar la realidad de Flint para ser cínico.



La presencia en pantalla del realizador es fuerte, y no sólo en las entrevistas. Son muchos los ejemplos de registro de sus acciones provocadoras o catalizadoras que realiza junto a su equipo, como cuando se hacen pasar por reporteros de un canal de televisión de Toledo para poder ser testigos del ensamble de la última camioneta en una de las plantas locales, o cuando van a la Cede Central de la General Motors e intentan subir hasta la oficina de Roger Smith para pedirle infructuosamente que los acompañe a ver la realidad de Flint, secuencia en la que por única vez en su filmografía aparecen en cuadro parte de su equipo. También están sus intentos de encontrarse con el mandamás de la GM en los lugares que él frecuenta, como el Club de Yates de Grosse Pointe o al Club Atlético de Detroit, siempre con el mismo decepcionante resultado. O cuando intenta intervenir en la Junta Anual de Accionistas de la GM, presidida por el CEO en persona, pero cuando es su turno de hablar, dan por terminada la sesión.

La construcción de Moore como personaje aún no está terminada en este film. No sólo falta su característica barba y varios kilos, sino que ese tono despistado, *red neck*, torpe que lo caracteriza en sus filmes posteriores, y que tantos dividendos le reporta a la hora de hacer surgir el verdadero yo de sus interlocutores más allá de las máscaras, aún no es completamente desarrollado. En *Roger...* se muestra más lúcido y confrontacional, más similar al Moore en off, aunque le entregue un descuento de Chuck E. Cheese al relacionador público de GM en vez de una tarjeta de negocios o sea incapaz de conseguir una taza de café en San Francisco, en medio de una orgía de sobreoferta de lattes, mocachinos, spressos, marchiattos y demases.



En cuanto a la banda sonora, en ésta película es donde menos vemos la utilización de música incidental, siendo preponderantemente utilizado el sonido directo. En general, sólo escuchamos música en los fragmentos de infomerciales o la que es ejecutada dentro del campo por cantantes o bandas en los desfiles, fiestas y eventos. A veces incipientemente recurre a la utilización de canciones reconocibles en secuencias de montaje para significar las imágenes –modalidad que en sus siguientes películas será mucho más explotada–, como por ejemplo *Wouldn't be Nice* de los Beach Boys mientras vemos un travelling desde un auto que muestra las otrora cómodas casas de los prósperos suburbios de Flint y las tiendas del centro, ahora abandonadas y deteriorada, con las ventanas tapiadas, y la invasión de ratas que afecta a la ciudad. O cuando utiliza a la *Obertura* de la ópera *Guillermo Tell* de Rossini, popularizada por la serie de TV *El Llanero Solitario*, durante su persecución a Roger Smith, particularmente en el Waldorf-Astoria en Nueva York.

Es innegable la influencia que la televisión ha ejercido en Michael Moore como realizador. En sus películas vemos muchos elementos que le son propia a ésta, cómo una cierta estética de reportaje -más testimonial que narrativa- al nivel de la imagen de producción propia, una cierta suciedad propia de quien evita la puesta en escena. La escala de planos que utiliza es propia de la pantalla chica, dejando prácticamente de lado tanto los grandes planos generales como los primerísimos planos, y recurriendo mucho al plano conjunto. También un montaje vertiginoso, que previene que el espectador se distraiga –o reflexione en el acto–, un apego al

entretenimiento, la utilización de músicas reconocibles para contextualizar la imagen, una narración omnipresente y encauzadora de la historia. También una emotividad pulsional que busca la empatía del espectador. Si bien muchos de estos elementos irán suavizándose y tornándose más cinematográficos a lo largo de su filmografía, permanecerán siempre presentes.

Entre los numerosos reconocimientos que recibió este filme se encuentran el premio a la Mejor Película en el Toronto Film Festival y Chicago Film Festival y mejor documental en el L.A. Society Film Critics, todos otorgados el año '89. Fue, en su momento, el documental estadounidense que más dinero había recolectado en la historia y le valió a Moore un lucrativo contrato con la Warner Bros.

Pets or Meat: The Return to Flint



Ficha Técnica:

Escrito, dirigido y producido por Michael Moore.

Distribuido por PBS

Estreno 28 Septiembre de 1992

Duración 23 min.

Sonido Mono

- Sinópsis

Rhonda Britton, participó en dos films de Moore, su historia de terror para lograr sobrevivir en Flint, después de las reducciones de General Motors, es una de las varias que constituyen, en parte, *Roger & Me*. Este mediodocumental titulado Mascotas o Carne: El Retorno a Flint, está basado en aquella primera grabación y retrata la venta de conejos, como mascotas o carne, por parte de Rhonda. Fue transmitido por la cadena PBS después del estreno en televisión de *Roger & Me*.

- Moore sobre Pets or Meat: The Return to Flint

“Susan King: La señora de los conejos parece que, sin importar lo que pase, sobrevive, ¿es ella una metáfora de lo que está pasando en este país (USA)?

Moore: Eso es lo que pensamos. La serpiente devorando al conejo es bastante parecido a lo que General Motors le ha hecho al pueblo. (Flint) La ciudad clausuró su operación conejo por vender carne a humanos, así que encontró ahora una nueva forma de vender conejos a quienes poseen serpientes exóticas. Es increíble. No sé si yo hubiese pensado en eso, pero ella ha encontrado la manera de seguir adelante, y esto es cómo ella sigue adelante.” (The Flint Journal, 1992)

Moore se casó con Kathleen Glynn en 1991, quien tiene una hija de una relación anterior, Natalie. Durante 1992 realizó, junto a otros directores, cuatro documentales, constituyendo así la mini serie de televisión *Two Mikes Don't Make a Wright*. *Pets or Meat: The Return to Flint* fue el segmento dirigido por él, Mike Leigh presentó *A Sense of History* y Dean Parisot y Steven Wright escribieron y dirigieron *The Appointments of Dennis Jennings*, parte I y II respectivamente. En el elenco figuraban Rowan Atkinson, Rhonda Britton, Jim Broadbent, Laurie Metcalf y una vez más Michael Moore se interpretaba a si mismo.

Dos años después la pareja comenzó la producción de la serie televisiva *TV Nation*, transmitido por la cadena NBC (9 episodios) en los EEUU y por BBC2 en Inglaterra.



TV Nation

Ficha Técnica:

Formato: Serie de Televisión/News magazine

Escrito y dirigido por Michael Moore.

Broadcast NBC/FOX

Emisión 1994 – 1995

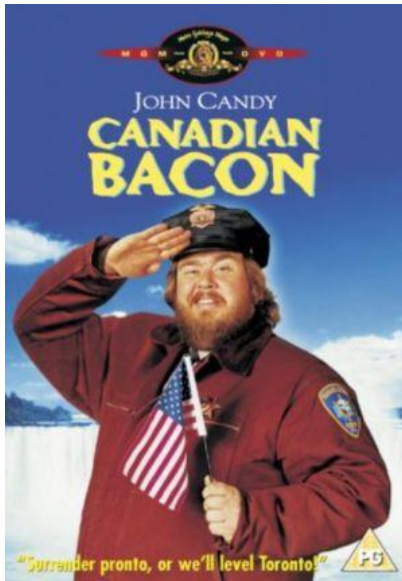
Duración 60 min.

Sonido Stereo

Elenco M. Moore, Rusty Cundieff, Karen Duffy, Janeane Garofalo y Louis Theroux

Moore fue el autor, director, productor ejecutivo y presentador de este *news magazine*, una especie de noticiero que, a través de segmentos humorísticos, trataba temas relevantes de contingencia y se mofaba del estilo de vida del norteamericano promedio. Tenía una duración aproximada de una hora y estaba protagonizado por él mismo junto a Rusty Cundieff, Karen Duffy, Janeane Garofalo, entre otros. Los espacios más importantes del programa eran The Corporate Challenge, en que presidentes de grandes compañías o CEOs debían adquirir y utilizar sus propios productos y *Crackers*, *The Corporate Crime-Fighting Chicken*, un pollo interpretado por el también escritor de la serie, John Derevlany, que combatía el crimen corporativo. En 1995 fue transmitida su segunda temporada, esta vez por la cadena televisiva FOX (8 episodios), y ese mismo año fue galardonada con un premio Emmy como mejor serie informativa. Está situada en el número noventa de la lista de Los Mejores 100 programas de televisión, hecha por el Film Institute de Gran Bretaña y es muchas veces considerado el predecesor del aclamado *Daily Show*, transmitido por Comedy Central y presentado por John Stewart.





Canadian Bacon

Ficha Técnica:

Escrito, dirigido y producido por Michael Moore.

Distribuido por Gramercy

Estreno 22 Septiembre de 1995

Duración 91 min.

Sonido Stereo

Presupuesto US\$ 11 Millones

Elenco: Alan Alda, John Candy, Kevin J. O'Connor, Rhea Perlman, Kevin Pollak, G.D.

Spradlin y Michael Moore.

Canadian Bacon, fue su segundo largometraje y es, hasta hoy, su única incursión en el cine argumental como director, pero conserva, ciertamente, los elementos básicos con los que trabaja Moore, la política y el humor. El film recrea una guerra entre los Estados Unidos y Canadá, debido a que ya no quedaban enemigos que atacar, lo que tenía a los fabricantes de armas y el gobierno estadounidense sin metas ni ganancias. Una vez más se encargó de la escritura, producción y dirección y su esposa, Kathleen Glynn, con quién trabaja en la mayoría de sus proyectos, se desempeñó en el departamento de vestuario y fue además co-productora de la obra. Ambos formaron Dog Eat Dog Films, la compañía que produce todas sus obras audiovisuales.

La filmación estuvo marcada por tragedias. John Candy, el actor que interpretaba al sheriff propagandístico, murió de un ataque al corazón, por lo que varias retomas necesarias no pudieron llevarse a cabo. La misma suerte corrió G.D. Spradlin. Sobre esto declaró "Me sentí especialmente mal, porque John Candy jamás pudo ver algo de la película. Él apoyaba mi visión y eso fue muy importante para mí". (NY Times Syndicate, 1995) Esta fue la última producción en la que participó Candy.

- Moore sobre Canadian Bacon

"Tuve la idea de la historia después de la Guerra del Golfo, porque estaba impresionado con que el 90% de aprobación a Bush durante la guerra. La gente siguió adelante y apoyó la guerra, aunque la mayoría ni siquiera sabía dónde estaba Irak." (NY Times Syndicate, 1995)

"Yo diría que el formato de ficción es más fácil porque puedes escribir todo, decirle a los actores que tienen que decir, y editar el film de acuerdo al guión (...) Con un documental, no sabes lo que obtendrás hasta que sales y estas allá afuera, sólo puedes escribir y formarlo después de que entras a la sala de edición." (NY Times Syndicate, 1995)

"Quiero hacer más largometrajes de ficción y espero tenga la oportunidad de hacerlos. Estaba



recién leyendo el Guardian, que escribió que *Canadian Bacon* era como *Wag The Dog* de Barry Levinson. *Wag The Dog* fue hecha 3 años después de *Canadian Bacon*.” (Guardian Unlimited, 2002)

Moore comenzó, en 1996, la escritura del que sería su primer libro, publicado en 1997, *Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*. (Traducción al español *Todos A la Calle*), por la editorial Harper Perennial.



Downsize This! Random Threats from an Unarmed American

- Sinopsis oficial de la versión traducida al español

En esta época de reducciones de plantilla y favoritismos políticos en Estados Unidos, conseguir una estabilidad laboral, un nivel de vida pasable y una buena jubilación se está convirtiendo en misión imposible.

Moore ataca sin piedad a los peces gordos de la política y el mundo de la empresa mostrando sin pudor sus puntos débiles dando a conocer, por ejemplo, el número de despidos de los más grandes “chorizos corporativos” (CEO’s) como Philip H. Knight, fundador y propietario de Nike Inc. y Jan D. “Huracan” Timmer de Philips Electronics, quién ganó su apodo al despedir 45.000 trabajadores durante sus primeros 18 meses en la compañía.

Este libro, al igual que el resto de los que ha escrito, está lleno de cifras, estadísticas y citas, con la fuente de información detallada, en cierto nivel denota el compromiso social de Moore, que es siempre entregado a través de un humor negro e ironía ácidos e inteligentes. Fue un New York Times Best Seller durante semanas y obtuvo records de ventas a nivel nacional y lo interesante es que es una obra que hace una dura crítica al *american dream*, algo que ciertamente se refleja también en sus realizaciones audiovisuales. Su mensaje esencial, sin embargo, es aplicable a todo individuo, inmerso en cualquier comunidad. Incita al lector a organizarse y estrategias de cómo lidiar ya sea con gobiernos, jefes, vecinos, cuñados derechistas. Plantea que no es posible obtener cambios concretos sin una previa organización y lo satiriza a través de su propia milicia, *Mike’s Militia*, a la cual cualquiera puede ingresar, informarse y poner en práctica sus propuestas. Sobre *Downsize This!*, el San Francisco Chronicle escribió en su crítica: “Divertido y furioso...Este libro, como sus películas, es un arma letal.”

The Big One

Ficha Técnica:

Escrito y dirigido por Michael Moore

Productor Kathleen Glynn

Distribuido por BBC, Dog Eat Dog Films y Miramax

Estreno 10 de abril de 1998

Duración 95 min.

Sonido Stereo

- Traducción de la sinopsis oficial

Buscando el corazón de Norteamérica, armado sólo con una cámara, un malvadamente divertido sentido del humor y simpatía por el trabajador norteamericano, Moore en una campaña de un hombre para persuadir a las 500 compañías de la Fortune que reconsideren sus decisiones para rebajar costos. Finalmente, Moore se encuentra con un CEO de alto perfil dispuesto a hablar...pero la reunión no resulta precisamente como ninguno de los dos lo había planeado!



La Gran Pregunta, como fue traducida al español, es una película estilo *road movie* que nace y se realiza mientras Moore hace el tour para promocionar su libro *Downsize This!* A medida que recorría los Estados Unidos, fue conociendo historias que lo llevaron a preguntarse ¿Por qué las acciones suben y las compañías ganan billones y aún así hay despidos masivas de trabajadores?

- Moore sobre The Big One

“A cada ciudad que iba, la gente me contaba historias. Historias de cómo la compañía en la que trabajaban había declarado ganancias récord y ellos perdieron sus trabajos; acerca de cómo tenían que tener dos o tres empleos y que aún así no pueden arreglárselas. Todos estaban asustados de ser los próximos despedidos. Estaba claro que si bien las cosas iban bien para la América Corporativa, los buenos tiempos no estaban llegando al resto del país.”

“Me propuse hacer una película divertida, entretenida y ojala inspiradora acerca de lo que ví en mi viaje por América. Por último, quería darle esperanza a la gente, hacerlos reír catárticamente y que supieran que no están solos, que no importa cuan bien les vaya a las grandes corporaciones porque casi todos son como ellos...y espero que la gente se vaya del cine riendo y sacudiendo sus puños, no desesperanzados, sino indignados. Una democracia es, después de todo, solo tan buena cómo sus participantes, si se convierte en un deporte de espectador, esta todo acabado.”

El último día del tour del libro, Moore recibió la noticia de que Phil Knight, presidente de la Nike, estaba dispuesto a hablarle frente a las cámaras. En aquella oportunidad, Knight dijo “No creo que le haga nada al país (Indonesia) el subir el mínimo de edad que les permitimos trabajar en la fábrica. Es un nuevo tema, pero no lo veo como trabajo infantil. Nunca lo he pensado de esa manera.” Sin embargo, de esta obra se obtuvieron buenos resultados. En mayo de 1998, la compañía accedió a subir el mínimo de edad de los trabajadores que emplearía en Indonesia, de los 12 a los 18 años.

- Análisis

Esta obra puede ser considerada una pieza menor dentro de su filmografía, tanto por su acotada producción -tan sólo poco menos de dos meses de rodaje, material íntegramente grabado en video, etc.- como por ser el único film del autor que no es una tesis en sí mismo, sino una suerte de apéndice de otras de sus obras, algo así como una cruce entre una secuela de *Roger and Me* y un upgrade de *Downsize This!* Sin embargo, es una película fundamental para entender como se construyó el *estilo Michael Moore*, ya que en ella se consolidan o se comienzan a utilizar elementos narrativos, cinematográficos e incluso extradiegéticos que serán claves en sus obras posteriores.

The Big One es antes que todo una comedia, y es el montaje claramente el que la encasilla en el género, dándole su carácter de producto ágil, liviano, entretenido, superando los ripios de ritmo exhibidos en *Roger...*, sello que se transformará en característica de la narrativa del autor, aún en sus proyectos más serios y duros, todos ellos ineludiblemente cobijados bajo el alero del entretenimiento, del *showbusiness*.



La película abre con el registro de una presentación pública de Michael Moore, en el marco de la gira promocional de su libro *Downsize This!*, muy cercana al código del *stand up comedy* que al propio de una conferencia. Estas presentaciones se irán repitiendo a lo largo del film, siendo uno de los ejes principales de la narración. A través de estos satíricos monólogos vamos conociendo la opinión del autor sobre la política contingente de su país, presentadas, la mayoría de las oportunidades, con un pie de cueca que proviene de sus experiencias personales con el tour del libro. A veces se intercalan imágenes para graficar lo dicho por el autor, pero principalmente en estas secuencias lo veremos a él hablando. Así mismo, constantemente vemos al público reír y aplaudir, constatación del éxito del autor con algo de sabor a autopropaganda.

El espíritu del *stand up comedy*, esa particular forma de abordar el humor, abarcará toda la película: la narración de anécdotas básicamente trágicas y comunes, que buscan la identificación con el espectador y que se tornan divertidas por la manera en que son contadas, intercaladas con chistes, muchos de los cuales son a costa de las escort (acompañantes y encargadas de los medios enviados por la editorial para cuidar al autor y hacer respetar la agenda programada), tanto por el juego de palabras -la otra acepción del término significa prostituta- como por los constantes sufrimientos que el indisciplinado Moore y su equipo las hacen padecer, como cuando, para poder liberarse de ella un rato, ordena a los guardias de seguridad que detengan a la de turno, acusándola de ser una acosadora.

Esta vez lo medular del discurso se encuentra dentro del cuadro, a diferencia de sus restantes filmes, donde es la voz en off la que lleva este rol. Aquí ocupa un estilo de narración en off más bien tradicional, dedicado básicamente a contextualizar, a complementar la imagen



y a generar las transiciones entre las secuencias. El texto es dicho dentro del campo por el propio Moore, ya sea en sus conferencias y en las entrevistas o en sus acciones provocadoras. Este protagonismo del campo a la hora de encabezar la narrativa se traslada también a la edición, la que principalmente sólo organiza y articula el material especialmente grabado para este film, mientras que las secuencias de montaje están reducidas a su mínima expresión. Como ejemplo está el prólogo, una suerte de constatación de la situación del autor a la hora de comenzar el rodaje, cesante y reinventado como escritor de libros y conferencista, donde una vez más mezcla imágenes producidas por él mismo con fragmentos de noticiarios, shows de TV, fotografías animadas, gráficas, etc. A veces utiliza este tipo de secuencias como introducción al tema de una nueva escena, como cuando hace un resumen de la historia de la fábrica de Pay Day (una barrita de dulce), la principal fuente laboral del pequeño pueblo de Centralia, en el Estado de Illinois, antes de mostrarnos los efectos de su cierre, mediante una catártica entrevista colectiva a un grupo de recientes desempleados y otra de sus acciones provocadoras, donde junto con su equipo irrumpen en la fábrica y se entrevista con el Gerente, quien exige verlo sin las cámaras (aunque se olvidó de pedirle que desconectara su micrófono, por lo que oímos el audio original completo), donde le confiesa a Moore la política de la empresa de bajar costos a pesar de obtener grandes ganancias, cerrando la planta y llevando la producción al extranjero. Las secuencias de montaje también son utilizadas en las transiciones entre una ciudad y otra, como puntuaciones del relato. La más larga de ellas ocurre cerca de la hora de película, cuando hace un resumen de varias ciudades por las cuáles ha pasado el tour, donde se mezclan anécdotas, bloopers, fragmentos de entrevistas, protestas, conferencias, noticias, gráficas, tomas de transición, fragmentos de películas, etc. Sin embargo, estas secuencias de montaje aún son sólo instrumentos sintácticos para el relato, y no se constituyen en discurso por sí solas, las partes no logran trascender hasta construir un nuevo todo, una pieza artística en sí misma, como será la tónica a futuro en la filmografía del autor.

Lo mismo ocurre con la música, la que sólo funciona a nivel de acompañamiento de la imagen, dejando de lado sus posibilidades significantes (tanto de contrapunto irónico como icónicas) tan usadas en sus otras obras.

La película está estructurada como un diario de viaje, un registro al tour de presentación del libro, tanto las conferencias y las entrevistas a los medios locales, como la firma de autógrafos y las acciones paralelas que lleva a cabo el director y su equipo, denunciando a las corporaciones en su política de despidos masivos y fusiones, para lograr maximizar sus ganancias, y registrando las tragedias humanas que dicha política acarrea en la gente común y corriente. En estos happenings pretende entregarle a cada CEO de las empresas que están cerrando plantas, un diploma como "El Despedidor del Año" y un cheque para pagar la primera hora de trabajo de un futuro empleado extranjero, la que es obviamente muchísimo más barata que el salario mínimo en E.E.U.U. Quedan en evidencia, en muchas más ocasiones que en quizás todos sus otras obras audiovisuales juntas, la reacción nada amistosa de las corporaciones hacia Michael Moore, y a éste, mucho más incisivo y decidido, lo que genera desde educadas formas de negarle



la información que requiere, hasta agresivos desalojos de los edificios y llamados a la policía. Incluso algunas de las cadenas de librerías se suman a esta actitud hostil, impidiendo que los empleados regulares se acerquen al escritor o cancelando sus presentaciones (el caso de Borders), o mediante el hostigamiento y la hostilidad, como hace la encargada local de Media Play en Rockford, quien lo acusa de ser un fracaso en las ventas (cosa absolutamente desmentida por el representante de Random House y por el New York Times). También vemos la otra cara de la moneda, la de las víctimas, mediante entrevistas a trabajadores desempleados por culpa de los despidos masivos, que nos hablan de sus penurias y miedos, y el testimonio de quienes trabajan precariamente bajo la constante amenaza de sus patrones, como los empleados de Borders que buscan reunirse clandestinamente con el autor para que éste los apoye en sus demandas sindicales, en medio de la noche en un sitio baldío por temor a las represalias. Sin duda, uno de los testimonios más fuertes sobre las condiciones laborales en la Norteamérica de los recortes es el de un ex presidiario, quien relata como en la cárcel trabajada en un call center atendiendo a los clientes de ATW, una línea aérea.



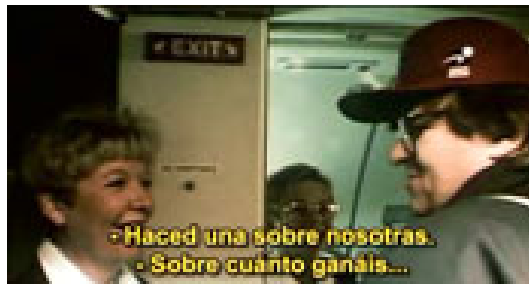
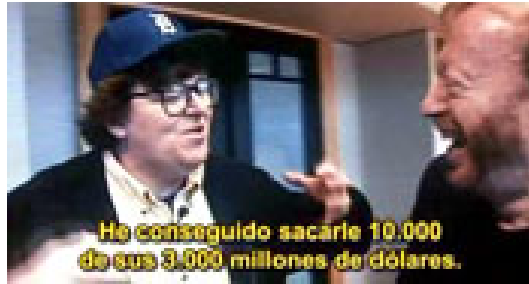
La narración es lineal y cronológica, *tal como pasó*. Y por primera y única vez el *film crew* asume un rol intradiegético, apareciendo dentro del cuadro ya no como error u omisión, sino transformados en personajes secundarios del relato.



Desde la fotografía, el naturalismo es extremo. No existe una cinematografía propiamente tal, sino un registro cercano al reportaje televisivo, incluso al noticiario, donde lo importante es sólo el contenido, no la forma. Esto incluye la grabación en video, el uso de cámaras con distintos formatos, la utilización de iris automático, la falta de iluminación, la omnipresente y nada de sutil cámara en mano, los encuadres de una clara composición más narrativa que estética, etc.



The Big One es una obra clave a la hora de entender la construcción del Michael Moore *personaje*, tanto intradiegético como a nivel social. Sobre el primer punto, ya da claras muestras de adoptar en pantalla esa coraza de perdedor que tantos dividendos le rinde en sus acercamientos a sus “contrincantes”, tanto en las entrevistas como en sus performances, por ejemplo en su conversación con Phil Knight, el presidente de Nike, quien a instancias de su esposa, cita al director y su equipo para una entrevista sin ningún tipo de restricciones. En esta primera charla, Knight expone su visión sobre el trabajador norteamericano –el que no estaría dispuesto a hacer un trabajo tan “denigrante” como fabricar zapatillas- y sus motivaciones personales a esta altura de su vida (“...ya no corro detrás del dinero. Lo que yo quiero, antes de subir al cielo, es crear la mejor empresa que pueda...”). Moore, apelando a la “conciencia” y la “humanidad” de su interlocutor, cuestiona el apoyo que éste brinda al régimen genocida de Indonesia, mientras da la espalda a su propio pueblo. Tras una ardua –y bastante lúdica- negociación, logra convencerlo de estudiar la posibilidad de construir una fábrica de Nike en Flint, si es que consigue a la gente interesada en trabajar en ella. Morre viaja a su ciudad natal y –acompañado de un gran despliegue de prensa- reúne a desempleados y graba un mensaje

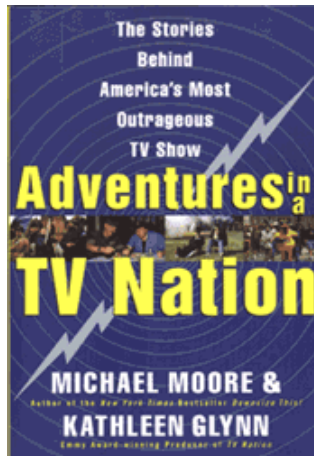


para Knight, donde la gente le pide una oportunidad. Vuelve a reunirse con el magnate de la industria deportiva, sólo para que éste le de un definitivo no como respuesta, a pesar de los intentos de apostar la construcción de la industria en una carrera o en un gallito, y finalmente consigue sacarle sólo un escuálido donativo para las escuelas locales, al comprometerse a igualar la misma cantidad que dé el realizador. Durante estas entrevistas con el empresario, Michael Moore se muestra pequeño, amable, divertido, ingenuo, bienintencionado, cándido y patriota, tratando de lograr el acercamiento humano. No es tan claro si esta estrategia tiene por objeto buscar que Knight cambie su actitud y ayude a los pobres de su país, cosa que no logra en lo absoluto, o si por el contrario pretende que deje caer sus máscaras y se revele como el avaro, déspota, cobarde, cómplice de violaciones a los derechos humanos y cínico que es según Moore.

The Big One es casi un respiro después de *Roger and Me* y una calma antes de *Bowling for Columbine*. Es el filme más lleno de payasadas de Moore, casi un juego. No se toma la película en serio, sino construye un lúdico registro de viaje, donde incluso canta y bromea, aunque sin abandonar nunca la dura denuncia política.

Por otra parte, Michael Moore en este film asume abiertamente su rol social; consolidado como *el americano común y corriente*, recibe el reconocimiento de sus pares, quienes concientes de su creciente posición de poder, parecen nombrarlo su vocero. Desde los comienzos de la película –como hacen las azafatas del primer avión que aborda en su tour- los trabajadores se le acercan para contarles sus problemas con las corporaciones, seguros que su voz será escuchada por el público y las instituciones. Esta será la última película en que Moore hable *en nombre de ellos*, denunciándole al *público* los abusos de las corporaciones. Después les hablará *a ellos*, haciéndoles ver la cara oscura del sistema, entendiéndolos como *SU gente común y corriente / público / electores* con un poder para cambiar las cosas, si es que les muestran “la verdad sin engaños”.

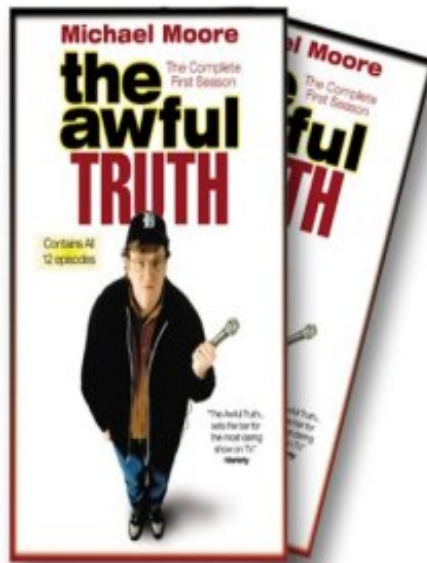
Durante 1998, *el americano común y corriente*, como le llaman algunos medios en su país, realizó la serie de televisión *And Justice for All*, la cual fue nominada al premio IDA, la Asociación Internacional del Desarrollo y fue el productor de *Better Days*, un show de TV transmitido por CBS. A su vez presentó su segundo libro, *Adventures in a TV Nation: The Stories Behind America's Most Outrageous TV Show*. Narra la creación y realización del programa de televisión *TV Nation*. Consiste básicamente en dar a conocer las peripecias para mantener el programa al aire. Fue escrito con la colaboración de la productora del show, Kathleen Glynn y fue publicado por Harper Perennial Editores.



Adventures in a TV Nation: The Stories Behind America's Most Outrageous TV Show

- Sinopsis oficial traducida al español

Aventuras en una Nación de Televisión es un cuento de cómo un grupo de gente fue detrás de chorizos corporativos, junto a un pollo que combate el crimen, contratado por un ex agente de la KGB para asegurarse de que Nixon esta realmente muerto, y obtuvieron que facciones de Bosnia dejarán sus armas, compartieran una pizza y se cantaran la canción de Barney mutuamente. Y todo terminó en un show de televisión transmitido en horario *primetime*, por emisoras propiedad de General Electric (NBC) y Rupert Murdoch (FOX). El show se llamaba *TV Nation* y estas son sus historias, una suerte de guía del consumidor para levantar un infierno y divertirse en el proceso.



The Awful Truth

Ficha Técnica:

Formato: Serie de Televisión / Newsmagazine

Escrito, dirigido y presentado por Michael Moore

Distribuidor Bravo/Channel 4

Emisión 1999 – 2000

Duración 60 min.

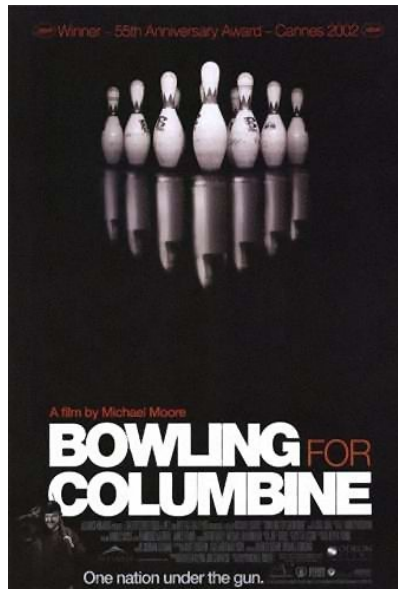
Sonido Stereo

Elenco Michael Moore, Bob Barr, James Carville, Christopher Donahue, Greg Donaldson, Paul Gillmor, Asa Hutchinson, Bruce Brown y Gideon Evans. (Crackers The Corporate Crime-fighting Chicken)

Entre 1999 y 2000 Moore realizó otra serie de documentales que formaron el newsmagazine *The Awful Truth*, de los cuales dirigió y/o co-dirigió 24 episodios. Tom Ganas, Linda Mendoza, Annie Cohen y Gideon Evans, productor de *The Daily Show*, fueron algunos colaboradores de este programa. El cast habitual estaba formado, en gran parte, por políticos, como el senador Republicano Paul Gillmor y el congresista Asa Hutchinson. Comenzó en la British broadcaster Channel 4 y emulaba una especie de *60 Minutes*, segmentos documentales entrelazados con extractos de *TV Nation*, sketches e interactividad con una audiencia en vivo y un pequeño *stand up comedy* antes de cada tema. Además de las sátiras, trataba de lograr resultados concretos a los problemas que trataba, que iban desde la economía hasta el desempeño del gobierno.

Un proyecto paralelo a *The Awful Truth* era *Michael Moore Live*, el cual también salió al aire en 1999, a través de Channel 4, que sólo fue emitido en el Reino Unido. Eran 6 capítulos, grabados en Nueva York a partir de las siete de la tarde, lo que lo convertía en un *Late-Show* en Inglaterra debido a las diferencias de horarios. Lo distinto con *The Awful Truth*, era que tenía también llamadas por teléfono en vivo, donde los ingleses preguntaban y comentaban sobre las políticas de los Estados Unidos frente a diversos temas internacionales relevantes, como la guerra en Kosovo, y además, contaba con la participación de un invitado especial. Un extranjero ilegal en Norteamérica era su favorito, el cuál usaba una máscara (de la Reina Isabel), durante todo el programa para resguardar su verdadera identidad.

Su segunda incursión en el cine argumental, esta vez como actor, fue en la producción *Lucky Numbers*, dirigida por Nora Perón el 2000, donde interpretaba al hermano de Lisa Kudrow, y dos años después estrenó *Bowling for Columbine*.



Bowling for Columbine.

Ficha Técnica

Dirigido, y escrito por Michael Moore

Producción Kathleen Glynn & Jim Czarnecki

Cast Matt Stone, Charlton Heston y Marilyn Manson

Distribuido por MGM Distribution Co.

Estreno 11 de Octubre de 2002

Duración 120 min.

Presupuesto US \$4.3 millones

- Traducción de la sinopsis oficial

Bowling for Columbine es una película a veces graciosa, otras horrorosa, acerca de los Estados Unidos. Es un film acerca del Estado de la Unión, acerca de la violenta alma de América. ¿Por qué 11.000 personas mueren cada año en manos de la violencia armada? Las cabezas parlantes gritan desde cualquier cámara de televisión culpando a todo, desde Satanás a juegos de video. Pero, ¿somos tan diferentes a otros países? ¿Qué nos diferencia? ¿Cómo nos hemos convertido en los maestros y víctimas de tan enorme cantidad de violencia? Este no es un filme acerca del control de armas. Es una película acerca del temeroso corazón y alma de los Estados Unidos, y de los 280 millones de americanos que afortunadamente tienen el derecho para una Uzi protegida constitucionalmente.

Bowling for Columbine fue el primer largometraje documental aceptado en la competencia de Cannes en 46 años. El jurado de Cannes lo premió, por unanimidad, en la 55 edición, con el Premio de Aniversario. Desde una mirada a las cintas de las cámaras de seguridad de la secundaria



Columbine, desde la casa del ganador del Oscar y presidente de la NRA, Charlton Heston, desde un joven que hace NAPALM casero con el Libro de Cocina del Anarquista, hasta el homicidio de una niña de 6 años a manos de otro niño de 6 años,

Bowling for Columbine es un viaje a través de América, a través de nuestro pasado, esperando descubrir porque nuestra búsqueda de felicidad esta tan llena de violencia.

- Moore sobre Bowling for Columbine y Stupid White Man

“...Creo soy como la mayoría de los Americanos. Creo que estoy en el mainstream de la mitad de América. Esto puede ser una sorpresa para muchos aquí, pero la mayoría no votó por George Bush – él perdió las elecciones; obtuvo la menor cantidad de votos. El año pasado, sólo con mi libro que se comercializó en los Estados Unidos, al mismo tiempo que te han dicho que todos apoyamos a Bush, *permaneceremos unidos* y toda esa basura desde el 11 de septiembre, el libro no-ficción más vendido desde el 11 de septiembre fue algo llamado *Estúpidos Hombres Blancos*, protagonizado por George W Bush. Así que creo que eso es-el libro, la película- lo que ha resonado en millones de personas que de otra forma no tienen voz, y que no son dueños de medios de comunicación y por eso tú no los ves. Se supone que no deberías verme, oséa alguien como yo no se supone debería estar en televisión o haciendo películas o escribiendo libros. Así que es sólo un extraño accidente del que de alguna forma escapé y volé sin que me viera el radar y salí por el otro lado. Mi trabajo es visible, pero creo eso...



Acabo de terminar el tour del libro: 47 ciudades a lo largo del país, con un promedio de 2.000 a 3.000 personas asistiendo cada noche. No en colegios de pueblos, sino en Tampa, Florida; Olympia, Washington; Portland, Oregon – tuvieron que cerrar una autopista interestatal; tuvieron que desplazar a 5.000 personas que no cabían en el auditorio con 5.000 asientos. Esto no es cubierto por los medios, en todo caso. Nunca vi a una cadena de televisión en ninguna de estas 47 ciudades así que sabía que esa palabra no estaba llegando a todas la gente. Así que, vas a todos estos lugares y todo el mundo se siente sólo, pensando que son los únicos que se sienten así. Creo que probablemente, sentado aquí, piensas que todo el país se ha vuelto loco y que somos una amenaza para el resto del mundo. Y la segunda parte, es correcta, pero eso es honestamente, como me veo a mí mismo. Esta mañana me llamaron por teléfono desde los Estados Unidos para decirme que tenían un nuevo fin de semana de apertura récord con la película: 200 ciudades a lo largo del país, un documental nunca ha hecho negocios de esta forma. No pueden entenderlo: trataron de hacerme que cambiara el título... ¿quién va ir a ver algo llamado *Bowling For Columbine*? Después, cuando supieron de que se trataba: armas, tiroteos en escuelas o lo que sea, ellos no irán a verlo. Después se enteran desde Francia que es una película por la que odiar a Norteamérica, y de verdad no irán a verla. Y resulta que todas las predicciones estaban equivocadas, porque yo tengo una sensación de saber dónde la gente está en el país. (...) No fui aceptado por ningún show de ninguna cadena de televisión en América. Más de 90% de los diarios no comentaron mi libro. El New York Times aún no crítica mi libro. Por 34 semanas ha sido un best seller en su lista, y número 1 por varias

de esas semanas, pero actúan como si no existiera. Y ese es el periódico liberal. El editor trató de matar el libro después de imprimirlo, el 10 de Septiembre del 2001. Así que, el 12 de septiembre, ellos me llamaron y me dijeron “No podemos lanzar este libro, debes cambiar el título y deberás re escribir el 50% de éste y bajas el tono de tu desconformidad acerca de George W Bush.” Toda una lista de las cosas que tenía que cambiar. “Oh, y debes darnos 100.000 dólares para re imprimir las 50.000 copias que ya hemos impreso, si es que quieres que el libro salga”. No cambié ni una palabra ni les di un peso. Se corrió la voz de que censurarían el libro, por lo que se vieron forzados a publicarlo y se fue al número 1 en tres días. Aún así, el total del presupuesto para publicidad hasta esta fecha es cero pesos. Pero no importa, no me gusta sentarme y alegar sobre los medios corporativos, cómo controlan todo, poseen todo. Eso ya lo sabemos. Debes creer en que a la gente no le gusta lo que está pasando y que saben les están mintiendo. Vieron su Casa Blanca serles arrebatada en una moda impactante. Algunos quedaron paralizados por ello y no han hecho nada al respecto; otros tratan de encontrar cómo recuperarla, y se que éste es el momento en el que vivo, así que no estoy sorprendido por nada de esto. (...) Yo me propongo hacer una película que a mí me gustaría ver un viernes en la noche. Cuando hago un film, no lo hago sólo por razones políticas. Si sólo quisiera hacer eso, me lanzaría a la carrera por el cargo. Me encanta ir a ver una buena película... Trata de recordar cuándo fue la última vez que fuiste al cine y saliste cómo que hubieras tenido una experiencia religiosa; con lágrimas en los ojos porque esta forma de arte fue honrada con lo último que viste en la pantalla. Y es tan extraño por estos días. Ha sido así por última década, más o menos, así que yo, como cineasta, mi primera contribución sería sólo hacer una buena película que a la gente le encantara ir a ver y que saliera con las pilas puestas, con una sensación de excitación que todos hemos tenido alguna vez. Y quieres eso, cada vez que vas y es tan difícil conseguirlo. Y creo que no puedo sentarme a esperar que otra gente me lo dé; me lo daré yo mismo y haré una película que yo quiera ver. Y confío en que otros pocos millones van a querer verla también. Y lo maravilloso de vivir en un país tan grande con 280 millones de habitantes es que puedo literalmente tener a 260 millones de personas odiando lo que hago, o que no lo entiendan, o que no vayan; pero si 20 millones de personas van y ven la película, el box office sería más grande que el de *Tiburón*. Así que, no trato de apelar a audiencias más amplias porque tratarías de complacer a todos. Debes complacerte a ti mismo y confiar en que hay otras personas como tú, que se sienten como tú. Así que, “el cineasta del pueblo”, no estoy seguro de eso. No quiero representar a nadie además de a mí mismo cuando se trata del proceso de hacer una película.(...) Todavía me emociono al ver *Bowling for Columbine*. La vimos ayer en la noche, junto a mi esposa y un amigo, y los tres lloramos, siendo que la hemos visto un millón de veces. Es un truco muy dócil hacer reír a la gente y que sientan una sensación de tragedia en el mismo film. Me preguntaba si podría lograrlo con esta película sin perder a la gente de ninguna de las dos maneras; no es trivializar las tragedias con humor, sino no dejar que el público se vaya del cine desesperanzado. Y darse cuenta que el humor es la forma más poderosa de hacer un estatuto político y de decir las cosas que quieres decir. Y no es usado lo suficiente, al menos no en los Estados Unidos. Es el tipo de risa que, si no rieras, llorarías. (...)

Claramente soy una persona con baja autoestima. Me refiero a que, si me sintiera mejor

conmigo mismo, no me vería de esta forma. “Él se pone en sus películas” Bueno, nunca leo eso sobre acerca de Woody Allen o Spike Lee. Existo en mis films como alguien que sustituye al actor frente a la audiencia. Estoy ahí haciendo probablemente tu quisieras hacer y reprimiéndome para no ahorcar a algunas de estas personas. Trato de mantener baja mi presencia porque no me gusta verme en la pantalla. (...) Creo, sinceramente, que los norteamericanos estamos locos. Que tenemos una enfermedad mental. Casi esta en nuestro ADN ahora: Somos criados con el destino manifiesto, la creencia de que tenemos el derecho de resolver nuestros conflictos a través de la violencia, que dispararemos primero y buscaremos las armas después. Esa es nuestra mentalidad, esa es la forma en que viviremos nuestras vidas, que así dominaremos el mundo. Y será nuestra ruina si no se replantea.

“Para *Bowling* grabé alrededor de 200 horas de material y revisé otras 200 horas de archivos. Es un trabajo de más o menos 3 años. No empiezo con un guión de los que tenemos que filmar. Tengo algunas ideas, pero muchas veces, empiezo y...se me ocurre una idea: “Vamos a Canadá y mostremos cómo ellos tienen tan pocas armas y por eso tienen tan pocos asesinatos”. Y llegas allá y te das cuenta que tienen muchas armas. Bueno, esta bien. Eso me gusta. Me gusta ser engañado por mis propios pensamientos y ser desafiado y encontrado equivocado. Y creo que si aceptas eso durante el viaje, estarás tan sorprendido cómo yo, en oposición a hacer un documental, cómo suelen hacerse dónde hay un guión y tu sales en busca de tomas que encajen con el guión, la idea, la tesis. Siempre he estado agradecido de haberme salido de la universidad, que nunca tuve que hacer una tesis, no sabría como organizar y estructurar que B sigue a A y que C sigue a B. No creo que deberías hacer eso, especialmente con un documental como este. Tus pies no deberían estar en el cemento. Deberías estar abierto a lo que pase e ir con eso. Vuelve a los presupuestos y productores locos, porque puede resultar caro, pero si estas dispuesto a hacerlo, terminarás con algo que puede llegar a una mayor audiencia, porque tienes un film mucho más interesante. Creo que la mayoría de los documentales están hechos de esa manera, y por eso la gente no los ve. Porque puedes predecir lo que viene y eso no es interesante. Te gusta la impresión y sorpresa del plot y dónde te puede llevar. Eso es algo básico al momento de contar historias. Y si cualquier documental esta pensado para que no tenga puntos de quiebre, entonces no es muy interesante de ver como película. Es triste que muchos documentalistas se proponen hacer un documental y no una película. Y están muy bien intencionados y los temas que tocan son importantes, pero quizás deberían hacer otra cosa si creen realmente y lo suficiente en el tema, pero no usar una forma de arte en que le pides a la gente sentarse en un cine y esencialmente ser entretenida. No me refiero entretenida ligeramente, el entretenimiento puede manejar la gama. Si quiero cifras sobre cuántas cabezas nucleares activas hay, leo sobre ello, ¿por qué iría a verlo en una película? Debes preguntarte quién comería palomitas de maíz viendo el film, me refiero a que lo grandioso acerca de esta forma es la experiencia comunal de sentarse en una sala llena de extraños y ver algo que nos va a comprometer. Eso es lo que estoy pensando cuando hago una película.”

(Traducción al español de la entrevista realizada por Peter Bradshaw para The Guardian, 15 de noviembre de 2002)

- Análisis

Bowling for Columbine representa un punto de inflexión dentro de la obra del realizador. Es un cambio profundo, tanto de discurso como de envergadura. Por primera vez, ya no habla de un problema concreto, local, que pretende extrapolarlo, usarlo como paradigma, sino habla sobre grandes temas, abstracciones si se quiere, LA sociedad norteamericana. Y ya no habla *en nombre* de la gente común, le habla *a* la gente común. Y le habla en grande. Atrás quedaron los pequeños proyectos hechos con más ganas y creatividad que medios. *Bowling*. . . es una película grande, producida bajo el alero de la industria, con todos los medios a su disposición.

Éste es un perfecto y radical ejemplo de lo que es un documental reflexivo. Aquí Moore literalmente *reflexiona* en voz alta. Toda la narrativa está organizada como pensamiento hablado: Moore toma una idea, la desarrolla y la abandona por otra relacionada a la primera, pero aparentemente sin un objetivo determinado –aunque obviamente lo tiene, y muy definido–, sin una clara estructuración, un camino, una meta, sino más bien “se va por las ramas”, arma una a una e inconexamente las uvas que finalmente te permiten entender el racimo. Moore divaga, medita, salta de una idea a otra en torno a un tema común que es más bien una noción, una postura, una mirada. Las partes forman el todo.



Tomando como punto de partida la masacre de Columbine, una secundaria ubicada en pequeño pueblo rural de Estados Unidos, donde unos estudiantes desadaptados y fanáticos del bowling irrumpieron armados hasta los dientes en la cafetería y comenzaron a disparar a todo el que se moviera, y continuaron haciéndolo luego en la biblioteca, hasta que finalmente se suicidaron, Michael Moore construye una verdadera radiografía social y cultural de su país a comienzos del nuevo milenio – aquel que en realidad no se inició el 1 de enero del 2000, sino el 11 de septiembre del 2001 –, una sociedad violenta, paranoica, obsesionada con la seguridad y el control, fetichista de las armas de fuego, racista, clasista, neo liberal, con medios de comunicación cada vez más parciales, sensacionalistas y generadores de una cultura del terror, promovida descaradamente por sus líderes políticos con el fin de mantener el *statu quo*.



El atentado contra las Torres Gemelas, según algunos periodistas, fue lo que inspiró a Moore a hacer de *Bowling for Columbine* un documental más universal de lo que era en una primera instancia. Si bien el tema central eran las armas, estaba pensado mucho más local, poniendo más énfasis en los problemas específicos y propios de los Norteamericanos, como leyes obsoletas y súper tiendas vendiendo inescrupulosamente municiones y armamento, después del 11 de Septiembre, Moore se replantea todo el aspecto político y geográfico de su tema central y se cuestiona si la manera de manejar el control de armas puede tener raíces de un asunto racial, todo esto ya en la pre-producción de la obra. Este es un asunto que comienza a ganar protagonismo en la cinta, una vez que el problema de las armas y violencia en EE.UU ya fue planteado. Es una de las tantas teorías que crea para encontrar respuestas a



preguntas que inevitablemente salen a la luz después de una masacre como la de Columbine. Esta tragedia es el paradigma con el que Moore pretende dar a entender que ésta es sólo una consecuencia de una serie de factores, mucho más complejos y diversos que los que los medios de comunicación y el gobierno expusieron. Los actos violentos involucrados con armas de fuego se comparan con los del resto del mundo revelando perturbadores resultados, lo que da una cierta universalidad al relato y al tema de la violencia en sí.

Esta mixtura, este collage, no es sólo de contenido, del texto, sino también de la forma. Para construir su relato, utiliza los más diversos materiales, desde entrevistas, material propio generado para este documental, como por ejemplo la visita a K Mart (que es casi el registro de un happening), material de archivo de la masacre de la secundaria de Columbine, tanto grabaciones de las transmisiones de la TV, audio, cámaras de seguridad, etc.; archivo filmico y televisivo, imágenes de su propia infancia, noticias, fragmentos de películas, de shows televisivos, animaciones, sketches, infomerciales, fotografías animadas, grabaciones de lugares vacíos, música, narración en off, y un largo etc.

Y es la ironía la que constantemente articula el relato, otorga el punto de vista. Eso se nota desde el inicio mismo del film, un fragmento de un antiguo film promocional en blanco y negro donde un hombre en uniforme militar nos invita a ver una película de la Asociación Nacional del Rifle (entidad que será duramente criticada y cuestionada a lo largo del *Bowling*. . .) y a disfrutarla, ya que “seguramente será de nuestro interés...”. Tras esta introducción, Moore nos presenta una secuencia de montaje, al ritmo de melodía de inspiración religiosa, que es a la vez parte de la tradición norteamericana, como *Glory glory Aleluya*, que grafica lo que es para él un típico amanecer en E.E.U.U., un time lapse del sol saliendo tras el monumento a Washington, la vista aérea de un tranquilo pueblo, un vuelo rasante sobre un campo de trigo bañado por los primeros rayos matutinos, un granjero operando maquinaria, un lechero entregando sus pedidos en una tienda, imágenes procedentes de un noticiario que muestra una ciudad extranjera en ruinas recién bombardeada por las tropas americanas, un hombre de un pequeño pueblo rural que inicia su caminata matutina, una profesora recibiendo a sus pequeños alumnos, unos chicos jugando bowling, una atlética rubia en bikini modelando un fusil de asalto y finalmente la Estatua de la Libertad, imágenes de las más diversas procedencias que acompañan un relato de off del mismo Michael Moore cargado de crítica social y humor negro.

Esta cínica mirada desencantada es claramente el sello del director en esta obra, su punto de vista, y se manifiesta profusamente a lo largo de toda la película, fundamentalmente a través del montaje, pero también desde el rodaje, como en la parte en que Moore cuestiona la “cultura del terror” y el rol que en ella cumplen los mass media, que demonizan a negros e hispanos, se incluye una entrevista al Productor Ejecutivo de la popular serie *Cops* – sobre la que se alternan imágenes de la conversación con material del programa –; Moore le plantea a su entrevistado que por qué en vez de siempre mostrar criminales pobres pertenecientes a minorías étnicas, mejor miran a los poderosos criminales de cuello y corbata pertenecientes a las



Corporaciones, y se inserta un sketch denominado *Corporate Cops*, donde satiriza a la serie, utilizando su reconocible formato y música para mostrarnos a Michael Moore encarnando a un policía que persigue a ejecutivos poco honestos con todo el rigor que los reales utilizan para cazar a los criminales de poca monta. Otro ejemplo es la secuencia –nuevamente un collage que mezcla películas documentales, fragmentos de noticiarios y fotografías animadas - donde se ponen de manifiesto los resultados de la intervención estadounidense a lo largo del mundo a partir de la segunda mitad del siglo XX; en ella aparecen los dictadores impuestos por los gobiernos norteamericanos de turno, como el Shah, Pinochet, Saddam Hussein, Noriega entre otros, los gobernantes derrocados, tropas armadas y cadáveres y víctimas, en Irán, Guatemala, Vietnam, Chile, El Salvador, Afganistán, Kuwait, Sudan, Irak, etc., y que culmina con el atentado al World Trade Center el 9/11, realizado por Osama Bin Laden, otro ex protegido de E.E.U.U. que se vuelve en su contra (como ya lo habían hecho antes varios otros...), imágenes a las que se les añaden gráficas que muestran en cifras los costos en vidas humanas de tales intervenciones, todo esto acompañado de una banda sonora donde Louis Armstrong le canta a la belleza de la vida en *What a Wonderful World*. Otros ejemplos de como lo irónico es clave para entender el punto de vista del director en *Bowling for Columbine* son las secuencias de la animación “infantil” de la bala que resume la historia de los E.E.U.U. y su relación con el miedo, las armas de fuego y el racismo, realizada por los mismos creadores de *South Park* (otro claro ejemplo de sátira política), o la parte en que compara a Estados Unidos con otros países industrializados, analizando si la historia de violencia y la cantidad de homicidios en cada uno de ellos por año tiene alguna relación, mezclando fragmentos filmicos claramente humorísticos, que incluyen al Príncipe Carlos, bailes tiroleses, boxeo con canguros, Godzilla y muchos cowboys, con otros provenientes de documentales sobre guerras y matanzas, esta vez con una narración en off que se complementa con la *Sinfonía Coral* de Beethoven, cuya estrofa más reconocible es *El Himno de la Alegría*. O cuando Bush habla de los “evildoers” o malhechores, mientras vemos imágenes de una antigua película de terror.

Otro punto donde se manifiesta el carácter irónico del director es en la construcción del Michael Moore *personaje*. Obeso, vestido de camisetas de franela y jockey, es la encarnación del *red neck* proveniente de las mismas zonas rurales donde acontece la acción de la película. Es el americano típico, pero no WASP, sino *white trash*. En las entrevistas y otras apariciones en pantalla, como cuando va al banco a abrir una cuenta para obtener un rifle gratis, se muestra torpe, lento, algo tonto, poniéndose por debajo del nivel de sus coprotagonistas, lo que permite que éstos se suelten, pierdan sus inhibiciones frente a la “autoridad” del director, dejen aflorar sus lados más oscuros y ocultos y hagan caer sus máscaras. Pero este personaje es muy distinto al Michael Moore *narrador*, que reflexiona sobre las imágenes en off de manera rápida, ácida, insidiosa. O del crítico, cínico y divertido realizador. El humor contrasta con la crudeza de lo que cuenta y el contraste es un común denominador en Moore.

El material de producción propia, incluyendo las entrevistas, tiene más bien el formato de un diario de viaje televisivo: cámara en mano, fotografía bruta centrada en el contenido (en

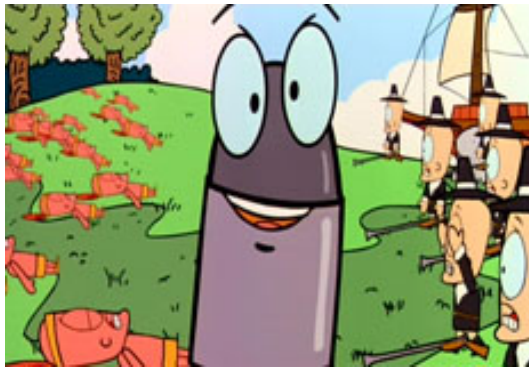


que se vea, más que en cómo se vea) –basta citar los ejemplos de las secuencias en la sede central de K Mart, en la cual Moore acompaña a unos chicos sobrevivientes de la masacre de Columbine a “devolver” las balas que están alojadas en sus cuerpos y que fueron compradas en esa tienda por los asesinos, o en la casa de Charlton Heston, líder y vocero de la Asociación Nacional del Rifle, dónde no temen pasar por zonas de profundas sobre exposiciones, o en las entrevistas iluminadas por sun gun y sus duras sombras, incluyendo a veces la del propio camarógrafo, lo que normalmente está fuera del código cinematográfico, pero que aquí parece no importar-, donde la presencia de Michael Moore es permanente, ya sea dentro o fuera de cuadro. Constantemente lo seguimos a él en su búsqueda de la verdad y precisamente es la forma la que está enfocada a darle *verdad* al relato, de ser testimonial, aunque *verdad televisiva* al fin y al cabo, ya que no duda en intercalar en el montaje de las entrevistas contraplanos de la reacción de Moore, grabados obviamente con posterioridad, para simular la conversación en pantalla. Las únicas veces que la cámara deja de ser en mano, y nos muestra planos fijos, es en planos de los lugares vacíos donde ocurrieron los hechos, sobre todo en las instalaciones de la secundaria, lo que les da énfasis y gran dramatismo.

Otro punto que vale la pena destacar de ésta película es su banda sonora. Esta funciona en muchos planos, y también esta cargada de mixturas. Por una parte, está la música, canciones icónicas fácilmente reconocibles –que van desde The Ramones tocando *What a Wonderful World* (lo que es sarcástico en sí mismo) hasta música clásica o tradicional norteamericana- que sirven de contraste con las imágenes, recontextualizándolas. Por otra está el sonido directo del material propio y ajeno. Por otra, el archivo sonoro, que complementa y otorga sentido a la imagen, o que incluso funciona por sí solo, en una secuencia que escuchamos una llamada al 911 en medio de la masacre, donde una aterrorizada profesora pide ayuda a la policía, sobre fondo negro. Y por último está la voz en off del propio Moore, que más que servir de narrador, analiza, comenta, da opinión.

El montaje funciona estructurando capítulos en base a unidades temáticas, cada uno con su propia lógica interna. Hay algunos en los que el montaje es rítmico, según el patrón de la música que los acompaña. Otros son más narrativos. En algunos se emplean pantallas divididas, montaje paralelo, textos, animación de fotografías, y otros recursos de post producción. Sin embargo, es precisamente el montaje lo que le otorga a esta película el sello exploratorio, meditativo y algo azaroso del que hablábamos al comienzo. Es aquí donde se organiza esta narrativa *a la manera en que uno piensa*.

Porque no es que no exista una clara opinión sobre el tema de parte de Moore, ni mucho menos que *no exista* un tema. El fetichismo norteamericano por las armas de fuego, su sangrienta historia, su alto número de homicidios, en especial de “incomprensibles” asesinatos en serie o masivos, el culpar de la violencia juvenil a Marilyn Manson y no a Clinton (o al presidente de turno) por bombardear Kosovo (o el país de turno), suponiendo que el rock tiene mucho más efecto nocivo sobre los chicos que una política militarista e imperialista, los



adolescentes alienados y violentos, y el desmedido acceso a bombas, pistolas, rifles, etc. son parte del *American Way of Life*, y la matanza de Columbine finalmente es sólo una de sus manifestaciones, tanto como el bowling. Y esto es lo que Moore va desgranando paso a paso, construyendo un relato a través de la suma de las partes.

Mención aparte merece el capítulo construido como animación, realizada por los creadores de *South Park*, donde se “resume” la historia Norteamericana y su relación entre el miedo, ya sea a otras etnias o terroristas, y las armas de fuego, donde una bala sirve de anfitriona y nos cuenta desde una estética “inocente e infantil” un discurso plagado de crítica social. Esta es la única “reconstrucción histórica” del film y vale la pena destacar su atípico formato y la utilización, una vez más, del contraste como herramienta narrativa.

Al igual que *Roger & Me*, este film obtuvo resultados concretos en la comunidad. Al exponer la política de Wal-Mart en la venta de armas y municiones, logró que dicha empresa las retirara de sus estantes. Una batalla que no ganó fue la final, donde enfrentó al presidente de la NRA, Charlton Heston. Como mencionamos anteriormente, Moore es miembro de la Asociación Nacional de Rifles y como tal, fue a casa de este conocido actor de Hollywood, para obtener respuestas sobre reuniones de la institución convocadas en pueblos dónde armas en manos de civiles habían provocado tragedias. Con el segmento animado realizado por los creadores de *South Park*, Trey Parker y Matt Stone, va más allá y cuestiona la existencia del grupo, que promulga el consumo y uso de armas de fuego, no cuenta con buenos programas de prevención y es considerada la organización sin fines de lucro más poderosa de los Estados Unidos. En la última secuencia, dónde entrevista a Herston, cuándo ya se divisa que la conversación cambió de entonación y algunas aseveraciones del actor apuntan a un problema racial, Moore le pregunta si él considera que el tema de la mezcla de etnias es una razón a la sangrienta historia norteamericana. Cada vez que le repite una pregunta o lo que ha dicho, Heston retrocede en su actitud y con esto finaliza todo lo expuesto anteriormente, que denota un grave problema racial en el país.

Este incendiario documental, como lo catalogó la prensa, ganó el Oscar a Mejor Largometraje Documental el 2002 y Mejor Película Extranjera en los Oscar de los franceses, cómo les llama Moore, los César Awards, el 2003, entre otros premios.



Stupid White Man

En una misma línea editorial y el mismo año, Moore se convirtió en Best Seller del New York Times con *Stupid White Men...And Other Sorry Excuses for the State of the Union*. Se puede decir que tiene los mismos protagonistas, George Bush y su gabinete, de los cuáles varios son nombres que volverán a aparecer más adelante en las obras del denominado “cineasta del pueblo”. La introducción y el primer capítulo, *Un Golpe Muy*



Americano, exponen el tema central del libro y las aristas van emergiendo a medida que respalda lo que planteó y lo cierra. Al igual que sus filmes, narra como *el pensamiento del ser humano*. Utiliza un estilo de diálogo con el lector, y tal cómo en cualquier conversación, los temas derivan a medida que se van sumando hechos y datos. Con un lenguaje coloquial, humor e ironía entabla una relación con el receptor, empezando la explicación desde un punto básico, para alguien que puede que nunca se interesó en la política e incita a la organización de la población. Algunas páginas con *consejos* tienen incluso bordes demarcados para recortarlos, con tips que en primera instancia son absurdos, pero que si se les pone un poco de atención y se relacionan con el asunto tratado en el momento, hacen un punto que un individuo cualquiera podría seguir, o por lo menos, tener en mente. Al ridiculizar un objetivo por completo, éste pierde sentido.

- Extracto recortable del capítulo Nación Idiota:

“¿Tienes potencial de ser una persona que dispara en una secundaria?”

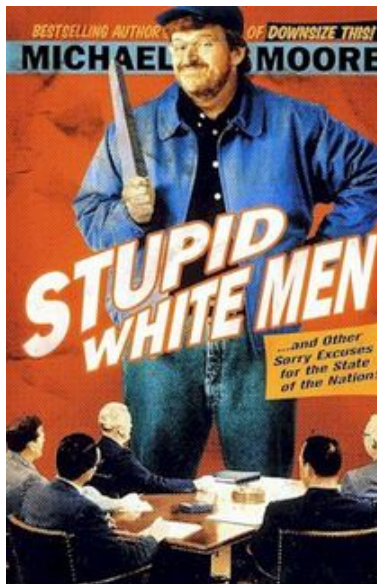
La siguiente es una lista de rasgos catalogados por el FBI como “factores de riesgo” de los alumnos que podrían cometer actos violentos. Manténgase alejado de alumnos que muestren signos de:

- *Malas habilidades para copiar
- *Acceso a armas
- *Depresión
- *Abuso de alcohol y drogas
- *Alienación
- *Narcisismo
- *Humor inapropiado
- *Acceso a Internet o televisión ilimitado

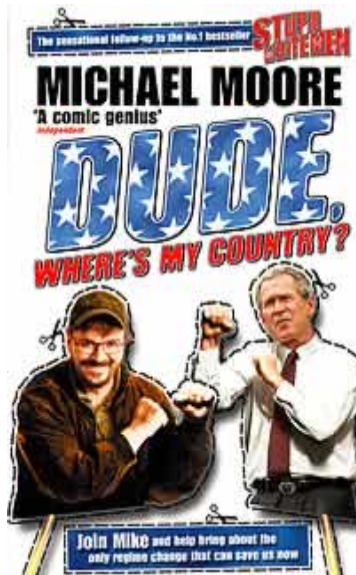
Ya que esto los incluye a todos ustedes, retírense de las escuelas inmediatamente. Estudiar en casa tampoco es una opción, porque debes también mantenerte alejado de ti mismo.”

- Sinopsis oficial traducida al español

¿Recuerdas cuando todo parecía ir bien? ¿Cuándo el gobierno corría con sobras, la polución estaba desapareciendo, la paz entraba en el Medio Oriente e Irlanda del Norte, y el puente al siglo XXI era fuerte con Internet de alta calidad y pagaba con oro de 40 quilates? Bueno, y tanto más para el futuro. Ya sea que esté llamando por un acto de una Nación Unida para destronar a la Junta Familia Bush, llamando a los Norteamericanos Africanos a poner letreros de Sólo Blancos sobre las entradas de negocios enemistosos, o rezando porque Jesse Helms sea besado por un hombre, Michael Moore está allá afuera para curar al mundo de la plaga de hombres blancos estúpidos.



El Libro No Ficción Más Vendido # del 2002, *Stupid White Men*, ha estado en la lista de Bestsellers del New York Times hace más de un año. Un Bestseller #1 en Canadá, Gran Bretaña, Alemania, Australia, Japón, Irlanda, y Nueva Zelanda, ha sido traducido a 24 idiomas y ha vendido más de 3 millones copias alrededor del mundo.



Dude, Where Is My Country?

Al año siguiente, publicó, a través de Warner Books, *Dude, Where Is My Country?* Traducido al español como *¿Qué Han Hecho con mi País, Tío? Bush, y su familia* son el objeto de investigación de esta entrega, no hablando tan universalmente, si se quiere, sino más específico. Ya no trata ni las armas ni la naturaleza del norteamericano, es un ataque personal y se puede sentir la rabia del autor al leerlo. Esencialmente, es un capítulo por asunto, en los que relaciona a los Bush. Empieza con Arabia Saudita, pasando al petróleo, El Pozo que Termina Bien, la política del miedo, Estados Unidos de BOO, e incluso la religiosidad del mandatario, Jesús W. Christ. Cada capítulo es entonces como uno de los segmentos documentales que constituyen el programa de televisión, o una de las fracciones que arman la película. El título hace alusión a la cinta *Dude, Where is My Car?* En la que dos típicos adolescentes estadounidenses hacen, más que nada, estupideces al puro estilo norteamericano. El tour de este libro fue registrado y editado. *39 Cities in 23 Days*, es un corto duración de 13 minutos que viene como material extra en la caja de colección del director y narra las vivencias del director durante este tour promocional.



Fahrenheit 9/11

Ficha Técnica:

Escrito, dirigido y producido por Michael Moore

Productores Kathleen Glynn y Jim Czarnecki

Cast Michael Moore y George Bush

Distribuido por Lions Gate Films, IFC Films y Sony Pictures Home Entertainment.

Presupuesto US\$ 6 millones

Estreno 25 de junio del 2004

Duración 122 minutos

Sonido Stereo



- Traducción de la sinopsis oficial

Una de las películas más controversiales y provocativas del año, *Fahrenheit 9/11* es la examinación más punzante del cineasta Michael Moore, ganador del Premio Oscar, de las acciones de la administración Bush, después de los trágicos eventos del 9/11.

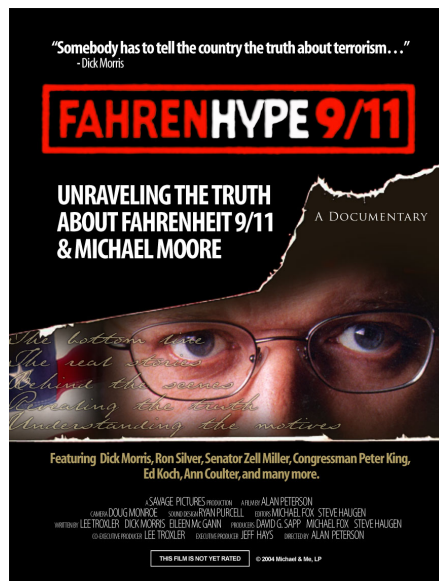
Con su característico humor y obstinado compromiso por descubrir los hechos, Moore reflexiona sobre la presidencia de George W. Bush y hasta dónde nos ha llevado. Él sabe el cómo – y porqué – Bush y su círculo íntimo evitaron buscar la conexión Saudí con el 9/11, a pesar de que 15 de los 19 secuestradores eran sauditas y que dinero saudí fundó Al Qaeda. *Fahrenheit 9/11* nos muestra una nación mantenida bajo constante miedo por alertas del FBI, y engañada a aceptar una legislación, el Pacto Patriótico, que infringe derechos civiles básicos. Es en esta atmósfera de confusión, sospechas y terror que la administración Bush se apresura a la guerra en Irak y *Fahrenheit 9/11* nos lleva dentro de esa guerra para contar historias que no hemos escuchado, ilustrando el terrible costo humano para los soldados y sus familias.

- Repercusiones

Debido a la temática y las acusaciones que Moore hace al Jefe de Estado, su estreno no estuvo libre de polémica. Asociaciones pidieron prohibir la exhibición del filme por numerosos motivos, llegando al punto de implantar una queja ante el Comité Federal de las Elecciones por ser catalogado de propaganda política que intervenía las elecciones que se realizarían dos meses después. Si bien la FEC tuvo que aceptar el lanzamiento de la cinta, The Walt Disney Company tenía la última palabra respecto a que estrenar, incluso por sobre Miramax, y ya entonces existían diferencias entre ambas compañías sobre los films a distribuir por temas de contenido y visión, uno de los motivos por los cuáles los hermanos Weinstein se retiraron, tan sólo un año después, de la compañía que habían co-fundado. En una entrevista, Moore remarcó el hecho de que *Bowling for Columbine* había costado 3 millones de dólares y recaudado 120, por lo que los motivos de Disney de boicotear el lanzamiento del filme era “un mal negocio y políticamente obtuso. (...) Toda la historia detrás de esto (y otros intentos) de matar nuestra película, serán revelados con más detalles a medida que pasen los días y las semanas. Todo lo que puedo decir es, gracias a Dios por Harvey Weinstein y Miramax, que se han estado junto a mí durante toda la producción de esta película.” (*Variety*, 6 de Mayo, 2004)



Ray Bradbury se sumó a la controversia y exigió a Moore, durante mucho tiempo, cambiar su título, pues *Fahrenheit 9/11*, *La Temperatura Donde Arde la Libertad* hace alusión al encabezado del libro de 1953 *Fahrenheit 451*, *La temperatura Donde los Libros Arden*. Grupos religiosos y de extrema derecha se opusieron también a la proyección del filme, pero *Fahrenheit 9/11* terminó distribuyéndose masivamente. *Michael Moore Hates America* fue una de las primeras obras que desacreditaba a Moore y lo imitaba en su búsqueda por entrevistar a Roger Smith, esta vez siguiéndole la pista a él mismo.



Fue estrenada en Texas, en el que se denomina el primer festival de cine conservador, el American Film Renaissance Film festival.

Poco después, Dick Morrison, un representante del partido republicano, co-escribió *Fahrenheit 9/11*, una película que pretende desmentir las aseveraciones expuestas por Moore. Vale la pena recalcar que este filme se sustenta en gráficas muy parecidas a las de

Moore, una ironía que a veces puede resultar un tanto confusa. Otros, por el contrario, atacaron a Moore por apoyar la versión *oficial* de los eventos ocurridos, y no exponer la teoría de la conspiración por parte del gobierno de los Estados Unidos, en los atentados.

- Moore sobre Fahrenheit 9/11 en Cannes, 23 de Mayo de 2004

Sobre el incremento de la popularidad de los documentales: “La audiencia ama una buena historia, ya sea ficción o no-ficción. No empiezo haciendo un documental, sino una buena película. El cine no-ficción está saliendo ghetto y los documentalistas están encontrando nuevas e intuitivas maneras de contar sus historias. Estoy complacido y espero continúe así.”

Sobre el hecho de si la Palma de Oro es un premio francés: “Había sólo un ciudadano francés en el jurado. 4 de 9 eran americanos. (...) Este no es un premio francés, fue otorgado por un jurado internacional dominado por americanos.”

Sobre su impacto como cineasta: “El primer impacto que quiero de la audiencia es que salga del cine y diga esas fueron dos buenas horas de mi tiempo. Hacer esto como una película viene primero que la política. Si quisiera hacer un discurso político, sería un político. Elijo ser cineasta. Me encantan las películas.”

Sobre lo que se puede o no creer: “El film empieza con ellos poniéndose su maquillaje. Los considero actores. De hecho, olvidé agradecerles a mis actores, gracias George Bush, Donald Rumsfeld, Paul Wolfowitz...”

(Traducción al español del discurso de Premiación)

- Análisis

Antes que todo, esta película es bastante más seria que *Bowling...* Si bien el realizador no abandona por completo su característica ironía, la narración se hace menos lúdica que en su predecesora. También es mucho más directa; no parece “cazar patos con una metrallera”, sino se vuelve un francotirador, preciso, exacto, agudo. Es que aquí el “enemigo” deja de ser intangible. No es el sistema, el modelo, el *American Way of Life*. Tiene nombre y apellido. Incluso sabemos la inicial de su segundo nombre: W. La visión política se transforma en clara denuncia.



El film se inicia con una secuencia de montaje en base a material de archivo, donde vemos primero fuegos artificiales y la celebración de la victoria de Al Gore en las elecciones presidenciales del 2000, mientras la voz de Michael Moore ironiza ante la posibilidad de que todo eso haya sido sólo un sueño. La imagen se realenta, mostrando exaltados demócratas celebrando el triunfo y la música cambia de unos atmosféricos violines a un alegre banjo campirano mientras vemos la cobertura que los noticiarios daban sobre la victoria de Gore, hasta que la Fox News contradice la opinión mayoritaria, dándole la mayoría de Florida a Bush, y con ella la presidencia, y vemos a las otras estaciones retractándose. El montaje ahora se compone de material filmico de archivo, fotografías animadas y documentos, que acompañan a la voz del director, quien plantea una teoría de conspiración, explicando como Bush logró "colarse" en el gobierno, ayudado por su primo John Elis (el hombre a cargo de Fox News esa noche), su hermano Jeff, Gobernador de Florida, su Jefa de Campaña (la encargada de contar los votos), Data Base Technology (compañía que borró de los registros electorales a un alto número de afroamericanos, quienes no pudieron votar), los republicanos que defendieron con dientes y uñas el resultado, los demócratas que aceptaron sumisos la "derrota", y los jueces de la Suprema Corte (y amigos de Bush padre) que ratificaron la elección de George W. El montaje termina con las mismas imágenes del comienzo, pero mostradas al revés, con un off que dice "...nada de esto fue un sueño, fue lo que en realidad pasó". Primera secuencia y el primer disparo ha dado en el medio del blanco: ha quedado establecido que el gobierno de W es ilegítimo desde su gestación. La autoridad del Presidente es éticamente inválida.

Segundo round: la asunción. Primero vemos la sesión conjunta de la Cámara de Representantes y del Senado, para ratificar la elección de Bush como nuevo presidente. Dirigida por Al Gore, en su condición de Vicepresidente saliente, vemos como uno tras otro congresistas, fundamentalmente de color, van exponiendo sus objeciones a ésta ratificación, pero como no contaban con el apoyo de ningún Senador, son mandados a sentarse y callar. Saltamos al exterior, donde en un lluvioso y feo día, Bush llega al congreso en su limosina, mientras cientos de manifestantes arrojan huevos y protestan, impidiendo la tradicional caminata con la que los presidentes inician su período, que tuvo que ser reemplazada por un rápido y bochornoso ingreso en auto, en medio de la ira generalizada. La secuencia evoluciona mostrándonos los primeros fracasos de la nueva administración republicana: leyes no aprobadas, popularidad en franca caída, jueces rechazados, etc. Segundo tiro en el blanco: la gente no lo apoya.

Round 3: "... yendo todo mal hizo lo que cualquiera de nosotros hubiese hecho, se fue de vacaciones." Con esta frase, Michael Morre hila la anterior secuencia con la que muestra a George W. practicando golf, tenis, pescando, jugando con sus perros, etc., al ritmo de una pop canción ochentera, mientras nos narra que en sus primeros meses de gobierno, antes del 9/11, Bush pasó el 42% del tiempo de vacaciones, mientras el Presidente divaga torpemente tratando de justificar su falta de profesionalismo frente a los reporteros. Luego vemos donde pasó la mayor parte de ese tiempo: relajándose en Camp Davis, andando en yate, jugando al cowboy en su rancho en Texas ("donde la vida es menos complicada"), hasta que el 10 de septiembre



partió a reunirse con su hermano en Florida. Otro disparo certero: además es flojo e incompetente.

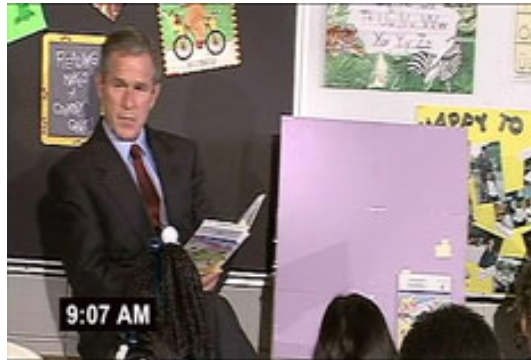
Cuarto round: los créditos: Vemos imágenes de cámaras oficiales, con todo el look mainstream de alta calidad que esto supone, –que el realizador haya tenido acceso a este material es en sí una prueba de su poder-, donde se realizan los preparativos para discursos y entrevistas: aparecen Bush, Collin Powell, Ashcroft, Donald Rumsfeld, Condoliza Rice y otros altos miembros del gobierno mientras son maquillados, peinados, el camarógrafo se toma los focos, se colocan los micrófonos, se repasan los textos, se lanzan relajadas bromas, se prepara la puesta en escena. Todo es una farsa. El francotirador destruye la credibilidad con esta impecable y cruda secuencia. Y apenas vamos en los créditos.

Tras este largo prólogo – más de 13 minutos – la película “empieza” con un negro. Escuchamos sirenas, gritos, confusión. Tras un extenso y sutil fade out, vemos rostros conmocionados, en shock, llorando y gritando. Los aviones se acaban de estrellar contra el World Trade Center, y la nación no lo puede creer. Vemos a NY transformada en zona de guerra, gente corriendo, cenizas que invaden el aire, nubes de humo.

A partir de este punto, Moore nos irá develando su versión de las conexiones de Bush con los ataques terroristas del 11 de septiembre, y las verdaderas motivaciones de sus actos de respuesta. Nos mostrará las relaciones comerciales y personales de la familia Bush con la familia Bin Laden, la protección que el gobierno norteamericano le dio a ésta, las conexiones con Arabia Saudita, quiénes están detrás de los conglomerados de la Industria de la Defensa–el sector económico más favorecido con la Guerra Contra el Terrorismo–, los verdaderos intereses tras el ataque a Irak, qué es lo que realmente pasa en la defensa interna de E.E.U.U, su visión sobre la política comunicacional del terror y la confusión, el rol de los *mass media* en ésta, como han sido los sectores más pobres y marginados de Norteamérica los que han surtido del recurso humano al combate, lo sucio de la guerra para ambos bandos, etc.

La estructura de esta película es la de una tesis, y su montaje absolutamente probatorio, siendo formalmente mucho más clásica que *Bowling for Columbine*. Las imágenes complementan y tornan tangibles las ideas, expresadas en palabras por las entrevistas y la narración en off que, obviamente, hace el propio Moore a lo largo de todo el film. Y aunque también parte del metraje proviene de películas y series de televisión descontextualizadas – cómo la secuencia donde se utiliza irónicamente a *Dragnet* para graficar como debería ser el procedimiento policiaco normal, en contraste con las aberrantes irregularidades que significó la evacuación de los miembros de la familia Bin Laden de tierra norteamericana sin ser interrogados – o de producción propia, como las entrevistas, el fuerte del material filmico en *Fahrenheit 9/11* proviene de los medios “oficiales”, fundamentalmente de los noticiarios.

Porque para denunciar a George W. no hay que recurrir a técnicas subrepticias o a grandes construcciones, basta con recopilar lo que él mismo muestra descaradamente. Como su absoluta



falta de reacción cuando, estando en un jardín infantil en Florida la mañana aquella del 11 de septiembre, al ser informado de que “la nación se encuentra bajo ataque enemigo”, él continúa impávidamente con *My Pet Goat*, un libro de cuentos para niños, en las manos, frente a toda la prensa nacional. O cuando un joven Bush, en una actitud de absoluta sinceridad, que raya en la estupidez, reconoce que su principal capital como empresario es que es capaz de tener libre acceso a su padre presidente a cualquier hora del día, probablemente lo único que lo hacía valioso para los inversionistas. A lo más las une en secuencias de montaje, que acompaña una música satírica que complementan su narración, como la secuencia donde vemos la más que cercana relación entre la familia Bush – rayando en lo servil – con los jeques árabes, prodiga de abrazos, apretones de mano y caritas sonrientes, al ritmo de *Shining Happy People* de R.E.M., y que culmina con el irónico comentario del director “who is your daddy?”.

Moore toma fragmentos de noticiarios para afirmar la complicidad que han tenido los mass media norteamericanos con la administración gubernamental a la hora de instaurar una cultura del terror, para mantener al pueblo asustado y sumiso, como las más absurdas amenazas de ataques (desde aviones de juguete a control remoto, a pequeños pueblos de 2000 habitantes como Tappahannock Virginia, a los ferrys, etc., etc., etc.) o las notas a “medidas de seguridad” que un ciudadano común y corriente debería tomar, como bunkers prefabricados, paracaídas para lanzarse de los edificios y otro más largo etc.

También están las imágenes de la guerra, tanto de los soldados norteamericanos como del pueblo iraquí y afgano. Imágenes que bastan por sí mismas para construir discurso.

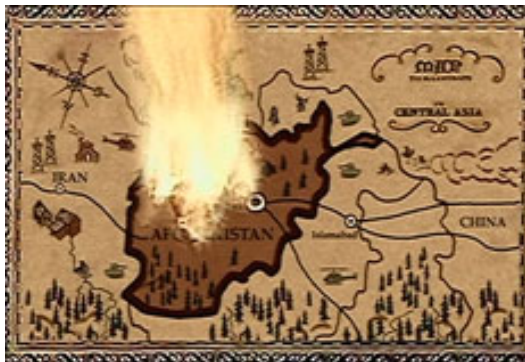
Otra importante fuente de material para colocar en pantalla son los documentos oficiales, que son grabados, animados, analizados, como el que recorta el presupuesto del F.B.I. para la lucha contra el terrorismo, o aquel informe donde se justifica la salida de la Guardia Nacional del presidente en su juventud, y en el cual aparece borrado – con uno de los clásicos plumones negros – el nombre de James R. Bath, quién posteriormente sería el administrador de los fondos de la Familia Bin Laden en E.E.U.U., y financista de Bush en muchos de sus negocios, como se puede comprobar al ver una copia del mismo documento obtenida por Moore con anterioridad. O los reportes de los pasajeros árabes que salieron del país los días posteriores al 9/11, cuando nadie más podía volar – “ni siquiera Ricky Martin”-. También recurre profusamente a lo publicado en la prensa escrita, como por ejemplo las ganancias de Carlyle Group, una corporación multinacional de la industria de defensa, tras los atentados a las Torres Gemelas. En esta empresa, los padres de Osama y George W eran socios. Otro ejemplo es cuando vemos los titulares de los diarios que informan los intentos del Presidente por detener las investigaciones del Congreso sobre los atentados. Cuando se muestran estos textos escritos, la animación va agrandando los párrafos destacables.

También se utilizan profusamente las fotografías fijas de los personajes aludidos, tanto retratos como capturas de momentos “relevantes”, a veces animándolas para darle mayor ritmo



al montaje. Del mismo modo, es usado el material de archivo de carácter amateur para “probar” afirmaciones hechas sobre el pasado.

Así mismo, un importante minutaje de la película corresponde a entrevistas. De éstas mayormente sólo las respuestas son incluídas, quedando fuera de la edición las intervenciones de Moore. Vemos hablar tanto a “expertos” (políticos tanto de gobierno como de oposición, analistas, etc.) como a “protagonistas anónimos” (familiares de las víctimas del 9/11, soldados destinados en el frente de combate, madres de estos militares tanto vivos como muertos, víctimas de la nueva política represiva del gobierno, etc.) y a gente común. Nadie es identificado, sólo sabemos quienes son por sus dichos, otorgándole una cierta democratización al formato. Además de las grabadas especialmente para esta película, también se incluye material proveniente de programas periodísticos de televisión.



Estos y otros materiales nuevamente son organizados a modo de collage en la sala de edición, aunque esta vez es el texto el que lleva la batuta en la narrativa, siendo las imágenes complementarias más que suplementarias. Grafican lo dicho en forma directa, más que metafórica. No hay mucho espacio para la polifonía en este articulado y cerrado discurso, muchas veces cargado de sentimentalismo. Es la música, la utilización de fragmentos de películas y series de TV y el humor negro de Moore los encargados de aliviar un discurso que, sin estos elementos, probablemente caería en el más serio fundamentalismo, y en cambio lo torna digerible y comercial, muchas veces incluso pulsional, emotivo. Es algo así como *Pop Militante*. Dentro de esto, cabe destacar la secuencia en que se parodia a la antigua serie de cowboys Bonanza, reemplazando las caras de la Familia Cartwright por las del propio George W. Bush, Donald Rumsfeld, Dick Cheney y Tony Blair y el mapa en llamas del Lejano Oeste por el del Medio Oriente. Y aquella que muestra, en medio de pomposas fanfarrias y con la voz grandilocuente de un locutor a los miembros de la “Coalición de los Voluntarios” para la invasión a Irak, la mayoría países tercermundistas graficados por folklóricas o humorísticas imágenes que poco tiene que ver con lo bélico. Incluso cita como uno de sus miembros a Afganistán, cuyo ejército eran las tropas de ocupación estadounidenses.



La edición también recurre a rápidos montajes donde vemos reiteración de frases dichas por las autoridades en diferentes momentos, como cuando Bush habla de que van a hacer salir a Osama de su escondite, o que Hussein tiene armas de destrucción masiva. En una secuencia incluso entrepone dos frases, dichas por dos personas diferentes, con el fin de ridiculizar, cómo lo que dice Bush sobre disfrutar de América e incentiva a viajar dentro del país, en paralelo con Cheney, y otros asesores, que hablan sobre los peligros inminentes a los que deben estar preparados los estadounidenses. Esto poco después que vimos a un psicólogo afirmar que un perro que se le dicen dos cosas al mismo tiempo, se confunde y que “el pueblo norteamericano está siendo tratado así”. Todo esto fácilmente nos guía por el camino hacia la teoría que Moore ha preparado a medida que toca el tema Bush, una *guerra del terror* que ejecuta el gobierno contra sus ciudadanos.



Las entrevistas en esta película son mucho más cuidadas, correspondiendo al típico formato de las *talking heads*, con encuadres clásicos, cámara en trípode, suaves zooms, iluminación adecuada, etc. y sobre ellas es frecuente que se inserte material de archivo que va graficando lo que el entrevistado explica, fundamentalmente proveniente de noticiarios una vez más.

La presencia de Moore en la pantalla es más acotada que en sus otros proyectos. Aquí él no es el protagonista. No somos testigos de su búsqueda. Aunque los seguimientos a sus acciones tampoco están completamente descartados. Por ejemplo está la secuencia – cámara en mano y formato sucio, como es su costumbre – donde realiza una entrevista frente a la Embajada de Arabia Saudita y es interrumpido por miembros del Servicio Secreto (cuya misión legal no es precisamente custodiar diplomáticos extranjeros), quienes le exigen explicaciones sobre su presencia en el lugar. U otra escena cuando Moore, montado en un camión de helados, se pasea frente al Congreso leyendo el Acta Patriótica, luego de que varios congresistas confiesan que la aprobaron sin conocerla. También aparece nuevamente en otra suerte de acción provocadora cuando, junto con un reclutador de los marines, trata de convencer a los congresistas que envíen a sus hijos a pelear a Irak.

La narración de este documental es sostenida nuevamente por una voz en off del propio Michael Moore, quién va desarrollando sus pensamientos y comentando lo que vemos. Sin perder nunca su ironía, es mucho más seria esta vez, incluso en el tono de voz, más pausado y triste que en *Bowling*. . . . Su discurso está plagado de “datos duros”, tales como nombres, números, fechas, cifras, que sirven de prueba en este verdadero alegato que busca probar la culpabilidad del acusado frente al público / juez / elector.

La banda sonora nuevamente es también un complejo collage. Por una parte se usan efectos para puntualizar irónicamente las imágenes, como la inclusión del típico riff de *Cocaine* de Eric Clapton, para el nombre de Bush, grito de terror para Osama en la secuencia de cómo se sembró una absurda campaña del terror, etc. En el mismo sentido, vale la pena destacar la utilización de una música infantil alegre, inocente y juguetona para contrastar con la patética y terrible verdad, cuando se muestra como un grupo llamado Peace Fresno formado mayoritariamente por adultos mayores de un pequeño pueblito que se reúnen a comer galletas y hablar sobre la paz, fue infiltrado por agentes antiterroristas tras la promulgación del Acta Patriótica, o cómo un jubilado fue interrogado por el F.B.I. por decir en su gimnasio que encontraba a Bush estúpido o cuando a una mujer se le incautaron las mamaderas con leche materna que tenía para su bebé recién nacido. *America, America*, un típico himno patriótico, acompaña una secuencia que recopila material ultra nacionalista y parcial proveniente de los reporteros de los noticiarios más mainstream. El tema principal de la serie *American Hero* suena mientras vemos a Bush visitando a las tropas en un portaviones vestido de piloto.

A diferencia de su filmografía precedente, esta vez también hay una gran presencia de



música ambiental orquestada (pianos, violines, oboes, etc.) que da un gran dramatismo a las secuencias más serias.

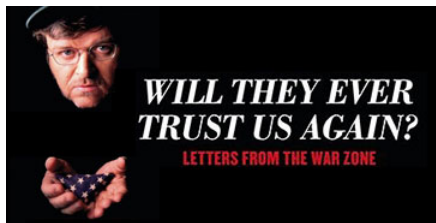
También vale la pena destacar la inclusión de *The Roof is on Fire* de Bloodhound Gang, el tema favorito de los soldados destacados en Irak, mientras vemos imágenes de la guerra. Lo especial de esta musicalización es que es sin ninguna ironía, sino corresponde más bien al punto de vista de los protagonistas. Aquí, este montaje de batallas fue precedido por entrevistas a soldados que claramente se toman estas matanzas a la ligera, y es seguido por la otra cara de esa misma moneda, los militares que están en completo desacuerdo con las decisiones de su presidente y que sólo quieren volver a sus hogares.



La película termina con un emotivo discurso de Moore sobre los soldados americanos, provenientes en su gran mayoría de los sectores más pobres y marginados del país, “quienes son los únicos dispuestos a dar su vida por el bienestar de las nuestras, y tan sólo piden a cambio que no los mandemos a pelear inútilmente a menos que sea necesario” (y no por para el enriquecimiento de unos pocos), mientras vemos imágenes de estos jóvenes. Luego un compilado de fragmentos de las mentiras dichas por las autoridades en relación a la guerra. Finalmente Moore hace un análisis sobre las verdaderas razones de los conflictos bélicos, mientras vemos imágenes que grafican sus palabras con otras similares a las de la secuencia de créditos inicial, sólo que esta vez las autoridades aparecen sacándose los micrófonos y despidiéndose. La farsa ha terminado.



Esta película ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes. La última vez que un largometraje documental ganaba éste, el galardón más importante del certamen, fue 48 años antes, recibido por *The Silent World* de Jacques Cousteau y Louis Malle. Compitió con films como *Old Boy* de Chan-Wook Park y *Ladykillers* de los hermanos Coen. Quentin Tarantino, presidente del jurado, le dijo al oído (a Moore): “Queremos que sepas que no fue la política de tu film lo que ganó este premio. No estamos aquí para dar un premio político. Algunos de nosotros no tiene políticas. Nosotros premiamos el arte del cine, eso es lo que te hizo ganar este premio y queremos que lo supieras, como compañero cineasta”. Moore, por su parte, agradeció la atención que este reconocimiento le daba al film, pues motivó, sin duda, al público a ir a verla.



El día que *Fahrenheit 9/11* se estrenó en DVD, lanzó el libro *The Official 9/11 Reader*, una transcripción del filme que contiene además capítulos con material inédito. Meses más tarde, seleccionó cartas de militares que cuentan sus historias después del 11 de septiembre del 2001, y junto a comentarios las publicó en el libro *Will They Ever Trust Us Again?* El título hace alusión a la última pregunta que le hace a cada soldado, si volverán a creer en el gobierno estadounidense después de haberlos mandado a una guerra innecesaria. Se pueden leer otras cientos de historias que son publicadas a través de su página web. Sobre

¿Confiarán en Nosotros De Nuevo? Dijo, “Estoy orgulloso de darles voz a las tropas que me han escrito”.



Sicko

Ficha Técnica:

Escrito, producido y dirigido por Michael Moore

Productor Meghan O’Hara

Productores Ejecutivos Kathleen Glynn, Harvey y Bob Weinstein

Distribuido por Weinstein films / Lionsgate

Estreno 29 de Junio de 2007

Duración 95 min.

Sonido Stereo

- Traducción al español de la sinopsis oficial

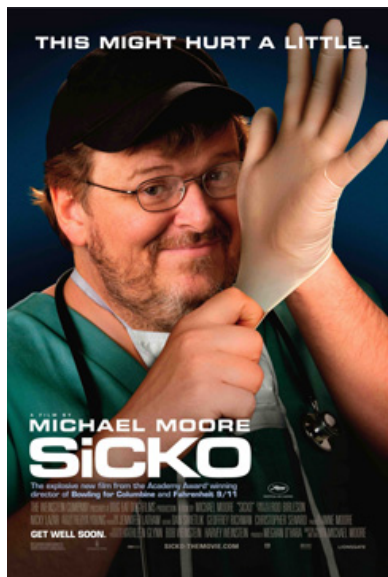
Las palabras seguro de salud y comedia no están usualmente en una misma frase, pero la nueva película del cineasta ganador del Premio de la Academia, *Sicko*, van juntas de la mano en guantes de plástico.

Abriendo con perfiles de varios americanos comunes y corrientes cuyas vidas han sido destrozadas y – en algunos casos – terminadas por catástrofes del sistema de salud, el film deja claro que esta crisis no sólo afecta a los 47 millones de ciudadanos sin seguro – millones de otros que con los impuestos pagan sus beneficios, muchas veces son ahorcados por cintas rojas burocráticas también.

Después de detallar cómo el sistema llegó a ser tal desastre (la respuesta corta: ganancias y Nixon), somos batidos alrededor del mundo, visitando países como Canadá, Gran Bretaña y Francia, donde todos los ciudadanos reciben beneficios médicos sin costo.

Finalmente, Moore reúne a un grupo de héroes del 9/11 – rescatistas que ahora sufren enfermedades debilitadoras a quienes se les ha negado atención médica en los Estados Unidos. Él los lleva al lugar más inesperado, y además de finalmente recibir atención, se ven comprometidos en una inesperada diplomacia.

Mientras *Sicko* sigue el explosivo camino de sus otras películas exitosas, el ganador del Oscar *Bowling for Columbine* y el documental box office campeón *Fahrenheit 9/11*, es también muy diferente para Michael Moore. *Sicko* es un retrato, desde el corazón, del loco y a veces cruel sistema de salud de los Estados Unidos, contado por la situación favorable de gente que día tras día se enfrenta con extraordinarios y bizarros retos en su búsqueda de una cobertura de salud básica.



En la tradición de Mark Twain o Will Rogers, *Sicko* usa el humor para contar estas cautivantes historias, llevando a la audiencia a concluir que un sistema alternativo es la única posible respuesta.

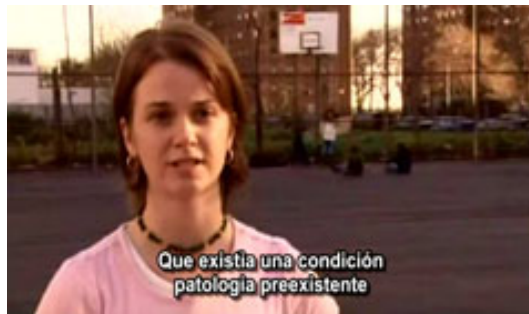
- Análisis

Es sin lugar a dudas su película más madura. No necesariamente la mejor, la más personal, ni mucho menos la más premiada o popular, sino aquella donde está más desarrollado aquello que podríamos denominar el *Estilo Moore*. A su vez, también es la más acabada desde el punto de vista técnico, cinematográfico. Es la cara opuesta a *Roger & Me*, el perfecto contrapunto, el otro extremo de una línea de tiempo que ha evolucionado. Aquí todo huele a profesionalismo, desde el formato 1:2.35 hasta el material de factura propia grabado en HD.



El tono emocional de *Sicko* es algo que vale la pena destacar. Porque es sin lugar a dudas un film emotivo, en el sentido pulsional y casi manipulatorio de la expresión, con todo ese lenguaje semiótico, compuesto de elementos como la música, el tipo de narración en off -desde el tono de la voz hasta la cadencia-, la utilización de ciertos encuadres unidos a efectos como los realentados o las secuencias de montaje, que la publicidad y la televisión más mainstream han sabido utilizar hasta el cansancio. Porque si bien en esta obra Michael Moore retoma su tono lúdico y burlón que había sido un tanto opacado por la ira de *Fahrenheit...*, es también su película más triste. Para graficar esto podemos tomar la entrevista a Julie Pears, donde nos cuenta su lucha por conseguir tratamiento contra el cáncer para su esposo Tracy. A pesar de que ella trabajaba en la U.T.I de un hospital, que conocía a los doctores y que incluso logró obtener una entrevista con la junta médica, la ayuda fue sistemáticamente negada, hasta que finalmente su esposo murió, a pesar de existir múltiples alternativas de tratamiento, desde drogas hasta intervenciones quirúrgicas, pero todas fueron rechazadas por ser consideradas "innecesarias" o "experimentales". Mientras vemos a Julie hablar, se van insertando imágenes de los informes médicos sugiriendo tratamientos y los documentos de la compañía negándolos, junto a videos caseros de Tracy jugando con su pequeño hijo, fotografías familiares, planos del hospital, más videos de Tracy, ahora enfermo, pero aún tratando de ser un padre presente, otros en cámara lenta del esposo con un cachorro, y practicando fútbol con su hijo, hasta finalmente vemos a Julie quebrarse y llorar y nos quedamos con la imagen de las fotografías del marido que adorna el living, cuando nos enteramos de su muerte. Todo esto está acompañado de una muy suave música incidental que torna más triste aún la escena.

Otra secuencia testimonial nos muestra a Larry y Donna Smith mudándose a la casa de una de sus hijas. Primero los vemos conduciendo por la autopista hasta llegar a su nuevo hogar: un cuarto lleno de cosas en el cuál tendrán que hacerse un espacio, en una casa ajena. Son las primeras víctimas del sistema de salud americano que vemos en pantalla. Los rostros que humanizan las cifras. Gente de clase media con un buen pasar que de pronto se vieron arrastrados a la pobreza por culpa de las deudas resultante de gastos médicos que sus seguros se negaron a cubrir. Vemos fragmentos de su historia anterior a través de videos caseros acompañados



como siempre de la narración en off que va explicando. Una vez finalizado el racconto, volvemos al triste presente de la difícil aceptación de su condición de allegados. El registro se mezcla con reflexiones hechas a la cámara. Luego somos testigos de la historia de Frank Cardile, un jubilado que debe continuar trabajando, en un pésimo empleo haciendo aseo en un supermercado, para tener como pagar su tratamiento. Somos testigos de su rutina, mientras él y Moore nos cuentan su tragedia. Él está asegurado, pero su compañía lo ha abandonado también. Es la singularización de una historia colectiva, la utilización del caso como paradigma, el rostro humano de la cifra, la parte por el todo, que es la tónica de este documental.

Iremos conociendo más y más historias, en testimoniales que sobrepasan a la mera entrevista –que por cierto conserva su rol protagónico dentro de la narrativa de Moore-, sino además incluyen registro de la vida cotidiana y las circunstancias de las personas, quienes a veces reflexionan directamente hacia la cámara. Todo esto en un formato de gran profesionalismo y factura, que no contradice la estética naturalista, sino por el contrario la refuerza al restarle protagonismo a la cámara. La iluminación es suave, el formato de captura de alta calidad (HD), la cámara en mano pulcra y precisa y hay mucho menos intervención extradiegética en el cuadro. Se ve más como “la realidad / esto es lo que pasa” que como “la captura de la realidad / yo estoy aquí mientras pasa”. Estos suelen ser complementados por archivos personales, tanto fotografías como videos caseros, tanto de lo que eran sus vidas “normales” como de la evolución de la enfermedad. El testimonio es suplementado con imágenes de los documentos oficiales, animados y subrayados.

También veremos la otra cara de la moneda: la forma en que operan las compañías para lograr que esta falta de atención respete los marcos legales, y lo sabremos desde dentro, a través de los testimonios de ex empleados que, en un intento de expiar sus culpas, cuentan su verdad. Como el caso de Lee Iner, quien dirigía un equipo dedicado a buscar errores en las solicitudes o pruebas de preexistencias, cuyo testimonio está complementado con un rápido montaje de gráficas animadas sobre documentos y fragmentos de antiguas películas policíacas para ejemplificar los procedimientos investigativos utilizados para detectar alguna falla u omisión que les permita negar el pago.

Otra fuente de material son las grabaciones oficiales de los juicios de víctimas contra las compañías de seguro, por ejemplo el de Maria Watanabe contra Blue Shield, donde vemos el testimonio de Glen Hollinger, Director Médico de dicha corporación, que reconoce abiertamente haber firmado las actas de negación de atención a la paciente sin haberlas leído, pues es un procedimiento habitual y rutinario el rechazar la cobertura de los pacientes. Otro importante testimonio que vemos, de un material proveniente del noticiario de C-SPAN, es el de Linda Pino, ex Directora Médica de Humana ante el Congreso, donde relata como pasó de ser una simple revisadora médica con un sueldo de unos pocos cientos de dólares a ser Directora, con salario gerencial, a punta de negar atención a los asegurados, muchos de los cuales terminaron muertos, y cómo con cada rechazo obtenía más bonificaciones y ascensos, y cómo su único

deber era el usar sus conocimientos médicos en beneficio financiero de la institución.

Las primeras incursiones de Moore en el tema del Sistema de Salud de los Estados Unidos, fueron en episodios de sus anteriores series televisivas. En *TV Nation*, hizo un sketch titulado *Las Olimpiadas de la Salud*, una competencia en la que también participaban, al igual que en esta película, USA, Canadá y Cuba. Tres sujetos accidentados en sus pierna, tobillo o pie, recurrían al centro asistencial público de su ciudad y los puntajes se sacaban de acuerdo a precio, tiempo de atención y efectividad. En aquella oportunidad, los canadienses ganaron las olimpiadas con una cuenta de 15 dólares, Cuba obtuvo el segundo lugar, con atención gratis, y los norteamericanos terminaron en tercer lugar con una factura de 415 dólares y un tiempo de espera que bordeaba las 2 horas. La segunda oportunidad en que trató el problema del *Health Care System* o los Seguros de Salud, fue en un episodio de *The Awful Truth*, con la creación de un sketch protagonizado por un enfermo terminal. Este capítulo tiene una conexión de estilo particular con *Sicko*. Hasta *Fahrenheit 9/11* todo iba en crescendo hacia la emotividad. Los segmentos de sátira y dramáticos estaban definidos claramente y divididos en tandas de risas y serias. En *El Funeral en HMO* del show, los elementos se entremezclan y la línea entre lo gracioso y lo triste es bastante difusa, y el cambio de uno a otro es rápido y seco, técnica que puede resultar a veces emocionalmente abrumador para el espectador. La broma y el drama están, en *The Awful Truth*, en su mixtura más bizarra. El enfermo, no sólo cuenta su historia sino que, junto a Moore, organizan su propio velorio. Van a comprarle un ataúd, le hacen un funeral (con él presente), y todo esto minutos después de que vimos al sujeto casi romper a llorar por dejar viuda a su esposa y sin padre a su hija. Imprimieron tarjetas de invitación para su funeral y las fueron a repartir al edificio de Humana. Al relacionador público de la empresa, Moore le exige una respuesta inmediata al problema del trasplante de páncreas del protagonista, en una actitud desafiante e intransigente que no se ha visto aún en ninguno de sus largometrajes. Le entrega al funcionario, y a varios, una invitación al funeral y hasta le pide elegir el féretro. En esta secuencia, a momentos Moore pareciera buscar más la broma pesada hacia el representante de la empresa, que su verdadero objetivo, el páncreas. El relacionador se muestra muy calmo y dispuesto a atenderlo, pero Moore intensifica su ataque. El enfermo se saca su polerón y se lee "*Firmé con Humana y lo único que obtuve fue esta horrible polera*". Casi al final del sketch, cuando aún no se han obtenido soluciones concretas al problema, Moore le dice al sujeto que le regale su polera al funcionario, de recuerdo. El tipo se saca su polera, dejándolo unos tubos que salen de su estómago, a la vista de todos los presentes en el lobby. El clip termina con un texto en que se lee que una semana después el afectado obtuvo su trasplante de páncreas y un cartón cierra con un *Cheer Up!* que se difunde con aplausos del público. Finalmente, lograban que Humana cambiara su política e incluyeran los trasplantes de páncreas en su lista de beneficios, y al terminar el programa, el sujeto en cuestión se levanta de entre el público y ovaciona con ambos puños al aire gritando y todos se paran aplaudiendo... Moore deja el escenario con sus puños al aire diciendo *Go!* Una pregunta interesante sería ¿qué hubiera pasado si después de horas de material grabado y a pesar de todos los intentos, no hubieran obtenido el trasplante de páncreas

y el sujeto muere, hubiese Moore hecho un montage de la aventura? Él dice que en sus películas la gente se ríe de hechos que de otra forma los harían llorar. En *Sicko*, la línea entre el entretenimiento y la emotividad está tan diluida, tan sobrepuestos entre sí, y son tan extremos ambos en su pulsión, que puede llegar a ser emocionalmente agotador.



Moore denuncia la complicidad de los políticos con el sistema desde sus inicios, cómo podemos oír en una grabación en cinta magnética, que data de 1971, de una conversación entre el Presidente Nixon y Ehrlichman, donde éste último le explica la propuesta del nuevo sistema, que entrega toda la administración de salud a los privados, y cómo éste se traduciría en reducción a la cobertura a los pacientes y enriquecimiento de los inversionistas, que mientras menos atenciones ellos den más dinero ganarán, lo que el presidente acepta con beneplácito. Mediante fotografías en blanco y negro animadas, se reconstruye la conversación, con el típico formato de plano / contraplano.



Luego vemos como Hillary Clinton en un comienzo intentó cambiar las cosas. Ella es presentada mediante una secuencia de montaje de fotografías al ritmo de *I'll take you there* de Staple Singer mientras –en una actitud a lo menos algo machista- Moore narra en off resaltando su lado sexy. De hecho lo primero que vemos de ella son sus piernas en una animación de una fotografía juvenil. Vemos un discurso de su marido Presidente que la nombra a cargo de una comisión que tiene por objeto hacer una reforma sustancial al sistema de salud, y luego a ella en conferencias de prensa dando los principales lineamientos: cobertura universal, sin importar las condiciones económicas o las enfermedades preexistentes de los cotizantes. La reacción republicana ante tales expectativas no se deja esperar, primero atacando a la figura de la Primera Dama y luego a la reforma en sí. Vemos a muchos representantes del partido de derecha –en conferencias de prensa, entrevistas y enlaces en los noticieros- denunciar el trasfondo “socialista” de la reforma, y cómo ésta de ser llevada a cabo coartaría las libertades de elección de los pacientes y de trabajo de los médicos, generando más burocracia y control estatal y menos salud. Para defender los intereses económicos, apelan abiertamente al anticomunismo americano. Moore ironiza el tema mediante una secuencia de montaje denominada *La Pesadilla Roja*, en la cual vemos material filmico sobre la ex U.R.S.S. en blanco y negro, acompañado de una tétrica música, donde vemos banderas rojas con la hoz y el martillo, niños uniformados saludando las imágenes de Lenin y Stalin, manifestaciones populares llenas de banderas comunistas, mucha gente trabajando y ejercitándose colectivamente, uniformemente, simétricamente, tropas desfilando, campos de prisioneros y un antiguo dirigente de la Sociedad Americana Médica denunciando el perverso plan rojo de estatizar la salud y convertirlos en esclavos. Sobre la imagen de una hoguera donde arde un muñeco que representa a la señora Clinton, se imprimen las cifras gastadas por las compañías aseguradoras para boicotear el plan de reforma, con éxito. Luego vemos varios fragmentos de noticieros donde Hillary dedica su tiempo ahora a tareas mucho más domésticas y decorativas, tras ser derrotada en su intento de cambiar las cosas, como buscar huevos de pascua o visitar jardines infantiles, cosa que hará por los próximos 7 años que dura el mandato de su marido. Y mientras los políticos usan





su tiempo para hacer discursos en el Congreso celebrando los 50 años de los mashmelows amarillos, las aseguradoras logran ganancias espectaculares –escandalosas dirá un reportero-, duplicando y hasta triplicando su capital accionario, como vemos en fragmentos de noticiarios y gráficas televisivas.

Pero la relación entre políticos y aseguradoras no terminará con la derrota de Hillary Clinton, sino que se ha ido estrechando. Mediante la narración de Moore acompañada de imágenes de archivo de los protagonistas, documentos oficiales que muestran cifras y gráficas, vemos, según su punto de vista, como las corporaciones, a través de los lobbystas, han comprado a los congresistas invirtiendo dinero en sus campañas, incluyendo a la de la senadora Clinton –la segunda en recibir más aportes de parte de las aseguradoras, cercanos al millón de dólares-, a cambio de su silencio cómplice. Aunque en este comercio de influencias las aseguradoras no están solas. La industria farmacéutica –el sector económico legal que mueve más dinero en el mundo, sólo superado por el tráfico de armas y drogas- también ha invertido su tajada. Vemos una secuencia donde aparecen los legisladores en el congreso, intervenida por una gráfica donde vemos las cifras que las farmacéuticas han pagado por cada uno, una suerte de lista de precios, incluyendo por supuesto al Presidente Bush, el más caro de todos.

Un gran plot, que cambia la forma que adopta la narrativa, suceda a partir del caso de Adrin Campbell, una madre soltera de 22 años que sufre cáncer, cuya compañía se niega a cubrir porque ella es demasiado joven. Además de conocer el típico testimonio de ella hablando a cámara y viendo los absurdos papeles oficiales, la acompañamos en un viaje en su auto rumbo a Canadá, en busca de asistencia médica gratuita. Ahí finge ser residente y obtiene protección del sistema. Luego vemos una secuencia de montaje sobre cómo se muestra el sistema de salud canadiense en la televisión de Estados Unidos, a partir de reportajes mostrados en los noticieros: lento, burocrático, incompetente. Luego vemos lo que es la realidad, contada por las propias “victimas” del sistema, los canadienses, comenzando por los propios parientes de Moore del otro lado de la frontera: un sistema efectivo, rápido y con total cobertura gratuita para todos. Es en este punto en que Moore vuelve a convertirse en protagonista de su relato, como ya ha sido una constante en sus filmes. Su presencia comienza a integrar el campo, y muchas veces el cuadro. Lo vemos a él buscando, investigando, entrevistando, conversando. Y vuelve a asumir el personaje del *americano promedio*, el *red neck* algo torpe y básico, cargado de todos los prejuicios transmitidos por los mass media de su país, convencido de la superioridad de E.E.U.U. sobre el resto del mundo, incrédulo y cínico frente a otras formas de ver la vida, buscando la falla en las otras culturas. Y vemos a los canadienses, médicos y pacientes, reaccionar perplejos frente a la posición estadounidense de entender el sistema de salud como algo privado y mercantilista y no social, como cuando Moore les cuenta el caso de un americano que, tras sufrir un accidente en su trabajo, debió escoger cuál dedo de los amputados le reimplantarían en relación a su presupuesto. Vemos múltiples testimonios de casos de personas de Canadá que necesitaron atención médica de la más variada índole y fueron cubiertos por su sistema, y cómo éste opera con total eficiencia y prontitud y con total libre elección para

los pacientes. La mentira queda descubierta.



Como la evidencia canadiense puede ser sólo la excepción que confirma la regla, Moore decide viajar hasta Inglaterra, la cuna del capitalismo, y ver cómo funcionan las cosas por allá. Primero la cámara lo sigue en su búsqueda a una farmacia, donde con su postura de americano incrédulo interroga hasta el cansancio al vendedor, aparentemente sin poder creer que cualquier receta cueste sólo 10 dólares –y no las abultadas cifras que pagan los estadounidenses por lo mismo-, independientemente de la cantidad de remedios o de su tipo, y que la farmacia sólo venda medicamentos y no sea además un minimarket. Luego se dirige rumbo a un hospital estatal –moderno y luminoso, nada que ver con los estereotipos de la propaganda privatizadora americana- e insistentemente interroga a médicos y pacientes sobre el costo del servicio, incapaz de asumir su gratuidad. En estas secuencias, aunque el espíritu sea similar al de sus anteriores films donde aparecen estos registros de las acciones, las exploraciones y las puestas en escena de Moore, la imagen sigue siendo pulcra. La cámara en mano es precisa, la iluminación suave, la composición cuidada. Atrás han quedado los días del amateurismo.

Como si el testimonio de los ingleses no fuera suficiente, continúa con entrevistas a ciudadanos norteamericanos residentes en Londres, quienes les confiesas que sus prejuicios sobre la socialización del sistema médico eran completamente falsos. Parodiando estos estereotipos, inserta una secuencia de una película rusa comunista donde vemos a la gente cantar y trabajar en los campos, felices de ser “esclavos” del Estado.

En estas “búsquedas de la verdad” el Moore *personaje* trasciende lo intradieгético, y se toma al narrador también. Al asumir el papel del abogado del diablo, el que busca y busca el error, la falla, la mentira en el sistema de salud público de las otras naciones, en realidad sólo está revelando las falencias del sistema privado de su país y las mentiras que se han dicho para justificarlo. El juego de hacerse el pequeño, el débil, el tonto –muy propio la estrategia del *Arte de la Guerra* de Tzun Tzu- esta vez no lo hace con sólo los entrevistados, con su contraparte dentro del campo, sino en realidad lo hace con el espectador. Es éste quien “se da cuenta” de la verdad, el que “saca sus propias conclusiones”, que no son más que el lógico resultado de la ecuación que el director nos da. Con esas premisas, es imposible que el silogismo entregue otro resultado. La manipulación del discurso es firme, pero la forma está diseñada para que el espectador se sienta libre y pensante. Este modelo se repetirá en los otros países que visitará.

Otro claro ejemplo de entender el montaje, en sus más diversos niveles, a partir de la ética del collage es la secuencia donde la imagen combina tomas de Londres–de producción propia- con otras de la televisión y con la animación en 3D de un documento de la Asociación Americana de Medicina, que revela los resultados de un estudio demostrando que la salud de la población más pobre de Londres es mejor a la de la más rica de Estados Unidos, en muchas enfermedades de gran relevancia estadística y social, textos que van siendo subrayados. A nivel del audio, *Street Fighting Men* de los Rolling Stones acompaña la narración tomada de

un reportaje televisivo.



La ironía y el humor también tienen un rol preponderante en *Sicko*, aunque es bastante más lúdico y menos oscuro que en *Bowling...* Por ejemplo la forma de mostrar la larga lista de enfermedades que, en caso de preexistencia, impiden obtener un seguro médico: utilizando el formato del prólogo de las películas de la saga de *La Guerra de las Galaxias*, con sus letras amarillas ascendiendo en perspectiva por un negro fondo estrellado, al ritmo de la música de John Williams. Otro ejemplo de este eclecticismo, es la secuencia denominada “*Tu Vida Americana*”. Se inicia con un líder académico, lo que pone de manifiesto su materialidad objetual: es una película dentro de la película, se encuentra por tanto en un nivel diferente de la narración: no debe ser entendida como “verdad” sino como “obra”. Una vez más el eje articulador es una verborreica narración en off de Moore, cargada de sátira política, que es graficada y ejemplificada por las imágenes, entre cuya diversidad se pueden destacar fragmentos de antiguos y contemporáneos documentales, tomas de producción propia, animaciones, paginas web, entrevistas, antiguas películas de ficción, noticiarios, comerciales e infomerciales de las farmacéuticas, gráficas, etc., algunos acompañados de su audio original.



La travesía internacional en busca de modelos alternativos de salud pública continúa con Francia, y se inicia con una comparación cargada de dramatismo otra vez. El capítulo dedicado al país galo se inicia con un caso en E.E.U.U. Dona Keys, asegurada en Kaiser Permanente, nos cuenta su testimonio. Su hija de 18 meses sufrió una noche fiebre muy alta, ante lo cual ella hizo “lo que toda madre responsable haría”: llamó al 911. La ambulancia trasladó a la menor al hospital más cercano, pero como este centro no era parte de la red de Kaiser, se le negó la atención, y fue expulsada del recinto junto a su hija moribunda. Con varias horas de retraso, por fin pudo llevar a la pequeña a un hospital que su aseguradora aprobaba, pero ya era demasiado tarde: la pequeña falleció sin recibir nunca la atención médica que requería, que era bastante simple. La secuencia está cargada de elementos pulsionales destinados a provocar la emocionalidad, el nudo en la garganta, de la manera más directa y efectista, cómo por ejemplo la entrevista a la madre en medio de una plaza con juegos infantiles llenos de niños disfrutando mientras ella sostiene en sus brazos un álbum con fotos de su hija muerta, creando un contraste brutal, acompañada de una música incidental muy triste. Enlazamos con la siguiente secuencia mediante un plano que acentúa la contraposición de los casos y alarga la pulsión: una pequeña disfrutando de un colorido juego. Luego vemos a la pequeña en brazos de Karina, su madre, una americana residente en París. Sentada en el living de su casa, nos cuenta como su pequeña tuvo una enfermedad similar a la de la hija de Dona, pero cómo aquí ella fue rápidamente atendida, y quedó hospitalizada mientras se estabilizaba completamente, sin costo alguno, mientras se insertan tomas de la niña siendo acostada en su cuna y luego durmiendo plácidamente. El contraste es absoluto, el dolor y el abandono frente a la tranquilidad.

La retórica es parcial, destinada a probar una tesis con aires de prejuicio, lo que no la hace menos verdadera, por cierto. Los ejemplos asumidos como paradigmas son radicales. Se



compara lo mejor con lo peor, dejando fuera los grises, las fisuras, las dudas. Como la secuencia de montaje que grafica la vida francesa, gozadora, consumidora de alcohol, tabaco y deliciosa comida grasosa, pero con gente mucho más sana que en los Estados Unidos, con todos sus enfermos cubiertos por la salud pública. O el testimonio de Alexi Cruomo, quien nos cuenta su historia a través de una entrevista a la cual se le añaden comentarios en off de Moore, mientras se van insertando imágenes de su vida cotidiana en París, sus visitas al doctor y beauty shots de paisajes idílicos de los lugares donde estuvo en su recuperación, además de fotografías que muestran la evolución de su caso. Alexi emigró a Estados Unidos al cumplir 18 años, y vivió ahí hasta que le diagnosticaron un cáncer. Al no estar cubierto por el seguro médico, tuvo que retornar a su tierra natal, donde el sistema público de salud se hizo cargo de su tratamiento, a pesar de no haber pagado nunca sus impuestos ahí –su vida laboral la había hecho en el extranjero-, se le dio quimioterapia por 3 meses y luego se le pagó 3 meses más de licencia médica para que se recuperara bien antes de volver a trabajar, tiempo que él aprovechó para vacacionar en el sur de Francia, tomar sol, engordar y disfrutar de la buena vida. Todo costado por el Estado. La antítesis a esto la vemos en Estados Unidos. Tomando un caso como ejemplo de la nueva política de los hospitales privados frente a los pacientes que no pueden pagar sus cuentas, vemos primero a los testigos contarnos los hechos, y luego vemos imágenes provenientes de una cámara de seguridad que nos muestra como una paciente enferma, vestida con la bata de hospital y todo, es abandonada por un taxi en la calle. Resulta que ahora es un procedimiento habitual que los enfermos que no están cubiertos en su totalidad por el seguro médico sean sedados, subidos a taxis y abandonados en la vía pública cerca de un recinto asistencial público, a la espera que ellos se hagan cargo, forma que incluso es reconocida por los médicos.

Esta dura constatación de cómo tratamos a los que están peor, desencadena lo que será el hilo conductor de la última parte de la película: el anverso, Moore nos pregunta “¿podemos juzgar a una sociedad por cómo trata a sus mejores, sus héroes?”. Y que será probablemente a nivel mediático la prueba más importante a la hora de buscar la condena pública al sistema de salud de E.E.U.U. Esta parte del relato se inicia con un montaje a base de material de archivo de la televisión mostrándonos la importancia de los voluntarios en los rescates posteriores a los atentados a las Torres Gemelas el 11 de septiembre del 2001, y los múltiples e hiperventilados homenajes que a ellos se le hicieran a todo nivel. Cinco años después, los estadios, los sets de televisión y las multitudes vitoreando han quedado atrás. Un humilde bar sirve para organizar un acto benéfico para costear los tratamientos médicos de los rescatistas enfermos. Muchos sufrieron severas afecciones respiratorias a raíz del polvo y el humo presentes en los escombros, pero cómo eran voluntarios y no empleados del Gobierno, éste les dio la espalda a la hora en que se presentaron los problemas de salud. Son los mismos ex rescatistas, ahora inválidos, respirando con ayuda de tubos de oxígeno o sufriendo otras penurias tanto físicas como mentales, los que cuentan sus casos directamente a la cámara o en conversaciones con Moore, apoyados por la narración en off e insertos de material de archivo de su trabajo en la “Zona Cero” que contrastan fuertemente con las tomas que muestran su precario presente.



Wow, entonces de veras hay un lugar en suelo americano

En un acto que no sabemos bien si es de absoluta radicalización de la visión de los casos para que sirvan de paradigmas para la tesis que pretende probar, o de franca ironía, Moore pretende poner como la excepción que confirma la regla a la cárcel de Guantánamo, ejemplo de calidad de vida, donde los reclusos gozan de un pleno cuidado médico por parte del Estado americano, el mismo que les es negado a sus ciudadanos. Vemos a personeros de gobierno, militares y congresistas, en imágenes tomadas de conferencias de prensa, hablar del buen trato y el alto cuidado que se tiene con los prisioneros, acompañados de material de procedencia oficial que muestra las instalaciones de la cárcel, el hospital que hay ahí, a los presos haciendo ejercicios, jugando a la pelota y otras actividades de su "rutina normal". Todo un ejemplo del respeto a los Derechos Humanos...



La nación mas malvada jamás creada

En otra de sus performances catalizadoras, el realizador parte rumbo a Miami, acompañado por los ex rescatistas y otros pacientes que han dado testimonio en la película, arriendan unas embarcaciones y dirigen curso a la base naval buscar ayuda médica, al ritmo de una grandilocuente música orquestal al estilo John Williams y una estética épica cargada de atardeceres, rascacielos de fondo, tomas aéreas y banderas americanas. Como era de esperarse, la iniciativa no tiene una acogida favorable por parte de la base militar, y el realizador y su comitiva quedan varados en Cuba. Moore nos entrega el típico discurso anticomunista maqueteado, mientras vemos imágenes costumbristas de la isla, su atraso, su gente, sus antiguos automóviles unidas a una secuencia de montaje que mezcla amenazantes imágenes de Fidel, gráficas que muestran a la isla como el infierno, al Presidente Kennedy explicando el emplazamiento de misiles que amenazan a E.E.U.U. apoyado por fotografías tomadas por aviones espías, el Presidente Bush hablando en medio de una manifestación anticastrista, todo esto acompañado por una música de terror. Luego se nos muestra el sistema de salud público, "lo único que funciona bien en Cuba", mediante el montaje de imágenes en estética documental que acompañan a la narración en off que nos da los datos duros, mucho mejores que los de Norteamérica en todo sentido (costos dramáticamente menores frente a altos índices de prestaciones, sobrevida, etc.). Luego el grupo se dirige a una farmacia donde una de las rescatistas llora al saber que el mismo remedio que ella compra en casa, con muchísimo esfuerzo y sacrificio, por 120 dólares, aquí sólo vale 5 centavos... La misma estética de registro naturalista, cámara en mano con angular, es la que ocupa el realizador para capturar el momento en que van a un hospital público, y reciben plena atención médica. Los pacientes, muy emocionados, narran sus sufrimientos y los costos económicos que éstos les han acareado a los médicos cubanos, quienes les prestan una amable atención. La hija del Che Guevara reflexiona acerca del deber del Estado de cuidar a su gente, mientras vemos los modernos exámenes y tratamientos a los que son sometidos los estadounidenses. La música de Cat Stevens acentúa la pulsión, la emoción mezclada con la esperanza. Y ésta llegará a su punto culmine en el homenaje que realizan los bomberos cubanos a los rescatistas norteamericanos, dándoles el recibimiento de héroes que su país parece haberles negado, un homenaje donde la grandilocuencia, la fanfarria y el espectáculo están ausentes, y lo que hay es el acercamiento humano, la admiración, el respeto, el cariño.



No duden en abrazar a un hermano



Michaelmoore.com

Michaelmoore.com se ha transformado en una plataforma virtual dónde varias instituciones y grupos pueden contactarse y difundir sus propósitos. El website está dividido en varias secciones, como por ejemplo, dónde puedes encontrar el listado de hechos y citas utilizados por Moore en sus filmes o los trailers y sinopsis de éstos, y encabezados de la semana, como noticias desde el Fox Attacks, o permanentes, como los nuevos links que Mike recomienda, el *Do Something*, para sumarte a una causa que Moore esté *promocionando* en el momento, y el *Bring Them Home*, una conexión directa a la “Ciudad Militar”, un listado actualizado semanalmente de las muertes de soldados estadounidenses en Irak. Éstos links son publicados, casi la totalidad de las veces, por la Army Times Publishing Company, una compañía que distribuye información a soldados y sus familias a través de sitios web, revistas y diarios publicados para cada unidad, el Army Times, Navy Times, Air Force Times y Marine Corps Times. Cada imagen en la página web es un botón que te permite, o llegar a un website relacionado, o a Amazon.com para adquirir un producto.

El sitio otorga además, una gran variedad de *downloads*. Por ejemplo, ahora que *Sicko* fue estrenada y se vende hoy en DVD, los archivos para bajar al computador son las grabaciones en la Sala Oval de la Casablanca de conversaciones entre Nixon y Kissinger, entre otros. Los *teacher's guides* son otros documentos absequibles y están diseñados para profesores y en base a dos de sus obras. El primero fue La Guía para el Profesor de *Bowling for Columbine* y su sucesor, *La guía del profesor para 9/11*, y ambos contienen pasos para ver los filmes, comentarlos en la clase y hacer un ensayo sobre lo visto.

A continuación, la traducción de la introducción y de algunos de los ítemes a responder:

“Bienvenido a la Guía del Profesor de *Bowling For Columbine*.

Las lecciones y actividades en esta guía están diseñadas para ayudar a los estudiantes a desarrollar habilidades de pensamiento crítico, análisis histórico y para abrir sus mentes en muchos temas universales.

Las unidades individuales pueden ser fácilmente adaptables a varios niveles y ser enseñado a lo largo del currículum - Ciencias Sociales, (Historia, Psicología, Sociología y Ciencias Políticas). Lenguaje Artístico, (Inglés, Escritura, Poesía), Humanidades, Drama o Teatro, cine, periodismo/media, Discurso/Comunicaciones...

Así que, vaya a hacer la magia que llamamos educación! Y, asegúrese de compartir, compartir, compartir!

Preguntas:

8. ¿Cree James Nichols cree que las armas nucleares deberían ser restringidas? Se contradice?

25. ¿Cuántos niños han sido asesinados por dulces de Halloween? Fue a propósito?

31. ¿Cuáles son las concepciones erradas sobre Canadá?Cuál es la verdad?

35. ¿Cuánto tiempo les tomó a los equipos de televisión aparecer en Flint, Michigan, para reportear sobre el tiroteo escolar más joven?"

Los últimos capítulos de este texto incentivan a los jóvenes a involucrarse en los asuntos del país y organizarse en actividades con sus amigos. Algunos de sus estamentos y consejos presentes en la *Guía de Acción de Mike para el Estudiante*:

“La Democracia no es un deporte de espectador! Involúcrate! Visita para conocer el ítem de acción más reciente.

Habla con tus amigos y compañeros de escuela acerca de tu país. Toma la iniciativa. Trata de interesarlos en formar un grupo de estudio o club de libros o películas. Organicen su grupo y edúquense acerca de los problemas tratados en *Bowling For Columbine*, usando fuentes de Internet. Algunas sugerencias son:

-¿Poqué tanta gente alrededor del mundo nos odia? ¿Cómo son afectados por la política extranjera de los Estados Unidos? ¿Cómo se ven afectados por muchas acciones de corporaciones globales estadounidenses?

-¿Si somos tan ricos y fuerte como nación, porqué hay tanto miedo en los E.E.U.U? ¿En que se diferencia la prensa de aquí con la de otras naciones?

- ¿Hay alguna conexión entre el consumismo y el temor?

- ¿Por qué golpeamos a nuestros pobres?"

Da la sensación, al leer los ítemes de estos textos, que Moore busca que el estudiante llegue a su misma conclusión y esto, en los siguientes extractos, se hace no sólo más obvio, sino también menos sutilmente. Su vocabulario y estructura no son, digamos, muy objetivas, y suenan más a opiniones que dudas. Del *Teacher's guide 9/11*:

“- ¿Por qué crees que los militares no querían que la prensa publicara fotos de ataúdes cubiertos con banderas siendo devueltos a casa?

- ¿Crees que este film tendrá un efecto en las elecciones de noviembre?

- ¿Cuál es tu definición de un terrorista? ¿Sientes que los terroristas son malos y nosotros somos los buenos? ¿Es el “terrorismo” un termino relativo que varia dependiendo en qué lado se está haciendo la observación? ¿Puedes pensar en algún norteamericano que históricamente podría haber visto a los Estados Unidos como un estado terrorista?

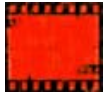
-En ciudades como Flint, dónde el porcentaje de desempleo es de un 17 por ciento y la gente pobre sufre y muere innecesarias muertes, ¿es justo decir que sufren una forma de terrorismo?

- ¿Porqué crees que ningún senador apoyó las objeciones hechas en el Congreso? ¿Por qué sólo miembros negros de la Casa objetaron?

- ¿Crees que fue simplemente por la privación del voto de miles de americanos africanos en las elecciones del 2000, o que hay algo más?

- ¿Por qué crees que los Estados Unidos ha enfurecido a tantos países alrededor del mundo? ¿Qué podemos hacer para cambiar eso, o necesitamos hacerlo?”

Según varias fuentes, el 2008 Moore estrenará dos nuevos filmes, *Fahrenheit 9/11 ½*, la continuación de *Fahrenheit*, y *Captain Mike Across America*. Esta última está constituida básicamente por material obtenido durante un tour que realizó el cineasta a través de sesenta universidades ubicadas en 60 universidades del país durante el 2004.



Es innegable la gran importancia que tiene Michael Moore en la historia del Cine Documental, tanto desde el punto de vista social, político y formal. Sobre el primer punto, su obra ha logrado una masificación, un reconocimiento y una influencia en los espectadores nunca antes vista en el género. Ha logrado salir del gueto de la no ficción, de sus cerrados e iniciáticos círculos, para instalar su obra –y aún más que ésta, su persona- como protagonista en los circuitos más duros del showbusiness, al mismo tiempo que instaurando sus puntos de vistas en la discusión política nacional e internacional. Porque, a pesar de ser un reconocido ente político en Estados Unidos, demócrata militante, su plataforma es la comunicacional, y su alcance, medible por los parámetros de hoy, un mundo globalizado y mercantilizado. Porque su obra no está al servicio de un gobierno revolucionario (como Vertov en los 20's), ni es un outsider contracultural alabado sólo por una elite intelectual (como Marker e incluso Godard en los 60's) o restringido al mundo de la academia (como Watkins), sino que son blockbusters que baten record de taquilla, de rating y de premios a lo largo y ancho de un mundo conectado. Es un claro paradigma de los tiempos que corren hoy.

Sin embargo, también vale la pena destacar que Michael Moore claramente ha sobrepasado los límites de su propia obra, instaurándose a sí mismo como una figura política, en un opinante cuya voz hace mucho rompió los límites de la pantalla, a diferencia de todos los demás documentalistas. Por lo mismo, ya no sólo sus libros o filmes están en constantes análisis y juicios, sino que él mismo y con quienes se rodea. A su vez, su carácter

educativo pasa a una materialidad en la construcción de nuevas estructuras sociales, las cuales están siempre guiadas hacia su percepción de las cosas.

Los tiempos actuales permiten la difusión de ideas de manera mucho más masiva y directa que en cualquier otro momento de la historia, lo que trae consigo también una aceleración del proceso de evolución de un sujeto o grupo, que va prácticamente a la par con los acontecimientos reales. Moore, ya no sólo un hombre, sino una marca, tiene la capacidad de, a través de diversos medios, traspasar sus creencias a los demás, siempre a través del hilo conductor que mejor sabe utilizar, el humor. Sus filmes y libros no son para elite, sino para el pueblo, trayendo consigo todo lo que eso significa, grandes cantidades de gente, muchos dólares y por ende, poder.

Michaelmoore.com se ha transformado en una plataforma virtual donde varias instituciones y grupos pueden contactarse y difundir sus propósitos y cuando navegamos por ella y nos damos cuenta que a sólo un clic de distancia está *The Army Times* y todos los derivados de este holding de periodismo militar, no es difícil confundirse. Es como en *Fahrenheit 9/11*, cuando el director se pregunta si es lo mismo que George Bush padre visite Arabia Saudita en nombre de los Estados Unidos, o como CEO de una petrolera.

Su personalidad extrovertida envuelta en buenas intenciones, o discursos de buenas intenciones, y una vulnerabilidad que nos genera empatía, son el avioncito de la comida que viene. El hangar, es el espectador, ya sea sentado en una sala de cine, como en un aula.

En hechos, entre los tantos *downloads* que se pueden encontrar en su sitio web, que es sin dudas, una página completa e increíblemente lucrativa, se pueden descargar los llamados *Teacher's Guides*, textos para leerlos y completarlos con un profesor. Esto es mucho más que un índice, con el cual diriges el camino que quieres el receptor haga, sino que esta diciendo *así se ve esta película*, lo cual demuestra al menos, arrogancia.

Por otra parte, estos documentos están creados para educar mentes jóvenes, muchas veces vulnerables e influenciables, y debieran quizás ser escritos con la máxima objetividad posible, sin que la pregunta guíe a una respuesta específica o tenga una connotación despectiva frente a la otra alternativa, si lo que realmente se busca es saber la verdadera opinión del estudiante y lograr que éste critique los asuntos por sí mismo. Además, todos los temas están ligados a las películas (*Bowling... y Fahrenheit 9/11*), por lo tanto, a ese sólo punto de vista, esa verdad. Valdría la pena saber si los jóvenes estadounidenses efectivamente siguen los consejos de Moore. Él incita a la libre expresión, a tener una voz activa, pero desde una perspectiva autoritaria; métete a mi website, lee y aprende. Con la enorme cantidad de sanciones y restricciones en las secundarias norteamericanas hoy en día, resulta confuso el querer decir tu opinión. Si un estudiante respondiera abiertamente en el debate "Creo que no hay que cambiar la política exterior de los Estados Unidos, que sí debemos tener una postura dura frente a los demás países y que tener un arma es positivo", podría terminar siendo parte de un próximo montaje de Moore,

junto con los anarquistas llevados a la corte y los estudiantes expulsados por decir bang! Tal como muestra a Bush contradecirse en *Fahrenheit 9/11*, él se contradice en su discurso básico. Recordemos que extractos de discursos del jefe de estado hablando de un ataque inminente por parte de terroristas fueron, en dicha cinta, intercalados con otros en que motivaba al norteamericano a recorrer y disfrutar de su país. La secuencia es divertida, gracias también a la música y el montaje, ¿pero si Moore en sus libros y filmes dice “debes pararte y decir lo que piensas sobre el sistema” y esa opinión puede acarrear los mismos problemas que aparecen en *Bowling for Columbine*, sigue siendo gracioso?

Hasta ahora Michael Moore ha sido conocido por su particular compromiso con los más necesitados, que es lo que hemos visto y leído en sus obras, todas ellas entregadas en un formato amable con estructuras rizomáticas. Refrescante sería poder ver un documental o leer un reportaje que objetivamente lo analice a él y a este verdadero imperio que está formando. La milicia de Mike crece, cada día y son miles los que compran sus libros y películas. Escribe guías para enseñarles a los profesores como ver sus films junto a sus alumnos y tiene un sinfín de conexiones con la más variada gama de organizaciones. Robert Capa, uno de los más reconocidos fotógrafos de guerra del siglo XX, dijo “El deseo de cualquier fotógrafo de guerra es quedar sin trabajo” haciendo alusión a que él preferiría que no hubieran más guerras, aunque él se quedaría sin forma de sustentarse, ¿será para Moore igual? Si bien crítica a las empresas que obtienen cuantiosas ganancias por la guerra en Irak, como United Defense, él también corta su buena tajada de la tragedia, a través del humor.

Más que un cineasta se está transformando en un *holding*, que mueve personas, las educa, las organiza, con una postura y objetivos claros presentados con gráficas nostálgicas y graciosas. No hay que olvidar, sin embargo, sus dejos militares, si se quiere decir, como cuando en *Dude, Where is my Country?* propuso, entre bromas, al General del Ejército Wesley Clark para presidente, porque éste estaba a favor del aborto.

Moore, es uno de los artistas catalogados como anti globalización y capitalismo, pero es también una máquina de hacer dinero, y la forma del humor no cambia el hecho que él lucra de tragedias humanas. Con la cantidad de ganancias que ha logrado con sus hits escritos y audiovisuales, y la red de contactos y afiliaciones que ha logrado, está en condiciones de influenciar y movilizar a una masa considerable de gente, hasta ahora con muy buenas intenciones, ¿pero podría tornarse cada vez menos utópico y cada vez más peligroso?

Todo esto ha sido acompañado –por no decir provocado, o al menos incentivado– por una potente y consecuente estética, que si bien no es del todo novedosa, sino más bien heredera de otras propuestas vanguardistas, como la de los ya mencionados Vertov, Marker, Godard, entre otros, amalgamadas con lo más duro de la estética del mass media como es el reportaje televisivo, el *late show*, la *stad up comedy*, el comics, el pop, la narrativa pulsional, forman un producto bastardo típicamente desconstruccionista, donde las partes ya vistas generan una obra nueva. En el mundo post posmodernismo, todo artista es más un DJ que un compositor, y esa premisa casi ética, Moore la lleva hasta el límite.

Esta suerte de estética del eclecticismo es fruto de una búsqueda que se ha ido desarrollando y acentuando a lo largo de su obra, la cuál también ha abarcado diversos formatos, como son el periodismo escrito, la televisión, el cine, la literatura y la Internet. Y si bien se manifiesta desde los inicios de su filmografía en *Roger & Me*, es a partir de *Bowling for Columbine* que alcanza su apogeo, transformándose en su principal elemento formal característico.

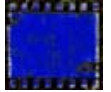
Pero no sólo hablamos de reunir en el montaje materiales provenientes de diversas procedencias –metraje especialmente rodado para cada proyecto, entre el que destacan las entrevistas y el registro de las acciones del director, archivos personales, programas de televisión, noticieros, películas, antiguas series, animaciones, gráficas, fotografías, recortes de diarios, archivos de audio, entre otros elementos y resignificarlos, sino de un concepto más amplio, donde los límites tradicionales del documental son subvertidos, y el director rompe el típico paradigma del *autor / observador* y se transforma en un personaje catalizador, capaz de provocar situaciones y reacciones en sus objetivos. De hecho estas acciones, herederas del *happening*, y que son una cruce entre acciones de arte y sketches, se han transformado en otro de los elementos distintivos claves de su estilo. A su vez, genera narraciones donde el tono emocional cambia del drama a la comedia y a la reflexión sin cesar, y donde la misma voz del narrador va saltando del off al cuadro constantemente.

Por que si bien, a lo largo de su filmografía, su factura se ha ido “profesionalizando”, industrializado, incluso tal vez *aggiornado*, sus producciones se han tornado cada vez más

grandes y ambiciosas, sus investigaciones más prolongadas, la fotografía se ha tornado más cuidada, el montaje se ha agilizado, la narrativa se ha agudizado, esto le ha ayudado a tener cada vez una batería más amplia de elementos con los cuales jugar, y finalmente armar un relato a *su manera*.

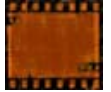
Aunque no hay que confundirse con esta mixtura de materialidades. En este caso, lo ecléctico no es sinónimo de polifonía. Muy por el contrario. En la filmografía de Moore, el mensaje es cada vez más unívoco. La libertad de experimentar con el lenguaje por parte del autor va coartando cada vez más la libertad de interpretación del espectador. La mezcla va formando un mensaje compacto, firmemente estructurado, donde cada parte dice *exactamente* lo que el autor quiere decir, transmite la emoción *exacta* que el autor quiere provocar.

La modernidad, lo “vanguardista” de la forma sirve para crear un producto que, en el sentido más ortodoxo, se aleja del Arte, donde es finalmente el receptor el que construye el mensaje, gracias a las múltiples oportunidades de interpretación del símbolo, y lo acercan al signo y sus posibilidades de manipulación pulsional, al entregar un mensaje destinado a provocar reacciones en el espectador, a la manera del panfleto o la publicidad, donde el espectador “*piensa*” y “*se da cuenta*” de lo que el autor expresamente quiere y nada más, todo esto envuelto en un package brillante, estiloso, modernoso, fácil de tragar, divertido y ágil, firmemente afianzado en la tradición del show bussiness, que lo aleja de la suspicacia y el prejuicio que generan la política más dura.



- Michael Moore. *Downsize this! Random threats from an Unarmed America*. Ediciones B Grupo Z. 1996.
- Michael Moore y Kathleen Glynn. *Adventures in a TV Nation, the stories behind america's most outrageous show*. Ediciones B Grupo Z. 1999.
- Michael Moore. *Stupid White Men*. Regan Books. 2003.
- Michael Moore. *Dude, Where is my country?* Warner Books. 2003.
- Miquel Francés. *La producción de documentales en la Era Digital*. Cátedra. 2003.
- Jaqueline Mouesca. *Cine Chileno 20 Años 1970-1990*. Ministerio de Educación. 1992.
- Paulo Antonio Paranaguá. *Cine Documental en América Latina*. Cátedra. 2003.
- Tomás Gutiérrez Alea. *El free cinema y la objetividad*. En: *Cine Documental en América Latina*. Cátedra. 2003.
- Jaqueline Mouesca. *El Documental Chileno*. LOM Ediciones. 2003.
- Erik Barnow. *El Documental*. Historia y Estilo. Gedisa. 1996.
- Peter Burke. *Visto y No Visto, El Uso de la Imagen como Documento Histórico*. Crítica. 2001.
- Bill Nichols. Cap. 1: *El Dominio del Documental*. En su: *La Representación de la Realidad*. Paidós. 2006.
- Bill Nichols. Cap. 3 *Axiografía: El Espacio ético en el Documental*. En su: *La Representación de la Realidad*. Paidós. 2006.
- Giselle Munizaga. *Agenda Informativa y Ciudadanía*. Revista Comunicación y Medios, Instituto de la Comunicación e Imagen, U. de Chile. 2000.
- Giselle Munizaga. *El Malestar de la Brecha Digital, Retomando una Problemática Fundamental*. En: *II Encuentro de Facultades de Comunicación Social del Cono Sur*. 2002.
- Augusto Góngora. *Video Alternativo y Comunicación Democrática*. ILET. 1984.
- Ignacio Arnold. *Transformaciones en la Industria Televisiva Chilena entre 1990 Y 2000*. En: *La Cultura durante el Período de Transición*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2006.
- Giselle Munizaga. *La Información Internacional en la Prensa, la Radio y la Televisión Chilena*. Telos (41). 1995.
- Simón Marchán Fiz. *La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus importancias*. En: *La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Alianza. 1987.
- Peter Watkins. *Historia de una Resistencia*. Editorial Festival Internacional de Cine de Guijón. 2004.
- Bolívar Echeverría. *Arte y Utopía*. En: *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*. Anthropos. 2005.
- Walter Benjamin. . En: *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. 1989. Original de 1936.
- Alan Pauls. *La Guerra de Un Hombre Solo*. Suplemento Radar, Página 12. 2000.
- Robert Phillip Kolker. *Comentarios Mediáticos a Todo Va Bien (Tout va bien, 1972), El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, una entrevista con Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin*. Sight and Sound Summer 42 (3). 1973.
- . *Dos o Tres Cosas que Sé de Ella: De la Crítica de la Ciudad a la Crítica del lenguaje*. Universidad Nacional de Quilmes. 2007.
- José Tirado. *El simbolismo Poético en el Cine*. Litoral (236). 2003.
- Jean Collet, Michel Delahay, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier. *Conversación con Jean-Luc Godard*. Cahiers du Cinéma (138) número especial dedicado a la Nouvelle Vague. 1962.
- Domènec Font. *Jean-Luc Godard y el Documental, Navegando entre Dos Aguas*. Anàlisi (27). 2001.
- Gustavo Suárez. *Jean Luc Godard: Reinventando el cine contra el discurso hegemónico*. Marginalia (5). 2003.
- Santiago Álvarez. *El Periodismo Cinematográfico*. La Jibarilla (267). 2006.

- Hilario Rosete Silva. El Temple Renuncia a la Fatiga, entrevista a Santiago Álvarez. La Jibarilla (259). 2006.
- Santiago Álvarez. Las Necesidades de la Sociedad Crean Revolucionarios. La Jibarilla (151). 2004.
- Libertad González. Noticias con... Arte. La Jibarilla (267). 2006.
- Azucena Joffe. Por una Vanguardia Artística, Revolucionaria y Popular. Afuera (2). 2007.
- Román Gubern. Creatividad Estética y Tecnología. Telos (16). 1989.
- Teresa Sandoval. Román Gubern: Primar la cantidad conduce a la cuestión de la sobreoferta y sobreoferta equivale a desinformación. Revista Latina (14). 1999.
- Román Gubern. Megacomunicación VS. Mesocomunicación. Telos (3). 1985.
- Román Gubern. Las Comunicaciones en la Aldea Global. En: inauguración de curso de postgrado en Gestión en Cultura y Comunicación, organizado por INDAC y Flacso. 2001.
- Denis Arkad'evic Kaufman: Dziga Vertov. Biografía. «<http://www.documental.kinoki.org>»
- Dziga Vertov. La Importancia del Cine No Actuado. En: debate en la ARRK 11. 1923.
- Gilles Deleuze. La Materia y el Intervalo según Vertov. En: La Imagen-Movimiento. Paidós. 1983.
- «<http://www.wordreference.com>»
- «<http://es.wikipedia.org>»
- «<http://www.bbc.co.uk>»
- «<http://kinoki.org>»
- «<http://elcultural.es>»
- «<http://www.lajibirilla.co.cu>»



Ignacio Aliaga Antonino Ballestrazzi Gabriela Bravo Paola Castillo Mireya Cifuentes Mateo Ferrer Werner Fett Carlos Flores Augusto Góngora Nicolás Heusser Manuela Jacard Adriana Lira Simón Novoa Marcela Plubins Virginia Plubins Ximena Plubins César Quijada Rodrigo Quijada Miguel Angel Vidaurre