

# La pesada carga de la “verdad”: El *direct cinema* ante los estallidos incontrolados de la realidad en la América de los 60\*

Vicente Domínguez

Universidad de Oviedo  
Campus de Humanidades  
CL Teniente Alfonso Martínez, s/n  
33011 Asturias – España  
www.vicentedominguez.org  
zoe@uniovi.es

Stephen Mamber, en su ineludible *Cinéma vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, resumió a la perfección los “principios” y las características del *cinéma vérité*: “El elemento esencial en el *cinéma vérité* es el acto de filmar a gente real en situaciones incontroladas [uncontrolled situations]. Incontrolado significa que el filmmaker no funciona como director ni, en realidad, como guionista. En un film de *cinéma-vérité*, nadie dice qué hay que decir o cómo actuar. Un guión preparado, aunque sea breve, no está permitido, como tampoco lo están las sugerencias verbales, los gestos, o cualquier forma de comunicación directa del filmmaker a su sujeto. El filmmaker no deberá indicar de ninguna manera que prefiere alguna acción por encima de otra. El filmmaker actúa como un observador, intentando no alterar las situaciones que contempla nada más de lo debido a su simple presencia allí (por lo general, con otra persona grabando el sonido). El *cinéma vérité* tiene fe en lo espontáneo; el empeño de no imponer control va tan lejos como el rechazo a recrear acontecimientos, a mandar a la gente que repita acciones por el bien de la filmación. No se emplean entrevistas, puesto que su uso, en efecto, es un forma de conducta dirigida (...) La necesidad de equipo portátil es un resultado del deseo de filmar en situaciones incontroladas. En vez de hacer a la gente venir hacia la cámara, la cámara va hacia la gente. El filmmaker debe ser libre para seguir la acción sin dominarla, por medio de una presencia mecánica leve. Trípodes, luces pesadas, cables, y el resto de la parafernalia de un estudio de rodaje son eliminados. El filmmaker es un reportero con una cámara en vez de un cuaderno de notas”<sup>1</sup>.

Se pueden añadir las siguientes líneas de M. Ali Issari, para completar, de manera sumaria, aunque necesariamente imprecisa, qué se entendía por *cinéma vérité* a principios de los 70 en Estados Unidos: “El *Cinéma vérité* es un proceso de descubrimiento – descubrimiento de la verdad. Al ser ‘Verdad’ un término abstracto, los filmmakers agrupados dentro de este movimiento mantienen opiniones divergentes en relación con la mejor manera para expresar a aquélla. Y, para presentar la verdad, los filmmakers de *cinéma vérité* prescinden de todos aquellos elementos que pueden distorsionarla. Son antificción, antiescenario, antiactores, antiestudios, y opuestos al resto de los obstáculos propios de la realización [136] convencional de películas. Hacen películas sobre gente real

---

\* La numeración que aparece entre corchetes a lo largo del texto indica el número de página real en la publicación

<sup>1</sup> Stephen Mamber, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (Boston, The MIT Press, 1974), pp. 2-3.

en situaciones de vida corrientes (...) No está permitido ningún tipo de dirección en este estilo porque el film maker sólo está interesado en la verdad de lo que realmente sucede”<sup>2</sup>.

Con el comienzo de la década de los 60, Estados Unidos dejaba atrás los felices, prósperos y melifluos 50 en los que parecía que, al menos en el interior, se había realizado por fin el ideal de América como *God’s Country*<sup>3</sup>. Nada hacía presagiar lo que se avecinaba, años de reivindicaciones y disturbios raciales, rebeliones, manifestaciones violentas en los Campus universitarios, los hippies, etc., y, por supuesto, la guerra de Vietnam, motivo, en gran medida, de todo lo anterior, y, en ocasiones, la causa principal. Irrumpieron entonces organizaciones como la *SDS*, *Students for a Democratic Society*, *The Black Panthers* o, ya en un extremo más radical y terrorista, *The Weather Underground*. Así las cosas, nace una cultura a la contra (*counterculture*) que demanda una urgente transformación de la conciencia social y política del país. En este contexto se desarrolló un tipo de documental de guerrilla que supuso la subversión absoluta de los principios e intereses de la corriente documental que había surgido con fuerza al principio de la década, el *direct cinema*, cuyos presupuestos quedan aproximadamente reflejados en las líneas precedentes de Lamber e Issari. Dicho de otro modo, si el viaje hacia la verdad, hacia la realidad objetiva<sup>4</sup>, que propone y promete el *direct cinema* exige del director su empuñamiento hasta alcanzar el tamaño de una mosca en una pared<sup>5</sup>, evitando toda intervención en la situación que rueda, y renegando como de la peste<sup>6</sup> de la ordenación del metraje en el montaje por motivos de conveniencia, el documental de guerrilla desarrollará, de forma más o menos caótica, un programa de construcción de la verdad a través de la manipulación explícita e ilimitada de las imágenes y del sonido, dando lugar al documental como arma de protesta, lucha y reivindicación social. Es decir, si el *direct cinema* susurraba educadamente al oído del *filmmaker* “be a fly”, el documental de guerrilla gritaba con furia “be a Caterpillar”, por utilizar el nombre con el que se conocían los *Bulldozers* usados por el Ejército de Estados Unidos para abrir carreteras en la selva y arrasar endebles poblados vietnamitas.

Pero el *direct cinema* no fue barrido del escenario político principal por la acción de la caótica corriente documental *agiprop* de colectivos como *The Newsreel* o *Vietnam Veterans*

<sup>2</sup> M. Ali Issari, *Cinéma Verité* (Michigan, Michigan State University Press, 1971), p. 25

<sup>3</sup> J. Ronald Oakley, *God’s Country. America in the 50’s* (New York, Dember Books, 1986)

<sup>4</sup> Dice Leacock que el objetivo de su cine es “to find out some important aspect of our society by watching our society, by watching how things really happen as opposed to the social image that people hold about the way things are supposed to happen. And by seeing discrepancies, by revealing the things that are different from what is expected, I think that people can find out something about very important about themselves”. En James Blue, “One Man’s Truth: An Interview with Richard Leacock”, *Film Comment*, (Spring 1965). Cito a partir de la reproducción de esta entrevista en Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition. Selected, arranged and introduced* (New York, W.W. Norton, 1979), p. 410. Esta obra fue publicada originalmente en 1971.

<sup>5</sup> En *The Connection*, de Shirley Clarke, que me parece un retrato, en clave de parodia, sobre la realización de un documental *direct cinema* y el rol del *filmmaker*, ocurre lo siguiente: Uno de los personajes, Sam, tras administrarse un chute de heroína, se echa en un camastro que está arrojado contra una pared. El yonqui inicia un monólogo, al tiempo que la cámara se va centrando progresivamente en su rostro. De manera incontrolada, en ese momento, aparece un insecto no mayor que una mosca sobre la pared. La cámara, entonces, se olvida de Sam, y acompaña al insecto en su deambular errático por la sucia y desonchada pared. Este plano de Shirley Clarke, como escribí en otro lugar, “tal parece una alusión metafórica a la ya mencionada concepción del *direct cinema*, según la cual, el director debe resultar tan poco perceptible durante el rodaje como una “fly on the wall”. Ver “Pasadizos subterráneos del underground neoyorquino”, *Clarín, Revista de nueva literatura*, (nº 53, 2004), pp. 7-16, donde analizo con cierto detenimiento *The Connection*, de Shirley Clarke, junto con *The brig*, de Jonas Mekas, y *Paradise now*, de Sheldom Rochlin, tres ficciones relacionadas por motivos diversos con el *direct cinema*, y vinculadas entre sí no sólo porque los tres directores firmaron el *The First Statement of The New American Cinema Group*, sino también porque esos tres títulos fueron antes representaciones teatrales escenificadas por *The Living Theatre*.

<sup>6</sup> James Blue a Richard Leacock: -“Would you allow yourself to arrange material out of sequence in order to support your sense of what is ‘true’”; -“You avoid it like the plague”. *loc. cit.* nota 4

<sup>7</sup> Bill Nichols atribuye una indiscutible confusión ideológica a los miembros fundadores de *The Newsreel*. Bill Nichols, “Newsreel, 1967-1972: Film and Revolution”, en Thomas Waugh (ed.), *Show us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary* (The Scarecrow Press, New York, 1984), p. 139.

*against War*<sup>8</sup>, sino que, simplemente, “desertó” *motu proprio*. De manera silenciosa, el *direct cinema* de Leacock, Drew, Pennebaker y los hermanos Maysles abandonó la escena política y se desentendió absolutamente de esa complejísima realidad. De hecho, tal como escribió Thomas Waugh en 1975, el desafío de fundamentar de forma concreta el cambio de sociedad que reclamaba la contracultura, junto con la guerra de Vietnam, era igualmente un desafío para el *direct cinema*. Pero en ambos casos, dice Waugh, ese idéntico desafío supuso el mismo test fatal. El juicio que finalmente hace Waugh al *direct cinema* resulta devastador: “Fue un desafío tan insuperable como la Depresión lo había sido en los años veinte para el vanguardismo dos generaciones atrás. El *Cinéma vérité* no tenía nada con que contribuir al trabajo real que encaró la contracultura (...) Mientras que se incrementaban más y más los recursos y la implicación en la guerra<sup>9</sup>, la gente del *cinéma vérité* estaba ensimismada en conciertos de rock,<sup>10</sup> y objetivos sencillos, como convenciones de jefes de policías<sup>11</sup> y campamentos militares,<sup>12</sup> desplazándose descaradamente algunos hacia [137] la arena comercial. Para ser exactos, proporcionaron a menudo trabajos artísticos innegablemente profundos y conmovedores, pero films que fracasaron en hacer frente a la necesidad creciente de un explícito análisis socio-político que apoyase el momento de las políticas alternativas. Este fracaso de Leacock, Wiseman, y otros, fue especialmente amargo, a causa de su generalizada reputación como críticos sociales, y de la amplia base, potencialmente activista, de la audiencia liberal a la que se dirigían”.<sup>13</sup> David E. James, sin mencionar a Waugh, comparte la misma opinión en su *Allegories of cinema. American Film in the sixties*. Para James, el *cinéma vérité* no encaró los asuntos sociales más apremiantes del momento<sup>14</sup>. Sin embargo, Dave Saunders discrepa abiertamente de estos análisis. De hecho, su *Direct cinema. Observational documentary and the politics of the sixties* (2007) es un intento, estrepitosamente fallido en mi opinión, de ampliar las concepciones existentes sobre el *direct cinema*, y, sobre todo, de mostrar que están lejos de ser exactas las opiniones que niegan una especificidad socio-cultural a este movimiento cinematográfico<sup>15</sup>. De hecho, Saunders llega a la conclusión de que hay “abundante evidencia que sugiere un modus operandi [sb. por parte del *direct cinema*] conforme con las esperanzas contraculturales”<sup>16</sup>.

En mi opinión, de acuerdo con Waugh y Jones, el *direct cinema* hizo mutis cuando tuvo la ocasión de contribuir a descender el velo con el que los *mass media* estaban ocultando la realidad, la verdad, lo cual resulta más sorprendente al descubrir que en una fecha tan temprana como 1964, Richard Leacock, uno de los máximos exponentes del *direct cinema*, hacía declaraciones como la que sigue a la revista londinense *Contrast*: “Yo estaba en Alemania cuando Hitler llegó al poder y sé que lo que pasó realmente no se parece en nada a lo que he visto en las películas; yo estaba en América cuando se produjo el ataque a Pearl Harbour. Y después he visto películas que relataban aquel acontecimiento: no tenían la menor relación con lo que yo había visto. De modo que estamos construyendo una imagen

<sup>8</sup> Esta organización es la responsable del famoso *Winter Soldier*, un duro documental de testimonios en el que aparece un jovencísimo John F. Ferry.

<sup>9</sup> La frase literal dice “*As the war escalated and escalated...*” La he traducido como aparece en el texto, porque eso es lo que significó exactamente “*escalar* la guerra”, expresión que, aunque podría entenderse, en castellano suena muy mal.

<sup>10</sup> El dardo envenenado va para D.A. Pennebaker, por *Bob Dylan. Dont Look Back* y por *Monterey Pop* (1968), con Leacock como uno de los cámaras, y para los hermanos Maysles, por *The Beatles. The First U.S. Visit* (1964), y por *Gimme Shelter* (1969).

<sup>11</sup> Se refiere a Leacock, por *Chiefs* (1969).

<sup>12</sup> Se refiere a F. Wiseman, por *Basic Training* (1971).

<sup>13</sup> Thomas Waugh, “Beyond vérité: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies”, *Jump Cut*, 1976. Cito a partir de la reproducción de este artículo en Bill Nichols, *Movies and Methods*. (vol. II) (University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1984), pp. 235-236.

<sup>14</sup> David E. James, *Allegories of cinema* (Princeton, Princeton University Press, 1989), p. 213.

<sup>15</sup> Dave Saunders, *Direct cinema. Observational documentary and the politics of the sixties* (London, Wallflower Press, 2007), p. 2.

<sup>16</sup> *ibid.* 190.

de nuestra sociedad que es pura ficción”<sup>17</sup>. Sin embargo, muy poco tiempo después, cuando hubo que hacer frente a panfletos como *Why Vietnam?*, por medio de los cuales el Gobierno y el Ejército de los Estados Unidos querían fabricar una imagen falsa de la sociedad americana así como del curso de la guerra en el sudeste asiático, el *direct cinema* se fue a escuchar e inmortalizar a Bob Dylan, los Beatles o los Rolling Stones, cuando Pennebaker y Leacock no se dedicaban a hacer documentales anodinos y abominables como *Original Cast Album: Company*<sup>18</sup>, una película sobre las sesiones de grabación del álbum con las canciones de una obra teatral *full Broadway*, por más que el Off-Broadway y el Off-Off Broadway del *The Living Theatre*, *The San Francisco Mime Troupe*, el *Teatro Campesino* de Luis Valdez o el *Bread and Puppet Theatre* llevaran ya en 1970 unos cuantos años tratando de dinamitar la escena cultural americana<sup>19</sup>. Lástima que Saunders no intente revelar el *modus operandi* que conecta al *direct cinema* de *Original Cast Album: Company* con la contracultura teatral de la América de finales de los 60. Y con esto no quiero decir que lo consiga cuando analiza, por ejemplo, *Woodstock* (1970), pues la película de Michael Wadleigh, es sobre todo, como acertadamente la definió Stephen MacDonald, “un icono para Woodstock, el festival”. Y admite, además, que la música rock nunca ha sido mejor fotografiada. [138] “Pero –concluye MacDonald, y estoy de acuerdo- la música no fue lo que hizo a Woodstock memorable o controvertido, y desafortunadamente el metraje documental no es más que una suma total de recuerdos dispersos –divertido para la gente que estuvo allí y quiere revivirlo, esencial para la gente que no pudo ir aunque hubiera deseado haberlo hecho, pero no demasiado revelador para aquellos a quienes les gustaría entender Woodstock”<sup>20</sup>

Y es que quizá, el *direct cinema*, al final, se vio inerme ante una verdad indiscutible, expresada con agudeza por Emile de Antonio: “La verdad real no consiste en todos esos fenómenos separados que están por ahí tirados ante nosotros en el mundo, sino la imposición de un orden sobre ellos. Toda la idea del *cinéma vérité* es falsa”<sup>21</sup> (o fraudulenta, bogus). De Antonio, que veía en el *cinéma vérité* ya un enemigo<sup>22</sup>, ya “una línea muerta, en blanco, vacía”<sup>23</sup>, opinaba que la contribución de Leacock o Pennebaker a la realización de películas era “substancial y valiosa, pero tiene que ver con el desarrollo del equipo”<sup>24</sup>. No tiene nada que ver con el arte del cine. La gran debilidad filosófica del *vérité* surge al

<sup>17</sup> Citado por Lois Marcorelles en *Elementos para un nuevo cine* (Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978), p. 53.

<sup>18</sup> D.A. Pennebaker, *Original Cast Album Company*, 1970. *Company*, de Stephen Sondheim, se estrenó en 1970, y fue acclamada por *The Washington Post* como “A first-rate Broadway show in itself”.

<sup>19</sup> Arthur Sainer ofrece un panorama detallado del teatro radical americano en la década de los 60 en su *The New Radical Theatre Notebook* (New York, Applause, 1997). Este libro es una revisión hecha por el autor de su *Radical Theatre Notebook*, originalmente publicado en 1975.

<sup>20</sup> Stephen MacDonald, “Woodstock: One for the Money”, *The Wall Street Journal* (March 27, 1970).

<sup>21</sup> Terry de Antonio, “An In-depth interview with Emile de Antonio”, *Shantih* 1.4/2.1, (Winter/Spring 1972), pp. 17-21. Cito a partir de la reproducción de esta entrevista en Douglas Kellner and Dan Streible, *Emile de Antonio. A Reader* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000), p. 91.

<sup>22</sup> Emile de Antonio, “Letter to Hubert Bals and Wendy Lidell. (197?)”, publicada en Douglas Kellner and Dan Streible, *op. cit.* en nota 9. Pág. 156.

<sup>23</sup> Tanya Neufeld, “An Interview with Emile de Antonio”, *Artforum* (11, 1973), pp. 79-83. Cito a partir de la reproducción de esta entrevista en Douglas Kellner and Dan Streible, *op. cit.* en nota 21. Pág. 103

<sup>24</sup> Dice Charles Reynolds que cuando se filmó *Primary*, Leacock ya había desarrollado “una cámara portátil que podía sincronizarse con un *tape recorder* sin el uso de ningún cable de interconexión”. Después, los hermanos Maysles se inspiraron en las ideas de Leacock para desarrollar un modelo propio de equipo ligero y portátil de filmación sincrónico sin cables entre la cámara y el *tape recorder*. Ver Charles Reynolds, “Focus on Al Maysles”, *Popular Photography* (May, 1964). Cito este artículo a partir de la reimpresión que se hace en Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition* (New York, W.W. Norton & Company, 1979), p. 401. En el mismo sentido Patricia Jaffe escribió en 1965 que “la clave del desarrollo del *direct cinema* fue una revolución en el equipo que permitió un mayor grado de flexibilidad de la imagen y el uso del sonido directo”. Ver Patricia Jaffe, “Editing *Cinéma vérité*”, *Film Comment*, (III, n°3, 1965), p. 43. En éste mismo lugar, afirmaba además que “el *cinéma vérité*, o *direct cinema*, es uno de los más revolucionarios desarrollos en la historia reciente del cine”.

preguntar: ¿La verité de quién? ¿La verdad de quién? La verdad es una cosa fugaz. Cada vez que miras a través de una cámara y cada vez que cortas un trozo de película, impones un punto de vista. (...) El *cinéma verité* es un cine que reivindica una perecedera y vana mentira según la cual la cámara es capaz por sí misma de obsequiarnos con una forma de verdad. Ninguna cámara puede presentar la verdad. Una persona presenta la verdad”<sup>25</sup>. No debe extrañar, pues, que De Antonio definiese al *cinéma verité* como “absurdos con equipos ligeros *sync-sound*”, cuyos mejores ejemplos eran los *rock-docs*<sup>26</sup>. Emile de Antonio, pues, desprecia profundamente el *cinéma verité*<sup>27</sup>, lo cual puede comprenderse perfectamente si se tiene en cuenta su manifestada posición política marxista y su praxis cinematográfica. Resulta incomprensible, en cambio, que Gilles Marsolais, en su obra *L’aventure du cinéma direct revisitée*, tras referirse a Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Al y David Maysles y Frederick Wiseman, complete la nómina de autores del *cinéma direct* americano de los 60 con ¡Emile de Antonio!<sup>28</sup>.

La crítica de Emile de Antonio al *cinéma verité* no era nueva. Nada menos que Jean-Luc Godard, ya en 1963, escribió en *Cahiers du cinéma* una breve pero despiadada invectiva contra la nueva corriente cinematográfica, que comenzaba así: “Al otro lado del Atlántico, el *cinéma verité* se traduce por *candid camera*. Y cándido es en efecto, por más de un motivo, Leacock, que persigue con ahínco la verdad sin siquiera preguntarse de qué lado de los Pirineos está su objetivo, ¿aquí o allá? Es decir, de qué verdad se trata. Sin separar la causa y el efecto, sin mezclar la regla y la excepción, Leacock y su equipo no tiene en cuenta (...) el hecho de que el ojo con el que buscan imágenes en el visor es a la vez más y menos que el aparato grabador del que se sirve este ojo”<sup>29</sup>. Más de cuarenta años después, el *cinéma verité* todavía provoca reacciones furibundas en su contra, y no precisamente en cineastas menores o poco reflexivos. Tal es el caso de Werner Herzog, que incluso llega a redactar en 1999 el texto conocido como “Declaración de Minnesota, verdades y hechos del cine documental. *Lecciones de la Oscuridad*”, donde el director alemán afirma que “el llamado *cinéma-verité* carece de verité”, que “tan solo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables”, y que “confunde el hecho con la verdad”<sup>30</sup>. Parece Herzog aquí el mismísimo

<sup>25</sup> Susan Linfield, “Irrepressible Emile de Antonio Speaks”, *Independent* (June 1982), pp. 2-4. Cito a partir de la reproducción de esta entrevista en Douglas Kellner and Dan Streible, *op. cit.* en nota 21. Págs. 115-116.

<sup>26</sup> Emile de Antonio, “Movies and me”, *Britain’s National Film Theatre Programme* (May-July 1974), pp. 39-41. Cito a partir de la reproducción de esta entrevista en Douglas Kellner and Dan Streible, *op. cit.* en nota 21. Pág. 98.

<sup>27</sup> Es cierto, no obstante, que, a pesar de dar la espalda a la candente realidad del momento, pero, sobre todo, a la guerra de Vietnam, el *direct cinema* dejó, como dice Waugh, “un lenguaje expresivo y flexible que estaba disponible para la crítica social radical” (*loc. cit.* nota 13. Pág. 236.). De hecho, afirma Waugh, las diferentes tendencias disidentes de hacer cine documental surgidas en esos años adaptaron el lenguaje del *cinéma verité* “a sus propios objetivos”. Sin duda, un ejemplo elocuente de esta influencia del *cinéma verité* sobre el documental de guerrilla es una película tan poco accesible como *Different sons*, dirigida por Jack Ofield. *Different sons* recoge, en un innegable estilo *direct cinema*, una marcha de cuatro días, entre Morristown, New Jersey, y Valley Forge, Pennsylvania, que la organización de veteranos de Vietnam bautizó con el nombre de *operación RAW* (*Rapid American Withdrawal*).

<sup>28</sup> Gilles Marsolais, *L’Aventure du cinéma direct revisitée* (Québec, Les 400 coups, 1997), pp. 64-77. Esta obra, con el título *L’Aventure du cinéma direct*, fue originalmente publicada en 1974.

<sup>29</sup> Jean-Luc Godard, “Richard Leacock”, *Cahiers du cinéma* (1963-64, n°150-151). Marcorelles responde a la crítica de Godard con un argumento *ad hominem*: “Godard muestra también dónde le aprieta el zapato: si tuviera la experiencia necesaria para manejar una cámara de 16 mm. sincrónica como Leacock, Pennebaker o Maysles, se vería en la obligación de realizar otras opciones, de no incidir exclusivamente en la provocación sistemática”. Ver Marcorelles, *Elementos para un nuevo cine* (Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978), p. 36. Las palabras de Godard las cito por la traducción del artículo referido incluida en el capítulo “Textos y Documentos” del volumen coordinado por Roberto Cueto y Antonio Weinrichter, *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia-Festival Internacional de Cine de Gijón-CGAI-Filmoteca de Andalucía-Filmoteca Española, 2004), p. 408.

<sup>30</sup> Ver la declaración completa en Antonio Weinrichter (ed.), *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog* (Madrid, Ocho y Medio y DocumentaMadrid, 2007), pp. 336-7. Sobre las posibles razones de la aversión que Herzog manifiesta hacia el *cinéma verité*, véase en este volumen el comentario de Weinrichter en el capítulo “El documento y el éxtasis”: 83-85.

Bob Dylan en *Dont look back*<sup>31</sup>, cuando en su [139] invectiva contra un periodista del *Time*, al calor de una discusión bastante *naïf* y adolescente sobre la “verdad”, afirma que “there’s no ideas in *Time Magazine*, there’s just these facts”, lo que no deja de ser irónico dicho desde las mismísimas entrañas del documental que dedica una larga secuencia, verdaderamente bochornosa, a enseñarnos cómo Tito Burns, productor británico, y Albert Grossman, *manager* a la sazón de Bob Dylan, intentan sacar 2000 libras, en vez de 1200, 1250, 1300 o 1500 libras a Granada TV por una entrevista con el cantante. Mientras tanto, en Estados Unidos, lo que se discute es el número de *marines* que se enviarán a Vietnam, para seguir con la escalada de la implicación americana en la guerra del Sudeste asiático. El 29 de julio de 1965, es decir, un día de mediados del mismo año en el que D.A. Pennebaker está siguiendo a Bob Dylan en su gira británica y documentando en directo “apasionantes” temas como el de los astutos métodos negociadores de un par de hombres de negocios de la música para sacarle un puñado de libras más a Granada TV por una palabras de una emergente estrella del rock, *The New York Times* informa en su portada del anuncio hecho por el presidente Lyndon B. Johnson el día anterior en la Casa Blanca de incrementar en 50000 *marines* las tropas americanas desplazadas en Vietnam, ascendiendo así un otro trágico peldaño de la escalada (implicación) americana en la guerra del sudeste asiático. Si me detengo en esta noticia, suficientemente relevante por sí misma, pero una de tantas de las miles y miles y miles que ese año y durante toda la década de los 60 se publicaron sobre la guerra de Vietnam no ya en todo el mundo, sino sólo en Estados Unidos, es porque en ella, también en portada, no en su desarrollo interior, *The New York Times* informa además de que el presidente Johnson abrió su comparecencia hablando de una carta que había recibido recientemente de “una mujer del Medio-oeste”: “Ella escribió que tenía un hijo en Vietnam y que su marido había servido en la Segunda Guerra Mundial, y concluyó: “nuestro país estuvo en guerra, pero ahora, en este tiempo, es algo que no entiendo. ¿Por qué?”<sup>32</sup>. Poco tiempo después, antes de que acabase el año, los americanos tendrían la ocasión de ver esa alocución de Johnson al principio de un documental en el que tras pronunciar el “por qué” inquisitivo de la madre aturdida que le pedía explicaciones a su Presidente, la imagen de Johnson se congela en la pantalla, y sobre un rápido montaje de imágenes de niños y mujeres llorando, tres veces retumbará la voz del presidente repitiendo “*Why*, (pausa) *Viet-Nam*”. Tras la última reiteración, sobre la pantalla se sobrepresionará “*Why Viet-Nam*”. Repentinamente, ese título será “barrido” lateralmente, hasta ocupar del todo su lugar, por ¡Hitler y Mussolini! Es el inicio de un documental donde veremos a Johnson de nuevo en su alocución haciéndose esta pregunta: “¿Por qué deben jóvenes americanos, nacidos en una tierra exultante de esperanza y promesas doradas, trabajar duro y sufrir, y, a veces, morir en un lugar remoto y distante? La respuesta, como la guerra misma, no es fácil, pero resuenan aquí las dolorosas lecciones de la mitad de un siglo. Tres veces en mi vida, en dos guerras mundiales y en Corea, los americanos hemos ido a tierras lejanas a luchar por la libertad”. *Why Viet-Nam* fue uno de los ejemplos más conspicuos de los cientos de documentales de adoctrinamiento realizados por el Gobierno de los Estados Unidos para consumo de reclutas, soldados, y estudiantes de institutos de enseñanza secundaria, pero también para su difusión nacional a través de la televisión, con el propósito de propagar la idea de que la causa de sus mandatarios era la libertad. Por eso, sigo pensando lo que hace unos pocos años ya escribí en otro lugar<sup>33</sup>: [140] “*Why Viet-Nam* es quizá el mejor ejemplo de la propaganda gubernamental hecha con la comodidad de

<sup>31</sup> María Luisa Ortega analiza la importancia que tuvo *Dont look back* en el naciente género de los *rock-docs* en “Historias naturales e historias morales. El nuevo documental americano”, *loc. cit.* nota 29: 169-221.

<sup>32</sup> *The New York Times*, vol. CXIV, n°39.268, July 29, 1965: Front Page.

<sup>33</sup> V. Domínguez, “El documental de guerrilla en la América de los 60”, en *loc. cit.* nota 29: 223-237.

saber que los documentalistas comprometidos con la verdad estaban filmando cosas tan interesantes como los inaguantables comentarios de cuatro jóvenes imberbes de Liverpool (tan insufribles ellos como sus comentarios, que volvían locas a las chicas), o la apasionante vida cotidiana de una madre de Aberdeen, Dakota del Sur, que había dado a luz quintillizos”.

*The Connection*, de Shirley Clarke, una de las “polinizaciones” en las que el *direct cinema* pasa del documental a la ficción en Estado Unidos, para utilizar la metáfora de Gilles Marsolais<sup>34</sup>, comienza con el plano de una sucia puerta cerrada de una infravivienda, tomado desde el rellano de la escalera. Un texto sobrepresionado dice lo siguiente: “Jim Dunn, el filmmaker de documentales, tituló este film *The Connection* y me entregó a mí todo el metraje antes de ir. Trabajé con él como cámara y rodamos absolutamente todo en un apartamento de drogadictos una tarde del otoño pasado. La responsabilidad de montar este material es completamente mía. Y lo hice tan honestamente como pude. J.J. Burden”. Cuando el texto desaparece, la puerta se entorna muy levemente, y a través de la rendija abierta se va a alguno de los inquilinos agazapado oteando el descansillo. Escribió Parker Tyler en su *Cine underground* que “el cinema vérité –el genuino, no el falsificado o imitado- puede ser una manera, abiertamente anunciada y a veces practicada en público, de cotillear detrás de una puerta, como si se pidiera a alguien, sin darse cuenta, que se sentara, anduviera y/o hablara para poder hacer su retrato”<sup>35</sup>. Si en *The Searchers* la puerta que se abre descubre el mundo exterior que hay fuera de la cabaña de los Edwars, obligándonos a mirar más allá del límite del espacio de lo íntimo, en *The Connection*, deliberadamente, se nos fuerza a cotillear vidas privadas. Y, para colmo, a través del relato montado por J.J. Burden, “Jay” para los amigos, es decir, “J”, la doble inicial de su nombre. Y es que en *slang*, “J”, “Jay”, significa “cigarrillo de marihuana”, lo único que precisamente consume J.J. Burden, que pasa de la heroína<sup>36</sup>. Aunque tan aparentemente significativo o más, quizá, como las iniciales de su nombre, es su apellido. En 1965, Richard Leacock dijo en una entrevista lo siguiente: “La película terminada –fotografiada y editada por el mismo *filmmaker*- es un aspecto de la percepción del *filmmaker* de lo que sucedió. Esto es asumiendo que él no dirige. Sin interferencias. En un divertido cierto modo, nuestras películas *son* la audiencia. Una audiencia grabada. Las películas son un medio de compartir *mi* experiencia de audiencia. Lo cual es muy diferente de ser un escritor de obras. Nosotros somos filmmakers, porque en un divertido cierto modo *nosotros somos la audiencia*. We do not have the burden of a director”<sup>37</sup>.

En los años 60, la realidad política y social de los Estados Unidos estuvo marcada, sobre todo, por la guerra de Vietnam. Miles de páginas se escribieron desde innumerables fortalezas y trincheras, miles de horas de televisión llevaron a los hogares americanos a la mesa de la cena cómo fueron muriendo 65.000 jóvenes, casi adolescentes, soldados americanos, al tiempo que ocultaban la descomunal tragedia humana de la prácticamente inerte población civil vietnamita. Hágase la prueba. Véase el *direct cinema* de Drew, Leacock, Pennebaker, y los hermanos Maysles en los 60. Nadie podría decir después que la guerra de Vietnam había tenido lugar. Puede que el afrontar los estallidos incontrolados de la realidad se antojase una carga demasiado pesada.

<sup>34</sup> *Op.cit.* en nota 28: págs. 80-81

<sup>35</sup> Parker Tyler, *Cine underground* (Barcelona, Planeta, 1973), p. 44.

<sup>36</sup> Ver, por ejemplo Robert L. Chapman with Barbara Ann Kipfer, *Dictionary of American Slang*, (New York, Harpers Collins Publishers, 1995), p. 309.

<sup>37</sup> *Loc. cit.* nota 4: 406-7.