

Unidad 8

- El documental.

4

Lente borrosa

poco ritardo

El documental, poeta

A medida que se disipaba el humo de las batallas fueron surgiendo varias tendencias. Una corriente se orientaba hacia la película de ficción con visos de documental. Las extendidas ruinas de la guerra ayudaron a poner en marcha esta tendencia: las ruinas servían como una invitación para reconstruir la experiencia de la guerra y al mismo tiempo para hacer de ella un mito. Por ejemplo, un ambiente de gran devastación dio nacimiento a la película italiana *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini y la de Vittorio de Sica *Limpiabotas* (*Sciuscìa*, 1946), basada en un guión de Cesare Zavattini; estos filmes lanzaron un movimiento "neorrealista". En otras partes se siguió también esta tendencia: en Francia con *La batalla del riel* (*Bataille du rail*, 1945), de René Clément; en Alemania con una serie de películas sobre ruinas entre las cuales se contaba *Los asesinos están entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), de Wolfgang Staudte, y la producción suiza *La búsqueda* (1948), dirigida por Fred Zinneman. Estas producciones se apoyaban fuertemente en filmaciones *in situ*. Si bien mostraban la influencia de los documentales de guerra, en realidad representaban un retroceso hacia las latitudes de la ficción.¹

El hecho de que se las llamara "documentales" probablemente reflejara la importancia que había cobrado durante la guerra ese género. También reflejaba la circunstancia de que descollantes documentalistas que estaban sufriendo la disminución del patrocinio dado al documental, estuvieran participando en esta corriente. Por ejemplo, el espeluznante filme *El*

silencioso (*The Quiet One*, 1948), rodado en varios lugares de Harlem y en la escuela Wiltwyk para niños perturbados, fue dirigido por Sidney Meyers, un veterano de la Liga de Cinematografía y Fotografía que había hecho el montaje de numerosos documentales de guerra para organismos gubernamentales, pero que súbitamente se quedó sin empleo. Dirigido por James Agee, el grupo de producción contaba con poco dinero; el propio Meyers actuaba como psiquiatra en el filme. El estudio de un caso clínico ficticio de un muchacho negro perturbado estaba presentado con tanta sensibilidad y tanta autenticidad en los detalles que se le aplicó el término "documental". Pero en los años de posguerra ese término se aplicó hasta a películas como el *thriller* de espionaje *La casa de la calle 92* (1946), producido por Louis de Rochemont, veterano de *La marcha del Tiempo*. Usando los exteriores de Nueva York, la película tenía cierto aire de una reconstrucción de *La marcha del Tiempo*. También se aplicó el término "documental" a la película *On the Waterfront* (en algunos países, *Nido de ratas*) (1954), dirigida por Elia Kazan y filmada en lugares de Nueva York por Boris Kaufman.

Otra corriente se orientaba hacia la poesía. Algunos documentalistas hicieron cortometrajes a manera de odas, al contemplar maravillados el mundo circundante, una reacción natural a los años de matanza.

En realidad esta tendencia había comenzado durante la guerra, tanto en países neutrales como ocupados. Varios factores la habían alentado. Suecia, rodeada por la guerra, se mantenía en una nerviosa neutralidad; las autoridades examinaban cuidadosamente las películas en busca de lo que pudiera provocar una intervención de los beligerantes o pudiera emplearse para justificarla. En ese momento, un joven de veintitrés años, Arne Sucksdorff, hizo su aparición cinematográfica con dos cortometrajes que él llamó "himnos al verano sueco": *Rapsodia de agosto* (*Augustirapsodi*, 1940) y *Esta tierra está llena de vida* (*Din Tillvaros Land*, 1941) con texto del poeta sueco Harry Martinson; esas películas parecían el producto perfecto de un país neutral en tiempo de guerra. La importante empresa Svensk Filmindustri respaldó sus obras y las distribuyó. Con una serie de magistrales cortometrajes —en su mayor parte sobre la naturaleza, la vida silvestre y la relación del hombre con ella— Sucksdorff se convirtió en una figura importante de la cinematografía sueca. Años después cultivó también

el largometraje. Después de la guerra sus películas circularon por todo el globo.²

Contaba con una preparación única para iniciar su carrera. Siendo niño, pasaba largos períodos en soledad explorando los bosques. Se lo consideraba un prodigio por su capacidad de domesticar animales como zorros, nutrias y otros. Su hogar estaba situado al borde de una región donde abundaban los animales que aprendieron a no temer al muchacho, quien estaba siempre entre ellos para alimentarlos y granjearse su amistad. Los padres lo alentaron a que formara en su villa un pequeño jardín zoológico, un hogar para los amigos del bosque.

Una niñez dedicada a semejantes aventuras pareció al principio plantear un problema en cuanto a la futura profesión. Sucksdorff consideró primero la posibilidad de estudiar ciencias naturales, pero se inclinaba hacia las artes. Probó de cultivar la pintura y luego fue a Berlín para estudiar teatro en la Reimannschule. Pero luego, en un viaje que hizo a Italia tomó fotografías que le valieron premios en una exposición de Estocolmo, y esto lo llevó a cultivar la fotografía y luego la cinematografía. Poco después estuvo de vuelta en sus bosques acompañado de una cámara y con la ayuda de sus amigos silvestres compuso dramas de la vida salvaje. Seres humanos, especialmente los niños, aparecían en varias de sus películas, pero Sucksdorff parecía más a sus anchas con los animales.

Su primera película para la empresa Svensk Filmindustri, la tan popular *Un cuento de verano* (*En Sommarsaga*, 1941), seguía las andanzas de un zorro en sus aventuras y depredaciones. Tenía momento encantadores y, como la mayor parte de los filmes de Sucksdorff, momentos de crueldad, representados sin comentario ni juicio. El trabajo de montaje de Sucksdorff muestra un singular sentido rítmico. La fotografía resulta rica al mostrar la contextura de hierbas, hojas, helechos y los juegos de luz sobre los vegetales. Los primeros planos de los ojos y la piel de los animales están llenos de fuerza.

Siguió a esto una rápida sucesión de cortometrajes de análogo estilo, especialmente *Viento del oeste* (*Vinden fran Väster*, 1942), *Tiempos de renos* (*Sarvtid*, 1943), *¡Gaviota!* (*Trut!*, 1944), *Amanecer* (*Gryning*, 1944), *Sombras en la nieve* (*Skuggor över Snön*, 1945), *Un mundo dividido* (*En Kluven Värld*, 1948). Irónicamente, el hecho de que los temas de estas películas estuvieran tan alejados de la guerra no siempre las

libró de sospechas ideológicas. La película *¡Gaviota!*, en la que observamos la despiadada acción de una especie de gaviota ladrona de huevos se interpretó como una parábola del nazismo. Sucksdorff negó que esa fuera su intención, pero no protestó por la interpretación pues alegaba que una película que no se preste a la interpretación es una película muerta.*

En el período de posguerra la obra de Sucksdorff tuvo ciertas variaciones. En *Gente de la ciudad (Människor i Stad, 1947)*, el autor estudiaba los ritmos de la vida urbana, pero no con la pasión con que tratara sus temas silvestres. Un viaje que hizo a la India dio como resultado los filmes breves *Aldea india (Indisk By, 1951)* y *El viento y el río (Vinden och Floden, 1951)*, películas de impecable artesanía y belleza, aunque les falta la excepcional penetración de sus películas sobre la vida silvestre. En su primer largometraje, *La gran aventura (Det Stora Äventyret, 1953)*, Sucksdorff retornó a sus primeros temas y escenarios y produjo una obra maestra.

Producir *La gran aventura* llevó más de dos años; la película presenta a un muchacho, una nutria, un lobo y muchos otros animales; parece intensamente autobiográfica. La narración está a cargo de un adulto que mira retrospectivamente la época en que, a los diez años, “despertó a la vida de todo lo que lo rodeaba” en el bosque. En ese momento tiene la visión de la lucha por la supervivencia con todas sus crueldades, la visión de la sucesión de las estaciones y la visión del sexo. Sucksdorff es testigo —y nosotros lo somos con él— de varios encuentros de cópulas, incluso el clamoroso acoplamiento del guaco, “cual un acoplamiento de dragones prehistóricos”. *La gran aventura* refleja una idea expresada también en *Un mundo dividido*: el mundo de la naturaleza y el mundo del hombre son incompatibles. Tanto los hombres como los animales matan, sólo que los animales lo hacen para sobrevivir. Únicamente los hombres matan por otras razones que ocultan, aunque considerándose siempre ellos mismos como instrumentos de la moral y la justicia. Los niños están más en armonía con el mundo animal.

* La película danesa *El trigo está en peligro (Kornet er Fare, 1944)* —aprobada por el régimen nazi, pues advertía a los agricultores sobre los peligros del gorgojo y los exhortaba a que tomaran medidas preventivas— también adquirió cierta significación antinazi, que, en este caso, puede haber sido intencional. Los gorgojos eran criaturas animadas que tenían extrañas voces.

En *La gran aventura* el muchacho toma partido por el mundo animal al salvar a una nutria que su padre había resuelto matar. En las películas de Sucksdorff los niños tienen virtudes que posteriormente la sociedad les extirpa.

La gran aventura ejemplifica procedimientos empleados por Sucksdorff para lograr extraordinarias escenas. Algunos animales que observamos con tanta intimidad eran animales salvajes y otros eran animales domesticados de su zoológico privado que él llevaba consigo al bosque. Tenían la libertad de andar errantes o marcharse, pero por lo general permanecían cerca de Sucksdorff y así le permitían registrar a voluntad su actividad. En esas circunstancias vemos una notable y divertida secuencia en la que un zorro molesta traviesamente a una nutria. Sucksdorff insistía en que las acciones de los animales en modo alguno eran ajenas a su naturaleza y, según decía, los zorros son irremisiblemente retozones.

En otro momento de la película observamos de cerca una lechuza posada en una rama. Esta de pronto se precipita a tierra para atrapar y devorar a un lirón, mientras la cámara sigue ágilmente la acción. Para conseguir este tipo de toma otros podrían haber esperado ocultos durante días sin alcanzar éxito. Sucksdorff no tenía que esperar. La lechuza —una lechuza salvaje— era una antigua amiga suya a la que él con frecuencia había dado alimento. La lechuza no tenía ningún motivo para alejarse cuando vio acercarse a Sucksdorff. Este preparó y ajustó su cámara, luego sacó del bolsillo un pequeño lirón que había tomado de su jardín zoológico privado. Al colocarlo al pie del árbol sabía precisamente lo que debía esperar y lo que podía seguir con su cámara.

A causa de secuencias como éstas, se acusó a Sucksdorff de sadismo: las crueldades que mostraba en la película eran con frecuencia precipitadas por él mismo. Pero Sucksdorff alegaba que esas acciones eran naturales y que él se había limitado a preparar el escenario, pero que de ninguna manera controlaba el desarrollo de las acciones. Su método no era muy diferente del de Flaherty quien asimismo —como en su secuencia de las morsas de *Nanook, el esquimal* y las secuencias de tiburones de *El hombre de Aran*— había preparado el escenario del conflicto para dejar luego que éste siguiera su curso. Sucksdorff consideraba la crueldad como un elemento esencial del mundo que estaba pintando. Detestaba las descripciones sentimentales de

la naturaleza como las que hacía su contemporáneo sueco Gösta Roosling, cuya obra, que estaba en boga, competía con la suya.

Sucksdorff, lo mismo que muchos otros documentalistas, emprendió largos viajes por todo el mundo. Hallándose en Brasil, manifestó su profunda preocupación por la amenaza de extinción de los aborígenes moradores de la selva. Durante un tiempo dirigió una escuela cinematográfica brasileña. En esa época su obra tendió cada vez más a la película de ficción. Pero el documental poético que él inició durante la guerra había encontrado mientras tanto eco en otras naciones, incluso en naciones ocupadas por los nazis que tenían sus propias razones para abrazar esa corriente.

Los autores de películas que permanecían en zonas ocupadas —como Henri Storck— podían adquirir cuotas de película virgen sólo si proponían proyectos satisfactorios para las autoridades oficiales. Las bellezas de la vida rural, especialmente la vida agrícola, constituían un tema favorecido por las autoridades, pues al apartar la atención de los males de la guerra, tenía además otros valores. Por ejemplo, Bélgica necesitaba aumentar la producción agrícola para reemplazar lo que normalmente importaba; existía pues un nuevo interés por honrar al granjero. De manera que cuando Storck propuso hacer una serie de películas para mostrar la sucesión de las estaciones en una granja belga, serie que iba a titularse *Sinfonía campesina* (*Symphonie paysanne* o *Boerensymfonie*, 1944), obtuvo inmediatamente la aprobación y película virgen.³

En Francia y durante la guerra, un proyecto paralelo fue lanzado por Georges Rouquier. En edad temprana este autor se había dedicado a la cinematografía por inspiración de la obra de Flaherty; su primera película, *Venganzas* o *Vendanges* (1929), se estrenó cuando el autor tenía sólo veinte años. Pero luego éste abandonó la actividad fílmica por razones financieras y se hizo impresor. Durante la ocupación nazi abandonó este oficio y regresó a la granja de su familia —llamada Farrebique— donde había pasado buena parte de su niñez y allí reanudó sus muy personales experimentos cinematográficos. Estos culminaron en la película *Farrebique* (1946), que como el filme de Storck, sigue la vida de la granja a través de las estaciones con menudas observaciones de detalle: los movimientos de insectos y lagartos, el diario paso de las sombras, el crecimiento y

declinación de las cosas vivas. Estas escenas se muestran ocasionalmente en secuencias aceleradas de intervalos de tiempo en la fotografía que son como súbitas cadencias líricas.

Después de la guerra, los cortometrajes de tinte personal constituyeron el punto de partida de muchos jóvenes autores. A menudo un solo artista concebía estas películas, las filmaba y él mismo se encargaba del montaje; ésta era una reacción contra los proyectos de producción en serie de la época de la guerra. En lugar de las razones de estado, la sensibilidad individual era el punto de partida. La economía constituía también un factor decisivo.

Bert Haanstra, nacido en 1916, hijo del director de una escuela holandesa de aldea, había estudiado fotografía antes de la guerra con la esperanza de hacer una carrera cinematográfica, pero tuvo que esperar a que terminara la contienda —cuando tenía treinta y cinco años— para hacer su primera película. Comenzó modestamente, pues contaba con medios muy simples, pero inmediatamente mostró fineza y originalidad técnicas. Experimentó con varios recursos para hacer ver al público de nuevo lo que era familiar.⁴

En *Espejo de Holanda* (*Spiegel van Holland*, 1950), Haanstra comenzó con una toma muy familiar: el edificio invertido que se refleja en las aguas de un canal. La imagen se bambolea con el rizarse de la superficie del agua. Luego Haanstra endereza la imagen de manera que vemos derecho el edificio, pero siempre movido por las ondas. En seguida procede a recorrer varias partes de Holanda para mostrar muchos característicos edificios holandeses de esa misma manera: derechos, pero agitados con los movimientos del agua que a veces son serenos y a veces violentos. Pocas veces despertó tanta atención algo familiar.

En *Panta Rhei* (1951), un título griego que significa “todo fluye”, Haanstra nos muestra el movimiento de nubes, un movimiento acelerado, luego el movimiento de agua de un torrente que aminora su fuerza. Cuando un movimiento se disuelve en el otro, experimentamos una sorprendente identidad de sus formas rítmicas. Mediante un uso análogo de movimientos aminorados* y acelerados, Haanstra nos revela una serie de esas identidades. Hojas barridas por un viento

* También llamados “ralentos”. [T.]

otoñal se convierten súbitamente en una bandada de pájaros en vuelo. La forma rutilante de los reflejos en una playa, se convierte, cuando baja la marea, en una flor en toda su lozanía. Las olas del océano que rompen contra una roca se transforman en centelleantes nubes en el pico de una montaña.

Haanstra comenzó con esos experimentos porque —como hubo de explicarlo después— no se sentía todavía en condiciones para abordar a las personas. Desde el principio su papel fue el de un observador de gran percepción que obligaba al espectador a compartir su visión.

Sus experimentos le valieron una oferta de un fabricante de vidrio quien deseaba que Haanstra hiciera un documental sobre su fábrica. El fabricante, con mal encaminado entusiasmo, le llevó un guión completo y detallado con una prolija narración, es decir, la antítesis del estilo que Haanstra estaba desarrollando. Pero Haanstra convino en producir la película tal como estaba especificado, siempre que al mismo tiempo pudiera a su vez hacer un filme propio que el fabricante no podría ver hasta que estuviera terminado. El fabricante tendría la opción de usar cualquiera de los dos o ambos a la vez. Este convenio dio nacimiento a *Vidrio (Glas, 1958)*, uno de los cortometrajes más célebres, que obtuvo un premio Oscar y fue exhibido en todo el mundo.

Vidrio —la versión de Haanstra— trabaja sutilmente con los encontrados sentimientos del público respecto de la industrialización. Después de una secuencia que muestra en acción al tradicional soplador de vidrio, vemos cómo las habilidades de éste han sido mecanizadas en una producción en serie automática. No podemos evitar maravillarnos... pero con cierta desazón. Luego la producción en serie sufre una catástrofe: una botella rota quebranta el ritmo del sistema, de suerte que una de las máquinas rompe metódicamente toda una sucesión de botellas, cuyos añicos vuelan en todas las direcciones. El público ruge entusiasmado. Finalmente se restaura el orden en la producción mecanizada. Aquí Haanstra se valió de un recurso emocional, un contratiempo que cualquier patrocinador habría eliminado de la película. Sin embargo, al fin el fabricante prefiere la versión de Haanstra a la suya propia.

Para los poetas cinematográficos del período de posguerra la banda sonora era un elemento de suprema importancia. En *Vidrio* la acción está sincronizada con la música de manera que

el espectador difícilmente pueda evitar la sensación de que el soplador de vidrio está haciendo música.

Como otras tendencias, el poema cinematográfico —Haanstra llamó a *Vidrio* un *cinépoème*— surgió en muchos países. Una serie de jóvenes autores polacos, algunos graduados de la nueva escuela cinematográfica estatal de Lodz, comenzaron a cultivar este género: Andrzej Munk con *Un paseo por la ciudad vieja* (*Spacerek Staromiejski*, 1958); Kazimierz Karabasz con *Músicos* (*Muzykanci*, 1960); Jan Lomnicki con *Ha nacido una nave* (*Narodziny Statku*, 1961). Una de las atracciones del género era la economía y otra la posibilidad del control personal. Se daba importancia a la observación interna y se evitaban las explicaciones. Al evitar también la narración, el autor prefería suscitar preguntas e inferencias.

Las décadas de posguerra marcaron en muchos países un cambio en virtud del cual se pasó a considerar el desarrollo industrial. En la “guerra fría” entre bloque capitalista y bloque socialista, ambas partes pusieron cada vez más énfasis en la “productividad”. Los poetas cinematográficos de las dos partes ofrecieron vislumbres de la reacción humana a esta presión. En *Músicos*, Karabasz comienza con la cacofonía —casi insoportable— de una fábrica en marcha. En la última parte del filme se produce un súbito silencio cuando los obreros se dirigen a sus casas. En el atardecer vemos a algunos de ellos que se reúnen con instrumentos musicales para ensayar en una orquesta de aficionados. En una toma final, mientras continúa oyéndose la música de los obreros en la banda sonora, la cámara se pasea a través de las silenciosas máquinas de la fábrica cuya cacofonía daba principio a la película.

En Yugoslavia, jóvenes poetas cinematográficos se concentraron a menudo en algún individuo, en el trabajo o en el juego. Este parece ser el tema de Mića Milošević en *Actuación gimnástica* (*Končertogimnastiko*, 1962) y *La mesa verde* (*Za Zelenim Stolom*, 1965) y también el tema de *Manos e hilos* (*Ruke I Niti*, 1964) de Vladimir Basara. Esta última película muestra en fascinantes detalles la actividad de un taller: un telar. En buena parte de la película, la banda sonora está dominada por el martilleo *staccato* de las lanzaderas mientras observamos los dedos de las mujeres que trabajan. Pero el pulsar de los hilos que hacen esas mujeres no es muy diferente de la acción de tocar el arpa y en los últimos momentos, una música de arpa,

perfectamente sincronizada con los dedos que trabajan, ocupa el lugar central. En una secuencia inspirada tal vez en *Vidrio* de Haanstra, tenemos la sensación de que en el telar se está haciendo música celestial.

Muchos de los poetas cinematográficos del período de posguerra hicieron experimentos técnicos. Algunos de ellos se referían a la banda sonora, que estaba entrando en una nueva era en virtud del desarrollo de la cinta magnetofónica. Inventada en Dinamarca en 1898 por Valdemar Poulsen, esta forma de registro del sonido fue virtualmente ignorada durante décadas, pero se la llevó a un alto grado de perfección en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Los ejércitos aliados que avanzaban en Alemania se quedaron sorprendidos al encontrar estaciones radiotelefónicas que transmitían mensajes registrados en cintas, mensajes que no parecían distinguirse de las transmisiones “en vivo”. Aparentemente dichas cintas podían duplicarse sin que se advirtiera pérdida de calidad. Y lo mejor de todo era que el montaje de elementos sonoros —discursos, músicas, efectos de sonido— era posible y técnicamente simple en un grado que nadie podía imaginar antes de la guerra. Todo esto tuvo un efecto revolucionario en la tecnología filmica. El interés por los efectos de banda sonora distinguió pues a los experimentadores de posguerra que se diferenciaban de los autores de vanguardia de la era del cine mudo, quienes habían recibido predominantemente la influencia de tradiciones pictóricas.

Pero el período de posguerra determinó también progresos en el formato de las películas, en las cámaras y en las lentes. En los Estados Unidos el documentalista Francis Thompson con *N.Y., N.Y.* (1958) hizo pasmosos experimentos con espejos deformadores, lentes y prismas. En sus imágenes, los familiares rascacielos y las multitudes de la ciudad adquieren una cualidad surrealista. En una secuencia, procesiones de imágenes idénticas —de pasajeros, de automóviles, de edificios— se mueven a paso cerrado a través de la pantalla y crean extraños coros de fenómenos urbanos, hermosos y como salidos de una pesadilla. En *¡Estar vivo! (To Be Alive!)*, hecha con la colaboración de Alexander Hammid, Thompson aplicó parecidas técnicas a un proyecto multipantalla presentado en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Shirley Clarke, en *Puentes (Bridges-Go-Round)*, 1959) trabajó con el mismo espíritu poniendo énfasis en la experimentación del color.

Dentro de esta tradición del empleo simbólico de recursos técnicos se encontraba la notable *Necrología* (*Necrology*, 1968) de Standish D. Lawder. La película nos muestra masas de hombres y mujeres estrechamente apiñados en una escalera mecánica. La fotografía, tomada con teleobjetivo, demora la acción y la limita de suerte que durante un tiempo no sabemos que esas personas están en una escalera mecánica. Cuando Lawder invierte el movimiento se sugiere algo completamente diferente: la gente apiñada, aunque mira hacia adelante, se mueve hacia atrás y hacia arriba. Al acompañar esta secuencia con música fúnebre, Lawder sugiere que toda esa gente flota lentamente hacia un walhalla de nuestros días. El título refuerza esta impresión así como lo hacen los rostros de hombres y mujeres semejantes a máscaras. En realidad, todos ellos son viajeros que bajan por una escalera mecánica en la Gran Estación Central de la ciudad de Nueva York después de un día de labor y sus expresiones son, según es de presumir, sus cotidianas expresiones mientras cumplen ese ritual. Aquí Lawder presenta un fenómeno cotidiano, por lo general inadvertido, de una manera tal que induce a atender y a pensar.

La obra de los documentalistas-poetas forma un delgado pero persistente hilo que pasa por las décadas de posguerra. Producto de una percepción individual y de un espíritu innovador, esa obra nunca fue importante atendiendo al mercado fílmico. Muchas salas cinematográficas que habían estado atestadas de público en la época de la guerra, se hallaban ahora en decadencia. Los cortometrajes, especialmente las películas experimentales, se contaron entre las primeras víctimas.

La televisión, al desarrollarse rápidamente después de la guerra, fue uno de los factores determinantes de esta declinación; pero la televisión misma, que en la mayor parte de los países llegaba a grandes masas de público, ofrecía sólo un limitado mercado para los experimentos considerados como fenómenos de vanguardia. El documentalista-poeta, alimentado en la tradición de la poesía, vivía marginalmente. Otros documentalistas pugnaban por ocupar el centro del terreno.

El documental, cronista

Después de la guerra, la corriente del género documental se dividió en varios canales. Un canal, que apareció temprana-

mente para luego ampliarse y profundizarse, era el de la crónica histórica.

Para cumplir su función de historiador el documentalista contaba con un valioso recurso: el de los archivos de noticiarios acumulados durante medio siglo. La importancia de esas tomas había sido prevista en la época de Lumière, demostrada por Shub y otros en la década de 1920 y luego en gran medida olvidada durante la década siguiente. La mayor parte de los documentalistas de aquel tiempo se había concentrado en las crisis del momento; y las principales compañías de noticiarios, que controlaban los archivos importantes, consideraban ese material de poco valor. Solían mirarlo como material de comedia.

Un factor técnico fortaleció esta actitud. Durante la época del cine mudo las películas se filmaban aproximadamente a dieciséis cuadros por segundo. Como esa velocidad no parecía suficiente teniendo en cuenta la calidad del sonido, la época del cine sonoro adoptó la velocidad de veinticuatro cuadros por segundo. Las viejas tomas proyectadas a esa velocidad parecían a menudo ridículas. Personajes notables que figuraban en los noticiarios de ayer se movían de manera espasmódica, lo cual, con ayuda de una música tintineante y un comentario chistoso, contribuía a provocar la risa. Esta posibilidad produjo innumerables cortometrajes con títulos tales como *Ye Olde Time Newsreel*. Los representantes de una industria a la que consideraban en vigoroso progreso y que siempre estimaban el último logro como la culminación de todo lo que había sucedido antes, probablemente encontrarán reconfortante ver el pasado así ridiculizado.⁵

Pero el abundante uso que se hizo durante la guerra de las tomas históricas y la experiencia de alargarlas mediante cuadros adicionales* volvieron a encender el interés por el material de los archivos, no como arma ni como comedia, sino como materia prima de historia. Las películas de compilación histórica adquirieron nueva importancia.

Durante algún tiempo la guerra continuó siendo el principal núcleo de interés, especialmente cuando salieron a la luz

* El procedimiento habitual era repetir cada segundo cuadro de suerte que dieciséis cuadros se traducían en veinticuatro cuadros. El método generalmente suministra un movimiento aceptablemente parejo y uniforme, pero supone pérdida de tiempo y gastos.

tomas antes desconocidas. Pero mientras tanto los realizadores de muchos países registraban los archivos y encontraron en ellos inesperados tesoros. En Francia, Nicole Védres al presentar *París 1900* (1947) asombró al público con una detallada pintura de la vida y la cultura parisiense en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Nadie había sospechado que existiera un material tan rico y variado. Material semejante inspiró una obra italiana, *Cabalgata de medio siglo* (*Cavalcata di mezzo secolo*, 1951) de Carlo Infascelli y otras películas que análogamente sorprendieron por su contenido y más aún por su popularidad. Asimismo, en la Unión Soviética, Illya Kopalín, al componer *Los años inolvidables* (*Nesabyvajemyje Gody*, 1957) para conmemorar el cuadragésimo aniversario de la revolución, causó asombro por las tomas que exhumó. George Morrison de Irlanda, al producir *Yo soy Irlanda* (*Mise Eire*, 1959), una serie de películas breves sobre las prolongadas luchas para lograr la independencia, también encontró tomas cuya existencia no se sospechaba. En Pekín se produjo un fenómeno paralelo; allí Fu Ya y Huang Bao-chang reunieron material sobre la evolución de la República del Pueblo de China en *Una chispa puede comenzar un incendio en la pradera* (*Hsing Hsing Chih Huo Keyi Liao Yuan*, 1961), material procedente de numerosas fuentes de China y del exterior. Para realizar su compilación de *El milagro ruso* (*Das russische Wunder*, 1963) los Thornedike de Alemania Oriental se valieron de material encontrado en los archivos soviéticos que habían pasado por alto los investigadores locales. En la India, Satyajit Ray, con *Rabindranath Tagore* (1961) quiso rendir tributo al poeta recientemente fallecido, pero la película adquirió las dimensiones de un maravilloso poema épico de su época. Y la compilación *Mahatma* (1968), llevada a cabo por Vithalbhái K. Jhaveri sacó a la luz innumerables tomas de Gandhi, incluso valiosas secuencias prohibidas durante mucho tiempo por los británicos.⁶

A todo esto, la continua revisión de los archivos de guerra produjo nuevas revelaciones en dos impresionantes películas de Erwin Leiser: *Mein Kampf* (1960), hecha con los auspicios de Suecia y originalmente titulada *Tiempos sangrientos* y *Eichmann y el Tercer Reich* (*Eichmann und das Dritte Reich*, 1961), una producción suiza; también se presentó *La vida de Adolf Hitler* (*Das Leben Adolf Hitlers*, 1961) de Paul Rotha, realizada con los auspicios de Alemania Occidental. Asimismo se exami-

naron las raíces de la guerra en *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1962) del director francés Frédéric Rossif que suministró mucha documentación sobre el levantamiento del general Franco y en *El fascismo al desnudo* (*Obyknovennyj Faschizm*, 1965), película en la que el director ruso Mijail Romm examina el fenómeno del nazismo desde varios puntos de vista con particular atención al hecho de que nadie haya protestado por su desarrollo. Las tomas hechas por Akira Iwasaki en Hiroshima y Nagasaki en 1945 y largamente retenidas por el Pentágono, aparecieron por fin un cuarto de siglo después en *Hiroshima-Nagasaki, agosto de 1945*, compiladas en la Universidad de Columbia.⁷

Durante esos años la televisión se convirtió en un importante apoyo de las películas de compilación; en muchos países los primeros documentales televisivos fueron de este género. En Estados Unidos la National Broadcasting Company alcanzó éxitos con su serie de veintiséis partes *Victoria en el mar* (*Victory at Sea*, 1952-53) que hacía la crónica de las batallas navales en la Segunda Guerra Mundial; el grupo productor emprendió también otras compilaciones cinematográficas tales como *Los años inocentes* (*The Innocent Years*, 1957) y *La era del jazz* (*The Jazz Age*, 1957). La compañía rival, Columbia Broadcasting System, lanzó en competencia la serie *Siglo XX* (*Twentieth Century*, 1957-66), al principio dedicada enteramente a compilaciones. En diferentes partes del mundo, los sistemas de televisión iniciaron proyectos similares.

Al trabajar basándose en los archivos cinematográficos, los cronistas filmicos necesariamente comenzaron concentrándose en el siglo XX. Pero en 1957 la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá, al estrenar *La ciudad del oro* (*City of Gold*) virtualmente creó un nuevo género y se ocupó de otro siglo. Sus directores, Colin Low y Wolf Koenig, proyectaban una película sobre la ciudad de Dawson, centro de la fiebre del oro de Klondike, en la década de 1890 cuando descubrieron la existencia de unas doscientas placas de vidrio negativas, de 20 x 25 cm, halladas en una casa con el techo cubierto de césped, durante su demolición. Esas tomas eran en gran medida el trabajo de A. E. Haig, un fotógrafo que había llegado a la ciudad de Dawson en 1898, en el momento culminante de la fiebre del oro. Las fotografías comprendían un registro increíblemente vívido de un singular momento de la historia. Cuando se las amplió se

comprobó que contenían minuciosos detalles en los que acaso el propio fotógrafo no había reparado: una superficie de 25 cm de ancho podía utilizarse para llenar toda una pantalla de película. Las fotografías daban un enorme margen de acción al movimiento de la cámara. En Seattle se descubrieron más fotografías de Haig y poco a poco la cinematografía tomó posesión de todas ellas.⁸

Material de esta clase se había usado a menudo en películas aunque de manera incidental y el procedimiento había sido considerado poco cinematográfico. Koenig y Low tenían otras miras. Koenig era un entusiasta de la fotografía que durante mucho tiempo había deseado experimentar con ella su uso en el cine. Low, que había estudiado artes, ingresó en la Junta Cinematográfica Nacional y experimentó para disponer los movimientos de la cámara en relación con gráficos como los mapas. En *La ciudad del oro*, la utilización del movimiento de la cámara para captar un detalle significativo, para partir de un detalle y llegar a un contexto más amplio, para ir de un detalle a otro, es uno de los logros especiales de la película. El movimiento de la cámara es siempre significativo y humano por su ritmo; el movimiento entra en brillante interacción con la parte narrativa que se presenta en la forma de un recuerdo personal del escritor Pierre Berton. El filme ganó un premio de la Academia e inmediatamente abrió nuevas perspectivas a los cronistas cinematográficos. Los documentalistas de todo el mundo comenzaron a registrar y saquear los archivos fotográficos. En los Estados Unidos (en la National Broadcasting Company), *La ciudad del oro* inspiró dos proyectos que se convirtieron en clásicos de la televisión: *El verdadero Oeste* (*The Real West*, 1961), narrado por Gary Cooper, y en el cual se trata el empuje hacia el oeste de las décadas de 1880 y 1890, y su secuela, *El fin de la huella* (*End of the Trail*, 1965), narrada por Walter Brennan, en la que se cuenta la misma historia desde el punto de vista de los indios. Producidas por Donald Hyatt y escritas por Philip Reisman (h.), las dos películas se basaban en millares de fotografías reunidas por el investigador Daniel Jones y en sociedades históricas y desvanes privados de varios estados.

En tanto que las fotografías estaban atrayendo a los cronistas cinematográficos hacia el siglo XIX, el horizonte de éstos se fue extendiendo más allá por obra de otra corriente puesta en marcha por documentalistas franceses. La película

1848, dirigida por Victoria Mercanton en 1948, parece haber dado el principal impulso a este movimiento. La película trataba los levantamientos revolucionarios de 1848 valiéndose de una hábil utilización de grabados contemporáneos, de dibujos de Daumier, de aguafuertes, pinturas y posters, combinados con una banda sonora rica en melodías y cantos. Anteriormente se habían fotografiado obras de arte para realizar películas sobre arte, y aquí, esas fotografías se convirtieron en fragmentos de historia, en instrumentos de la narración histórica. En *Imágenes medievales* (*Images Médiévales*, 1950), William Novik utilizó manuscritos iluminados de análoga manera para evocar modos de vida de la Edad Media. Roger Leenhardt usó imágenes de tapicería de Bayeux para hacer la crónica de la invasión a Inglaterra realizada por Guillermo el Conquistador, en *La conquista normanda de Inglaterra* (*La conquête de l'Angleterre*, 1955). En todas estas empresas desempeñaba un papel importante el significativo movimiento de las cámaras.

Este género también se cultivó en otras partes del mundo. En la India, el director Bimal Roy, valiéndose de diferentes obras de arte, nos cuenta la historia de Buda en *Gautama, el Buda* (1956), que ganó un premio en el festival de Cannes. En Egipto, Saad Nadeem hizo *Un cuento de Nubia* (1963) fundándose en obras de arte relativas a la tribu nubia, un tema de interés pues los cincuenta mil miembros de la tribu debieron ser trasladados a otro lugar a causa de la represa de Asuán. En Corea del Sur, Chung Sil Lee compuso una fascinante viñeta histórica en *La excursión náutica del magistrado* (1965) apoyándose en una acuarela del siglo XVIII de tres paneles, un género de pintura lleno de detalles ingeniosos. Y unos dibujos de niños se usaron convincentemente para reflejar la historia social en el filme japonés *Niños que dibujan* (*Eo Kaku Kodomotachi*, 1955) de Susumu Hani y en el filme soviético *Niños de nuestro siglo* (*Děti Nashego Veka*, 1971), una crónica de la historia infantil desde la revolución rusa realizada por Igor Bessarabov y Alexander Novogrudsky.

Pero el cronista cinematográfico estaba descubriendo además otros recursos. Una película sobre Miguel Angel, hecha en Italia antes de la Segunda Guerra Mundial por el director suizo Curt Oertel, quedó casi desconocida hasta después de la guerra. Una razón de este hecho fue la de que se comenzó su distribución en la Alemania nazi y ulteriormente el Alien Property

Custodian de los Estados Unidos se apoderó de la película. Prolongadas negociaciones hicieron que se la exhibiera en los Estados Unidos en 1950 con los auspicios de Robert Flaherty y la narración a cargo de Fredric March; su título era *El titán*. La obra presentaba una forma única. En la pantalla no se veía ningún ser humano. A la imaginación del espectador —aguijoneada por palabras, sonidos y música de la banda sonora— se le permitía reconstruir episodios de la vida de Miguel Angel mientras la cámara se movía por plazas, palacios, paisajes. Varias veces, las esculturas de Miguel Angel, sus obras arquitectónicas y de otra clase ocupaban el centro del espectáculo con contundente impacto. El hecho de que tales materiales pudieran usarse como instrumentos narrativos fue la revelación que hizo *El titán*. También aquí la técnica tuvo ecos. Un ejemplo fue la película yugoslava *La lista* (Apel, 1964), en la que la directora Vera Jocić evocaba la experiencia de un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Los materiales eran esculturas de Vida Jocić —que no tenía relación con la directora— que había hecho esculturas mientras estuvo presa; usaba el barro del campo de concentración. Después de la guerra llegó a ser una célebre escultora por sus figuras de palpitante belleza que conservaban el tinte de sus vivencias del campo de concentración. Era como si la escultora no pudiera librarse del terror. La película lo sugiere así en una secuencia en la que vemos una serie de sus esculturas en hilera y en medio de la oscuridad. Luego, un reflector, cuya luz parece provenir de lo alto de un muro, se mueve sobre ellas brevemente para mostrarnos las silenciosas ruinas humanas.

En las dos primeras décadas de posguerra, el cronista cinematográfico aprendió a considerar casi toda reliquia o vestigio histórico como un potencial instrumento narrativo. En un filme del polaco Andrzej Brzozowski, titulado *Arqueología* (*Archeologia*, 1967) vemos a los miembros de un grupo arqueológico de excavación en su trabajo. Encuentran artículos que ponen cuidadosamente a un lado: una vasija, una muñeca, un peine. Oímos los ruidos que hacen al excavar, pero no se pronuncia ni una sola palabra. Al principio nos engaña la acumulación de artículos pero poco a poco va surgiendo una horrenda significación. Nos hallamos en el sitio del campo de muerte nazi llamado Auschwitz.

La aplicación última de este enfoque fue una película

realizada en China en 1971 por el Estudio Cinematográfico Científico y Educativo de Pekín; el filme llevaba el título de *Excavación de una tumba de 2100 años*. El tema principal era el cuerpo de una mujer hallado en la provincia de Hunan a una profundidad de veinte metros bajo tierra; el cadáver estaba encerrado dentro de seis cofres o féretros puestos el uno dentro del otro y acompañado de varios artefactos. El cadáver estaba extraordinariamente bien conservado, sin duda a causa de la múltiple protección y de la profundidad de la sepultura. Aún conservaba cierta humedad. Se filmó una autopsia destinada a descubrir lo que podía saberse acerca de una vida de 2100 años atrás. Especialistas en arqueología, anatomía, patología y bioquímica intervinieron en la operación. Se comprobó que la mujer había tenido alrededor de 50 años en el momento de su muerte. Había dado a luz. Tenía el tipo de sangre del grupo A. La falta de señales en el cuerpo que pudieran revelar una prolongada permanencia en el lecho sugería una muerte repentina, quizás por un ataque cardíaco. Así lo confirmaban síntomas coronarios, lo mismo que algunas pepitas de melón encontradas en el estómago y en los intestinos, prueba de que la mujer había comido antes de su muerte. En uno de los pulmones había señales de tuberculosis. Huevos de lombrices intestinales se encontraron en el recto y en el hígado. Telas de seda y accesorios funerarios que mostraban una pasmosa artesanía, sugerían que la mujer pertenecía a la clase gobernante. Tentativamente se la identificó como la esposa de un potentado de la dinastía Han occidental. La mujer había vivido en medio del lujo a expensas del pueblo, como lo sugiere el narrador chino.

En los años de posguerra la manera de abordar la historia que tenía el documentalista, con la multiplicación de técnicas y recursos, tendió a desplazar las escenas con guión y con actores. Casi todos los documentalistas de posguerra detestaban semejantes reconstrucciones que consideraban como correspondientes a la ficción histórica. Para casi todos ellos, las reconstrucciones eran aceptables únicamente en las obras de representación de juicios, en las cuales la precisa transcripción de las palabras podía suministrar una firme base documental, como ocurrió en una brillante reconstrucción de la BBC TV, *El juicio de la conspiración de Chicago* (1968).

Los documentalistas estaban utilizando una amplia gama de los recursos provistos por los archivos y a su vez éstos

comenzaron a aumentar a un ritmo acelerado. Por un momento pareció ocurrir lo contrario, cuando se dejaron de hacer noticieros y series de noticias. En los Estados Unidos, *La marcha del tiempo* y *Esto es América* cesaron de emitirse en 1951; *Pathé News*, que se había convertido en una filial de la Warner Brothers, terminó de operar en 1956. *Paramount News* cesó sus actividades en 1957; *Fox Movietone News*, en 1963; *News of the Day* de la MGM -Hearst y *Universal News* cesaron sus actividades en 1967.

Pero a todo esto sus funciones y su personal se transfirieron a la televisión y a las agencias noticiosas gubernamentales en muchos países. La crónica de la historia actual estaba adquiriendo realmente vastas proporciones. Al crecer profusamente, dicha crónica asumió varias formas. Por todos los continentes actuaban los camarógrafos de sistemas de televisión de las grandes potencias. Su obra enriquecía constantemente los archivos cinematográficos.

La crónica tomó también la forma de manifestaciones filmicas en nuevos lugares: en Senegal con el revelador trabajo de Ousmane Sembene, en la Argentina con la obra de Jorge Prelorán, en Ceilán con la obra de Lester James Peries. Los viajes de documentalistas veteranos ayudaron asimismo a estimular este proceso. Alberto Cavalcanti, de regreso en su Brasil natal (1949-54), contribuyó a consolidar el movimiento cinematográfico documental. John Grierson envió a Stanley Hawes de la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá a Australia (1946-70) para que ayudara a formar la Commonwealth Film Unit. Joris Ivens contribuyó a despertar la actividad cinematográfica en Bulgaria (1947), en Polonia (1948), en China (1958), en Mali (1960), en Cuba (1960), en Chile (1963). Lothar Wolff, veterano de *La marcha del tiempo* y varios documentales de Louis de Rochemont, llegó a Indonesia (1954), lo cual ayudó a desarrollar la cinematografía en la región. Roman Karmen (1954) visitó a Ho Chi Minh en las selvas de Vietnam y llegó a tiempo para filmar la derrota que sufrieron los franceses en Dien Bien Phu y para ayudar en los comienzos de la cinematografía vietnamita; unos años después (1959) se encontraba en Cuba para saludar a Castro y se mostró dispuesto a colaborar en el nacimiento del ICAIC —Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos— una organización que pronto creció con gran energía.⁹

Una unidad filmica se había convertido en expresión de nacionalidad y un cronista confirmaba ese logro. En la India la división cinematográfica del Ministerio de Información y Transmisión mantenía informada a la nación sobre las nuevas plantas energéticas, las acerías, las represas. En 1962 Egipto lanzó una serie de sesenta cortometrajes sobre la represa de Asuán; dirigidas por Salah El Tohamy, las películas se exhibieron en salas a medida que se conocían mensualmente los progresos de un proyecto del que se esperaba que transformara radicalmente la economía de Egipto. El control de las aguas era asimismo el tema del documental chino *El canal de la bandera roja* (*Hong Chi Chu*, 1969), que quizá sea la obra más espectacular del género. Se cifraban grandes esperanzas en estas empresas.

En las series de estas manifestaciones también se contaban formas más especializadas de crónica cinematográfica. Informes fílmicos realizados por antropólogos se hicieron cada vez más frecuentes después de la guerra, estimulados en parte por la experiencia bélica. Uno de sus líderes fue Jean Rouch. Nacido en París y formado como ingeniero, había pertenecido a la unidad de construcción de caminos durante la Segunda Guerra Mundial en la colonia francesa de Nigeria donde su interés cambió rápidamente al pasar de la construcción de caminos a la observación de la vida de Africa. Después de la guerra se convirtió en uno de los principales cronistas cinematográficos. Sus primeros filmes—como *Cacería del hipopótamo* (*Chasse à l'hippopotame*, 1946), *Cementerio en el acantilado* (*Cimetière dans la falaise*, 1951), *Los hombres que hacen la lluvia* (*Les hommes qui font la pluie*, 1951)—eran informes tradicionales con narración, pero Rouch gradualmente constituyó una influencia innovadora. Con su base en el Musée de l'Homme de París dio gran impulso en Europa a la filmación antropológica. Análoga parte desempeñaron las figuras dirigentes—incluso Gotthard Wolf—del Institut für den Wissenschaftlichen Film de Alemania que fundó un archivo antropológico en Göttingen. En los Estados Unidos desempeñaron un papel paralelo Gregory Bateson y Margaret Mead que en 1952 presentaron *Trance y danza en Bali* y *Rivalidad infantil en Bali y en Nueva Guinea*, aunque se trataba de obras basadas en un trabajo de campo anterior a la guerra. Otra figura influyente fue Paul Fejos, un director cinematográfico nacido en Hungría que abandonó su carrera artística en Hollywood—*El último momento*, *Broadway*,

El rey del jazz—para entregarse a la antropología; después de la guerra Fejos fue el presidente de la Wenner-Gren Foundation que tenía el propósito de fomentar el trabajo de campo antropológico, incluso la filmación de películas.¹⁰

Entre las más célebres producciones de esta nueva tendencia antropológica estaba *Los cazadores* (*The Hunters*, 1958) de John Marshall, quien seguía una cacería de jirafas en el desierto de Kalahari; la obra era producto de sus años de trabajo pasados entre los bosquimanos. Otra película de esta tendencia fue *Pájaros muertos* (*Dead Birds*, 1963), de Robert Gardner (quien había contribuido a terminar *Los cazadores*), película sobre la guerra ritual de las tribus de Nueva Guinea hecha con los auspicios de la Universidad de Harvard. Otras producciones fueron la serie de películas de dimensiones épicas *Los esquimales Netsilik*, proyecto comenzado en 1963 y continuado durante varios años por el antropólogo Asen Balicki de la Universidad de Montreal en asociación con varios realizadores, especialmente Robert Young. Las películas se hicieron con los auspicios de los Servicios Educativos de Newton, Mass.

Una actividad más o menos paralela que se manifestó en varios países fue la documentación de toda clase de vida salvaje. Algunas de estas obras llegaron a las salas cinematográficas y a las pantallas de televisión por obra de Walt Disney en películas tales como *La isla de las focas* (1948), *El valle de los castores* (1950) y *El desierto viviente* (1953). Sin embargo varios naturalistas criticaron a Disney por “antropomorfizar” la vida animal; por su montaje y su manera de utilizar la música, Disney parecía a menudo empeñado en retratar animales como seres humanos burlescos. En un nivel más riguroso y auténtico, aunque siempre haciendo la crónica de un extraño mundo, se situó la obra de Jacques Yves Cousteau. Siendo oficial naval había experimentado con la fotografía submarina. Después de la guerra logró éxito mundial con *El mundo del silencio* (*Le monde du silence*, 1956), con *El mundo sin sol* (*Le monde sans soleil*, 1964) y con posteriores series televisivas.

Durante esos mismos años las cámaras parecieron resueltas a penetrar en mundos inexplorados. La cinematografía de los rayos X había sido desarrollada antes de la guerra con especial brillo en el cortometraje alemán *Rayos X* (*Röntgenstrahlen*, 1937) de Martin Rikli. Este autor había mostrado diversos movimientos humanos y animales mediante la foto-

grafía de rayos X con lo cual había repetido en una nueva dimensión las realizaciones de Muybridge. Los años de posguerra llevaron este proceso mucho más lejos; diminutos lentes de cámara comenzaron a sondear el cuerpo humano, los pulmones, el estómago, los intestinos, la vagina y a fotografiar desde adentro las funciones de la respiración, de la digestión, los movimientos peristálticos, el coito. Las cámaras también llegaron a ser capaces de increíbles magnificaciones y de filmar actos de elevada velocidad a miles de cuadros por segundo. Enderezadas al exterior, así como al interior, las cámaras comenzaron a hacer la crónica de exploraciones del espacio exterior.

En cuanto a posibilidades, número de público, número de proyectos, el cronista cinematográfico hizo notables progresos durante las dos primeras décadas de posguerra.

Desde el punto de vista estadístico la expansión era impresionante. Cuando la pantalla de televisión comenzó a acaparar la atención de todos, las potencialidades de este medio, considerado como una ventana abierta al mundo, parecían ilimitadas, parecían augurar para el documental una edad de oro.

Sin embargo los documentalistas —especialmente los interesados en la historia actual— no sentían que se anunciaba una edad de oro. Percibían en cambio influencias corruptoras cada vez mayores. Las más perturbadoras de esas influencias parecían aquellas que no se habían visto como peligros de entrada, sino que se las había acogido como bendiciones. Entre dichas influencias estaban las compañías patrocinadoras.

Estas habían formado parte de la historia del documental durante algún tiempo. A veces se las había mirado como reencarnaciones del a medias legendario mecenas de otros tiempos, al que se atribuyera el don de permitir que los artistas realizaran su obra sin trabas. La industria moderna, entendida como patrocinante, no se consideraba generalmente un mecenas. A la industria le interesaba promover un producto, le interesaban las ventas, las instituciones, las opiniones. Y se convirtió en una fuerza peligrosa solamente cuando su influencia comenzó a saturar un medio de difusión y a excluir otras fuerzas. Ese era el problema que comenzaba a afrontar la película documental.

El documental, promotor

El patrocinio de empresas industriales y comerciales contribuyó intermitentemente al desarrollo del género documental, aunque lo hizo de diferentes maneras. La empresa Revillon Frères, dedicada al comercio de pieles, hizo posible la obra maestra documental de Flaherty, *Nanook, el esquimal*. La fábrica de automóviles Citroën había patrocinado la película de Poirier *Jornadas negras* y luego la película *Jornadas amarillas*. Para lanzar el movimiento cinematográfico del género documental en Gran Bretaña, Grierson había persuadido a una serie de compañías industriales a que le prestaran apoyo en su empresa.

Entre los patrocinadores, uno prominente fue la compañía Shell. En 1933 un memorándum redactado por Grierson determinó que al año siguiente se formara una unidad cinematográfica de Shell, dirigida primero por Edgar Anstey. Luego Arthur Elton fue la principal fuerza directiva en la actividad cinematográfica de la compañía que pronto adquirió importancia mundial a causa de las ramificaciones internacionales de Shell. A fines de la década de 1930 las unidades filmicas de Shell actuaban en una serie de filiales y la compañía fundó en cada continente establecimientos para vender las películas. Los filmes de Shell fueron traducidos al holandés, francés, alemán, italiano, portugués y español. Interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, la actividad cinematográfica de la empresa proliferó después del conflicto produciendo en Australia, Egipto, Hong Kong, la India, los Países Bajos, los Estados Unidos, Sudáfrica y Venezuela.¹¹

Ya desde el principio Shell trató de separar sus actividades cinematográficas y sus tradicionales actividades publicitarias. Las medidas tomadas excluían "toda referencia interna" a algún producto Shell o a la compañía. Esta se mencionaba sólo al comienzo de una película y su símbolo aparecía al final. No se hacía ninguna otra mención de la patrocinadora.

Sin embargo, muchas cuestiones tenían relación con los intereses de Shell y bien cabía inferir que éstas tuvieran un buen valor de promoción. La aviación y el automovilismo fueron temas favorecidos. Las películas *Aeropuerto* (1935), *Vuelo mecánico* (1951) y *La historia del helicóptero* (1951) ejemplificaban esta posición. Documentales sobre carreras de automóviles

tales como *Grand Prix* (1949) y *Vigésimo primer Rally de Montecarlo* (1951) llegaron a ser proyectos corrientes de Shell; indiscutiblemente estimulaban a los fanáticos del automovilismo y eran populares en los grupos deportivos. Algunos proyectos como los de la serie *Cómo vuela un aeroplano* (1947) tenían la finalidad de instruir.

Varios filmes se referían a cuestiones culturales amplias y estimulaban el interés por los viajes. *El interior del país* (1954), de John Meyer, un documental de largometraje patrocinado por la Shell de Australia, tenía como figura central al hombre que transportaba el correo por el camino de Birdsville, un recorrido de cuatrocientos cincuenta kilómetros a través de los arenosos desiertos de la Australia Central. La película nos ofrece fascinantes vistas de los pocos asentamientos precarios que se levantaban a lo largo de la ruta y nos muestran asimismo las ruinas de otros. Análogamente, la unidad cinematográfica Burmah-Shell de la India, dirigida por James Beveridge de Canadá, escrutó aspectos de la vida india en *Una aldea de Travancore* (1957) de Fali Bilimoria y en *Danzas marciales de Malabar* (1957), filme brillantemente realizado por el fugitivo de la UFA Paul Zils. Dentro de la misma tradición, la unidad cinematográfica de Shell correspondiente al Asia Sudoriental produjo un notable estudio de Hong Kong en *La gente de las barcas* (*The Boat People*, 1961).

Las películas científicas de gran artesanía llegaron a ser una especialidad. El interés de la Shell por los insecticidas estaba reflejado en películas tales como *Atomización* (1949) que implicaba una cinematografía de una velocidad de 3.000 cuadros por segundo y una espectacular película sobre la guerra entre el hombre y el insecto, *El mundo rival* (en holandés *Onze Grootste Vijand* o *Nuestro máximo enemigo*, 1955), realizada por Bert Haanstra de los Países Bajos y rodada en Egipto, Irak, Kenya, Sudán, Tanganika, Uganda. Los primeros planos de insectos ofrecen una grotesca galería de retratos. La película ofrece también una peligrosa incursión de un avión que pasa a través de una nube de saltamontes en la que vemos incontables langostas aplastadas contra el parabrisas del avión. Como en muchos documentales, el sonido para esta secuencia—imposible de registrar en el momento a causa del rugido del motor de la nave— fue sintetizado posteriormente. Se lo logró haciendo caer guisantes en una placa de material plástico puesta sobre

las cuerdas de un gran piano y se consideró que el efecto era en alto grado auténtico.

Las unidades cinematográficas de Shell conquistaron amplia reputación. Su propósito, como lo explicó el espíritu guía de la empresa, Arthur Elton, era presentar a la Shell como una compañía con "un vivo sentido de la responsabilidad internacional y como líder en el campo de la ciencia y la tecnología".

En los años de posguerra se registró una gran expansión de las compañías que patrocinaban películas, especialmente compañías multinacionales que crecían tanto por su número como por sus dimensiones. Mejorar la "imagen" de la compañía era el objetivo más frecuentemente citado, pero por cierto otros motivos tenían también su parte.

La película patrocinada más célebre de esa época fue indudablemente *Louisiana Story* (1948), financiada por la Standard Oil de Nueva Jersey. Como esta fue la última película hecha por Robert Flaherty, y como era un ejemplo inusitado del patrocinio industrial, merece que se la considere brevemente.¹²

En enero de 1946, al cabo de varias discusiones preliminares, Flaherty recibió de la Standard Oil un cheque por 175.000 dólares para rodar una película que tuviera alguna relación con la explotación petrolera. Entregas posteriores hicieron que el total de la suma llegara a 258.000 dólares. Los términos del contrato sorprendieron a muchos. Flaherty tenía carta blanca y se quedaba con el derecho de propiedad de la película, incluyendo todos los derechos de distribución. La Standard Oil ni siquiera pidió que se la identificara como patrocinadora.

Acompañado por Frances Flaherty, Robert se puso en marcha para observar las operaciones relativas al petróleo y vio llanuras llenas de torres de perforación, poblaciones de rápida expansión, pueblos fantasmas. Luego el grupo llegó a Luisiana, zona de bellas ensenadas, donde estaban en marcha las operaciones petroleras. Un día los Flaherty se detuvieron al borde de una charca para almorzar y vieron cómo se confundía un armazón petrolero con las hierbas del pantano, una visión extraordinaria.

La región era un paraíso no muy densamente poblado por los cajun, descendientes de inmigrantes de la Acadia canadiense. Flaherty quedó cautivado por esa gente que se aferraba a sus antiguas costumbres y creencias y cautivado también por el ambiente exuberante, lozano y misterioso en que vivía. Se dio

cuenta de que allí había encontrado el marco adecuado y escribió a la Standard Oil para describir el comienzo de la película tal como él la imaginaba: "Estamos hechizados por el misterio de esta tierra virgen". Y esa tierra se vería a través de los ojos de un muchacho cajún.

A Frances Flaherty le parecía que Flaherty tornaba a vivir su propia niñez en compañía de su padre, cuando ambos exploraban los desiertos canadienses.

En cada una de sus películas documentales —*Nanook, el esquimal, Moana y El hombre de Aran*—, Flaherty había mostrado un estilo de vida condenado a morir por la intrusión del mundo industrial. En cada caso había mantenido fuera del filme al enemigo, al intruso. Pero esta vez la fuerza intrusa iba a formar parte de la película: era la patrocinadora de la empresa.

Frente a esta fuerza, Flaherty experimentaba sentimientos ambivalentes. Si esa fuerza era el enemigo, el enemigo era también él mismo y también lo eran su padre y su patrocinador. La estructura de *Louisiana Story* llegó a ser una estrategia para resolver este conflicto. En la película se ve cómo un trabajo de exploración de petróleo produce una explosión que lanza por los aires fantásticos chorros de fango y petróleo. Pero los operarios —amables, modestos y magníficos en la acción— superan la crisis. Dan término a su tarea y luego se marchan para dejar el paraíso tal como lo encontraron. A todo esto, la gente de la unidad cinematográfica y el muchacho cajún se habían hecho muy amigos.*

De manera que Flaherty impuso en el documental cierto material referido a su propia experiencia y a sus propios conflictos. El efecto general era realmente mágico. La fotografía de Flaherty y de su joven asistente Richard Leacock, el trabajo de montaje de Helen van Dongen y la música de Virgil Thompson, rica en aires cajún, se combinaron para hacer de *Louisiana Story* una película de duradera fascinación.

Su valor de promoción para la Standard Oil no era tan engañoso como algunos pensaron. La imagen de la compañía no entraba en juego; el patrocinio anónimo poco podía afectarla. Era otro el problema que debía afrontar la compañía: la resisten-

* La explosión no se filmó en el marco descrito en el filme sino que se produjo a unos noventa kilómetros de distancia. Los autores de la película decidieron utilizar la escena como el punto culminante de su trabajo.

cia de los naturales de un lugar a las explotaciones petroleras, a la invasión de tierras vírgenes. La Standard Oil podía esperar que Flaherty hiciera precisamente el tipo de película que había hecho siempre, tipo del cual *Louisiana Story* llegó a ser otro ejemplo: una expresión del amor de Flaherty por las tierras vírgenes inexploradas y por la vida de éstas. Concentrándose en este aspecto y minimizando la cuestión del petróleo, la película contenía este mensaje: no temáis, las tierras vírgenes están a salvo. Estas tranquilizadoras palabras se convirtieron durante los años siguientes —a pesar de los derrames de petróleo producidos en charcas, ríos y mares, o quizás, precisamente a causa de esos derrames— en el tema reiterado de numerosas películas y espacios de televisión patrocinados por empresas petroleras. Ejemplificaban una tendencia política de películas patrocinadas por empresas comerciales.

El nombre de Flaherty daba fuerza al mensaje. Mencionar el nombre de la compañía podría haber sido contraproducente. De manera que el patrocinio anónimo no respondía a una mera generosidad.

Durante la primera década posterior a la Segunda Guerra Mundial la producción de películas patrocinadas por empresas —principalmente cortometrajes— se elevó en los Estados Unidos a unos 4.000 filmes por año. Algunos de ellos estaban destinados al uso mismo de la compañía y eran películas de adiestramiento o registros de investigaciones en marcha. Muchos otros fueron a parar a salas de exhibición, escuelas, clubes, iglesias, para ejercer influencia en el clima de las ideas. Ofrecidas gratuitamente a estas organizaciones, las películas eran impulsadas en esa vía por un mecanismo comercial que fue cobrando creciente importancia. El distribuidor que arreglaba el pedido “gratuito” recibía un pago del patrocinador, generalmente de 7 a 15 dólares por pedido de una sala de exhibición, de 2,50 a 3,50 dólares por cada pedido de escuela, club o iglesia. La suma de tales remuneraciones —por modestas que parecieran en sí mismas— se convertían en un pingüe negocio, cuyo mecanismo fue difundiéndose por Europa y partes de Asia. En este negocio entraban en juego sumas sustanciales. Muchos patrocinadores, habiendo gastado cincuenta mil dólares en la producción de un cortometraje, invertían unos trescientos mil dólares más destinados a su distribución en un período de varios años. Mientras los principales estudios cinematográficos

estaban reduciendo la producción de cortometrajes y noticiarios, las películas distribuidas mediante estos arreglos de subsidios comerciales llenaban rápidamente el vacío. A mediados de la década de 1950 dichas películas eran la principal fuente de cortometrajes en las salas norteamericanas y estaban circulando también en muchas otras salas del exterior. Vivaces y animadas, esas películas promovían en general un estilo de vida más pleno, mediante viajes, deportes, modas, artículos de belleza; sus patrocinadores, no siempre identificados, eran líneas aéreas, fábricas de automóviles, compañías petroleras, compañías madereras, fábricas textiles, comerciantes de bebidas. En 1956 un folleto de Modern Talking Picture Service, especialistas en la distribución de artículos subsidiados comercialmente, informaba que sus películas estaban siendo usadas por más de 19.000 salas y *drive-ins*, por 53.000 escuelas y colegios, por 36.000 iglesias y 26.000 clubes y grupos juveniles. Algunas películas —como por ejemplo *Cosecha verde*, patrocinada por Weyerhaeuser— tuvieron alrededor de 80.000 pedidos. En este terreno se desarrollaban curiosas asociaciones. El bourbon Old Crow se especializó en patrocinar películas sobre esquí. El espectador no advertía el nombre de la empresa, pero veía brillantes partidas de esquí en encantadores paisajes que culminaban en alegres reuniones sociales en las que gente joven y hermosa bebía bourbon. De esta manera los fabricantes de bourbon se convirtieron en apóstoles de una salud radiante, así como las compañías petroleras y madereras eran apóstoles de las desiertas tierras vírgenes.¹³

En la televisión norteamericana la adquisición y venta de espacios de emisión se había convertido en el mecanismo que lo controlaba todo, pero las películas subsidiadas comercialmente se utilizaban para llenar los espacios que no se habían vendido. Según Modern Talking Picture Service, en 1956 el 99% de las estaciones televisivas de los Estados Unidos ocupaban de tres a cuatro horas semanales con este tipo de películas.

Las películas patrocinadas por entidades no lucrativas —distribuidas mediante venta o alquiler de copias— rara vez alcanzaban una distribución comparable; el material subsidiado comercialmente estaba saturando con rapidez todos los canales de comunicación.

Todas estas circunstancias reflejaban cambios en el papel que cumplían las compañías comerciales e industriales en la

sociedad, cambios que estaban haciendo obsoletas teorías económicas largamente sustentadas. En lugar de producir para satisfacer la demanda, las grandes compañías manipulaban la demanda para que ésta absorbiera la producción. La producción era algo autónomo; todo lo demás debía ajustarse a sus necesidades. Proteger la producción exigía que se controlaran o se neutralizaran los medios de comunicación y los organismos encargados de supervisarlos. También exigía controlar las fuentes de abastecimiento. En los años de posguerra, a medida que las compañías multinacionales —en buena parte controladas por norteamericanos— se expandían por el exterior a un ritmo sin precedentes, la exigencia de controlar mercados, recursos y medios de comunicación creció junto con ellas.¹⁴

Los comienzos de la guerra fría estuvieron relacionados con este fenómeno. Comenzando poco después de la Segunda Guerra Mundial, este enfrentamiento entre potencias capitalistas y potencias socialistas implicaba luchas por conquistar mercados y recursos, aunque el enfrentamiento se proclamaba en términos ideológicos. En ambas partes esto determinó una profundización y endurecimiento de los controles sobre los grandes medios de comunicación, lo cual tuvo un drástico impacto en el contenido y en el estilo del documental.

En los países socialistas los controles no eran nuevos. En general la Unión Soviética los había considerado esenciales para reencauzar impulsos sociales hacia nuevas metas, de modo que toda intrusión contraria se estimaba hostil al socialismo. Así, el proceso de endurecimiento vino a ser una cuestión de grado.

En los Estados Unidos, donde la tradición sancionaba una libertad de expresión mucho más amplia, la tendencia al autoritarismo engendró enconadas situaciones de trastorno. Una de ellas se dio en la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en 1947, cuando una comisión de “actividades antinorteamericanas” que prometía dramáticas revelaciones, lanzó una acusación de “comunismo” a la industria cinematográfica. Hubo muchas diatribas, pero virtualmente ninguna revelación. Sin embargo, una serie de prominentes autores de la pantalla fue a parar a la cárcel por negarse, a causa de principios constitucionales, a prestar testimonio sobre creencias políticas o sobre asociaciones políticas. Varios dirigentes de la industria aprobaron primero la posición de aquellos, pero luego conside-

raron prudente hacer filmes “anticomunistas” y elaborar listas negras de los artistas que no cooperaban.¹⁵

Otro revuelo se produjo a principios de 1950 en el senado de los Estados Unidos y su centro fue el senador Joseph R. McCarthy. Su ataque estaba enderezado a otro sector del mundo de los medios de comunicación y difusión: restos de la Oficina de Información de Guerra que se habían incorporado al Departamento de Estado y continuaban produciendo películas y emitiendo por radio para públicos del exterior. Al acusar a dichos medios de que estaban plagados de “comunistas y espías”, McCarthy desencadenó otra oleada de investigaciones y purgas relacionadas con la “lealtad”.¹⁶

Al mismo tiempo un grupo de ex agentes del FBI que se llamaban a sí mismos Consultores Comerciales Norteamericanos, comenzó a advertir a directores ejecutivos de medios de difusión y a empresas patrocinadoras sobre los infiltrados “comunistas” en la televisión y la radio. En junio de 1950 entregaron a la industria un libro de doscientas cinco páginas titulado *Canales rojos* en el que figuraban 151 prominentes escritores, directores cinematográficos y otras figuras supuestamente subversivas. Esto determinó otra purga y un rápido crecimiento de las listas negras. Muchos artistas se quedaron sin empleo y tuvieron que emigrar o buscar otras ocupaciones.¹⁷

En todas esas purgas y listas se usaban de manera profusa los términos de *comunistas*, *subversivos*, *compañeros de ruta*, *rojos*, *incautos*, *indeseables*. Esencialmente se los colocaba en las listas negras por haber respaldado alguna causa: la causa de la lealtad al gobierno español, la causa de la igualdad racial, la causa de la amistad americano-soviética, el reconocimiento de la China Comunista. El tener alguna relación con una larga lista de organizaciones —asistir a un mitin era suficiente— se consideraba “culpable”. La lista incluía a la Liga de Cinematografía y Fotografía, a Frontier Films, a *Hollywood Quarterly* y a *New Theatre*.

De manera que la purga, que llegó a conocerse como macartismo, recayó en muchos cuyo trabajo había sido prominentemente usado durante la guerra por el Departamento de Guerra, por el Departamento de Estado y por la Oficina de Información de Guerra. Las filmaciones que hicieron esos hombres pertenecían en parte a la muy honrada serie de películas *Por qué luchamos*. La tregua del tiempo de guerra

entre fuerzas izquierdistas y derechistas estaba terminando de manera explosiva y coincidía con la ruptura de la alianza sellada en la época de la guerra. Los años de formación de la televisión norteamericana coincidieron con esos años de purga e incuestionablemente estuvieron formados por ellos.

El carácter general de la purga hace tanto más notable la realización de una serie de documentales, *Véalo ahora* (*See It Now*). Iniciada en 1951 por Edward R. Murrow y Fred Friendly en la red de televisión CBS, la serie estaba patrocinada por Alcoa. La compañía sentía que su imagen había sido lesionada por una causa antimonopólica y esta le pareció una buena razón para confiar su primera aventura televisiva a Edward R. Murrow. La palabra serena y elocuente de éste que transmitía durante la guerra desde Inglaterra, le había conquistado un público muy devoto y lo había convertido en un símbolo de integridad.¹⁸

La estatura que había alcanzado Murrow durante la guerra le había conquistado también una posición especial en la CBS. Murrow era el presidente de una red y miembro de su junta de directores. Su posición le daba plena autonomía tocante a *Véalo ahora*, independientemente de los programas que pudiera tener la organización. También lo hacía inmune a las interferencias de patrocinadores en un momento en que la mayor parte de éstos ejercía un rígido control sobre las series que financiaban.

Aunque disponía de esta libertad, Murrow no agitó las aguas políticas durante los primeros dos años de *Véalo ahora*. El y su joven asociado, Fred Friendly, eran nuevos en el campo de la televisión, así como lo eran en el campo del cinematógrafo. Ambos estaban seducidos por las maravillas del nuevo medio de difusión y ensayaron varios experimentos técnicos. Durante casi dos años, *Véalo ahora* no hizo comentario alguno sobre las purgas o las listas negras. Varios admiradores temían que Murrow hubiera quedado anulado por el macartismo. Pero Murrow estaba más fastidiado de lo que parecía.

A fines de 1953 *Véalo ahora* lanzó una serie de documentales sobre el macartismo y su influencia. Murrow se encargó de la narración de todos ellos y el comentario estaba ilustrado por tomas de actualidad. El primer documental, *La causa contra Milo Radulovich, A0589839* (1953), se refería al despido de un teniente de la fuerza aérea por razones de seguridad; el despido se basaba principalmente en acusaciones anónimas según las

cuales la hermana y el padre del teniente leían literatura peligrosa. El segundo documental, *Controversia en Indianápolis* (1953) documentaba los esfuerzos de un grupo defensor de las libertades civiles para celebrar un mitin en Indianápolis y los esfuerzos por impedirlo que hicieron los que a sí mismos se llamaban patriotas. Un tercer documental, *Informe sobre el senador McCarthy (Report on Senator McCarthy, 1954)* era una compilación de filmaciones de McCarthy, una especie de antología de todas sus acusaciones. El carácter violento, contradictorio y feroz de esos cargos y las repetidas promesas —nunca cumplidas— de “documentación” daban a la compilación el carácter de una potente arma contra McCarthy. Murrow agregó tan sólo breves comentarios propios.

MURROW: ... Las acciones del joven senador por Wisconsin han causado alarma y descontento entre nuestros aliados del exterior y han dado considerable contentamiento a nuestros enemigos. ¿Quién tiene la culpa de esto? En realidad no es suya. El no creó esta situación de temor; tan sólo la explotó y lo hizo con bastante éxito. Casio tenía razón: “La imperfección, querido Bruto, no está en nuestros astros, sino que está en nosotros mismos...”

Buenas noches y buena suerte.

Aquella emisión enfureció al senador que pidió a la CBS un espacio para replicar, una demanda bastante torpe puesto que él podría haber respondido desde su banca. La CBS accedió a la solicitud.

En los estudios de Fox Movietone, el senador McCarthy hizo filmar una acre réplica, pero no logró contener sus impulsos. Lo cierto es que fue objeto de una investigación y finalmente el senado lo censuró con una votación decisiva. A partir de entonces la influencia de McCarthy decayó y él murió repentinamente en 1957.

Muchos supusieron que el eclipse de McCarthy representaba el fin del macartismo, pero no ocurrió nada de eso. Las listas negras continuaron vigentes. El efecto que tuvo esa situación en el propio Murrow fue irónico. Murrow había desempeñado un importante papel al enfrentar a McCarthy. También había contribuido a hacer de la televisión un medio indispensable de difusión, tanto para el espectador como para el patrocinador. Nuevos patrocinadores aparecieron en cantidad, pero como deseaban evitar controversias elegían vehículos más seguros que el de *Véalo ahora*. Elegían principalmente

programas cómicos o de aventuras. En 1958 estaban programadas para las emisiones de la noche treinta y siete series de westerns que dominaban todas las redes. Otras treinta series comprendían programas de crímenes y espionaje. Reflejando la época de la purga, algunas de esas series adoptaban una posición patriótica y reclamaban que los casos se basaran en registros del Federal Bureau of Investigation, de la Central Intelligence Agency o en registros de la policía. En medio de este alud, pronto ya no hubo espacio para *Véalo ahora*. Por un tiempo la serie se emitió de manera intermitente, luego se redujo a presentarse los domingos por la noche, y por último cesó de transmitirse en 1958. Alcoa continuó patrocinando la serie hasta 1955 soportando las fuertes presiones de los partidarios de McCarthy. Luego también esa compañía buscó vehículos de comunicación más seguros.

El macartismo triunfaba, sin McCarthy. Esto era cierto también en el caso del servicio internacional de cine y televisión del Departamento de Estado que en 1953 incorporó una nueva Agencia de Información de los Estados Unidos. En realidad la purga exigida por McCarthy había sido puesta en práctica por el secretario de Estado John Foster Dulles. Esa posición representaba un importante cambio en la política norteamericana.¹⁹

En los primeros años de posguerra, un cisma había dividido aquel servicio de cinematografía y televisión. Su anunciado propósito para el tiempo de paz —librar la “guerra de ideas”— difícilmente constituía una pauta clara. ¿Por qué luchar? ¿Contra qué luchar? ¿Qué era luchar? Algunos miembros del servicio consideraban a los Estados Unidos como el campeón natural de aquellos pueblos que aspiraban a independizarse del gobierno colonial. A muchos personajes de Washington les parecía que la inspiración de esos pueblos, derivada de la experiencia norteamericana, afianzaba el prestigio norteamericano y pensaban que había que hacer resaltar esa relación en las transmisiones y películas de los Estados Unidos destinadas al exterior.

Pero otros preferían ver en los Estados Unidos el campeón de la empresa privada en una cruzada mundial contra el comunismo, aun cuando ello significara mantener amistad con dictaduras militares. A esos hombres les interesaba más la estabilidad y el comercio que los movimientos de independencia. Muchos dirigentes de la industria compartían esta opinión. El alto nivel de producción del tiempo de la guerra podía mantenerse y hasta aumentarse, si se lo basaba en los mercados mundia-

les. Ese era el imperativo que debía apoyarse y que terminó por imponerse. Tranquilizadas por una vasta cadena de bases militares norteamericanas y por la disposición de la administración de Eisenhower de proteger las inversiones de ultramar —mediante intervenciones de la CIA en caso necesario—, las grandes compañías se expandieron mundialmente. Para ellas, fenómenos tales como la China comunista y la simpatía por los movimientos de independencia registrados en Indonesia e Indochina presagiaban posibles desastres; el apoyo norteamericano a tales movimientos se consideraba sin más ni más “comunista”. La purga practicada en los medios de difusión, tanto del país como del exterior, reflejaba este punto de vista.

De manera que la televisión norteamericana, tal como evolucionó a fines de la década de 1950, era en buena parte un producto de la guerra fría y de las listas negras. La división de opiniones acerca de China desempeñaba un papel especialmente decisivo. Aunque en general no se sabía en aquel momento, *Canales rojos* y la organización que estaba detrás de ellos, Consultores Comerciales Norteamericanos, estaban financiados por el importador Alfred Kohlberg, un dirigente del “*lobby* China” dedicado a impedir el reconocimiento de la República Popular de China; Kohlberg era también un importante partidario del senador Joseph R. McCarthy.²⁰

El modelo de televisión formado por obra de semejantes presiones se estaba difundiendo mientras tanto a otros países. En ellos las mismas series norteamericanas de western, crimen y espionaje aparecían en numerosas lenguas, vigiladas por ramas de las mismas agencias publicitarias y a menudo patrocinadas por ramas o filiales de las mismas compañías.

Con este modelo, los documentales continuaron haciendo su parte, tanto en el interior del país como en el extranjero. Pero generalmente se trataba de documentales “domesticados” cuyo contenido y estilo reflejaban la evolución. En el exterior se daban ofrecimientos gratuitos de la Agencia de Información de los Estados Unidos que a su vez comprendían documentales subsidiados comercialmente en una serie titulada *Desfile de la industria*, serie organizada con la cooperación de la Asociación Nacional de Fabricantes. En la televisión de los Estados Unidos, la independencia de que gozara Edward R. Murrow era cosa del pasado. A partir de 1959 el control de los documentales se concentró firmemente en departamentos de noticias. Las

medidas proclamadas aquel año prohibían las obras de los productores del exterior si su contenido era capaz de influir en la opinión pública. Por su estructura, los documentales respondían a las autoridades de control. La narración estaba a cargo de un periodista y siendo omnisciente por su tono constituía el factor de cohesión. La narración proclamaba objetividad. Mencionaba los disentimientos, pero regularmente los invalidaba con refutaciones oficiales. A través de laberintos de controversias, los periodistas andaban por una senda segura llamada verdad. La frase “por otro lado... por otro lado... por otro lado...” se convirtió en un estribillo documental. Rigurosamente vigilados por altos ejecutivos, los documentales se hicieron institucionales y despersonalizados. Cuando trataban desórdenes lejanos —Cuba, Congo, Indonesia, Indochina— tendían a fundarse fuertemente en declaraciones oficiales. Los que encargaban transmisiones con miras a servir “el interés público” consideraban obligado el documental, pero no estaban contentos con él. Los documentales representaban una gran inversión que a menudo se perdía. Por razones de seguridad financiera, se hacía que la mayor parte de los documentales fueran apropiados como telones de fondo para avisos publicitarios, pero los temas elegidos para ese fin —es decir, no aptos para excitar crisis de relaciones públicas— tendían a hacer perder público. Temas tales como *Irlanda: lágrimas y sonrisas* (*Ireland: the Tear and the Smile*, 1961) y *Rescate de un incendio* (*Fire Rescue*, 1962) ejemplificaban la tendencia a jugar sobre seguro. Ocasionalmente un tema periférico producía algún informe y alguna investigación audaz, como *Biography of a Bookie Joint* (*Biografía de un tugurio*, 1961), hecha con cámaras ocultas por el documentalista de la CBS Jay McMullen. Pero casi todo tratamiento vigoroso de un tema parecía generar protestas y crisis en los directores ejecutivos. Un revelador documental de CBS sobre fuerza laboral migratoria producido por David Lowe, *Cosecha de vergüenza* (*Harvest of Shame*, 1960), ocasionó tormentas en el congreso e hizo que el gobierno se esforzara por impedir su exhibición en el exterior, esfuerzos en los que hubo de participar hasta Edward R. Murrow que había sido el narrador del filme poco antes de abandonar la CBS.* Factores internacionales entraron en juego de manera más contundente

* En 1961 el presidente Kennedy nombró a Murrow presidente de la Agencia de Información de los Estados Unidos. Durante un tiempo la

en el caso de la producción de la NBC *Angola: camino a una guerra* (*Angola: Journey to a War*, 1961), para cuya realización el documentalista Robert Young tuvo que viajar desde el Congo a través de cuatrocientos cincuenta kilómetros de jungla para registrar los esfuerzos de los portugueses por sofocar el levantamiento africano. Aquel era un proyecto filmico aventurado, pero la NBC eliminó las pruebas de que los portugueses usaban bombas napalm hechas por los norteamericanos; el productor ejecutivo, Irving Gitlin, le dijo a Young que ese material no debía incluirse en la película porque los rusos podían “usarlo contra nosotros”. Momentos de esta clase hacían que un documentalista se preguntara acerca de su papel: ¿era un cronista de historia contemporánea o era un promotor?²¹

En 1961 el presidente Eisenhower, en la declaración final de su mandato advertía contra la creciente importancia del “complejo industrial militar”. La frase, suministrada por un redactor de discursos, parecía extraña en boca de un líder que había presidido ese crecimiento. Pero su desmesurado desarrollo aparentemente inquietaba a Eisenhower.

Durante la guerra fría y por ambas partes, los programas de televisión mostraban el sello del complejo industrial militar. La televisión tendía a producir un efecto de polarización en el mundo; se urgía a las naciones y a los pueblos a “ponerse de pie para ser tenidos en cuenta”. En medio de tantas presiones, los documentalistas estaban cada vez más inquietos.

A partir de fines de la década de 1950 la historia del documental registró el nacimiento de varios géneros de disentiimiento. Los documentalistas, impulsados por consideraciones ideológicas y por el disgusto que les provocaba el estilo “lavado de cerebro” del documental, hallaron oportunidades en los nuevos avances técnicos. En la década de 1960 éstos adquirieron creciente importancia.

Los disidentes se manifestaron en muchos países. En las redes norteamericanas continuaban siendo una fuerza intranquila incitada todavía por la tradición de Murrow y a menudo estaban en conflicto con los gerentes de empresas y encargados de ventas. El disentiimiento también continuó manifestándose en la Agencia de Información de los Estados Unidos. Y asimismo creó en muchos países huestes de nuevos realizadores que

presencia pareció revitalizar a ese organismo, pero el hombre pronto cayó enfermo, afectado de cáncer de pulmón y murió en 1965.

buscaban expresarse mediante varios conductos. Para muchos de ellos, la sensación de que sus culturas propias estaban siendo avasalladas por el poder de los patrocinadores fue un factor determinante. A través de la urdimbre de las comunicaciones establecidas, varios hilos se hacían visibles.

Notas

1. Sobre la génesis del “neorrealismo”, véase Leprohon, *Le cinéma italien*, págs. 85-124, y Zavattini, *Secuences from a Cinematic Life*.
2. Entrevista a Arne Sucksdorff, véase Cowie, *Swedish cinema*, págs. 82-89.
3. Entrevista a Henri Storck.
4. Entrevista a Bert Haanstra.
5. Leyda, *Films Beget Films*, es la obra clásica sobre películas de compilación y trata el uso de su aspecto cómico, págs. 36-37.
6. Véase Barnouw y Krishnaswamy, *Indien film*, pág. 117-118, donde se encontrará una lista de secuencias de noticiarios de la década de 1930 que tratan de Gandhi y que fueron prohibidas por los británicos.
7. Barnouw, “How a University’s Film Branch Releasead Long-Secret A-Bomb Pic,” *Variety*, 5 de enero de 1972.
8. Entrevista a Colin Low.
9. Véase Myerson (comp.), *Memories of Underdevelopment*.
10. Entrevista a Jean Rouch; de Brigard, *Anthropological Cinema*; Haudiquet, *Paul Fejos*.
11. *The Shell Film Unit 1933-1954*. Véanse también los catálogos filmicos de Shell.
12. Basado en *The Flaherty Papers*, Columbia University y comentarios de Frances Flaherty y Richard Leacock sobre la banda sonora del *Louisiana Story Study Film*, Museo de Arte Moderno de Nueva York.
13. *The Opportunity for Sponsored Films*, págs. 1-22.
14. Véase Galbraith, *Economics and the Public Purpose*, sobre un análisis detallado de ese desarrollo. Véase Schiller, *The Mind Managers*, sobre su impacto en los medios de comunicación.
15. Cogley, *Report on Blacklisting, I: movies*.
16. Rovere, *Senator Joe McCarthy*. Sobre su impacto en el Departamento de Estado, véase Barnouw, *The Image Empire*, págs. 8-13.
17. Barnouw, *The Golden Web*, págs. 253-83 y *The Image Empire*, págs. 38-40.
18. Véase Friendly, *Due to Circumstances Beyond Our Control...*, págs. 3-98, sobre el apogeo y la caída de Véalo ahora.
19. Barnouw, *The Image Empire*, págs. 85-117.
20. Miller, *The Judges and the Judged*, págs. 78-81. *The Reporter*, 29 de abril de 1952.
21. Entrevista a Robert Young. Se encontrarán detalles sobre *Cosecha de vergüenza* en Friendly, *Due to Circumstances Beyond Our Control...*, págs. 120-123.

5

Foco definido

crescendo poco a poco

El documental, observador

En 1956 se hablaba en Londres de “Cine Libre” (Free Cinema). Ese era el nombre de las exhibiciones organizadas en el National Film Theatre por Karel Reisz, Lindsay Anderson y otros; eran críticos y autores cinematográficos empeñados en impulsar el cine por nuevos senderos. Ese nombre sonaba como un manifiesto.

En realidad era un rótulo apropiado para designar un *pot pourri* de manifestaciones que hasta incluían películas sobre relaciones públicas, como la conmovedora *Los niños del jueves* (*Thursday's Children*, 1954), hecha por Lindsay Anderson y Guy Brenton para una escuela de niños sordos, y *Todos los días excepto Navidad* (*Every Day Except Christmas*, 1957), de Anderson y hecha con los auspicios de la compañía Ford. Pero las películas que causaron sensación —se trataba de películas británicas y también de otras procedentes del exterior— eran documentales de un género muy diferente, aunque todas presentaban ciertos rasgos comunes.¹

Uno de esos rasgos era la posición de los realizadores. Estos eran “observadores” que se negaban a cumplir el papel de promotores. Nuevos equipos ligeros hacían posible una observación más directa que era nueva en el documental; los equipos tenían que ver tanto con el sonido como con la imagen. Y los autores cinematográficos estaban empeñados tanto en escuchar sonidos como en observar imágenes. Era como si la cinta magnetofónica les hubiera abierto un nuevo mundo, y ellos estaban fascinados por sus sonidos, el habla y los ritmos orales. A menudo penetraban en lugares que la sociedad se inclinaba

a ignorar o a mantener ocultos. Como las conclusiones quedaban libradas a los espectadores, las películas eran ambiguas. Cuando parecían iconoclastas, ello se debía no a los comentarios impuestos, sino a que se trataba de nuevas imágenes, nuevos sonidos y nuevas yuxtaposiciones, de los que los espectadores —por lo menos algunos de ellos— podían llegar a perturbadoras inferencias. Esa ambigüedad entusiasmaba a algunos espectadores pero enfurecía a otros.

Las selecciones de esta clase, hechas por Free Cinema, incluían películas de los mismo organizadores tales como *¡Oh, tierra de sueños!* (*O Dreamland*, 1953) de Lindsay Anderson, una fantasmagoría de cultura popular vista a través de gente del pueblo y exhibiciones en un parque de diversiones, y *Mamá no lo permite* (*Momma Don't Allow*, 1956), de Karel Reisz y Tony Richardson, un limpio estudio sobre un club de jazz y sus miembros. Desde los Estados Unidos llegó la película de Lionel Rogosin *En la calle Bowery* (*On the Bowery*, 1956), en la que se seguían los altibajos de un alcohólico a través de los bares, posadas de mala muerte y albergues de Nueva York. De Polonia llegaron varias películas, entre ellas *Párrafo Cero* (*Paragraf Zero*, 1956), de Wlodzimierz Borowik sobre la vida de las prostitutas, y *Asilo de ancianas* (*Dom Starych Kobiet*, 1957) de Jan Lomnicki, una presentación de la vida de las mujeres que pasan sus últimos días en el aislamiento. De Francia llegó *La sangre de las bestias* (*Le sang des bêtes*, 1949), una minuciosa mirada puesta en un matadero de los tranquilos y nebulosos alrededores de París; el director de la película era Georges Franju, en general vinculado con películas de ficción, pero cuyos documentales eran especialmente admirados por el grupo de Free Cinema. También hizo *Hôtel des Invalides* (1952), una película sobre el hogar y el museo militar de veteranos de guerra en la que nos encontramos con los restos humanos de la guerra y luego seguimos a los niños de una escuela en una visita guiada por donde se exponen los armamentos. Los documentales de Franju, con sus perturbadoras notas metafóricas, parecían ostentar la precisa belleza de las pesadillas.²

Las funciones de Free Cinema alcanzaron sólo a tres temporadas. Luego sus directores comenzaron a hacer películas de ficción: Richardson con *The Entertainer* (1959) y *A Taste of Honey* (1961), Reisz con *Sábado por la noche y domingo por la mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960),

Anderson con *This Sporting Life* (1963); todas estas películas reflejaban la influencia de las ideas de Free Cinema, pero otros realizadores continuaron cultivando en el documental el papel de observadores directos. En Inglaterra este género floreció especialmente en los documentales de la BBC-TV, hechos por Denis Mitchell.

Mitchell, un veterano en el trabajo radiotelefónico y en los registros en cintas, había llegado a tener un interés obsesivo por el habla popular y los valores contenidos e implícitos en ese lenguaje. Sus documentales, tanto para la radio como para la televisión, abundaban en memorables —a veces extraños— retratos de personas que generalmente representaban a grupos de clase baja. Mitchell parecía deleitarse en el turbio modo de pensar de esa gente, un modo que a veces implicaba movimientos zigzagueantes que iban más allá del guión de los autores. En la película *En la cárcel* (*In Prison*, 1957) sobre la vida en la prisión de Strangeways de Manchester, una presa nos dice:

LA MUJER PRISIONERA: Quiero decir, he conocido a mujeres que han salido de aquí y han conocido a hombres fuera de aquí y ahora son muy felices juntos y nunca han regresado. Yo misma conozco a un hombre —un caballero— que estaba aquí cumpliendo tres años. Y yo me fui a vivir con él y él era un buen hombre, sólo que era demasiado mujeriego.

En 1960 Mitchell llevó sus especiales talentos a Chicago donde, con la cooperación del Canal 7, produjo el documental de la BBC-TV *Chicago: primeras impresiones de una gran ciudad norteamericana*. Tratábase de otra “sinfonía de la ciudad” de una nueva clase y con acompañamiento de la palabra. Mitchell fue asistido por Studs Terkel, nativo de Chicago, que compartía el entusiasmo del director. La primera transmisión del filme en Inglaterra y en 1961 fue muy aclamada, pero los de Chicago que la vieron allí, manifestaron su furia por el hecho de que la película no pudiera darse en su propia ciudad durante seis años. Controlar “estas monstruosidades”, dijo el alcalde Richard Daley de Chicago, fue siempre un problema. El alcalde no había visto la película, pero dijo: “Tal vez yo debería ir a ver a ese productor y darle un puñetazo en la nariz”. Entre los críticos que la vieron en una función privada en Chicago, uno de ellos (del *American* de Chicago) dijo que era “deshonesta, deformada y repugnante”, en tanto que otro (de *Tribune* de Chicago) dijo que a veces era “tierna, brutal, lírica, irónica e imaginativa... Es

un documental muy impresionante... un documental extraordinariamente adulto y excitante". Un vocero del Canal 7 manifestó que "no había absolutamente ninguna posibilidad" de transmitir la película en Chicago.³

El hecho de que la fría postura de documentalista observador pudiera producir reacciones tan diferentes y enfáticas algo nos dice sobre el género mismo. Mitchell no era un folletinista, aunque estaba interesado en los problemas sociales. Pero no formulaba estos problemas como tales sino que trataba —según dijo Karel Reisz— "de expresar cómo lo sentía el pueblo". Reisz continuaba diciendo:

Si al hacer esto Mitchell presenta personajes "atípicos", lo hace porque trata de identificar a aquellos que son más 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.⁴

Con el nuevo acento puesto en el lenguaje —personas que hablaban— los documentalistas se estaban moviendo hacia un terreno que habían descuidado durante mucho tiempo y que se manifestaba con efectos sorprendentes y hasta revolucionarios. Desde que apareciera el cine sonoro —en las décadas de 1930 y 1940— rara vez los documentalistas habían filmado a personas que hablaban, salvo en breves escenas estáticas. El sonido sincrónico suponía equipos demasiado engorrosos para emplearlos en la captación de encuentros espontáneos e impredecibles que podían exigir movimiento. De manera que con la cámara captaban a personas que hacían algo, algo diferente de hablar. El habla en la banda sonora generalmente era un suplemento realizado con posterioridad.

La gente que no hablaba se asemejaba a títeres manipulados en el proceso de montaje. Sus silenciosos gestos y miradas siempre tenían varias significaciones potenciales que el contexto o la banda sonora podían modular. Pero personas que hablaban con su propia voz y de manera espontánea ya no eran muñecos ni títeres, como lo estaban demostrando los experimentos. En cierto sentido, esos personajes comenzaron a controlar su acción independientemente de los directores. Y el público reaccionaba ante esos personajes.

Entre los documentalistas norteamericanos, el manejo fácil del equipo de 16 mm desplazó rápidamente al de 35 mm en la década de 1950. El trípode, considerado antes esencial, ya no se usaba. Sin embargo, la movilidad estaba impedida por varios problemas que aún había que resolver. Para obtener una calidad máxima y una flexibilidad de montaje, los documentalistas preferían registrar separadamente la imagen y el sonido.* Para mantener la sincronización, la cámara y la cinta magnetofónica debían estar conectadas con un cable. Esto significaba que un equipo de toma con sonido sincrónico era, en el mejor de los casos, una desmañada criatura de cuatro patas. Para alcanzar una capacidad de maniobra plena, era menester abolir el cable; se necesitaba otro sistema de sincronización.

Además, el sistema que obligaba a las personas a hablar cerca de los micrófonos, que estaban conectados por un cable al equipo de registro sonoro (que a su vez estaba conectado con la cámara), tenía que eliminarse.

A fines de la década de 1950, grupos de varios lugares se esforzaban por alcanzar estas metas. Uno de esos grupos fue formado en 1958 en Time, Inc., Nueva York por Robert Drew. Este persuadió a dicha organización para que financiara experimentos que podrían llevar la tradicional fotografía informal de la revista *Life* al cine con tomas móviles y sincronizadas con el sonido. Quien encendiera su entusiasmo era un camarógrafo cuya obra había admirado largamente y que llegó a ser un líder en los experimentos, Richard Leacock.⁵

"Ricky" Leacock nació en 1921 en las Islas Canarias y allí pasó una niñez libre de cuidados en la plantación de plátanos de su padre hasta que lo enviaron a Inglaterra para cursar la escuela. La disciplina de la escuela era inflexible, pero los domingos sus autoridades programaban espectáculos edificantes; un domingo se exhibió la película rusa *Turksib*. Para Leacock ésta fue una experiencia capital. Se compró una cámara y comenzó sus experimentos. Durante unas vacaciones de verano pasadas en su hogar y teniendo trece años, hizo un documental semejante a *Turksib* sobre el cultivo de los plátanos, *Plátanos de las Islas Canarias (Canary Island Bananas,*

* Otro procedimiento que era corriente en el trabajo de los noticiarios consistía en el empleo de cámaras "de un sistema único" que registraban la imagen y el sonido en una cinta. Algunos documentalistas usaron este procedimiento, pero principalmente como un suplemento.

1935). En el otoño su película le valió una nueva posición en la escuela, en la que había dos hijas de Robert Flaherty, de suerte que cuando el gran hombre llegó para visitarlas, el joven Leacock fue convocado al despacho del director donde se lo presentó como un gran camarógrafo; Flaherty lo llevó en un auto de alquiler a una excursión. Flaherty no sabía exactamente cómo tratar al prodigio. “Probablemente no sabía si ofrecerme un chocolate o un trago de scotch”. Pero antes de despedirse Flaherty le dijo que algún día debían hacer juntos una película. Pasaron los años y después de la Segunda Guerra Mundial —Leacock se había desempeñado mientras tanto como fotógrafo de guerra del Cuerpo de Señales de los Estados Unidos en la India, en Ceilán, en Birmania y en China— Leacock hizo una visita a Flaherty en Nueva York. Flaherty se mostró encantado. “Voy a ir a Luisiana para hacer una película y me gustaría que usted viniera conmigo.” De esta manera Leacock se convirtió en camarógrafo de *Louisiana Story* y aprendió algo que nunca olvidó. Un día el equipo se disponía a filmar una secuencia en la que el muchacho cajún y su animal favorito, un mapache, debía trepar a un árbol. Pero en el camino Flaherty vio una enorme y hermosa telaraña y allí se quedaron todo el día filmándola. En el mundo cinematográfico se consideraba semejante conducta muy poco disciplinada, pero Leacock llegó a considerarla como “la disciplina más difícil”, a saber, no dejar nunca de mirar, no dejar de responder al mundo circundante y a sus solicitudes. Esta fue una importante pauta en la obra de Leacock que, por otro lado, no cejaba en sus esfuerzos de hallar una solución a la sincronización del sonido.⁶

Encontrar esa solución se hacía cada vez más urgente en los años que siguieron cuando Leacock hacía documentales para la Agencia de Información y las redes de televisión de los Estados Unidos; en esos momentos sintió crecer su aversión por las narraciones con voz en off. “No me gusta que se 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”.⁷

En Time Inc., la unidad de Drew comenzó a hacer una serie de experimentos, algunos desastrosos, otros fructíferos. Los miembros del grupo pusieron a prueba infinitas variaciones de equipos corrientes, para aumentar su capacidad de maniobra. En un avance decisivo en esta dirección desarrollaron un

sistema de sincronización inalámbrico basado en el empleo de diapasones, sistema que posteriormente fue reemplazado por otro basado en motores controlados por cristal. Adquirieron micrófonos inalámbricos y utilizaron transmisores en miniatura. Por momentos, nada parecía dar resultado, pero en 1960 la situación se presentó más promisorio. Desde el punto de vista técnico, el trabajo alcanzó su punto culminante en 1961 con la película *Eddie*, sobre el corredor de carreras automovilísticas Eddie Sach, en la cual la cámara, el aparato de registro y el micrófono llegaron a ser elementos móviles independientes.

Mientras tanto, los valores sociales de estos logros estaban indicados por *Primary*, 1960, una película que a pesar de sus defectos técnicos se presentó como un documento brillante y esclarecedor. Drew y Leacock habían persuadido a dos senadores de los Estados Unidos, John F. Kennedy y Hubert Humphrey, de la ventaja de dejarse filmar con el registro de sus voces durante toda su campaña por la nominación presidencial demócrata que se desarrollaría en Wisconsin. Drew hizo hincapié en el valor histórico que podría tener semejante documento. Los autores prometieron no preguntar nunca ni sugerir alguna acción. Sólo deseaban tener continuo acceso a los discursos, reuniones políticas, sesiones estratégicas, entrevistas, caravanas de automóviles. Los dos candidatos aceptaron la propuesta y el resultado fue asombroso. Ninguna película anterior había captado tan intensamente la euforia, el sudor, los trabajos, de una campaña política.

Primary fue transmitida por algunas estaciones entre las que se contaban unas pocas pertenecientes a Time Inc., pero fue rechazada por todas las demás redes, de conformidad con su posición de no aceptar documentales hechos por otros. Sin embargo, el trabajo de la unidad de Drew impresionó a los directivos de la red American Broadcasting Company que firmaron un contrato con Time Inc., en virtud del cual el grupo de Drew vino a convertirse en una unidad de la ABC. Así, una serie de documentales de Drew con sonido sincrónico entró en los programas de la red, incluso *Yanki No!* (1960), un vívido y ominoso cuadro de la inquietud latinoamericana y del apogeo de Castro; otro de los documentales era *Crisis: más allá de un compromiso presidencial* (*Crisis: Behind a Presidential Commitment*, 1963), sobre el enfrentamiento entre la administración de Kennedy y el gobernador George C. Wallace de Alabama sobre

la admisión de negros en la Universidad de Alabama; otro fue *La silla* (*The Chair*, 1963), que mostraba al procurador Louis Nizer y a otros en una crisis a causa de una apelación de conmutación de pena relativa a un hombre sentenciado a la silla eléctrica. La mayor parte de los documentales de Drew estuvieron patrocinados por Bell & Howell.

De modo que la red ABC-TV contribuyó a hacer nacer un nuevo género. Pero las glorias especiales de ese género eran su carácter impredecible y su ambigüedad, cualidades que difícilmente hacen cómodas las relaciones con los patrocinadores. Inevitablemente se dio una oposición entre las redes y los patrocinadores. Y esto se vio claramente en una célebre película rodada en Aberdeen, Dakota del Sur.

La familia Fischer de Aberdeen tuvo quintillizos, todos los niños eran saludables y las noticias del hecho circularon por el mundo. La ciudad comercial de Aberdeen se sintió famosa y soñaba con caravanas de turistas. En las reuniones de la Cámara de Comercio se discutieron planes de promoción. Se proyectó fabricar *souvenirs*. Hubo solemnes discursos con el fin de proteger la intimidad de la vida privada de la familia Fischer, pero mientras tanto se hacían grandes planes con miras a celebrar conferencias de prensa, hubo banquetes, desfiles, etc. A la familia le llovieron regalos desde lejanos puntos: alimentos para bebés, centenares de escafpines y de bacinillas, ropas, lavavajillas, nuevas neveras, etc. Los periodistas y los fotógrafos pululaban por el lugar. Leacock, asistido por Joyce Chopra, estaba entre ellos con la penosa conciencia de que todos formaban parte del aflictivo problema de los Fischer. Lo mejor que pudieron filmaron y registraron la reacciones a medias paralizadas de la familia, la prensa en acción, la Cámara de Comercio en una reunión, la industria del *souvenir*, un banquete. El alcalde dijo: "nunca antes en la historia" un funcionario de la ciudad presidió sucesos tan importantes ni tuvo responsabilidades tan delicadas. La película mostraba el febril microcosmos de la empresa. En medio del tumulto la callada y sufrida señora Fischer, tratando de cooperar, resultaba una figura inolvidable. Sus lacónicos trozos de diálogo son milagros de elocuencia simple. El filme con el título de *Feliz Día de la Madre* (*Happy Mother's Day*, 1963) obtuvo premios en los festivales de Venecia y Leipzig, se exhibió en la televisión europea y publicaciones cinematográ-

ficas europeas lo trataron ampliamente. Sin embargo, nunca llegó a la televisión norteamericana.

La red ABC, utilizando las mismas tomas, eliminó todas aquellas que pudieran sugerir un exceso de avidez para ganar dinero. También se eliminó la reunión de la Cámara de Comercio. Al alcalde se le ahorraron sus más fatuas observaciones mediante sensatos cortes. También quedaron cortados los más conmovedores momentos de la señora Fischer. Se retuvieron los pronunciamientos que defendían la intimidad de la familia Fischer, pero quedó suprimido todo lo que pudiera arrojar dudas sobre la sinceridad de la familia. Para llenar las lagunas se agregó la narración a cargo de un periodista que a veces aparecía ante la cámara. Se lo veía contra el fondo de lugares de Aberdeen dando estadísticas sobre la comunidad y su comercio o entrevistando a funcionarios, a personal del hospital, al clero. La película parecía dar la seguridad de que cuando en una ciudad norteamericana nacen quintillizos todo el mundo se une para que las cosas transcurran felizmente. Con el título de *Los quintillizos Fischer*, el programa fue patrocinado por la compañía Beechnut que producía alimentos para bebés.

El notable grupo reunido por Drew comenzaba a diseminarse, pero virtualmente todos sus miembros llevaron consigo la técnica que habían contribuido a desarrollar. Donn A. Pennebaker, cuyos antecedentes de ingeniero lo habían convertido en una figura clave en los primeros experimentos, se unió a Leacock para hacer *Don't Look Back* (1966), un perfil del cantante y compositor de canciones Bob Dylan, *Monterey Pop* (1968) y otros proyectos. Albert Maysles, que prefería llamar a esta técnica "cine directo" —una expresión adoptada también por otros— se asoció con su hermano David Maysles, para realizar *Showman* (1962), *¡Qué está pasando! Los Beatles en Estados Unidos* (1964), *Conoce a Marlon Brando* (1965), *El vendedor* (1969), *Gimme Shelter* (1970) y otras producciones. En la mayor parte de estas películas los realizadores, decepcionados por sus desavenencias con la televisión comercial, buscaban un mercado en las salas cinematográficas. Casi todas ellas se refieren a personas de conocida vida pública y algunas eran sólo estudios de actores, ejecutantes y público en acción. Estas proporcionaron algunas secuencias espectaculares que ganaron público, pero indicaban una limitación en la técnica. Con todo eso, al hacer *El vendedor* los Maysles se movieron hacia un

mundo muy diferente y dieron al “cine directo” una inesperada dimensión.⁸

Albert Maysles era el camarógrafo; David, el más joven, estaba encargado de registrar el sonido. Albert había enseñado psicología en la Universidad de Boston antes de volcarse a la actividad cinematográfica; David tenía experiencia en Hollywood, como asistente del productor de *Bus Stop* y *El príncipe y la corista*, películas de Marilyn Monroe. Ambos habían crecido en la zona de Boston, donde el padre se desempeñaba como empleado en una oficina de correos y llevaba una vida que lo conducía al retiro con una modesta jubilación. Pero en la década de 1920, cuando nació Albert, se menospreciaba semejante seguridad marginal. Se pensaba en tomar parte en el sueño norteamericano. Para muchos ese papel significaba la actividad de las ventas, un camino que conducía a la prosperidad. Los dos Maysles tenían experiencia en las ventas: cepillos Fuller, tarjetas Avon, enciclopedias. En cierto momento sintieron que habían dejado atrás esa fase de su vida aunque el recuerdo persistió en ellos, como símbolo de un importante elemento de la experiencia norteamericana. Se resolvieron a convertir las ventas en el tema de un documental de “cine directo”.

Los personajes principales de *El vendedor* (*Salesman*) eran cuatro vendedores de biblias que las ofrecían yendo de casa en casa. El personaje central era Paul. Con la aprobación de la compañía que representaban, los hermanos Maysles acompañaban a esos vendedores para registrar sus esfuerzos. Los vendedores conseguían nombres de posibles clientes en las iglesias de la comunidad. En el momento en que llamaban a la puerta de una casa, los Maysles comenzaban a filmar. Filmban y registraban la conversación inicial ante la puerta de la casa. Luego el vendedor en cuestión presentaba a los Maysles y uno de ellos explicaba: “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”. (En ningún momento se empleaba la palabra “vender”.) En general la respuesta era: “¡Oh, una nota de interés humano! Muy bien, entren”. Muy pocas personas se negaban a que se los filmara.

Una vez que los Maysles estaban dentro de la casa, ya no había casi ningún obstáculo para continuar filmando. Como el vendedor en realidad estaba actuando, a los Maysles les resultaba fácil permanecer relativamente inadvertidos. Luego pe-

dían al cliente que les firmara una autorización para exhibir lo filmado. Sólo un cliente se negó a firmar.

El resultado de estos trámites se traducían en escenas como la siguiente. Vemos a Paul en una salita hablando con una joven ama de casa. La hija de cuatro años lo mira todo.*

PAUL: el libro más vendido del mundo es la Biblia. Por una razón. Es la obra literaria más grande de todos los tiempos. (Paul hojea el libro.) Es un libro realmente espléndido, ¿no le parece? Aquí están los pastores y los tres reyes magos. La huida a Egipto, la infancia de Jesús. El regreso de María a Nazareth... María encuentra a Jesús en el templo. Ya ve usted qué importante inspiración sería en su hogar este libro. (*Habla a la niña*) ¿Te gusta todo esto, querida? ¿Cómo te llamas?

LA MUJER: Christine.

PAUL: Pues bien, es una pequeña muy vivaracha y bonita como su madre. ¿Eh? (*Le da a la niña unos golpecitos en la cabeza*). Christine. ¿Sabes cómo me llamo yo? Paul... Me llamo Paul, ¿sabes? Paul.

LA MUJER: Tú tienes un primo llamado Paul, ¿no es cierto, Chris?

PAUL: Usted verá hasta qué punto es conveniente el libro. Esta Biblia cuesta tan sólo cuarenta y nueve con noventa y cinco y tenemos tres planes para adquirirla. Al contado (*la niña bosteza*), el plan C. O. D. y también un pequeño plan católico. ¿Cuál sería el mejor plan para usted? ¿El A, el B o el C?

LA MUJER: Realmente no estoy interesada en...

PAUL: Sí...

LA MUJER: Hablaré de esto con mi marido.

PAUL: Sí... claro está. Sí... ¿No desearía usted darle una sorpresa? ¿No está próximo el cumpleaños de su marido? Este sería un regalo encantador.

LA MUJER: Eso es cierto.

PAUL: Se trata de algo grandioso... (*Acariciando amorosamente el libro*.) La Biblia es todavía el libro que más se vende en el mundo (*la niña, aburrida empieza a teclear en el piano*).

LA MUJER: Precisamente ahora no podría permitirme ese gasto. Hemos tenido una infinidad de cuentas médicas. (*El piano continúa sonando*.)

(PAUL, con una expresión de abatimiento en el rostro, se queda mirando fijamente al suelo.)

* Por supuesto, este diálogo es una transcripción de la charla espontánea. Nada se preparó ni se ensayó. Se encontrará la transcripción completa en *Salesman*, publicado por New American Library, © The Bible Salesman Co. 1969.

Los Maysles también filmaron reuniones de los cuatro vendedores en moteles donde éstos comparaban las ventas realizadas, o jugaban al póker o telefoneaban a sus esposas y amiguitas; también filmaron una conferencia de ventas en la que “el vendedor más grande del mundo del libro más vendido del mundo” les asegura que su tarea es santa y que está haciendo el gran negocio. El gerente de ventas les dice: “Si un muchacho no tiene éxito, no tiene que echarle la culpa a nadie sino a sí mismo”. Los hombres lo creen.

El filme despertó complejas reacciones. Al principio, muchos espectadores se horrorizaron por aquel modo de mezclar la Biblia en una transacción, pero en definitiva terminaron sintiendo simpatía por Paul, el menos afortunado de los vendedores. Paul se da cuenta de que está descuidando algo y se reprocha “pensar negativamente”. También él es una víctima. Algunos espectadores tienden a identificarse con Paul y lo hacen con simpatía, como los Maysles.

La televisión comercial norteamericana rara vez acogía de buen grado las ambivalencias del “cine directo”; pero la televisión no comercial no compartía esta posición. En los Estados Unidos la televisión “pública” vino a ser el principal apoyo de uno de los más sutiles y magistrales representantes del género, Fred Wiseman. Wiseman era un abogado que se hizo productor cinematográfico; después de unos breves experimentos con el cine de ficción, se concentró en películas sobre instituciones. Detestaba las explicaciones narrativas y los comentarios. Elijió las instituciones a través de las cuales la sociedad se expresa o amortigua —y por eso refleja— sus tensiones y esfuerzos. Todas las películas de Wiseman son estudios del ejercicio del poder en la sociedad norteamericana, no en las altas esferas, sino en el nivel de la comunidad media. Todas juntas representan un revelador panorama de la vida norteamericana, películas especialmente fascinantes a causa de las interrelaciones que guardan entre sí.⁹

Titicut Follies (1967), el primer documental de Wiseman, filmado en una institución de Massachusetts para insanos mentales criminales, se mantuvo durante mucho tiempo fuera de la distribución general, a causa de las acciones legales ejercidas por el estado. Las películas posteriores de Wiseman aparecieron casi anualmente en la televisión pública norteamericana y también en otros tipos de televisión así como en es-

cuelas y colegios. Las principales películas de Wiseman eran: *Escuela superior* (*High School*, 1968), *Ley y orden* (*Law and Order*, 1969), *El hospital* (*Hospital*, 1970), *Entrenamiento básico* (*Basic Training*, 1971, filmada en el campo militar de Fort Nox), *El esenio* (1962, filmada en un monasterio), *Tribunal de menores* (*Juvenile Court*, 1973), *Primate* (1974), *Bienestar* (*Welfare*, 1975), *La carne* (*Meat*, 1976), *La zona del canal* (*Canal Zone*, 1977), *Misión en Sináí* (*Sinai Field Mission*, 1978), *La maniobra* (*Manoeuvre*, 1980), *Modelo* (*Model*, 1981), *La tienda* (*The Store*, 1983, filmada en una gran tienda), *La pista de carrera* (*Race Track*, 1986), *El misil* (*Missile*, 1988) y *Central Park* (1989). En 1991 se levantó por fin la prohibición que pesaba sobre *Titicut Follies* y así la película pudo conocerse ampliamente.

Cada una de las películas presenta ecos de las demás. En *Entrenamiento básico* a veces nos sentimos como en la escuela. El consejero, el capellán, los encargados de impartir disciplina tienen que vérselas con individuos que no se adaptan al ambiente, en tanto que los sargentos, como entrenadores de fútbol, aporrean a los otros hasta ponerlos en forma.

Al final se presenta un acto de graduación para los sobrevivientes y se nos ofrece el cuadro de un grupo. En *Escuela superior*, el establecimiento parece a veces un campo militar de adiestramiento. A un muchacho se le dice que acepte su castigo "para establecer que eres un hombre y que puedes recibir y cumplir órdenes". El director de la escuela lee en voz alta una carta de un ex alumno que está en Vietnam y que manifiesta su amor por la escuela y todo cuanto se le enseñó en ella. Está a punto de tomar parte de una operación de desembarco en territorio enemigo. Pero no quiere que nadie se preocupe. "No soy digno de que se repare en mí. Sólo soy un cuerpo que hace un trabajo." El director de la escuela agrega: "Cuando recibe uno una carta como ésta, significa que ha tenido éxito".

Todas las películas dan muestras de ternura, brutalidad, apatía, dedicación, pomposidad, integridad. En casi todas ellas, la acción se presenta como en la atmósfera de una fábrica: se trata de un producto que es procesado. En cada una de las películas vemos a los rechazados o excluidos, especialmente en *Corte juvenil* pero aun más en *Titicut Follies*. El título de esta película se refiere a un show musical representado por insanos mentales para entretenimiento de los demás. Puede uno recordar una secuencia musical de *Entrenamiento básico*: los nova-

tos marchan y cantan “¡señor Nixon, arroje la bomba que yo no quiero ir a Vietnam!” Esos son los que salen airoso, conducidos por el sargento del ejercicio militar.

Significativamente, Fred 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.

Titicut Follies, el primero de sus filmes, ganó el premio al mejor documental en el festival cinematográfico de Mannheim y varios otros premios, pero su distribución quedó impedida por la acción legal del estado de Massachusetts, a pesar de haber obtenido la aprobación en varios niveles. Con sus películas posteriores Wiseman no tropezó con estas dificultades, aun cuando no pidió autorización legal para exhibirlas. Sustentaba la posición de que 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. Si en el momento de la filmación alguien objetaba que se lo filmara, Wiseman descartaba todo el material; pero esto ocurrió rara vez.

En etapas posteriores no se le concedió a nadie los derechos de veto. En ocasiones ocurrió que un participante al ver la película terminada se sintiera complacido con la acción que le tocara realizar, pero posteriormente —al percatarse de las reacciones de otras personas— se sintió molesto. Esto sucedía especialmente con administradores y docentes e indica un punto bastante importante. Con estas películas, la gente podía verse a sí misma como la veían los otros, aunque pudiera necesitarse más de una exhibición para lograr este resultado.

Como fuerza educacional estas películas eran sobre todo destructoras de estereotipos. Las cuestiones se mostraban siempre más complicadas —y por lo tanto más fascinantes— de lo que la posición dogmática las hacía.

El “cine directo” había sido posible por obra de los avances registrados en los equipos que facilitaban las tomas móviles en los lugares y la sincronización del sonido. Los equipos ayudaron a los documentalistas a abrir nuevos mundos; y aquí hay que tener en cuenta la comunicación espontánea. Al principio los documentalistas se habían concentrado en figuras famosas, pero luego el foco se desplazó hacia la gente humilde, filmada en

situaciones de estrés. Ese material podía ser revelador, al reflejar las presiones de la sociedad sobre el individuo.

A medida que este equipo de sonido se difundía, apareció la misma tendencia documental en todo el mundo. Hubo una primera manifestación en Canadá, como lo ejemplificó la película *Muchacho solitario* (*Lonely Boy*, 1961), de Wolf Koenig y Ralph Kroitor, que tenía su foco en un ídolo adolescente y sus seguidores; el género alcanzó memorables alturas pocos años después en *Warrendale* (1967), de Allan King, filmada en un hogar de niños perturbados. En esta película la muerte súbita de un cocinero muy querido y el efecto que el hecho produjo en los turbados jóvenes, ofrecen una extraordinaria secuencia, profundamente conmovedora. En Suecia, Jan Troell, un maestro de escuela que se convirtió en documentalista, demostró ser un brillante representante del género con *Retrato de Osa* (*Porträtt av Åsa*, 1965), primeros planos de la compleja vida de un niño de cuatro años. En Holanda, Bert Haanstra varió el género al trabajar con cámaras ocultas, procedimiento adoptado por otros pocos documentalistas-observadores. Haanstra había probado este método con seductores resultados en *Zoo* (1962). Allí presentaba a los seres humanos desde el punto de vista de animales enjaulados; combinando la técnica con el sonido sincronizado, ofreció un rico panorama de la vida holandesa en *Todos los hombres* (*Alleman*, 1963), que ganó un premio importante en el festival de Berlín.* En Japón, Kon Ichikawa filmó los juegos olímpicos de 1964 con innumerables cámaras y registros de sonido, pero el rasgo sobresaliente de *Las olímpicas de Tokio* no fue el rico espectáculo que ofrece ni los dramas de las competencias; 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. También en Japón, Nagisa Oshima ofreció a Nippon TV vigorosas obras de "cine directo"; entre ellas se cuenta *El ejército imperial olvidado* (*Wasurerareta Kogun*, 1963) que presenta a un grupo andrajoso de veteranos coreanos tullidos que fueran reclutados tiempo atrás para luchar en favor del emperador japonés y que aún vivían en Tokio. Oshima nos muestra su desamparo y su difícil situación: Japón sostiene que Corea debería jubilarlos y prestarles apoyo; Corea dice que

* Presentada en inglés con el desafortunado título *El holandés humano*.

esos hombres fueron heridos al servicio de Japón. Los hombres continúan manteniendo reuniones anuales y se arrastran cojeando en desafiantes desfiles. En la India, el “cine directo” tuvo un entusiasta representante en el joven S. Sukhdev; su *India 67* (1967) y su versión abreviada, *Un día en la India* (*An Indian Day*, 1972) abrevaba en fuentes de humorismo popular rara vez mostradas en los documentales indios.

El género de documental de observador influyó mucho en el director cinematográfico francés Louis Malle. Este dejó de dirigir películas al convertirse en agregado cultural en la India; ante las manifestaciones de la vida india, llegó a ser un documentalista obsesionado en *La India fantasma* (*Phantom India*, 1968). Película que dura seis horas y producida durante un año y medio de filmación y de registro de sonidos, fue luego fragmentada para componer películas más breves, especialmente destinadas a la televisión. De ellas, *Calcuta* fue la más ampliamente conocida. Malle sentía la necesidad de incluir fragmentos de narración explicativa; entre esos trozos, el espectador quedaba librado a sus 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. A decir verdad, presentaba vastas escenas de conjunto vacilantes, tambaleantes, filmadas con gran intimidad, con amor y con horror, plagadas de fragmentos atormentadores. A pesar de toda la simpatía que mostraban las películas, no daban una versión del estilo “relaciones públicas” sobre la vida de la India. Como muchas otras películas de ese género, provocó la indignación en los medios oficiales y engendró mal encaminados esfuerzos para prohibir su exhibición.¹⁰ Un proyecto más o menos semejante de Michelangelo Antonioni, *China* —hecha para la televisión italiana— provocó una reacción similar en China.

La conquista que hicieron los documentalistas del sonido sincrónico influyó de manera decisiva en los productores de películas etnográficas. Hasta la década de 1960, la mayor parte de estas películas eran eruditas conferencias ilustradas. La banda sonora traducía sabias lecciones y las imágenes visuales suministraban el apoyo explicativo. Cuando las figuras comenzaron a hablar y a asumir dimensiones humanas, se plantearon problemas: el comentario constituía un obstáculo. Además, en

presencia de tan ricas pruebas, el comentario parecía menos adecuado. Se consideró pues preferible que se ofreciera el material con todas sus ambigüedades como base. Comenzó a considerarse el comentario como un factor de limitación antes que como un factor liberador. Con el sonido pleno, pero sin guía oficial, el material filmado ofrecía una diversidad mucho mayor de vistas.¹¹

Obras tales como *Tidikawa y los amigos* (1971), realizada entre los aborígenes bedamini de Nueva Guinea por Jef y Su Doring, *El último de los cuiva* (1971), hecha por Brian Moser en el este de Colombia, *Kula* (1971), hecha por Yasuko Ichioka entre los habitantes de las islas Trobriand del Pacífico occidental y *Vivir con rebaños* (1973), hecha en Uganda septentrional por David MacDougall, dieron al público —se entendiera o no la lengua que se oía— la sensación de estar inmerso en las sociedades que dichas películas pintaban. Se hacía cierto uso de la narración, pero moderadamente, para dar la información esencial, no para interpretar.

La sincronización del sonido afectó el estilo del montaje. El proceso de montaje de las películas mudas, en el que las tomas se cortaban para luego reunirse según la composición, creaba el “tiempo de la película”, pero ese proceso comenzó a perder su viabilidad y valor. Con el habla se reafirmó “el tiempo real” de la película. Junto con esta circunstancia se tuvo la sensación de que la película etnográfica debía respetar en cada caso “la integridad estructural de los sucesos”, como lo expresó el antropólogo Roger Sandall.¹² Esto determinaba que a veces se produjeran largos filmes que pintaban prolongados ritos, como ocurría en la película de Sandall *Gunabibi* (1971), hecha en Australia. Aunque a veces se filmaban breves películas episódicas tales como *Dedeheiwa escarda su jardín* (1971) y *Dedeheiwa lava a sus hijos* (1971) y muchas otras del mismo tipo hechas por Napoleon Chagnon y Timothy Asch entre los indios yanomamo de Venezuela meridional. Muchas de estas fascinantes secuencias de tiempo real recordaban curiosamente los comienzos mismos de la historia del cine. Lumière aspiraba a captar la vida *sur le vif*. Con el sonido parecía que la frase comenzaba a tener una nueva significación, más realzada.

Uno de los problemas ante los que se veía el documentalista observador era el de saber hasta qué punto la presencia de la cámara influía en los hechos que se filmaban. Algunos cineastas

—como Leacock y Malle— lamentaban esta circunstancia. Otros —Maysles, Wiseman— tendían a minimizarla. Algunos autores de películas, especialmente Jean Rouch, sustentaban una opinión completamente diferente. Rouch sostenía que la presencia de la cámara hacía que la gente obrara de manera más fiel a su propia naturaleza de lo que obraría sin la cámara. De manera que Rouch reconocía el impacto que la cámara tenía, pero en lugar de considerarla un factor negativo la estimaba como un agente catalizador valioso, como un agente revelador de la verdad interior. Esta idea impulsó a los documentalistas a cultivar un nuevo género.

El documental, agente catalizador

Jean Rouch, hombre liberal y amigo de los africanos negros, se sentía turbado porque muchos de ellos estaban disgustados con sus primeros filmes. Al principio, Rouch se había concentrado en la filmación de prácticas religiosas horripilantes —como en *Los sacerdotes locos* (*Les maîtres fous*, 1955), película en la cual vemos cómo aborígenes poseídos, con las bocas llenas de espuma, dan muerte a un perro y lo devoran— que a sus críticos africanos les parecían ejemplificar una postura colonialista, en virtud de la cual los hombres blancos alimentaban suposiciones de superioridad. Esos críticos preguntaban si los realizadores no encontraban en otras partes prácticas horripilantes semejantes, en Europa y en América, por ejemplo.* En cuanto a las eruditas explicaciones, puntillosamente recabadas y dadas por una voz en off, ¿confiaba realmente Rouch en su significación?

Molesto por esas críticas, Rouch comenzó a intentar nuevos enfoques. Mientras trabajaba en una película de ficción que debía llevar el título de *Jaguar* mostró las tomas a un africano negro y al mismo tiempo registró sus improvisados comentarios. El ingenio y la penetración de dichos comentarios lo deleitaron de tal manera que Rouch utilizó el material en su banda sonora y repitió el experimento en *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1958), un documental sobre obreros desarraigados, indigentes, sin empleo fijo de la localidad de Abidjan, sobre la

* La película *Mondo Cane* (1961), compilación global de extrañas prácticas, obra del director italiano Gualtiero Jacopetti, suministraría cierta documentación sobre este punto.

Costa de Marfil. Esta vez Rouch fue más lejos: hizo que sus principales personajes no sólo lo introdujeran en sus vidas cotidianas, sino que representaran sus fantasías ante la cámara. En Abidjan, los lugares donde se hacían negocios tenían nombres como Hollywood, Chicago, Pigalle; los obreros se llamaban unos a otros Edward G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour, Tarzán. Rouch se dio cuenta de que esos hombres sobrevivían a la cercana catástrofe de sus vidas en parte por obra de su singular fantasía. Y consiguió registrar todo esto en varias escenas. El resultado de su empeño fue una extraña película en la que uno rara vez advierte la presencia de un director; los personajes aparecen como “ellos mismos”. Cada vez más Rouch se preguntaba: ¿Cómo promover momentos de revelación?¹³

Estas ideas se cristalizaron en *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961) hecha con la colaboración de Edgar Morin y fotografía de Michel Brault, un veterano de los experimentos realizados con la sincronización del sonido en Canadá. En *Crónica de un verano* se continuaron esos experimentos, sólo que se los enderezó a un nuevo mundo de acción provocada.¹⁴

En las calles de París y frente a la cámara se detenía a la gente, se le presentaba un micrófono y se le preguntaba: “Díganos, ¿es usted feliz?” Pregunta curiosa, pero en la Francia de 1960 era una pregunta llena de sentido. La guerra de Argelia que había enfermado y dividido a la nación —y que había agravado las crisis en la economía, en las relaciones raciales y en la educación— parecía por fin tocar a su término, lo cual representaba el abandono de antiguos conceptos relacionados con la *gloire*. Era aquel un momento con muchas significaciones personales. Algunos parisienses hacían a un lado la pregunta, otros se detenían para considerarla y en general la mera consideración provocaba crisis emocionales y hasta lágrimas. De manera que Rouch se estaba lanzando a una especie de antropología de la ciudad, a un estudio de “esa extraña tribu que vive en París”. 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. Los participantes del filme eran luego invitados a ver las tomas en una sala de proyecciones y a discutir las; además las discusiones

se filmaban y se convertían en partes de la película, como lo fueron las conversaciones de Rouch y Morin sobre las deducciones a que habían llegado partiendo de la experiencia de la película. Todo esto presentaba ciertos aspectos de psicodrama.

En homenaje a Vertov, los autores llamaron a su técnica *cinéma vérité*, traducción de *kino-pravda*, cine-verdad. La técnica verdaderamente tenía ecos de Vertov, especialmente de *El hombre de la cámara*, por cuanto constituía un compendio de experimentos realizados en procura de la verdad. Algunos aplicaron rápidamente la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban "cine directo", el cine del documentalista-observador, pero a decir verdad, el nuevo enfoque distaba mucho del cine directo, aunque ambos estilos procedían de los mismos avances técnicos producidos en la sincronización del sonido.

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción.

El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.

Crónica de un verano era una película difícil de comprender y tuvo una distribución limitada. Pero sus principios fueron ampliamente discutidos en publicaciones cinematográficas e hicieron nacer incontables proyectos similares. Ecos de esta tendencia pueden hallarse en *El bonito mes de mayo* (*Le joli mai*, 1963) de Chris Marker que era también un estudio de París, sólo que se hizo poco después de terminar la guerra de Argelia; la película reflejaba el optimismo de aquel momento. Marker (que en realidad se llamaba Christian François Bouche-Villeneuve) era un ex periodista que —como Rouch— había realizado su primer trabajo cinematográfico en el extranjero, pues había filmado los juegos olímpicos de Finlandia en 1952 y luego atrajo la atención pública con *Domingo en Pekín* (*Dimanche à Pékin*, 1955), *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957) y *¡Cuba, sí!* (1961). En su pintura de París, *Le joli mai*, Marker

no se limitaba a tratar un pequeño grupo, como hiciera Rouch, sino que enfocaba un amplio espectro social y político. Ciertas porciones de la película están hechas según el tradicional estilo de la voz en off, con comentarios que son por turno ingeniosos, irónicos, líricos, estadísticos. Pero todo esto alternaba con numerosas y animadas entrevistas de conformidad con el estilo de la película catalizadora. “¿Fue el mes de mayo importante para usted?” “¿Le ocurrió algo interesante en mayo?” “¿Qué significa el dinero para usted?” “¿Le parece que vivimos en una democracia?” Este material caleidoscópico sugiere una “sinfonía de la ciudad” adaptada al nuevo género catalizador.¹⁵

Los proyectos con el estilo de Rouch surgieron por todo el mundo. El estudio en que trabajaba el director ruso Grigori Chukrai —que había hecho la película de ficción de tanto éxito *La balada del soldado* (*Ballada o Soldate*, 1959)— le había pedido que hiciera una película sobre la batalla de Stalingrado, en la que él mismo había luchado y había sido herido. Chukrai estimó que el tema era “demasiado importante” para hacer una película de ficción; por otro lado, comprobó que eran inadecuadas las tomas conservadas en los archivos. El experimento de Rouch le sugería un nuevo enfoque. Chukrai llevó sus cámaras a la Plaza de Stalingrado de París; allí se les presentaba a los transeúntes un micrófono y se les preguntaba: “Excúseme usted pero, ¿podría decirme, qué es este Stalingrado? ¿Por qué se llama este lugar Plaza de Stalingrado?” También aquí algunos eludían la pregunta y otros se quedaban reflexionando; pero la mayoría no podía dar una respuesta. Un transeúnte pensaba que ese nombre debía tener alguna relación con Napoleón. Pocos eran los que conocían fechas y detalles precisos. Entrevistas parecidas se filmaron en otros países. En el final de la película *Memoria* (*Pamat*, 1969), tales secuencias se presentaban alternadas con tomas de guerra de Stalingrado, de suerte que los espectadores se ven arrancados una y otra vez del olvido de la década de 1960 y llevados al drama de la década de 1940. Algunas de las secuencias bélicas llevan el acompañamiento no de los ruidos de la batalla, sino de una música parecida a la de Bach, lo cual produce una sobrenatural sensación de réquiem y presta especial fuerza a las transiciones. La combinación de material viejo y de material nuevo produjo un clásico de los filmes de guerra.¹⁶

El autor de películas como agente catalizador comenzó a

intentar diversos proyectos. En Japón se estaba desarrollando una gran tragedia en la ciudad costera de Minamata. Hombres sanos y fuertes comenzaban a mostrar contracciones espasmódicas y a babear; había mujeres que daban a luz extrañas criaturas malformadas, algunas de las cuales sobrevivían. La “enfermedad de Minamata” se atribuyó a los efluentes con mercurio procedentes de una fábrica; esos elementos, devorados por los peces, habían entrado en la cadena de la alimentación humana. La fábrica rechazaba toda responsabilidad y las autoridades gubernamentales habían adoptado la misma posición. Muchas víctimas se ocultaban y ocultaban a sus deformes vástagos pues se sentían en la situación de los parias; las tiendas temían atenderlos pues esas criaturas podían ahuyentar a los clientes. De manera que fue lenta la organización de los esfuerzos tendientes a aliviar a las víctimas. El realizador Noriaki Tsuchimoto comenzó a visitar a las víctimas y mediante la película y la cinta magnetofónica consignó sus historias. Así fue tomando forma un largometraje. El filme tendía a unificar y fortificar al grupo. Las víctimas reunieron fondos e idearon una estrategia. Cada una de ellas compró una acción de la compañía con el fin de poder asistir a una reunión de la junta de directores y enfrentarlos. La estrategia y la película alcanzaron simultáneamente el punto culminante en esa reunión, una de las confrontaciones más dramáticas que se hayan filmado. En una sala, las víctimas contrahechas y babeantes; frente a ellas y con trajes de hombres de negocios aparentemente idénticos, los directores de la compañía. El presidente comenzó a leer un informe público, las víctimas, con la impresión de que los directores habían convenido en oír sus declaraciones, comenzaron a vociferar: “¡Dejen que hablen las víctimas de Minamata! ¡Déjenlas hablar!” El presidente continúa leyendo impasible. Las víctimas empiezan a trepar por el estrado. Guardias de seguridad las rechazan, pero los que protestan son demasiado numerosos. Una mujer llega hasta donde está el presidente, le aferra las solapas de la chaqueta y le grita desesperada todos los motivos de queja acumulados. El hombre permanece de pie, rígido, mirando derechamente adelante mientras la mujer le sacude las solapas. Los otros directores, siguiendo el ejemplo del presidente, también permanecen rígidos como estatuas; toda la escena está henchida de los gritos de las víctimas. La película —*Minamata* (1971)— ganó el premio

de los críticos cinematográficos japoneses, un honor poco habitual en el caso de un documental. Se la exhibió muchas veces en las inmediaciones de la conferencia sobre medio ambiente reunida en Estocolmo en 1972, con gran fastidio de las autoridades japonesas; aquella no era una buena nota oficial.¹⁷

Los antropólogos tenían razones especiales para interesarse en el filme como catalizador. En los estudios de campo siempre habían sido los antropólogos quienes manejaban las cámaras y decidían qué debía filmarse y cómo realizar el montaje, hasta que a Sol Worth y a John Adair se les ocurrió (al estudiar a los indios navajo) imaginar cómo serían las escenas filmadas y montadas por los propios navajo si se les diera pleno control sin obstáculos. Los investigadores enseñaron a los indios a usar cámaras y equipos de montaje y los alentaron para que hicieran películas sobre sus vidas. No se les sugirió ningún tema especial. Análogos experimentos se realizaron en Filadelfia con adolescentes del gueto negro. A veces resultaba difícil interpretar los resultados, pero éstos eran siempre atormentadores por lo que revelaban; esta técnica fue rápidamente adoptada en otras partes y llegó a ser un importante elemento en Desafío para el Cambio, un movimiento lanzado por la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá.¹⁸

Desafío para el Cambio, movimiento iniciado en 1967, se proponía ser una respuesta a los desórdenes y levantamientos registrados en muchas partes del mundo a mediados de la década de 1960. Aspiraba a “promover la participación de los ciudadanos en la solución de problemas sociales”, entre los que se contaban como especialmente decisivas las insatisfacciones de las minorías. Una de las primeras decisiones consistió en instruir a los indios en las cuestiones cinematográficas para que los propios aborígenes pudieran documentar sus problemas.

Uno de los grupos indios era el de los mohawk que vivían cerca de Cornwall, Ontario, donde un puente une Canadá con los Estados Unidos. Hacía mucho tiempo que los indios se quejaban de que se hubiera violado un tratado de 1794 que les garantizaba el libre paso por ese puente sin pagar peaje; aparentemente sus protestas pasaron inadvertidas en Ottawa. El grupo cinematográfico indio, dirigido por Mike Mitchell, planeaba una manifestación y una película les daría fuerza. Los manifestantes se proponían bloquear el puente internacional y

detener el tránsito como medio de dar publicidad a su causa. La manifestación y la película se concibieron juntas.

El director ejecutivo de Desafío para el Cambio era George C. Stoney, más conocido por su brillante película *Todos mis bebés* (*All My Babies*, 1953), hecha para adiestramiento de las parteras de Georgia. Aunque ciudadano de los Estados Unidos, Stoney fue contratado por Desafío para el Cambio a causa de sus impresionantes películas sobre problemas sociales que a menudo consideraban grupos minoritarios. Stoney dio fuerte apoyo al trabajo de las unidades cinematográficas indias; cuando se enteró de los planes de manifestación de los mohawk, envió más camarógrafos y registradores de sonido al lugar para cubrir los sucesos. El siguiente enfrentamiento de indios y policías en una carretera nevada con muy bajas temperaturas —escenas en las que se muestran fascinantes parlamentos y que culminan con el arresto de los jefes indios— llegó a ser la electrizante película *Estamos en tierra india* (*You Are on Indian Land*, 1969).

Los hechos indudablemente fueron más allá de lo que habían supuesto los fundadores de Desafío para el Cambio y atrajeron críticas contra Stoney por su participación en el levantamiento de Cornwall. Antiguos miembros de la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá se preguntaban si ése era *realmente* el momento de arriesgar el prolongado bienestar de la organización en una cuestión que distaba mucho de tener importancia mundial. Pero Stoney consideraba esencial establecer si “un programa llamado Desafío para el Cambio es algo más que una superchería o artimaña sobre relaciones públicas para hacer que el orden establecido parezca más en armonía con los tiempos...” Por lo visto, la película zanjaba la cuestión y permitió que los indios tuvieran una audiencia en Ottawa. De manera que *Estamos en tierra india*, aunque motivo de descontento para el gobierno canadiense, fue distribuida por la Junta Cinematográfica Nacional. Y la película aseguró una nueva unidad al grupo de los indios.¹⁹

Desafío para el Cambio entró en una nueva fase de producción catalizadora con *VTR Saint Jacques* (1969). El sistema VTR —Video Tape Recording— llegó a ser un factor decisivo en Desafío para el Cambio y programas similares a causa de su facilidad de operación y de su equipo portátil. Los habitantes de Saint Jacques, un sector miserable de Montreal, fueron invita-

dos a exponer sus problemas ante los representantes de VTR, integrados por voluntarios del propio sector de Saint Jacques. Una reunión de miembros de la comunidad discutió el testimonio acumulado en las cintas; esa discusión quedó consignada y a su vez luego exhibida y discutida. Cuando los miembros de la comunidad se vieron a sí mismos y vieron a los demás en la discusión se produjeron cambios de opinión, de manera que las cintas estimulaban y mejoraban la comunicación de los miembros de la sociedad y además servían como un puente para llegar a las instancias oficiales.²⁰

Entre los primeros triunfos del documental catalizador, uno de los más notables fue *La pena y la piedad* (*Le chagrin et la pitié*, 1970) de Marcel Ophüls.²¹

Ophüls, hijo del director de películas de ficción Max Ophüls, nació en Alemania en 1927 y se trasladó a Francia con su familia en el momento en que Hitler llegó al poder. En 1940 la familia huyó a los Estados Unidos, donde Marcel asistió a los cursos de la Escuela Superior y al Colegio Occidental de Hollywood. En 1950 regresó a Francia y cultivó el cine y la televisión franceses trabajando para ORTF, Office de Radiodiffusion-Télévision Française. Su documental sobre los sucesos que condujeron a la Segunda Guerra Mundial, *Munich, o los cien años de paz* (*Munich ou la paix pour cent ans*, 1967) fue emitido por ORTF con gran éxito, pero luego fue retirado de la circulación; aparentemente había molestado a personajes de las altas esferas. Al año siguiente Ophüls fue despedido después de haber intervenido en una huelga de directores cinematográficos contra ORTF. Pero la obra comenzada con la película sobre Munich —que se había ideado originalmente como la primera parte de una trilogía— había alcanzado importancia: la segunda parte, que trataba los años de la guerra, obtuvo el respaldo combinado de Alemania Occidental y Suiza. Terminada con el título de *La pena y la piedad*, fue rechazada por la televisión francesa, pero obtuvo considerable éxito en la televisión de otros países, y también en las salas cinematográficas de Francia y de otros lugares.

El tema era Francia controlada por los nazis durante la guerra. El método era el de entrevistar a los sobrevivientes, entrevistas que alternaban con tomas extraídas de los archivos. Los resultados fueron inesperados y explosivos, debidos en gran medida a la habilidad de Ophüls, que sagazmente entrevistaba

y provocaba a los interlocutores. Los años de la guerra estaban envueltos en un mito: la heroica saga de la resistencia tal como se había constituido durante un cuarto de siglo. Pacientemente Ophüls aguijoneaba e interrogaba a sus interlocutores y así llegó a una realidad más compleja que se ocultaba detrás del mito, es decir, una mezcla de coraje, cobardía, venalidad, dedicación. Lo mismo que el proceso psicoanalítico, su indagación era resistida y al propio tiempo bienvenida por los entrevistados. Algunos convenían en que se los entrevistara, luego posponían el encuentro y por fin accedían. El ex primer ministro Mendès-France concedió una media hora de entrevista, pero luego habló siete horas seguidas. Para el público, las revelaciones eran horrorosas y liberadoras. Precisamente a causa de estas tensiones, el sondeo mismo tenía el efecto de un profundo drama.

Un funcionario gaullista, al explicar por qué había rechazado la película en la televisión francesa, dijo: “Los mitos son importantes en la vida de un pueblo. Y ciertos mitos no deben ser destruidos”. Pero la década de 1960 era un período destructor de mitos.

El cine como agente catalizador estaba encontrando diversas aplicaciones. Mientras en un extremo podía sondear enconados males sociales, en otro, podía afrontar sádicos y juguetones proyectos como la serie de televisión norteamericana *Candid Camera*, producida por Allen Funt. Mediante cámaras y micrófonos ocultos, la dirección proponía preguntas tan curiosas como éstas: ¿cómo actuaría uno en un lavadero automático si llegara una señora con su marido sujeto a una correa y si ella lo atara mientras esperaba a que se lavara la ropa? (resultado: la mayor parte de la gente pretendía que no había advertido nada); o bien: ¿cómo se comportaría un hombre si al echar una carta al buzón oyera una voz que dentro de éste dijera “Por Dios, ayúdeme a salir de aquí”, “¡por favor, ayúdeme!” (Resultado: la mayor parte de la gente vacilaba, pero luego fingía no haber oído nada.) Funt obtuvo éxito con su enfoque en la serie *¿Qué le diría a una señora desnuda?* (*What Do You Say to a Naked Lady?*, 1970). La serie daba variaciones de la pregunta, como por ejemplo: ¿cómo obraría un hombre que espera ante una escalera mecánica en un edificio de oficinas si una señora desnuda, cubierta sólo por un cartapacio, descendiera de una escalera mecánica, se llegara hasta él y le preguntara como podía encontrar la oficina N° 602?²²

El cine catalizador —*cinéma vérité*— influyó en la evolución de las técnicas cinematográficas de maneras que iban desde lo beneficioso a lo desastroso. Ese cine asignó un lugar a la entrevista, un recurso que la mayor parte de los documentalistas había evitado usar. Los documentales comenzaron a estar plagados de entrevistas. Cuando se los utilizaba con fines puramente informativos, los resultados eran en general chatos y pedestres. La efectividad de las entrevistas en películas tales como *La pena y la piedad* estaba en estrecha relación con las tensiones propias de la pregunta, de la entrevista misma y de la situación.

Hábilmente usada, la entrevista del *cinéma-vérité* resultó un valioso instrumento de trabajo para realizar documentales biográficos, según lo indicaban películas tales como *Bethune* (1964), hecha por Donald Brittain y John Kemeny para la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá y el filme norteamericano *I. F. Stone's Weekly* (1973), un estudio penetrante sobre un periodista disidente, hecha por Jerry Bruck (h.).

El *cinéma-vérité*, como el cine directo, a menudo trataba sobre los grandes y poderosos, pero también contribuyó a que la gente humilde se convirtiera en participante articulado de la sociedad. Los narradores con voces en off de las décadas anteriores casi siempre habían sido voceros elitistas. De manera que el nuevo género tenía cierto efecto democratizante... o destructivo, pues esto dependía del punto de vista adoptado.

Como la técnica generalmente implicaba precipitar crisis —frecuentemente pero no necesariamente de tipo personal—, planteaba cuestiones éticas y sociales que no era fácil resolver.

La efectividad del *cinéma-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 traducción y tendía a dar a estas técnicas un tinte nacional antes que internacional, lo cual entrañaba trágicos aspectos. En la era de la película muda, los grandes documentales como *Nanook* circulaban por todo el mundo y eran fácilmente comprendidos. Ahora esa circulación no era tan fácil. Los documentales con voces en off presentan un problema de traducción más sencillo que los documentales de personajes parlantes, de suerte que tal vez aquellos continúen siendo un factor positivo en la comunicación internacional.

El *cinéma-vérité*, como el cine directo, podía tener fuertes y controvertidos efectos. Se lo lograba mediante la indagación y las preguntas, antes que por la protesta. En estos dos géneros, los documentalistas trataban de proyectar luz a oscuras cuestiones y evitaban el proceso de montaje. Pero en una época de crecientes tensiones, otros documentalistas se manifestaban abiertamente como críticos. Impulsados por las crisis mundiales parecían multiplicarse y en todos los continentes surgieron manifestaciones del documental de guerrilla.

El documental, guerrillero

En países de la Europa Oriental se hablaba de “películas negras”. Aparentemente esta expresión tuvo su origen en Polonia a mediados de la década de 1950, la época de desestalinización, cuando se produjo un “deshielo primaveral” en los regímenes socialistas. En la atmósfera liberalizada fomentada por Khrushchev, las películas que contenían un punto de vista crítico parecían tolerarse. La novedad de ese fenómeno pedía una nueva designación y “película negra” fue el que finalmente se impuso. Esta denominación —por lo menos al principio— no tenía connotaciones desfavorables. Sencillamente reconocía un tipo de película diferente de los filmes color de rosa y optimistas que habían predominado antes.²³

Estudiantes de la escuela cinematográfica estatal de Lodz hicieron una serie de películas negras, otras se debieron a dirigentes bien establecidos de la industria cinematográfica. Estas películas criticaban las deficiencias administrativas, pero no el socialismo.

Una típica película negra fue *Varsovia 56* (*Warszawa 56*, 1956), hecha por Jerzy Bossak, uno de los creadores de la industria fílmica polaca de posguerra, y por Jaroslaw Brzozowski. El filme presentaba una situación de falta de vivienda heredada de la guerra, situación que continuaba en una fase de crisis. Narrada por una mujer, la película comienza así: “Esta es mi ciudad, mi hogar, Varsovia”. Tales palabras, pronunciadas con cierta nota de orgullo, presentan las realizaciones de posguerra tocantes a la reconstrucción, incluso la reconstrucción del Palacio de la Cultura, donado por la Unión Soviética y construido según el estilo ornamental favorecido por Stalin. Luego la mujer dice: “Esta también es mi ciudad... Este es mi

hogar". Pero ahora vemos en ruinas precarias estructuras de edificios, de casas de apartamentos anteriores a la guerra y la cámara se concentra en uno de esos edificios, plenamente habitado, en el que toda una pared ha quedado derribada por los efectos de una bomba, de suerte que parece que sus habitantes estuvieran viviendo en un acantilado. "En 1956 vivimos a la sombra de 1945... sólo falta el cañoneo". En un apartamento de un piso alto vemos a un niño que da sus primeros pasos; la madre lo ha atado con una cuerda a la cama porque, por uno de sus lados, la habitación termina en un precipicio. La película dramatiza los miedos que experimentan los moradores de aquel acantilado que no se levanta muy lejos del Palacio de la Cultura "de estilo Stalin". De igual manera, otras películas de ese período protestaban contra otras obras inconclusas. *Cuando el diablo dice buenas noches* (*Gdzie Diabeł Mówi Dobranoc*, 1956), de Kazimierz Karabasz y Wladyslaw Slesicki, mostraba un segmento de la vida urbana aún más desposeído.

La película negra en su auge y designada con la misma terminología se expandió por Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia no sin encontrar cierta oposición. Khrushchev aparentemente temía que la liberalización se le escapara de las manos e introdujera movimientos capitalistas subversivos. En 1957 se enviaron tropas a Hungría, con lo cual terminó allí el deshielo primaveral y también se detuvo ese deshielo en Polonia, por lo menos temporariamente. Los autores de películas pronto se dieron cuenta de que apelando a la ficción histórica (o sensiblemente situada en el período de Stalin) podían aún atacar problemas del momento. En el documental se desarrollaron sutiles estrategias. El director húngaro András Kovács, inspirado en la obra de Jean Rouch, produjo un largometraje documental de *cinéma-vérité* que llevaba el título de *Gente difícil* (*Nehéz Emberek*, 1964), película en la cual el autor entrevista a hombres de ciencia para hablar sobre inventos que nunca vieron la luz del día. Siguiendo el rastro de invenciones abortadas, Kovács descubre fantásticos obstáculos en los trámites burocráticos, en la falta de iniciativa y en el miedo a asumir responsabilidades, así como en los celos y malevolencias profesionales. Según István Nemeskürty, historiador de la cinematografía húngara, la "cruel lógica de las preguntas hechas por el director" se resuelve en una devastadora revelación semejante a una ley de Parkinson en acción.²⁴

En Checoslovaquia, donde la película negra tuvo una evolución semejante —aunque algo tardía—, puede verse su función en el documental *Niños sin amor* (*Děti bez Lásky*, 1964) de Kurt Goldberger. En los años de posguerra se difundió mucho el empleo de *crèches*, guarderías diurnas donde las madres que trabajaban podían dejar depositados a sus hijos a un costo mínimo. El gobierno deseaba ofrecer fuertes incentivos a las mujeres, incluso a las madres, para que trabajaran en la industria y esas guarderías en efecto servían para ese fin. Al principio nadie puso en tela de juicio la utilidad de grandes guarderías diurnas a menudo muy bien equipadas. Pero en la década de 1960 ya existía una gran población de niños criados por esas instituciones que se encontraban en la adolescencia. Kurt Goldberger, al estudiar el aumento de la delincuencia juvenil y al filmar entrevistas mantenidas con delincuentes jóvenes, se impresionó por el número de quienes eran producto de cuidados institucionales tempranos. Se convenció de que esos adolescentes habían sido “infraestimulados intelectual y emocionalmente” en la primera infancia. Y ese fue el tema de *Niños sin amor*, una película de cuarenta y cinco minutos de duración hecha después de haber consultado a psiquiatras. Goldberger tenía una firme reputación como director de películas científicas; la suya fue enviada al festival cinematográfico de Leipzig y también a salas de exhibición general, donde produjo un inesperado impacto. Cuando se hicieron claras las implicaciones, el filme fue objeto de fuertes ataques por parte de ciertos elementos del gobierno checoslovaco. Pero también entre otros elementos conquistó apoyo y antes de que transcurriera mucho tiempo, algunos funcionarios gubernamentales tendían a adherirse a los puntos de vista de la película que aparentemente contribuyó a producir un cambio de política. Con una nueva legislación, el gobierno dispuso pagar a la madre que trabajara para que permaneciera en su hogar con el hijo por un tiempo bastante considerable después del nacimiento de éste.²⁵

El deshielo checoslovaco terminó en 1968 con la llegada de tropas y tanques del Pacto de Varsovia. Y nuevamente el espíritu de protesta no pudo acallarse por completo. Un estudiante, Jan Palach, protestó contra la ocupación militar prendiéndose fuego hasta morir. El documental *El funeral de Jan Palach* (1969) llevó estos sucesos a la pantalla sin ningún comentario. Millares de espectadores los contemplaron en si-

lencio. Este fue un filme negro en su expresión más sutil y elocuente.

En Yugoslavia las películas negras se distinguían por su afabilidad e ingenio. Aplicando golpes certeros y al mismo tiempo exhibiendo buen humor, la película negra llegó a ser el orgullo de la industria cinematográfica yugoslava.²⁶

El género comenzó a desarrollarse alrededor de 1963 cuando los autores de películas comprobaron que los censores eran más permisivos de lo que fueran antes. Empleando un tono ligero, Dusan Makavejev obtuvo enorme éxito con su película *El desfile* (*Parada*, 1963). Habiéndosele encomendado la tarea de cubrir el desfile del semisagrado Primero de Mayo, Makavejev se concentró en filmar los preparativos de aquel acto. Las astutas maniobras para ocupar lugares descollantes, la manera afectada de vestirse que tenían los funcionarios, las disputas por cuestiones de protocolo, compusieron un hilarante caleidoscopio de "cine directo". La película satirizaba a la burocracia y el aparato montado detrás del espectáculo público, antes que el suceso mismo, pero el desfile del Primero de Mayo nunca volvió a ser el mismo. Al verse en acción en *El desfile*, los miembros de la burocracia se inclinaron hacia ritos más simples.

Makavejev concebía el cine como una "operación de guerrilla... contra todo lo fijo, definido, establecido, dogmático, eterno", lo cual para él significaba tanto el stalinismo como el Pentágono. Veía que el autor de la película de guerrilla tenía a su disposición una infinita diversidad de técnicas y armas, incluso la *joie de vivre*. Después de hacer varios documentales, Makavejev cultivó el cine de ficción y en general colocaba sus temas en un contexto histórico valiéndose de secuencias documentales y mostrando siempre un incontenible humorismo. El crítico David Robinson caracterizó su obra como la "*joie de vivre* en las barricadas".²⁷

Otro documentalista también llevó a cabo esta combinación de alegría y finalidad deliberada en obras tales como *El sello* (*Pečat*, 1965); se trata de Branko Ćelović, una historia a medias burlesca y seria del sello de goma desde los días primitivos (cuando la humanidad de algún modo debía arreglárselas sin ese artículo) hasta el presente. En un brillante montaje, vemos cómo el sello de aprobación del gobierno aparece estampado en todo lo imaginable, desde las actas de casa-

mientos a la carne de las reses y nos enteramos de la triunfante noticia de que “hoy todo el mundo tiene su propio sello”, la impresión digital puesta en fichas depositadas en oficinas gubernamentales. Con gran ingenio, la película suscita la inquietante sensación de la medida en que la acción gubernamental interviene en todos los aspectos de la vida.

Kolt 15 Gap (1970) de Jovan Jovanović tiene un espíritu igualmente grotesco. Su narrador que a menudo aparece ante la cámara, comienza proclamándose un fanático marxista. Todo lo que el país necesita, dice, es una aplicación más enérgica del marxismo. A veces desarrolla este tema en direcciones burlescas: las mujeres, dice el narrador, deberían ser nacionalizadas y el nuevo hotel de Belgrado debería tener quinientas mujeres. Pero el hombre se muestra también sumamente serio. Con los brazos, que agita con movimientos espasmódicos, aplica estocadas —como un Groucho Marx socialmente irritado— y señala desigualdades, injusticias, fracasos que necesitan, según él mismo dice, *más marxismo*. Asegura que él mismo ha hecho trabajos a destajo durante quince años y que a menudo se quedó sin empleo, por lo que tuvo que comer mendrugos sobrantes de los platos de hombres más prósperos, pero aun así continúa siendo un devoto marxista. Para mostrar hasta que punto es devoto nos recuerda la predicción marxista, según la cual con el socialismo el estado se desvanecería. Para él, dice el héroe, el estado ya se ha desvanecido. (El título es un anagrama que alude a los quince años en que el hombre se pasó comiendo mendrugos.)

Películas negras de un tono más serio son *Pequeños pioneros* (*Pioniri Maleni*, 1968), tomas directas y en primer plano de grupos que habitan en barrios míserables y viven del hurto y la prostitución, filme de Želimir Žilnik, que caracteriza la obra como “realismo autocrítico”; *Trenes especiales* (*Specijalni Vlakovi*, 1971) de Krsto Papić, sobre el problema del desempleo en Yugoslavia y la resistencia a emigrar que tiene la fuerza laboral para buscar trabajos en fábricas de Alemania Occidental; *Un día más* (*Dan Više*, 1971), de Vlatko Gilić, penetrante estudio de una estación de aguas y lodos termales a la que acuden los enfermos desesperados en busca de curas milagrosas.

Estas películas fueron producidas por estudios organizados como asociaciones cooperativas. Todos los distritos autóno-

mos de Yugoslavia tenían por lo menos uno de esos estudios. Parte de los fondos necesarios —generalmente menos de la mitad— se debían a subsidios estatales; el resto se obtenía de los ingresos producidos en salas de exhibición y en televisión, tanto del país como del extranjero. La distribución en el exterior era promovida mediante festivales cinematográficos en los que los cortometrajes yugoslavos obtenían con frecuencia los principales premios.

Los puntos de vista yugoslavos sobre las películas negras estuvieron interesantemente reflejados en una película sobre dicho género, *Intersección* (*Cvor*, 1969) de Krsto Papić. Un director de cine llega a una estación ferroviaria, una estación hermosa, recién construida, y comienza a entrevistar a los viajeros interrogándolos sobre sus problemas, que parecen numerosos y abrumadores. Llega un empleado de la estación para protestar. ¿Por que el documentalista no hace una película sobre el hermoso edificio de la estación?, y entonces señala sus elegantes vidrieras y sus maravillosos mármoles. La gente está cansada de miseria y pobreza, aduce el empleado. Lo que debería filmarse es lo bello. Pero el documentalista se muestra escéptico. La película deja el debate de los hombres sin resolver.

Pero el empleado de la estación no era el único. Las películas negras que florecieron en Yugoslavia durante alrededor de una década se atrajeron en 1973 una oleada de críticas procedentes del gobierno cuyos funcionarios se pronunciaron contra varios directores que habían impulsado esta tendencia, incluso Makavejev. El deshielo primaveral daba señales de detenerse... por lo menos temporariamente.

Estos altibajos indican importantes puntos. Se había reconocido ampliamente la función esencial que cumplía la crítica. Las medidas políticas no pueden evaluarse bien sin esa crítica. La necesidad de organizar la autocritica era una doctrina establecida en los países socialistas, incluso en la Unión Soviética, pero eran persistentes las disputas acerca de los límites tolerables y esas disputas parecían inevitables. La crítica expresada a través del medio cinematográfico y especialmente en televisión no era bien acogida por los funcionarios, a causa de la fuerza y alcance que tenía. Los desafíos al oficialismo suscitaron tarde o temprano acciones de represalia e intentos de represión. Sin embargo, los filmes críticos contribuyeron claramente a ampliar la ilustración pública y la salud social. La

repetición de deshielos primaverales y de heladas invernales parecía ineludible.

Y todas estas circunstancias se dieron asimismo en los países capitalistas, aunque en ellos las pugnas fueron más complejas, puesto que intervenían no sólo los gobiernos sino también compañías industriales y comerciales y algunas empresas multinacionales de enorme fuerza internacional. Las vicisitudes de las películas disidentes y de los esfuerzos para suprimirlas, suavizarlas, desviarlas y neutralizarlas estuvieron dramáticamente ilustrados en el caso de la guerra de Vietnam —una guerra desarrollada no sólo con bombas y engaños, sino también con documentales— librada por gobiernos, compañías y otras entidades en todo el mundo.

El filme documental llamó por primera vez la atención sobre Vietnam y otras regiones de Indochina en los albores de la historia de la cinematografía, cuando los operadores de Lumière filmaron *Coolies de Saigón* (1897), *Desfiles de elefantes en Phnom Penh* (1901) y otras escenas entre las que se contaba la de una fábrica de ladrillos de Hanoi. En las décadas siguientes documentalistas exploradores se llegaron hasta Indochina, muy especialmente el grupo que hizo *Jornadas amarillas* (*La Croisière jaune*, 1934), película patrocinada por Citroën. Partiendo desde el Líbano, los miembros del equipo trataban de seguir a través de China y hacia el este el camino recorrido por Marco Polo. En Shanghai llegaron a los comienzos de la sangrienta guerra chino-japonesa y se sintieron contentos —según las palabras del narrador— por alcanzar la “paz y seguridad” de Hanoi, donde el gobernador general francés los recibió ceremoniosamente. En la década de 1930 los franceses hicieron varios documentales que, al igual que las películas del Empire Marketing Board de Gran Bretaña, tenían la finalidad de fortalecer los vínculos del imperio. Entre esas películas se contaban títulos como *Armoniosas sombras de Indochina* (*Harmonieuses ombrages d'Indochine*) y *Las perfumadas colinas de las llanuras de Tonkin* (*Collines parfumées des plateaux moïs*).²⁸ Estas películas fueron vistas por públicos franceses; en el resto de los países tuvieron escasa o ninguna difusión.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los vietnamitas dirigidos por Ho Chi Minh luchaban por la independencia, los rusos se enteraron de sus luchas a través de los informes cinematográficos y los escritos de Roman Karmen,

trabajos que culminaron en su película *Vietnam*, presentada en 1955, pero iniciada a principios de 1954, cuando los franceses aún controlaban las ciudades de Indochina. Karmen quedó asombrado por el tipo de vida que encontró entre las fuerzas de Ho Chi Minh que vivían en la selva. “Casas editoriales, fábricas, institutos científicos, universidades, exposiciones de arte, esa vida de la jungla era asombrosa, absolutamente asombrosa, porque al mismo tiempo se producían tantos derramamientos de sangre”.²⁹

En aquella época eran pocos los norteamericanos que habían visto alguna película sobre Vietnam o que supieran que existiera semejante lugar, aunque los Estados Unidos estaban abasteciendo por aire a los franceses y aunque su secretario de estado John Foster Dulles les había ofrecido bombas atómicas, que los franceses no aceptaron.³⁰ El desastre que sufrieron los franceses en Dien Bien Phu condujo al acuerdo de Ginebra de 1954, según el cual debían verificarse elecciones supervisadas internacionalmente, que los Estados Unidos se comprometieron a apoyar. Pero el servicio de inteligencia norteamericano informó que el ochenta por ciento de los vietnamitas, del norte y del sur, votaría por Ho Chi Minh, de manera que la administración Eisenhower consideró que esa era una buena razón para evitar las elecciones y que prestando una ayuda masiva se podía erigir un estado independiente, Vietnam del Sur.³¹ La administración Kennedy continuó esta política y aun la amplió. Los esfuerzos norteamericanos —como los de los franceses— encontraron vigorosa resistencia de los guerrilleros.

Durante aquellos años los norteamericanos vieron vívidos documentales sobre las pugnas internas relativas a los derechos civiles, pero no vieron ninguna película sobre Vietnam. Las redes de televisión norteamericanas no tenían oficinas en aquel país. Ocasionalmente algunos corresponsales volaban desde Tokio o Yakarta para cumplir misiones especiales. Ningún documental transmitido por televisión hablaba de las operaciones que realizaban la CIA y los “asesores” en Vietnam o en la adyacente Laos.

Tampoco hablaban de esto los noticiarios. Durante la década de 1950 los principales noticiarios norteamericanos que sobrevivían —*Fox Movietone News* y *News of the Day* de la MGM-Hearst— se habían convertido en empresas subsidiadas por el gobierno según un arreglo en alto grado secreto que

llevaba el nombre de código "Kingfish". Ostensiblemente eran aún empresas privadas, pero las ediciones destinadas al extranjero contenían notas preparadas por el gobierno de los Estados Unidos. La supervivencia de los noticiarios dependía de esta relación secreta con el gobierno.³²

El primer documental sobre Vietnam que vieron los norteamericanos fue *¿Por qué Vietnam?* (*Why Vietnam?*, 1965), hecho para justificar la enorme escalada bélica —que incluía ataques al norte de Vietnam— decidida en 1964 por la administración Johnson. Producido por el Departamento de Defensa, el filme fue empleado para adoctrinar a reclutas destinados a Vietnam y también se prestó a escuelas. Seguía la fórmula y la retórica de la famosa serie de películas *¿Por qué luchamos?* pero deformaba la historia de manera tal que los historiadores se encolerizaron cuando tuvieron noticias de la película. Henry Steele Commager, al examinarla dos años después de su producción, comprobó que en ella no había "nada histórico... ni siquiera periodístico... y en cuanto a hablar de objetividad, eso es absurdo... Cuando los comunistas patrocinan semejante propaganda nosotros la llamamos 'lavado de cerebro'". Revelaciones publicadas posteriormente en *The Pentagon Papers* mostraron que el filme era aún más engañoso de lo que antes pareciera.

¿Por qué Vietnam? comienza con tomas de Hitler y los nazis. Así como los norteamericanos tuvieron que ir a Europa para aplastar a Hitler, se dice en la película, ahora es necesario que vayan a Vietnam y aplasten a los vietnamitas "agresores". Vietnam se había convertido en un asunto de prioridad para el pueblo norteamericano.

Para apuntalar la acusación de "agresor", la película pretendía que la conferencia de Ginebra había creado un Vietnam del Sur independiente. Como lo señaló Commager, la conferencia no había hecho semejante cosa. Había estipulado que Vietnam fuera un solo país; la división en dos regiones administrativas iba a ser transitoria hasta que se verificaran las elecciones convenidas. Commager consideraba a los Estados Unidos "el principal responsable por posponer las elecciones".³³

Para justificar aún más la palabra "agresión" el filme mostraba una pila de armas capturadas a los partisanos vietnamitas o "vietcong", armas que exhibían "inequívocas" señas de ser chinas, según decía el narrador mientras su afirmación era

acompañada por una ominosa música “china”. Las armas mostradas bien podían haber sido chinas; durante el período de dieciocho meses anteriores a la decisión de la escalada bélica (desde junio de 1962 hasta enero de 1964) se confiscaron a los partisanos vietcong ciento setenta y nueve armas provenientes de países comunistas: la Unión Soviética, Checoslovaquia, China. Lo que la película no decía (el Pentágono entregó la información mucho después) era que se habían capturado también armas norteamericanas *por millares*. Los vietcong estaban en ese momento luchando casi enteramente con armas norteamericanas que los “asesores” o las unidades vietnamitas equipadas por ellos habían perdido o vendido o contrabandeado a los vietcong. Después de la escalada la contribución extranjera se elevó verticalmente.³⁴

Cuando comenzó la escalada bélica y se inició una guerra *de facto* —aunque no declarada—, documentales sobre el Vietnam aparecieron a intervalos regulares. Los más de ellos adherían a los principios gubernamentales. Durante varios años la política de las redes de difusión parecía determinada a escudar al público contra cualquier duda que pudiera suscitarse sobre la guerra. Las horas que contaban con más oyentes y espectadores constituían una fortaleza que no debía violarse.

Esa política determinó intranquilidad e insatisfacción en el personal de las redes de difusión, pero las presiones que se ejercían para que se mostraran conformes eran considerables. Toda declaración que pudiera arrojar dudas sobre la versión gubernamental de los acontecimientos solía causar una furiosa llamada telefónica del propio presidente Johnson que increpaba a los directores o a los comentaristas de la emisora.

Para las redes de difusión y para sus patrocinadores, aquel fue un período próspero. Prácticamente se vendían todos los espacios disponibles. Muchos patrocinadores importantes eran también contratistas de guerra. Para evitar vacilaciones se hizo que los embarcos de militares parecieran patrióticos y, desde el punto de vista de los negocios, sensatos.

Los patrocinadores y sus negocios eran manifiestos hasta en el campo de batalla. El autor cinematográfico Marvin Farkas, que tenía su base en Hong Kong y que a veces cubría los sucesos del lejano oriente para redes de difusión norteamericanas, fue contratado por Lockheed para hacer un filme en Vietnam y documentar la acción del Lockheed C-130 en combate. El

contrato de la compañía con el Pentágono aparentemente exigía pruebas de la máquina en acción. De suerte que en 1967-68 y durante el sitio de Khe San, Farkas se encontraba allí con miembros de la infantería de marina, corriendo los peligros de éstos pero cumpliendo con un contrato más que lucrativo. Cessna lo contrató para realizar algo semejante y documentar su bombardero A-37 en acción; once incursiones de esos bombarderos suministraron a Farkas las tomas que necesitaba.³⁵

A menudo se sostuvo que la televisión estaba llevando la guerra "a casa". Y esto era cierto. Las transmisiones de noticias ofrecían diariamente viñetas —a veces espléndidamente producidas— de soldados norteamericanos que avanzaban a través de pantanos, de heridos que eran llevados en camilla. Incuestionablemente esas transmisiones fomentaban la esperanza de un pronto fin del conflicto, pero también hacían de la guerra un asunto habitual y diario y por ese lado le prestaban apoyo. Hasta las solicitudes de fondos para la USO y la Cruz Roja, en las que se hacía hincapié en los servicios prestados a hombres que "luchan por usted", promovían la guerra. Los programas de Navidad como los de Bob Hope, destinados a entretener a las tropas de Vietnam, eran poderosos promotores de la guerra. Lo que faltaba en este cuadro general televisivo era el verdadero sentido de las duplicidades que se habían empleado para desencadenar la guerra y también faltaban los horrores que se estaban infligiendo al pueblo de Vietnam, que no dejaban de influir negativamente en los propios Estados Unidos.

Esos elementos que faltaban figuraban en documentales de otros países, amigos y enemigos. Al mantenérselos fuera del alcance de los ojos de la mayor parte de los norteamericanos, dichos documentales daban a buena parte del mundo un cuadro de la guerra muy diferente del que veían los norteamericanos.

Las películas hechas por los guerrilleros vietcong comenzaron en una fase temprana del conflicto. Entre las primeras se cuenta *Nguyen Hun Tho le habla al pueblo norteamericano* (*Chu Tich Nguyen Hun Tho Noi Chuyen Voi Nhan Dan My*, 1965), una directa declaración del líder partisano intercalada con tomas ilustrativas. Pocos norteamericanos vieron la película que por sí misma era una modesta realización, pero las siguientes películas de los vietcong crecieron rápidamente en cuanto a destreza y ambición. Especialmente eficaz fue *Camino*

al frente (*Duong Ra Phia Truoc*, 1969), la saga de un grupo de jóvenes que llevan provisiones a una unidad partisana situada a una enorme distancia, a través de ríos y sendas de la selva; aviones merodeadores los hostigan y producen periódicas crisis. La determinación de realizar aquel abastecimiento, acompañado por manifestaciones de buena camaradería y buen humor, habría dado a los norteamericanos un cuadro muy diferente del que ofrecía el secretario de estado Dean Rusk que caracterizaba a los “enemigos” como hombres que vivían en un reinado de terror y luchaban a instancias de tiránicos locos.

Entre las películas de Vietnam del Norte, *Algunas pruebas* (*Vai Toibac Cua de Quoc My*, 1969) mostraba con implacables detalles los efectos de las armas norteamericanas —bombas de perdigones, bombas incendiarias, napalm, fósforo— en las personas, los animales, las cosechas y los edificios. Se emplearon autopsias filmadas para mostrar los efectos de esas armas en personas y animales. Las estadísticas resumían los daños sufridos por aldeas, escuelas, iglesias, hospitales.

Esas películas se exhibieron en países comunistas y también en otros. En Estocolmo, Film Centrum, un centro que se especializaba en filmes sobre cuestiones sociales reunió una colección especial de películas de los vietcong y de Vietnam del Norte, películas que fueron ampliamente accesibles mediante el alquiler. Un distribuidor norteamericano estuvo dispuesto a distribuir algunas de ellas en los Estados Unidos, pero el Departamento del Tesoro de los Estados Unidos inmediatamente advirtió a la compañía que aquél representaba, la American Documentary Films, que tales películas no podían entrar en el país.³⁶ Unas pocas entraron clandestinamente y circularon en grupos universitarios junto con películas de *Newsreel*, un grupo antibélico con base en Nueva York. Los funcionarios de aduana se incautaron de la mayor parte de las películas vietnamitas.

Mientras tanto, en todo el mundo se producían, en explosiva cadena, muchísimos filmes sobre Vietnam. El fecundo y joven director del noticiario cubano, Santiago Alvarez, que había llamado la atención internacional con *¡Ahora!* (1965), un enérgico manifiesto sobre los derechos de la minorías —en el que se empleaba una canción de Lena Horne en la banda sonora— continuó su trabajo con varias películas sobre Indochina: *Hanoi, martes 13* (1967), tomas sobre un día de guerra,

Laos, la guerra olvidada (1967), una pintura de la vida en las cuevas bajo densos bombardeos norteamericanos y *79 primaveras* (1969), un himno en honor de Ho Chi Minh. Alemania Oriental aportó *Pilotos en pijamas* (*Piloten in Pyjama*), cuatro poco habituales películas de *cinéma-vérité* basadas en largas entrevistas a hombres de la fuerza aérea norteamericana en el campo de prisioneros “Hanoi Hilton” durante el verano de 1967. Las obras pertenecían a Walter Heynowski y a Gerhard Scheumann, que se especializaban en películas de entrevistas de hábiles sondeos. Lo que les interesaba era que los pilotos concebían sus actividades de bombardeo sencillamente como “el trabajo” que se les había mandado hacer. Una de las películas se llamaba *La faena* (*Der Job*). American Documentary Films intentó importar tanto las películas cubanas como las de Alemania Oriental; ambos intentos terminaron con la incautación de los filmes por parte de las autoridades aduaneras. Sin embargo, a NBC-TV se le permitió importar *Pilotos en pijamas*, pero para que empleara sólo fragmentos en noticiarios, con la advertencia de que se trataba de material “comunista”.

Varios países que simpatizaban con los Estados Unidos se lanzaron a documentar la guerra y a veces lo hicieron con resultados explosivos. Junichi Ushiyama, prolífico productor japonés que había hecho varias exitosas series de documentales para Nippon TV, se pasó un mes con un batallón de infantería de marina en Vietnam del Sur; el batallón tenía el cometido de buscar y destruir misiones hostiles. De esta estada resultaron tres películas que llevaban el título *Con un batallón de marinos de Vietnam del Sur* (*Minami Betonamu Kaiheidaitai Senki*, 1965) y que fueron las primeras en documentar las atrocidades cometidas en Vietnam. Seguimos al grupo de infantes de marina a medida que éste se mueve cautelosamente de aldea en aldea para buscar a “sospechosos” vietcong. En la mayor parte de las aldeas encuentran sólo a niños y mujeres silenciosas. Cuando encuentran a un hombre, éste es sometido a un “interrogatorio” que, generalmente, le cuesta la vida. En un caso, un oficial termina el interrogatorio cortándole la cabeza al hombre interrogado. Este episodio constituía el punto culminante del segundo filme y determinó que concluyera la serie, a solicitud del gobierno japonés.

En Gran Bretaña, Granada-TV con su serie de documentales *El mundo en acción* volvió repetidas veces a tratar temas

referentes a Vietnam, especialmente en *La manifestación* (*The Demonstration*, 1968), estudio de una gran manifestación antibélica desarrollada ante la embajada norteamericana en Londres, en el que se consignan también los esfuerzos de la policía para contenerla; la película ganó un premio en el festival de Cannes, pero fue ignorada en los Estados Unidos. Otro filme del mismo género fue *Los generales ocultos* (1970), una investigación de las actividades bélicas que cumplía la CIA en Laos. En Canadá se produjeron numerosos documentales sobre Vietnam y la Junta Cinematográfica Nacional aportó la conmovedora película *Triste canción de los de piel amarilla* (1970), de Michael Rubbo, en la que se pinta la desorganización de la vida vietnamita con más dramatismo que todo cuanto se viera en la televisión norteamericana. En Francia, el veterano Joris Ivens, que había establecido su base en París, presentó el largometraje *Paralelo 17* (*17^e parallèle*, 1967), un cuadro de *cinéma-vérité* sobre los vietnamitas del norte en guerra y *El pueblo y sus fusiles* (*Le peuple et ses fusils*, 1970) sobre la guerra en Laos, películas prohibidas por Francia como una concesión a la sensibilidad norteamericana, pero distribuidas en otros países. Siria aportó *Napalm* (1970) de Nabil Maleh, un seco filme con la forma del estilo norteamericano de publicidad televisiva en el que se alaba la acción total y rápida del napalm. La película fue favorita en un festival cinematográfico, también lo fue el filme de Polonia *Fuego* (*Ogien*, 1969), una de las varias películas sobre Vietnam dirigidas por Andrzej Brzozowski. Hubo también otras que incluían proyectos colectivos como *Lejos de Vietnam* (*Loin de Vietnam*, 1967) realizados por importantes cineastas franceses, y *Las artes de Vietnam* (1969), una protesta colectiva de artistas australianos.

Las redes de televisión norteamericanas conocían todas estas películas que les eran accesibles, pero salvo unos pocos fragmentos mostrados en programas de noticias, las redes rara vez se desviaban de su política, según la cual sólo debían exhibir sus propios documentales. Una justificación corriente era el hecho de que no se podía estimar la autenticidad de material producido por otros. El argumento era plausible, pero ellas tampoco podían estimar siempre la autenticidad de su propio material. Es más, una política diferente las habría sumido en enconadas controversias y hasta les habría acarreado acusaciones de "ayudar al enemigo". La política adoptada evidentemente

te evitaba semejantes peligros. Pero también significaba que las redes de televisión estaban apoyando una empresa nacional de autoengaño respecto de la guerra, de sus orígenes, de sus objetivos, de sus efectos, de su legalidad, de su moral, sin hablar de la aceptación internacional.

Sin embargo, los hombres de las redes se sentían cada vez más molestos. En ocasiones se mostró ese descontento como en el documental de la CBS de 1967 *El Vietnam de Morley Safer*, en el que Safer presentaba, sin hacer ningún comentario, su entrevista con hombres de la fuerza aérea norteamericana que regresaban de una "misión". Le preguntó qué se sentía al "hacer una matanza semejante" y ellos respondieron:

EL CAPITÁN: Me siento realmente bien cuando lo hago. Es una especie de sensación de realizarse. Supongo que la única manera de ganarles es matarlos.

EL PILOTO: Para mí es sólo otro blanco. Usted sabe, como cuando en los Estados Unidos uno disparaba a maniqués; aquí uno dispara contra vietnamitas, vietnamitas cong.

OTRO: (*interrumpiendo con voz en off*) Cong. Tú disparas contra los cong. No disparas contra los vietnamitas.

EL PILOTO: (*riendo*) Muy bien: disparas contra los cong. De todas maneras cuando uno se acerca a ellos y los ve y cuando entran en la mira de uno es sólo como si se tratara de muñecos de madera o algo por el estilo. Y entonces sueltas un par de cohetes como si de ninguna manera fueran personas.³⁷

En el año siguiente se produjeron cambios importantes. No en las redes comerciales sino en la televisión pública que había sido durante demasiado tiempo un tranquilo remanso en la escena televisiva. Como trabajaba con reducidos presupuestos, rara vez captaba más de un uno por ciento de los espectadores. Pero a fines de la década de 1960, la televisión pública comenzó a cobrar vida, en parte con material rechazado o ignorado por la televisión patrocinada.

El Departamento de Estado había prohibido a los norteamericanos, incluso a periodistas y a autores de películas, viajar a Vietnam del Norte o a China o a Corea del Norte o a Cuba o a Albania. Los pasaportes de los transgresores habían sido revocados. Se explicaba la prohibición como una medida necesaria para "proteger" a los ciudadanos norteamericanos, pero indudablemente la medida servía para aislar al público norteamericano de toda noticia o punto de vista desfavorable.

Las redes de televisión tácitamente aceptaron la prohibición. Algunos norteamericanos la desafiaron aduciendo principios constitucionales y en varios casos se llegó al litigio. A todo esto, un realizador cinematográfico, Felix Greene, fue a Vietnam del Norte e hizo una película. Aunque residente en los Estados Unidos durante mucho tiempo, era ciudadano británico y en una época había sido representante de la BBC en los Estados Unidos. A principios de la década de 1960 había estado en China y hecho el documental *¡China!* (1963). Aunque las autoridades federales pusieron obstáculos a su distribución, la película se exhibió en salas y en sociedades cinematográficas y dio a los norteamericanos un atisbo de lo que era aquella tierra prohibida. En 1967, cuando Greene se propuso ir a Vietnam del Norte, la CBS le ofreció película, dinero adelantado y los servicios de laboratorio a cambio de la opción por el filme terminado. Al año siguiente Greene regresó con *En Vietnam del Norte (Inside North Vietnam, 1968)*. En ese momento, la CBS perdió ánimo y decidió exhibir sólo breves fragmentos en sus noticiarios, como hiciera la NBC con *Pilotos en pijamas*, pero la televisión pública aceptó emitir un gran fragmento que duraba cuarenta y nueve minutos, fragmento seguido por un debate.

Esa decisión causó encendidas manifestaciones. Treinta y tres congresistas, ninguno de los cuales había visto la película, firmaron una nota para solicitar la cancelación del programa. Uno de ellos dijo a un director ejecutivo que nunca votaría por fondos destinados a la televisión si *En Vietnam del Norte* se emitía. Pero la transmisión se llevó a cabo. La película dio a los norteamericanos cierto vislumbre de cuestiones que ya eran familiares a públicos de otras partes del mundo. Cleveland Amory, escribiendo en *The Saturday Review*, consideró que la película era “tan conmovedora que consigue que primero uno se sienta avergonzado, luego encolerizado y por fin determinado a instar a todas las personas que conozca para que vayan a verla.”

Lo que el público vio era la vida de un pueblo que había sido destruida de fantásticas maneras y marcada por incesantes trabajos, pero extrañamente aquel era un pueblo alegre, orgulloso y digno. Para Amory la película era importante porque mostraba “qué clase de gente es aquella contra la que luchamos y por qué la resistencia que nos hacen está destinada a pasar a la historia junto con las Termópilas, Stalingrado o, si se quiere, Valley Forge”.³⁸

Las protestas contra la guerra amainaron brevemente después de la elección del presidente Nixon quien retiró de Vietnam tropas de tierra y se refirió a un plan para poner término a la guerra, pero cuando sus intenciones se hicieron claras —pues suponían una intensificación de los bombardeos y la expansión de la guerra a Camboya— se reanudaron los ataques de las películas de guerrilla. El filme *Entrevista a veteranos de My Lai* (*Interview with My Lai Veterans*, 1971) de Joseph Strick —fuerte confirmación de increíbles atrocidades— se exhibió en las salas y ganó un Oscar.

Alrededor de la misma época, la protesta encontró una de sus expresiones más importantes en *La propaganda del Pentágono* (*The Selling of the Pentagon*, 1971), un documental de CBS News escrito y producido por Peter Davis. Se la emitió en horario preferencial. La película quebrantó la fortaleza. Considerando su implacable franqueza, puede estimarse que se trata de una película histórica. No atacaba la guerra como tal, sino que exponía las múltiples maneras en que el Departamento de Defensa promovía la guerra. La complicidad del Departamento con la industria y con importantes congresistas estaba bien ilustrada. El filme mostraba cómo, con inmensos fondos —que sobrepasaban los presupuestos sumados de todas las redes de televisión— el Pentágono había proclamado el evangelio del militarismo. Se exhibía su propaganda dirigida a los adolescentes y la película comprendía algunos extractos tomados de varios filmes del Pentágono. Mostraba cómo el aparato de relaciones públicas del Pentágono había tergiversado en ocasiones los hechos y engañado a los medios de difusión, incluso a la televisión.

Roger Mudd, periodista y narrador del filme, resumía así la situación:

MUDD: Al defender al país no sólo con armas sino también con ideología, la propaganda del Pentágono insiste en el papel que deben desempeñar los Estados Unidos e intervenir en todo desorden registrado en el mundo. No sólo el público ha sido engañado, sino también la prensa y a veces nosotros mismos, los de CBS News. Esta propaganda es creación de una burocracia desenfrenada que burla todo intento de controlarla.³⁹

La película suscitó alabanzas y manifestaciones de indignación. Alguien denunció por teléfono durante la transmisión a

Mudd de ser "agente de una potencia extranjera". El vicepresidente Agnew dijo que el programa era "despreciable". El Pentágono y otros organismos atacaron detalles del tratamiento; pero ninguno de esos ataques estaba dirigido a la sustancia de la película. CBS-TV la retransmitió al cabo de unas semanas; la segunda emisión alcanzó un número mayor de teleespectadores que la primera.

Mientras se registraba este alboroto, el Pentágono retiró de la circulación algunos de sus filmes tendientes a promover la guerra.

Las denuncias hechas contra *La propaganda del Pentágono* habían señalado su carácter extremista e irresponsable. En los meses siguientes, revelaciones publicadas en *The Pentagon Papers* y surgidas del caso Watergate hicieron que las acusaciones de *La propaganda del Pentágono* parecieran poca cosa. La película había identificado un cáncer que incuestionablemente amenazaba la tradición democrática. Si bien se trataba de un documento crítico, era esencialmente conservador, pues defendía los valores tradicionales. Y ponía una vez más de relieve la potencial importancia que tiene la crítica, especialmente la importancia de las películas negras. Buena parte de lo que revelara *La propaganda del Pentágono* se había tratado antes en la prensa sin alcanzar grandes resonancias. La documentación expuesta en el horario preferencial las alcanzó.

Los filmes sobre Vietnam suponían numerosas implicaciones. Sugerían las muchas maneras en que el orden establecido o los intereses creados pueden silenciar, acallar, desalentar, desviar o aislar expresiones que no los favorecen. El autor de películas, por depender de los sistemas de distribución, es a menudo una entidad impotente. Sin embargo esa situación puede cambiar. La multiplicación de los sistemas de distribución permitía que un sistema ejerciera presión sobre otros. En los Estados Unidos, la presión de las películas de protesta, hechas en el extranjero o en el mismo país, tuvieron su impacto en horario preferencial en medios universitarios, sociedades cinematográficas, grupos de ciudadanos y en la televisión pública.

El espíritu de protesta generado por la guerra de Vietnam había pasado mientras tanto a otros campos y así se inició la era de las películas de guerrilla. En Suecia, cuando los manifestantes protestaron por un programado partido con Rhodesia por la

Copa Davis (a causa de las medidas raciales de Rhodesia), jóvenes autores de películas, dirigidos por Bo Widerberg, documentaron el suceso de manera electrizante en *El deporte blanco* (*Den Vita Sporten*, 1968). Curiosamente la protesta —hecha casi por hábito— se convirtió también en una protesta contra el “imperialismo” y la guerra de Vietnam.

En Japón, la actividad cinematográfica de guerrilla alcanzó gran intensidad durante esa guerra. El hecho de que se usara a Japón como lugar de paso para enviar abastecimientos bélicos a Vietnam generó violentos sentimientos antigubernamentales y varios “filmes de protesta”, el equivalente japonés de las películas negras. Estos filmes rara vez se vieron en salas generales o en televisión, pero alcanzaron a un público sustancial, en la versión de 16 mm, en clubes, sindicatos y otros grupos. Irónicamente, la amplia distribución de proyectores de 16 mm (los proyectores “Natco”), hecha por las fuerzas de ocupación norteamericanas después de la Segunda Guerra Mundial con fines de adoctrinamiento, había echado las bases para que surgiera un sistema de 16 mm. En este sistema se hicieron películas tan vigorosas como las de la serie *Sanrizuka*, que constaba de tres largometrajes. El denso tráfico aéreo de Japón —intensificado aún más por la guerra— había conducido en 1963 a la decisión de construir un nuevo aeropuerto internacional para Tokio. La zona elegida, Sanrizuka, estaba ocupada por agricultores y granjeros resueltos a impedir la apropiación de sus tierras. Durante cuatro años el cineasta Shinsuke Ogawa documentó la lucha de esos campesinos que llegó a su punto culminante en la tercera película, *Los campesinos de la segunda fortaleza* (*Daini Toride no Hitobito*, 1971). Vemos aquí cómo la resistencia se torna en enconada batalla con las fuerzas policiales cuando las mujeres se encadenan entre sí para formar improvisadas empalizadas y cuando los estudiantes se unen a la lucha por motivos antigubernamentales y antibélicos. Ogawa, al registrar pacientemente el crecimiento de la resistencia que se convierte en un Armagedón, creó un extraordinario documento social y uno de los más vigorosos filmes de protesta.

El cine de disenso hasta tuvo una aparición en la India donde durante la mayor parte de los años transcurridos desde la independencia, el Ministerio de Información y Transmisión había ejercido un ceñido monopolio en la producción de documentales. El autor cinematográfico Khwaja Ahmad Abbas

—que era también un columnista de la prensa muy leído— hizo una película de conformidad con la tradición de la película negra polaca *Varsovia 56*. Con el título de *Un cuento de cuatro ciudades* (*Char Shehar Ek Kahani*, 1968), la película rendía tributo a lo que la India había conseguido hacer en sus principales ciudades, pero al final se concentraba en una cuestión inconclusa, la de los barrios bajos de Bombay y la prostitución. El autor sorprendió a la junta de censores cuando se negó a que se pusiera en la película el rótulo de “solamente para adultos”, pues insistía en que su obra era relevante para los jóvenes. El caso se remitió posteriormente al Ministerio de Información y Transmisión que propuso aprobar la película si Abbas accedía a

abreviar la escena de las mujeres en el distrito de “luces rojas”, eliminar especialmente la toma que muestra cómo la dama cierra la ventana, y las sugestivas tomas de las rodillas desnudas, y la entrega de billetes de banco.

Abbas se negó a aceptar esas condiciones y replicó:

Creo que de una vez por todas los tribunales y hasta la Suprema Corte tendrán que decidir la cuestión de si un documental de protesta social puede prohibirse o deformarse mediante cláusulas que originalmente estaban destinadas a eliminar la obscenidad y la pornografía. Yo me propongo tratar esa cuestión partiendo de este punto junto con el tribunal de la opinión pública bien informada. Esta no es una amenaza. Es una promesa.

Abbas inició pleito y llevó su causa a la Corte Suprema. Un año después, por lo visto, los funcionarios de la justicia advirtieron al ministerio que estaba a punto de perder la causa. Mientras se esperaba una decisión, el gobierno anunció que había cambiado su posición y que aprobaría *Un cuento de cuatro ciudades* sin restricciones. Fue aquel un pasmoso momento en los anales cinematográficos de la India.⁴⁰

En la mayor parte de los períodos de la historia del documental la producción había estado controlada por grupos que se encontraban en el poder. En algunas oportunidades, grupos recién llegados al poder lo encontraron valioso para consolidar su posición; este fue el caso de Vertov en Rusia, Riefenstahl en Alemania o Lorentz en Estados Unidos. En los

años treinta, el documental comenzó a ser de utilidad como forma de disenso para grupos no gubernamentales. Este movimiento se desvaneció a causa de la Segunda Guerra Mundial pero se reanudó en la posguerra, estimulado por el fermento social y los levantamientos, y al mismo tiempo fue facilitado por varios progresos técnicos. Los equipos más livianos y más baratos tendían constantemente a democratizar un medio reservado antes para unos pocos.

En la década de 1970, la base de la actividad documental se amplió enormemente por obra del nacimiento del *video*, término que comenzó aplicándose al empleo de la videocinta como nuevo medio de expresión. La videocinta había llegado a escena con una función diferente: cuando las grabadoras de videocinta aparecieron por primera vez en la década de 1950, a precios que superaban los 40.000 dólares, su función era la de hacer copias de programas de televisión para conservarlos, retransmitirlos o promoverlos. Las voluminosas grabadoras empleaban rollos de videocinta de dos pulgadas de ancho. Los principales compradores eran las redes y estaciones de televisión. Los equipos más simples, con precios menores, permitieron gradualmente que instituciones educativas e individuos pudieran comprarlos, al principio también con la finalidad de hacer copias. Luego, el advenimiento de las cámaras compactas de vídeo y del equipo de edición, aparatos fáciles de manejar y moderados en cuanto al costo, llevaron la videocinta a un nuevo campo. Esas cámaras —incluso las *portapaks* con cintas de media pulgada— permitían a casi todo el mundo tomar brillantes imágenes. Estas no tenían necesidad de un procesamiento de laboratorio, podían evaluarse instantáneamente. En la mayor parte de los casos, tampoco era necesaria una iluminación especial. A diferencia del celuloide, la cinta podía reutilizarse; de bajo costo, las cintas para las pequeñas cámaras de vídeo podían gastarse con tanta libertad como hace el novelista con el papel. Ahora un solo individuo podía ser una unidad de producción. La videocinta, que ya no tenía tan sólo la función de copiar, llegó a ser un amplio lienzo para el trabajo independiente de vídeo.

En la década de 1970 estas ventajas súbitamente alentaron a toda clase de personas e instituciones a lanzarse en la producción de vídeo, ya se tratara de individuos, ya se tratara de escuelas, iglesias, oficinas o grupos de una comunidad.

Trabajando en todo género concebible y con toda finalidad concebible de comunicación, estos operadores inevitablemente comprendían a los productores de películas de guerrilla. Los nuevos sistemas de distribución —cable, canal de acceso público, satélite de servicio público— representaban un incentivo más.

Una de las instituciones que experimentó primero en vídeo fue la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá. En *VTR-Saint Jacques*, una producción de su programa Desafío para el Cambio, había previsto las posibilidades de acción social que tenía el vídeo. George Stoney, el norteamericano que durante un tiempo dirigió el programa, fue a enseñar a la universidad de Nueva York a principios de la década de 1970 y fundó allí su Alternate Media Center (Centro de Medios Alternativos) concentrado en el estudio del vídeo. Stoney concebía el vídeo como un medio en virtud del cual grupos de ciudadanos podían ejercer presión efectiva a través de los canales de acceso público incluidos en muchos sistemas de cable.⁴¹ Los discursos y paneles que generalmente se veían por esos canales le parecían condenados a llegar sólo a públicos minúsculos. Stoney alentaba a los estudiantes a que llevaran siempre *portapaks* al campo de trabajo para documentar crisis y disputas sobre la vivienda, la salud, la contaminación ambiental, el desempleo. Cintas de esta clase, a veces dramáticas y desafiantes, pronto encontraron lugar en los canales de acceso público de varios sistemas de cable.

Pero por un tiempo no fueron bien acogidos por las grandes cadenas de televisión. Estas estaban interesadas en programas en colores y las primeras *portapaks* daban sólo imágenes en blanco y negro. La empresa Sony introdujo una *portapak* experimental de colores y de media pulgada en 1973, aparato que prometía resolver ulteriormente esta cuestión, pero quedaban aún otros obstáculos. Las imágenes tomadas por las pequeñas cámaras, si bien eran hermosas a la vista, solían revelar en la transmisión cierta inestabilidad pues se veían parpadeos, centelleos y resplandores. Un ingeniero de Nueva York, John J. Godfrey, trabajando en el programa experimental de laboratorio del sistema de televisión pública, tenía una determinación obsesiva por superar este problema. Excitado por la extraordinaria vivacidad que veía en muchos documentales de vídeo, comprendió que el carácter compacto y portátil del equipo era elemento esencial en ese trabajo. Poco a poco ideó un procedi-

miento para llevar el trabajo de vídeo, de formato pequeño, a "la calidad necesaria para la transmisión" mediante una serie de doblajes posteriores a la producción misma.⁴² Al abrir un nuevo capítulo en el documental televisivo, todo esto dio renovado ímpetu a la experimentación del vídeo. Muchos adelantos se debieron a asociaciones independientes organizadas como cooperativas con los nombres de Global Village, Optic Nerve, The Kitchen, TVTV (Top Value Television). La mayor parte de estas asociaciones producían sus documentales en cintas de media pulgada o de tres cuartos de pulgada.

La tecnología continuó desarrollándose. Al principio, las imágenes y el sonido debían tratarse separadamente; en la década de 1980, las videocámaras con micrófonos incorporados se hicieron accesibles. Ya no fue necesaria la intrusión de quienes grababan sonidos y con ademán intimidatorio debían acercar los micrófonos a los entrevistados. La acción de las videocámaras era prácticamente inaudible.

Todo esto continuó estimulando a los trabajadores independientes y buena parte de su obra presentaba el aspecto del filme de guerrilla. Sus cintas eran no sólo programas, sino además eslabones de una cadena de acción social, lo cual tendió a suscitar, en los círculos administrativos, cierta cautela respecto del surgimiento del vídeo. Algunos observadores consideraban que el documental estaba entrando en una era de amplia participación y de un empleo más amplio y libre. Otros pensaban que las técnicas de vigilancia y control se multiplicarían tan rápidamente como la tecnología de los medios de difusión.

El auge de la fiebre del vídeo y su ulterior impacto en los medios establecidos pueden estar expresados en la saga del Down Town Community Television Center DCTV fundado en 1972 por Jon Alpert y Keiko Tsuno en una antigua estación de bomberos de estilo barroco situada en las inmediaciones del Barrio Chino (Chinatown) de Nueva York. Alpert, después de estudiar en la universidad de Nueva York, ejerció el oficio de conductor de taxi en esa zona multiétnica y participó en los esfuerzos tendientes a reformar el sindicato correspondiente. Keiko Tsuno, que se convirtió pronto en la señora de Alpert, lo introdujo en las técnicas del vídeo. Keiko había llegado de Tokio para estudiar artes y lo que ganaba como camarera en un restaurante japonés de Nueva York financió la adquisición de una *portapak* Sony. Los dos hicieron una cinta sobre el sindicato

y los problemas de los conductores de taxi. El trabajo debía servir como un instrumento de organización. La excitación que causó entre los conductores de taxi empujó a Alpert y a Tsuno a profundizar sus conocimientos de vídeo. En aquella antigua estación de bomberos dieron cursos gratuitos sobre vídeo. Siguiendo un curso de cuatro semanas, los estudiantes podían usar libremente un equipo y entonces se los enviaba a Chinatown y otras zonas cercanas para documentar situaciones, conflictos y culturas. Al principio las cintas se exhibieron en las esquinas de calles y en lugares de reunión vecinos. Pero la demanda de cursos se hizo abrumadora. Inicialmente financiados con los ingresos de Alpert y Tsuno, los cursos fueron luego objeto de subsidios del Consejo de las Artes y otros organismos de Nueva York. Durante sus primeros siete años el DCTV dio adiestramiento a no menos de 7.000 personas con instrucciones en inglés, chino y español. Algunos graduados continuaron trabajando como punta de lanza en otros centros de vídeo. Las cintas que salieron del DCTV, en unos quince idiomas, fueron bien acogidas por estaciones televisivas de varias partes del mundo y los ingresos así obtenidos ayudaban en parte a sostener el centro. En los Estados Unidos el apoyo del sistema de televisión pública, hecho posible por el trabajo técnico de John J. Godfrey, resultó un importante factor de expansión. Posteriormente Godfrey se unió al DCTV.

Mientras tanto la fama de la empresa se extendía con las producciones de Alpert y Tsuno. Entre las más vigorosas estaba *Cuidado de la salud: tu dinero o tu vida (Health Care: Your Money or Your Life, 1977)* donde se mostraba en primeros planos desgarradores un hospital de la ciudad en grandes apuros por estar recargado de pacientes y al mismo tiempo por deficiencias de los equipos y recortes presupuestarios. La cinta mostraba una cálida relación entre los miembros del grupo de vídeo y el personal del hospital; sin embargo, la impresión que dejaba era desalentadora. Implícitamente se trataba de una protesta contra la draconiana reducción del presupuesto por parte del gobierno. Una secuencia exhibía un anticuado aparato de rayos situado en el centro de cáncer, aparato del que se pensaba que destruía tantos tejidos sanos que un miembro del personal lo llamó "el matador". En otra abrumadora secuencia, un paciente que sufría de un ataque cardíaco muere ante la cámara, aparentemente a causa de la antigüedad del equipo y

de la falta de elementos necesarios para una operación de urgencia. No sin suscitar protestas, la grabación formó parte del programa de la red de televisión pública.⁴³

Alpert, que iba siempre acompañado por su cámara, tenía aparentemente una misteriosa habilidad para hacer que la gente reaccionara ante él favorablemente y no como ante un periodista inquisidor. Sus encuentros, ya en una sesión privada, ya en medio de una multitud, producían coloquios que parecían pasar por alto el hecho de que Alpert estaba filmando y grabando. Alpert logró llevar estas habilidades a escenarios extranjeros aun cuando se diera una confusión lingüística. Su participación en partidos de béisbol, los domingos por la tarde, con miembros de la misión cubana ante las Naciones Unidas, determinó que Alpert y Tsuno fueran los primeros norteamericanos que después de doce años fueron invitados a Cuba para hacer un documental. Usando la nueva *portapak* Sony de 1/2 pulgada produjeron *Cuba: el pueblo* (*Cuba: The People*, 1974), la primera obra de vídeo de 1/2 pulgada en colores que llegó a la televisión. UPI caracterizó la película como "la mejor visión sobre Cuba desde que Castro derribó el régimen de Batista". Esta circunstancia determinó que Alpert y Tsuno visitaran Vietnam; fueron allí los primeros periodistas de televisión admitidos después de la caída de Saigón. El resultado de su trabajo fue el revelador y profundamente conmovedor filme *Vietnam: recogiendo los pedazos* (*Vietnam: Picking Up the Pieces*, 1977), filmado en colores y en cinta de 3/4 de pulgada. En su secuencia final, que mostraba una visita a un orfanato lleno de hijos de hombres del ejército norteamericano, una muchacha estalla en lágrimas al ver a Alpert. Este le recordaba a su padre que había muerto cuando ella tenía cuatro años.

Tanto el programa sobre Cuba como el programa sobre Vietnam se exhibieron en el sistema de televisión pública con resonantes aplausos. Luego se registraron otros progresos. Esas obras contribuyeron a que las redes comerciales se decidieran a emplear formatos pequeños y ligeros. La NBC, que perdía terreno frente a sus rivales, la ABC y la CBS, y hasta frente a la PBS, trató de contratar a Alpert para que realizara una serie de notas para un noticiario. Este se negó a formar parte del personal pero se mostró conforme con intervenir en la serie de documentales de NBC *Today* sobre la base de discutir cada uno de los proyectos. De manera que los ingresos proceden-

tes de la importante RCA-NBC comenzaron a contribuir al sostenimiento de aquella bulliciosa asociación cooperativa que funcionaba en la antigua estación de bomberos y en las proximidades de Chinatown. Alpert comenzó a ofrecer memorables secuencias en videocintas sobre Camboya, Nicaragua, Irán, Afganistán y también sobre los Estados Unidos en aquellos lugares del país en que se registraban crisis.

El trabajo de Alpert solía ofrecer a los espectadores algo diferente de las producciones de rutina de las demás redes. En Irán y durante la crisis de los rehenes de 1980, los camarógrafos de todas las redes parecían estar anclados frente a la embajada de los Estados Unidos; allí sacaron infinitas tomas de los “estudiantes” que gritaban amenazas y proferían gritos de combate antinorteamericanos. A todo esto Alpert acompañado por una grabador de sonidos y un traductor recorría apartadas calles y plazas con su *portapak* rodeado de iraníes curiosos —algunos hostiles, otros dispuestos a protegerlo—; así captó esclarecedoras escenas y comentarios, a menudo fascinantes por sus contradicciones. Alpert era aficionado a las ambigüedades de la clase que solían evitar los periodistas de las redes quienes preferían aparecer como hombres que conocían la situación y eran capaces de explicarla. Alpert mostró que los iraníes, con todos sus tumultos revolucionarios, eran entusiastas de la música pop norteamericana y de los blue jeans, hasta coleccionaban automóviles norteamericanos. Alpert llegó a visitar un típico “lugar norteamericano”, el Mafia Pizza Parlor.

Durante los primeros años de la administración Reagan, el gobierno de los Estados Unidos estuvo cada vez más empeñado en prestar ayuda militar y de otras clases a regímenes autoritarios para tratar de reprimir movimientos de reforma que, en algunos casos, se resolvieron en guerra civil. Los documentales sobre esos movimientos, hechos por aficionados del vídeo según el modelo de Alpert, llegaron en ocasiones a convertirse en películas de televisión. El oficialismo se mostraba cada vez más impaciente respecto de los informes que daban los trabajadores independientes del vídeo y que socavaban las pretensiones y principios del oficialismo.

En muchas partes del mundo, el documental ciertamente intervenía cada vez más en las disputas políticas y comprendía una gama cada vez mayor de participantes. Hacer películas ya había llegado a ser una actividad de movimientos revolucionarios.

rios clandestinos en muchos países. En la Argentina, durante 1966-68, Fernando Ezequiel Solanas hizo *La hora de los hornos*, tres filmes tendientes a servir como instrumento de organización clandestina. Las películas contenían un duro manifiesto revolucionario. Autores clandestinos de películas hicieron en Africa del Sur *Fin del diálogo* (*Phela-Ndaba*, 1971) contrabandeada al mundo exterior con vívidas revelaciones sobre el apartheid. Una película clandestina uruguaya, dirigida por el director sueco Jan Lindquist proclamó al mundo el movimiento de los tupamaros con el filme *Tupamaros* (1973), que mostraba una entrevista a un diplomático secuestrado en una “cárcel del pueblo”. El auge del vídeo parecía asegurar la continuación de obras de esta clase. Estas representaban una nueva dirección del documental y eran ejemplos especialmente explosivos de una época explosiva.

Notas

1. Se encontrará una exposición sobre Free Cinema en Lovell y Hillier, *Studies in Documentary*, págs. 133-175.

2. Sobre el análisis de los documentales de Franju, véase Durgnat, *Franju*, págs. 9-49 y la discusión de Robin Wood contenida en *Film Comment*, noviembre-diciembre de 1973.

3. Todas las citas están tomadas del número del 13 de septiembre de 1961. La declaración del Canal 7 (WBKB) hecha por Sterling Quinlan apareció en el *Sun Times* de Chicago.

4. Exposición de Karel Reisz contenida en *International Film Annual 1959-60*.

5. Basado en la entrevista Robert Drew; véase la entrevista a Richard Leacock, hecha por Bruce Harding en *Flaherty Oral History Collection*; y Levin, *Documentary Explorations*, págs. 195-221. Se señalan otras fuentes.

6. El incidente de la telaraña está tratado por Leacock en comentarios sobre la banda sonora de *Louisiana Story Study Film*, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

7. Entrevista concedida a James Blue, *Film Comment*, primavera de 1965, reeditada en Jacobs (comp.), *The Documentary Tradition*, págs. 406-419.

8. Levin, *Documentary Explorations*, págs. 271-293; Rosenthal, *The New Documentary in Action*, pág. 76-91.

9. Levin, *Documentary Explorations*, págs. 313-328; Rosenthal, *The New Documentary in Action*, págs. 66-75; Denby, David, “Documenting America” en *Atlantic Monthly*, marzo de 1970; *Image*, octubre de 1973.

10. Véanse las discusiones sobre la *India fantasma* de James de Michener contenidas en *Newsweek*, 12 de junio de 1972 y de Eusebio L. Rodrigues, de Goa, *Film Heritage*, otoño de 1973.