

El documental de guerrilla 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

América, ¿dónde estás ahora?
¿No te importan tus hijos y tus hijas?
¿No sabes que te necesitamos ahora?
No podemos luchar solos contra el monstruo

Steppenwolf, *Monster / Suicide / America*, 1969

A principios de los años 60, en Estados Unidos, y de la cámara de Drew, Leacock, Pennebaker y los hermanos Maysles, entre otros, el cine documental experimentó una refundación con la aparición del *direct cinema*. Este grupo de realizadores, que coincidieron entre finales de los 50 y el inicio de la década siguiente en *Drew Associates, Inc.*, pretendía, sobre todo, acabar con “la voz de Dios” en el género documental. Esa voz divina, pronunciada desde lo más alto, y que ordenaba autoritariamente lo que debía pensar el espectador, venía retumbando en las salas de cine desde el nacimiento de los noticiarios documentales periódicos, de los *newsreel*, literalmente “rollo o bobina de noticias”. Por *newsreel*, en América, se entendía una película de diez minutos realizada con una mezcla de metraje de noticias, y que dos veces por semana se estrenaba a lo largo y ancho del país. Estas características permanecieron intactas durante toda la vida del *newsreel*, entre 1911 y 1967¹.

Pero el *direct cinema*, en su cruzada, de pronto se dio de bruces con los innumerables y cruciales acontecimientos políticos y sociales que furiosamente se desencadenaron en Estados Unidos ya desde los primeros meses de los 60. Y entonces hizo mutis. En efecto, esos momentos y lugares, que fácilmente habrían podido ser imaginados como los escenarios

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

¹ Raymond Fielding, *The American Newsreel. 1911-1967*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1972: 3

soñados por los fieles del *direct cinema*, nunca atrajeron a los practicantes de esta corriente documental. Todos ellos, más o menos regularmente, se fueron con sus cámaras ligeras de 16 mm. y sus *tape recorder* Nagra a los conciertos de Jimy Hendrix, Janis Joplin, The Rolling Stones, etc. Esta ominosa deserción del *direct cinema* dejó despejado un campo por el que la maquinaria propagandística del Gobierno y del ejército, con la inestimable ayuda de las principales cadenas de televisión, avanzó sin escatimar recursos hacia el objetivo prioritario de enlatar a gusto lo que la gente debía pensar sobre su política exterior, y más exactamente, sobre la guerra de Vietnam y la creciente implicación de Estados Unidos en el conflicto del sudeste asiático. Como resultado de la falta de cualquier [224] disentimiento, se produjeron sin oposición incontables panfletos, como *Why Viet-Nam* (1965), “la más importante de las apologías oficiales de la guerra”, según David P. James, y “una extensión de la serie *Why We Fight* de la II Guerra Mundial hecha por el Pentágono”². Este paseo militar de los servicios de propaganda del ejército y del gobierno sólo se verá incomodado por la irrupción del documental de guerrilla, un clavo saca a otro clavo, y, sobre todo, con el colectivo radical de izquierdas *The Newsreel*, cuyas intenciones fueron expresadas con palabras inflamables por Robert Kramer, en 1968: “*Queremos hacer films que desconcierten, que sacudan las suposiciones de la gente, que amenacen, que no se vendan fácilmente, que con un poco de suerte (un ideal imposible) exploten como granadas en la cara de la gente, o abran las mentes como un buen abrelatas*”³.

EL DOCUMENTAL EN UNA ÉPOCA DE APOCALIPSIS

“Me gustaría apuntar que si se toma la guerra de Vietnam, tal como es, y se compara con las guerras indias de hace cien años, sería la misma cosa. Todas las masacres son lo mismo. Hoy usan guerra química; entonces ponían viruela en las mantas y se las daban a los Indios (...) Hace mucho tiempo, cuando cerrábamos tratos, éstos se hacían por tanto tiempo como creciese la hierba y por tanto tiempo como los ríos fluyesen. Tal como están yendo las cosas ahora, uno de estos días la hierba no va a crecer... y los ríos no van a fluir”

Evan Haney, veterano de raza india de la Guerra de Vietnam.
Fragmento de su testimonio en *The Winter Soldier Investigation*, 1971.

Al comienzo de la década de los 60 había menos de mil militares estadounidenses en Vietnam, dedicados fundamentalmente a labores de asesoramiento y entrenamiento del ejército del Gobierno de Vietnam del Sur. En el año 68 había 536.000 soldados americanos combatiendo, de una manera u otra, contra el VietCong, y realizando operaciones militares contra Vietnam del Norte. Entre 1961 y 1965 habían muerto en torno a 1900 soldados americanos. Sólo en 1968, murieron más de 16.500., hasta alcanzar los aproximadamente 58.000 soldados muertos al final de la guerra. Y a lo largo de esos terribles años, hechos tan escalofriantes como la matanza de My Lai en el año 67, por parte miembros de la división Americal.

Mientras tanto, en el frente interior, en Estados Unidos, se sucedieron los asesinatos de Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King, Robert Kennedy, Fred Hampton..., se desataron gravísimos disturbios raciales en numerosas ciudades, *black panthers*, los movimientos contraculturales y las revueltas estudiantiles en los campus universitarios, hippies, drogas, la

² David P. James, “Documenting The Vietnam War”, Linda Dittmar and Gene Michaud (eds.), *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film* (1990), New Brunswick, Rutgers University Press, 1997: 244

³ “A Montage of Programmatic Comments by Newsreel Filmmakers”, *Film Quarterly*, 22 Winter, 1968: 47-48

‘revolución’ sexual, etc., etc., etc. Es decir, en cualquier momento podía sonar en la radio del coche “*el rock del Apocalipsis*” (“Any minute Apocalypse Rock!”), como escribió Allen Ginsberg en *The Fall of America. Poems of these states. 1965-1971*, libro legendario, ganador en el año 73 del *National Book Award* de poesía, y que lleva como epígrafe estos versos: “*Apocalypse prophesied – / the fall of America / signalled from Heaven*”⁴.

El espectro del apocalipsis se convirtió en una constante del heterogéneo movimiento contracultural⁵. Y la guerra de Vietnam fue, sin duda, el acontecimiento que [225] más contribuyó a la irrupción de ese fantasma, ambos motivos indiscutibles de *Apocalypse now* (1979). En la escena de la plantación de caucho francesa de la versión *redux* de esta película, durante la cena, Demarais le dice a Willard, literalmente, que ellos, los americanos, están luchando “*for the biggest nothing in history*”⁶. Este juicio inapelable de Demarais sobre el sentido de la intervención de Estados Unidos en Vietnam no era la primera vez que podían escucharlo los americanos. En efecto, el 22 de abril de 1971, un veterano de la guerra de Vietnam, en representación de la organización *Vietnam Veterans Against the War*, hizo el siguiente alegato ante el *Committee on Foreign Relations* del Senado de los Estados Unidos, presidido por el senador Fulbright: “*Me gustaría hablar de los sentimientos que estos hombres llevan con ellos después de volver de Vietnam. El país no se ha dado cuenta todavía, pero ha creado un monstruo en la forma de miles de hombres a los que se les ha enseñado a negociar y a comerciar con la violencia y a quienes se les ha dado la oportunidad de morir for the biggest nothing in history*”⁷. El veterano que pronunció estas palabras se llamaba John F. Kerry, candidato demócrata a President e de los Estados Unidos en las elecciones de noviembre de 2004.

La intervención de John F. Kerry ante la Comisión de Asuntos Exteriores del Senado de Estados Unidos fue motivada por la resonancia nacional que alcanzó una comparecencia pública de 125 veteranos de Vietnam que, entre el 31 de enero y el 2 de febrero de 1971, reunidos en Detroit, denunciaron ante los medios de comunicación las atrocidades llevadas a cabo por los soldados americanos en la guerra del sudeste asiático. Esa comparecencia se bautizó con el nombre de *The Winter Soldier Investigation*, y los testimonios que allí se dieron se incorporaron íntegramente al *Congressional Record* de los Estados Unidos. John F. Kerry, comenzó su audiencia ante la Comisión de Asuntos Exteriores precisamente haciendo una detallada referencia a *The Winter Soldier Investigation* en la que informaba a los senadores que en Detroit, los veteranos “*relataron que personalmente habían violado, cortado orejas, cortado cabezas, conectado cables desde los teléfonos portátiles a genitales humanos y habían encendido el interruptor, cortado extremidades, explotado cuerpos, disparado al azar sobre civiles, arrasado poblados de una manera que recordaba a Gengis Khan*”⁸.

The Winter Soldier Investigation. A inquiry into American War Crimes fue promovida por la organización *Vietnam Veterans Against de War*, y contó con la ayuda de famosos actores de cine y músicos como Jane Fonda, Donald Sutherland, Graham Nash, Dave Crosby y Phil Ochs⁹.

⁴ Allen Ginsberg, *The Fall of America. Poems of these states. 1965-1971*, San Francisco, City Lights, 1972.

⁵ Keith Melville, *Las comunas de la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida* (1972), Barcelona, Editorial Kairós, 1980: 75-6

⁶ John Milius and Francis Ford Coppola, *Apocalypse now Redux. The Screenplay*, New York, Hyperion, 2000: 153

⁷ *Congressional Record*. Legislative Proposals Relating to the war in Southeast Asia, Thursday, April 22, 1971 United States Senate; Committee on Foreign Relations, Washington, D.C.

⁸ Esta referencia a Gengis Khan por parte de John Kerry quizá fue la causa de que Francis Ford Coppola leyese una biografía sobre el emperador mongol durante el rodaje de *Apocalypse now*, lectura de la que tenemos noticia por Eleanor Coppola, *Notes. On the Making of Apocalypse Now* (1979), New York, Limelight Editions, 2001: 87.

⁹ Vietnam Veterans Against the War, *The Winter Soldier Investigation. An Inquiry into American War Crimes*, Boston, Beacon Press, 1972: XV.

Este último, como señala David P. James, precipitó el cambio de la inespecífica canción protesta de la época, “sentimental y/o connivente”, por canciones en las que se hacían muy precisas alusiones a la guerra de Vietnam¹⁰.

Las sesiones de *The Winter Soldier Investigation* fueron filmadas por *Winterfilm*, un colectivo de 19 incipientes profesionales del mundo del cine, entre quienes estaban Barbara Kopple, que en 1976 dirigiría *Harlan County USA*, película con la que [226] ganaría el oscar al mejor documental al año siguiente¹¹, y Luci Massi Phenix, que sería la montadora del también premiadísimo documental *Regret to Inform* (1998), de Barbara Sonneborn. El resultado fue el documental *Winter Soldier* (1972).

Winter Soldier (1972) combina entrevistas hechas *ex profeso*, escenas de discusiones o diálogos informales entre los participantes, realizadas en el más puro estilo *direct cinema*, y planos de las declaraciones formales de los veteranos. Por cierto, en los primeros compases del film, en los que se ve cómo los organizadores toman datos de los veteranos que van a intervenir en *The Winter Soldier Investigation*, hay una secuencia en la que un joven veterano entrevista a otro veterano. El entrevistador ocasional es John F. Kerry. En alguna ocasión, la crudeza de los relatos de los soldados es subrayada por planos en los que personas del público no aguantan lo que están escuchando, y rompen a llorar. No hay música en toda la película, salvo en el montaje fotográfico final con los créditos y la lista de participantes, momento en el que suena un blues. Todo ello estaba punteado o reforzado por la inserción de fotos, unas de los propios veteranos durante su *tour* en Vietnam, otras de atrocidades. También se insertaron imágenes de bombardeos, de hostigamiento de civiles indefensos desde helicópteros, de desplazamientos forzados de campesinos antes de prender fuego a sus endeble viviendas de techumbre de ramas de palmera, etc. No obstante, son sólo unos pocos minutos de imágenes, pues el protagonismo absoluto del documental recae sobre la palabra y los rostros de los veteranos, lo cual se comprende sin esfuerzo, pues la dureza de las relatos difícilmente podría acentuarse. En efecto, en *Winter Soldier*, a lo largo de una hora y treinta y tres minutos, asistimos sin respiro a una sucesión de confesiones como la de Scott Camil, uno de los veteranos que más protagonismo tiene en el documental, y que acabó siendo un activista antiguerra radical: “*Vi un caso en el que un francotirador, uno de nuestros francotiradores, disparó a una mujer. Cuando llegamos hasta ella, nos pidió agua. Y el teniente dijo que la matásemos. Entonces arrancó sus pantalones, ellos la apuñalaron en ambos pechos, esparcieron dólares sobre ella y metieron su navaja multiusos por su vagina, y ella todavía pedía agua. A continuación sacaron la navaja, y le introdujeron una rama de árbol, y entonces le dispararon*”. El relato de Scott Camil inspiró la canción de Graham Nash “Oh Camil (The Winter Soldier)”, incluida en el LP *Wild Tales* (1973)¹².

¹⁰ David P. James, “The Vietnam War and American Music”, en John Carlos Rowe and Rick Berg, *The Vietnam War and American Culture*, New York, Columbia University Press, 1991: 234-5.

¹¹ María Luisa Ortega, en el capítulo de este mismo libro titulado *Historias naturales e historias morales El nuevo documental americano*, analiza detalladamente *Harlan County*.

¹² En la actualidad, Scott Camile está en el centro de una polémica por haber sugerido en una reunión, con escaso éxito, la posibilidad de organizar una conspiración para asesinar a varios senadores americanos favorables a la continuación de la guerra de Vietnam en 1971. La intención fundamental de esta polémia es involucrar precisamente a John F. Kerry, alegando que estuvo en aquella reunión. Sin embargo, el propio Camil ha manifestado que Kerry no tuvo nada que ver, y que no recuerda haberlo visto en la reunión, según Michael Kranish, en un artículo publicado en *The Boston Globe* el 1 de abril de 2004.

Winter Soldier fue proyectada en 1972¹³ en la *Semaine Internationale de la Critique*, sección paralela del Festival de Cannes. También se exhibió en dos ocasiones en el *International Film Festival Rotterdam* (1972 y 1996).

Fragmentos filmados de testimonios de *The Winter Soldier Investigation* también fueron utilizados en *Only the Beginning*, uno de los documentales más significativos [227] de *The Newsreel*, un colectivo de *filmmakers* cuya fecha fundacional se remonta al 22 de diciembre de 1967. Más de un año antes, el 21 de abril de 1966, Jonas Mekas escribió lo siguiente en su columna del *Village Voice*: “...y ahora quiero decirles lo que me inquieta. Es lo siguiente: hay tantas cosas ocurriendo a nuestro alrededor, desde los ‘guetos’ de Las Ángeles hasta los turbios extramuros de Chicago, a lo largo del país, en Vietnam hasta en nuestra propia ciudad; cosas pequeñas y cosas importantes, cosas desagradables, como los ojos devorados por la polución, saltando de sus órbitas y rodando por el arroyo; cosas como los soldados muriendo como moscas con la sonrisa en los labios, felices y en la gloria. Cosas como éstas. ¡Y no vemos nada en nuestras películas! Y no me refiero a nuestros poetas: nuestros poetas cinematográficos han hecho los más bellos poemas del mundo. Estoy hablando de los noticiarios (newsreel), de los documentales y de los comentarios de la vida real (...) ¿Por qué debemos dejar todo el reportaje a la prensa y a la televisión? Son buena gente, pero están interesados en ganarse la vida, en el dinero, en muchas cosas buenas, pero no en ver las cosas. Sabemos que no podemos ver las cosas como son, pero al menos podemos acercarnos a ellas de manera que lleguemos a sentir el calor de su presencia o el frío de la muerte. ¡Inundemos la Cinemateque con noticiarios, noticiarios caseros, no los noticiarios de los hermanos Patbé ni los reportajes de Walter Cronkite!”¹⁴.

La inquietud de Mekas estaba totalmente justificada, sobre todo con respecto a la cobertura que las cadenas de televisión estaban haciendo de la guerra de Vietnam. Dicha cobertura, según William A. Hammond, era claramente favorable a la política oficial del Gobierno de los Estados Unidos, por lo menos hasta 1968¹⁵. De hecho, como escribe Ahmad Alasti en un profundo y minucioso estudio, “en los primeros años de la guerra, el reportaje de televisión buscaba una estética familiar de manera predominante que conllevaba la ideología del éxito, o para ser específico en este caso, de ganar guerras. Este enfoque pretendía provocar los valores de la cultura dominante por referencia a la memorable imaginaria victoriosa de la Segunda Guerra Mundial, y así posibilitar a la clase media concurrir, como se había hecho desde entonces, con la autoridad estatal y su política de contención”¹⁶. Por otro lado, según Hammond, existía un acuerdo con el mando militar de los Estados Unidos en Vietnam del Sur por el que las cadenas de televisión no mostrarían en ningún caso imágenes de soldados americanos muertos o heridos. Este acuerdo, desde la perspectiva de las cadenas televisivas se explicaba sobre todo, naturalmente, porque lo último que deseaban [228] era perder espectadores a la hora de la cena (“*Son buena gente, pero están interesados en ganarse la vida, en el dinero*”, decía Mekas). Y es que hay que tener en cuenta que, en cierto sentido, no es incorrecto definir la guerra de Vietnam como “*a living-room war*”, para utilizar la expresión que

¹³ En 1971, antes de que se estrenase *Winter Soldier*, el colectivo Winterfilm realizó un corto de 17 minutos aproximadamente, sin título, pero con *copy right* propiedad del colectivo, en el que se decía, con un texto sobreimpreso, que ese metraje era parte de un *film in progress*. Este documental es un montaje de las presentaciones formales que hicieron algunos de los veteranos que comparecieron en *The Winter Soldier Investigation*, y en las que informan brevemente al público, pasándose el micrófono unos a otros sucesivamente, de las atrocidades sobre las que iban a dar testimonio durante aquellos días. No hay insertos de ningún tipo, y se recogen momentos que no aparecerán posteriormente en *Winter Soldier*, o planos diferentes de los finalmente utilizados en el documental de 1972.

¹⁴ Jonas Mekas, *op. cit.* en nota 6: 307-8.

¹⁵ William A. Hammond, “Media and the war”, en Stanley I. Kutler, *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York, Simon & Schuster Macmillan, 1996: 315-16

¹⁶ Ahmad Alasti, *The American documentary films of the Vietnam War*, Diss. presented to the Faculty of The University of Texas at Dallas, May, 1992: 32

acuñó el crítico de televisión Michael J. Arlen, en su columna del *The New Yorker*. Incluso, en una fecha tan tardía como 1971, las principales cadenas de televisión ignoraron las comparecencias de *The Winter Soldier Investigation*, como pusieron de manifiesto David Thorne y George Butler, editores de *The New Soldier*, libro cuya autoría es compartida en su portada por John Kerry y *Vietnam Veterans Against the War*¹⁷. La excusa que dieron las cadenas para justificar este “apagón informativo” fue, según Todd Gitlin, que “los veteranos antiguerra no eran fuentes legítimas por sus noticias discordantes”¹⁸. A todo lo anterior, debe sumarse una circunstancia no menos importante, y es que hasta 1967 no se introdujo la transmisión vía satélite, y, por tanto, instantánea. Por tanto, hasta esa fecha, como señala Hammond, “no hubo una cosa tal como la cobertura en directo de la guerra. La mayor parte del film que las cadenas de televisión emitían, volaba en avión desde el Vietnam del Sur hasta los Estados Unidos, donde era desarrollado y montado. Cuando había llegado a Nueva York, las imágenes estaban desfasadas en varios días, con lo que eran adecuadas sobre todo para fragmentos de noticias que trataban con generalidades sin fecha más que con sucesos específicos”¹⁹.

Así estaban las cosas en la televisión, cuando el 21 de octubre de 1967, como ya se ha dicho con anterioridad, tuvo lugar la multitudinaria marcha de protesta contra la guerra en Washington, una de cuyas paradas fue el Pentágono. Debido a la extraordinaria relevancia que había adquirido la convocatoria, y que auguraba una movilización con una asistencia hasta entonces nunca vista, muchos realizadores de cine, según John Hess, se desplazaron hasta la capital de los Estados Unidos. Durante la manifestación se hicieron contactos informales y, “de vuelta en Nueva York, la gente empezó a discutir la posibilidad de usar todo el metraje que habían rodado para hacer un film colectivo”²⁰. En este ambiente de inquietud, Jonas Mekas, afirma Hess, convocó una reunión para discutir ese asunto y tantear la posibilidad de crear “algún tipo de organización de producción y distribución”. El 22 de diciembre nació *The Newsreel*. Y el 25 de enero de 1968 Mekas dedicó su columna del *Village Voice* a hablar sobre *The Newsreel*.

El *Newsreel* es un servicio radical de noticias cuyo propósito es el de ofrecer una alternativa al limitado y prejuiciado servicio de noticias [229] que nos brinda la televisión. Las noticias que juzgamos significativas –todo acontecimiento que sugiere los cambios y las nuevas definiciones que tienen lugar hoy en América o que acentúa la necesidad de dichos cambios– han sido constantemente reprimidas y combatidas por los medios de información; por lo tanto, hemos creado una organización para satisfacer las necesidades de aquellos que quieren conocer las noticias relevantes a su propia actividad y a sus ideas.

El *Newsreel* es el esfuerzo cooperativo de una gran número de realizadores que se han documentado independientemente sobre todo aquello que ellos consideran ‘noticia’ (...)

Los films de *Newsreel* reflejarán los puntos de vista de sus miembros, pero serán dirigidos a aquel que consideramos nuestro público principal: todos aquellos que trabajan en pro de un cambio, estudiantes, organizaciones en ‘ghettos’ y otras áreas de depresión, y todo aquel que no está ni puede estar satisfecho con las noticias proporcionadas a través del Establishment. Queremos cubrir manifestaciones, entrevistar a figuras como Le Roi Jones y Garrison; queremos mostrar lo que está en juego durante un desalojo o en los abusos del consumidor en Harlem; queremos proporcionar información sobre cómo tratar con la policía o sobre la geografía de Chicago.

¹⁷ John Kerry and Vietnam Veterans Against the War, *The New Soldier*, New York, Collier Books, 1971: II

¹⁸ Todd Gitlin, *The Whole World is Watching: Mass Media in the making and unmaking of the New Left*, Berkeley, University of California Press, 1980: 192

¹⁹ William A. Hammond, *loc. cit.* nota 61: 315.

²⁰ John Hess, “Notes on U.S. Radical Film, 1967-80”, *Jump Cut* 21, 1979. Cito por la reproducción de este artículo en Peter Steven (ed.), *Jump Cut. Hollywood, politics and counter cinema*, New York, Praeger Publishers, 1985: 141

Los films hechos por *Newsreel* no son films para ver una vez y olvidarlos. Una vez que sale una copia, se convierte en una herramienta para ser utilizada por los demás en su propio trabajo, para servir como base a su propia definición y análisis de la sociedad. Parte de nuestras funciones, por lo tanto, es facilitar información sobre cómo proyectar películas en lugares que no se han destinado como auditorios, sobre las paredes de los edificios, etc. Esperamos que quienes reciban nuestros films los enseñen también a otros grupos locales, creando de esta manera una extensa red de distribución (...).

The Newsreel comenzó a producir y distribuir documentales propios, y también ajenos, estos últimos con la condición de que estuviesen en la más bien ancha línea ideológica de izquierdas de sus miembros²¹. Pero, como señala Bill Nichols, los integrantes de *The Newsreel* pronto llegaron a la conclusión de que la estructura de la proyección misma de los documentales, según el formato *screening-discussion*, era tan importante como su realización o distribución. El documental no se podía mantener por sí solo²². De hecho, desde sus inicios, como se puede ver en el *manifiesto* de Mekas, el film, para *The Newsreel*, debe tener una función instrumental puesta al servicio de unos compromisos políticos, planteamiento que fue explícitamente establecido por el propio colectivo. En efecto, en el nº 4 del catálogo de películas de *The Newsreel* (1969), se decía lo siguiente: “*La manera en la que se presentan los films es tan importante para nosotros como los propios films (...) Esperamos que invites a miembros NEWSREEL a tus proyecciones con el fin de ayudar a presentar los films y participar en discusiones con el público. Queremos gente para trabajar con nuestros films como catalizadores de discusiones políticas acerca del cambio social en América... Sin esta tipo de discusiones, nuestros films estarían incompletos*”²³ Esta concepción programática de la estructura de proyección y de la naturaleza instrumental del film queda reflejada en *Summer '68*, otro de los documentales emblemáticos del colectivo. Así es, en *Summer '68*, un activista que participa en un acto de resistencia al alistamiento obligatorio para la Guerra de Vietnam, presenta un documental titulado *Boston Draft-Resistance Group*. A continuación, explica a los asistentes que ese film ha sido realizado por un colectivo de *filmmakers* llamado *The Newsreel*, y que sus realizadores están presentes. Después de la proyección, el activista vuelve a tomar la palabra y comenta que hablarán sobre el documental, pero también sobre cuestiones como “quién soy yo”, las distintas opciones de modos de vida, etc. Y, aunque no lo veamos, su intervención irá seguida, con seguridad, de una discusión entre los asistentes. En última instancia, como dice David E. James, *Summer of 68* es “*una reflexión meta filmica [230] sobre el papel del trabajo de los media alternativos en la contestación doméstica contra la guerra*”²⁴, un papel, por otro lado, establecido explícitamente dentro del film. En efecto, la presentación del activista contrario al alistamiento es anunciada con un texto en blanco sobre el fondo negro de la pantalla: “*Agitación y propaganda*”.

²¹ Bill Nichols habla claramente de confusión ideológica entre los miembros fundadores de *The Newsreel*, y cita concretamente a Kramer y a Fruchter (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: 139) Por lo demás, señalar que Bill Nichols hizo su Tesis Doctoral sobre *The Newsreel*, donde analiza su evolución hacia *The Third World Newsreel*, organización que aún existe en la actualidad, y que, en su página web reivindica su nacimiento en diciembre del 67. Pero *The Third World Newsreel* fue un nombre que apareció en 1971, a partir del *The New York Newsreel* (ver Bill Nichols, *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left (1971-1975)*, New York, Arno Press, 1980: 2)

²² Bill Nichols, *Ibid*: 138

²³ *Newsreel Catalogue* Nº4, March, 1969. Tomo las cita de David E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, New Jersey, Princeton University Press, 1989: 215-16

²⁴ *Ibid*: 228

No obstante, el elemento que mejor representó este abierto reconocimiento respecto de la naturaleza e intenciones de los documentales del colectivo, fue el diseño y presentación de la propia marca: *The Newsreel* aparecía en mayúsculas de color blanco sobre un fondo negro. Y 'Newsreel' se presentaba separada en 'news' y 'reel', de modo que el logotipo eran las palabras THE NEWS REEL, cada una de ellas escrita en líneas diferentes, pero sin espacios, y dispuestas en columna. Este logo se animaba con un efecto *flicker*, parpadeo acompañado por el tableteo de una metrallera. Esta marca podía aparecer de golpe, ya iniciado el documental, como en *Amerika*, o al final, como en *Only the Beginning*, pero en todo caso sin transición ni interrupción alguna. Es decir, el logotipo mismo era parte inseparable del significado textual del film, “una llamada revolucionaria a la lucha armada”, en opinión de Ahmad Alasti²⁵.

Only the Beginning, como ya he comentado más arriba, también incluye metraje de *The Winter Soldier Investigation*. Uno de los fragmentos utilizados en el documental de esta comparecencia de los veteranos de Vietnam en Detroit corresponde a un momento de la intervención de Evan Haney, el soldado de raza india cuyas palabras apocalípticas he utilizado como epígrafe de este apartado. Haney cuenta que cuando llegó a Vietnam, no sabía qué hacía allí: “Pero estaba allí. Fui a pasear por las calles y vi a mis hermanos. Ignoraba qué estaba sucediendo; me llevó mucho tiempo caer en la cuenta. Pero lo que finalmente comprendí es que lo que está sucediendo ahora mismo en Vietnam no es nuevo. Hace aproximadamente un siglo, el General Sheridan, creo, dijo que cuantos más matases un año, menos tendrías que matar al siguiente. Quería encontrar una persona que hiciera esto, y Custer fue la persona escogida. Custer se fue al campo. Fue durante el invierno, cuando la gente se acurrucaba en las tiendas indias. Puede que no lo haya sabido, pero él estaba en una misión de búsqueda y destrucción [search and destroy]. Y puede que no supiese nada de body counts, pero si hubiera escuchado esto, habría sabido qué era. Esto sucedió hace muchos años, y todavía sucede hoy, y yo pude verlo”.

He dejado sin traducir *body count* porque se trata de una expresión específica de la guerra de Vietnam, y requiere una cierta explicación. Como escribió en *A rumor of war* Philip Caputo, veterano y periodista del *The Chicago Tribune*, “sin frente, flancos ni retaguardia, librábamos una guerra imprecisa contra un enemigo impreciso que se evaporaba como la niebla matinal en la jungla, sólo para materializarse en algún lugar inesperado”²⁶. Debido a esta circunstancia, dice Caputo, “la medida de la eficacia de una unidad en Vietnam no eran las distancias que había avanzado ni el número de victorias alcanzadas, sino el número de soldados enemigos que había matado [recuento de cadáveres, *body count*] y la proporción entre esta cifra y la de sus propios muertos [relación de muertos, *kill ratio*]”²⁷. Por tanto, después de cada “contacto” con el enemigo, o batalla, o bombardeo, había que realizar el *body count*. Pero, ¿cómo se sabía si un muerto era un enemigo comunista o un *daño colateral*? Nuevamente, en *A rumor of war* encontramos la respuesta: “El día anterior, un fusilero de la [231] compañía B había disparado contra un granjero, al que aparentemente había confundido con un vietcong. Con el objeto de evitar incidentes similares en el futuro, la brigada volvía a ordenar que las recámaras se mantuvieran vacías, excepto cuando el contacto fuera inminente, y en las zonas controladas por los guerrilleros, no debía dirigirse el fuego a vietnamitas desarmados a menos que corrieran. Un vietnamita que corría era un objetivo seguro. Esto nos desconcertó e inquietó. Nadie estaba ansioso por dispararles a los civiles. ¿Por qué el acto de correr identificaría a alguien como comunista? ¿Qué ocurriría si le disparábamos a un vietnamita que tenía una razón legítima para correr? (...) Por último, el jefe dijo: ignoro qué se supone que significa esto, pero hablé con el

²⁵ Ahmad Alasti, *op. cit.* en nota 62: 173

²⁶ Philip Caputo, *Un rumor de guerra* (1977), Barcelona, Argos Vergara, 1978: 123

²⁷ *Ibid.*: 204

*batallón y me dijeron que por lo que a ellos se refiere, si está muerto y es vietnamita, es un vietcong*²⁸. O como dice Scott Camile, tanto en *Winter Soldier* como en el montaje sin título también de *Winterfilm*. “La manera en la que distinguíamos entre civiles y el VietCong, consistía en que el VietCong tenía armas y los civiles no, y cualquiera que estuviera muerto era considerado vietcong. Si matabas a alguien, decían, ‘¿cómo sabes que es un vietcong?’ y la contestación genera era ‘está muerto’, y eso era suficiente”.

The Newsreel, en *Only the Beginning*, acompañó el relato del indio Evan Haney con imágenes verdaderas de *body counts*. De esta manera, los *wasps*, con Custer al frente, volvían a la carga. Sólo que en esta ocasión, en vez de indios, los masacrados eran vietnamitas.

Only the Beginning, por lo demás, es un *collage* hecho con metraje sobre la guerra de Vietnam de distintas fuentes, cuya composición carece de toda preocupación por mantener cualquier continuidad espacial o temporal. Por ejemplo, hay un fragmento en el que una voz en *off* habla de la ineficacia de las operaciones terrestres. Mientras tanto, vemos a un soldado cargado con su impedimenta que camina con paso cansino. Se produce un corte, y se pasa a una imagen de una bandada de patos que está tomando carrerilla, como para ir a levantar el vuelo. Con este fondo, la voz en *off* comenta literalmente “lo único que les queda [sb. al gobierno americano] es el poder aéreo”. En cuanto acaba de decir “air power” se inserta el sonido que hacen los aviones cuando van a despegar. Un instante después, hay un corte de imagen, manteniéndose la continuidad el sonido, y se pasa a una sucesión de tomas de cazas en el aire realizando bombardeos. Ahora el sonido del vuelo de los aviones es mezclado con el silbido que hacen las bombas al caer, y el estruendo de las explosiones. A los pocos segundos, los planos de aviones en el aire se intercalarán con escenas de destrucción de ciudades, de filas de niños muertos con sus etiquetas de identificación, de niños en hospitales quemados por el napalm, etc. Poco después se elimina cualquier sonido de vuelo aéreo, y una pausada voz en *off* cargada de emoción contenida [232] empieza a enumerar una lista de nombres vietnamitas, seguramente de ciudades, punteada por la inserción periódica de la diana que se ve en las mirillas telescópicas de las armas.

El fragmento que acabo de detallar es un ejemplo característico de la subordinación absoluta del montaje al objetivo de construir y transmitir planteamientos ideológicos muy concretos. No obstante, en otras ocasiones, ese objetivo se procura de una manera menos elaborada, lo cual, obviamente, no es necesariamente sinónimo de una eficacia menor. Por ejemplo, cuando en *Only the Beginning* se denuncian las terribles consecuencias medioambientales y humanas del uso por parte del ejército americano de agentes defoliantes para quemar la selva, una voz en *off* informa de que según los científicos, el daño provocado por el uso de ese armamento químico es seis veces mayor que el provocado en Hiroshima y Nagasaki. A continuación, Phuong, una vietnamita, cuenta que cuando vivía en Vietnam del Sur y estaba embarazada de su tercer hijo, una niña, padeció la guerra química. Su relato sigue así: “Ella es mongólica. La parte posterior de la cabeza es plana. Sus manos son deformes. Tiene tres dedos en un pie, y en seis en el otro. No puede mantenerse, ni caminar, ni hablar. Cuando llora se atraganta porque las lágrimas le van directamente a la garganta, a través de la nariz, en vez de derramarlas por los ojos”. Mientras escuchamos a Phuong, vemos a la niña en un hospital de Vietnam del Norte siendo examinada cuidadosamente por un médico, vemos sus manos, vemos sus pies, sus radiografías, etc.

Only the Beginning, por lo demás, empieza con imágenes de veteranos melenudos y barbudos ataviados con sus guerreras verde oliva lanzando rabiosamente en fila india sobre las escaleras protegidas con vallas del Capitolio en Washington las medallas ganadas en Vietnam.

²⁸ *Ibid.* 99

Todos dicen algo al público que rodea una tarima desde las que reniegan de sus condecoraciones, cosas como “*no queremos luchar nunca más, pero si tenemos que combatir otra vez, será para tomar estas escaleras*”. Al final del documental, nuevamente se ponen más imágenes de esta manifestación. De repente hay un corte, y aparece el logotipo de *The Newsreel* parpadeando al ritmo del tableteo de una metrallera.

La desinhibición impúdica de *The Newsreel* en cuanto al reconocimiento de la función agitadora y propagandística de sus documentales contrasta con la finura que se gastaba el Ministerio de Defensa de los Estados Unidos a la hora de ponerle un nombre a su maquinaria doctrinal: Dirección para la Información y Educación de las Fuerzas Armadas. Esta Dirección fue precisamente la que realizó el documental propagandístico sobre la política exterior en Vietnam del gobierno americano: *Why Viet-Nam*, escrito así en la pantalla, sin signo de interrogación, carencia que, en opinión de Ahmad Alasti, es, a su vez, “*una signo de su falta de investigación o examen autocrítico*”²⁹.

[233] Como he escrito en la introducción de estas páginas, *Why Viet-Nam* es quizá el mejor ejemplo de la propaganda gubernamental hecha con la comodidad de 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 Aberdeen, Dakota del Sur, que había dado a luz a quintillizos.

Como *Why Viet-Nam*, la *United States Information Agency* hizo cientos de documentales de adoctrinamiento que se pasaban a soldados y reclutas, a los estudiantes de institutos de enseñanza secundaria, o al público en general, a través de las cadenas de televisión³⁰. Naturalmente, el objetivo de esos films era transmitir la idea de que la causa del gobierno de los Estados Unidos era la causa de la libertad. Y no se andaban con rodeos. Por ejemplo, *Why Viet-Nam* comienza con unas palabras de Lyndon B. Johnson pronunciadas en una conferencia de prensa el 28 de julio de 1965, en la Casa Blanca: “*Queridos compatriotas americanos: no hace mucho recibí una carta de una mujer del medio oeste. Ella escribió lo siguiente: ‘Querido Señor Presidente. A mi humilde modo, le escribo para preguntarle sobre Viet-Nam. Tengo un hijo que en estos momentos está en Vietnam. Mi marido sirvió durante la II Guerra Mundial. Nuestro país está en guerra, pero ahora, en esta ocasión hay algo que no entiendo. ¿Por qué?’*”. Es decir, esta mujer entendía los motivos que llevaron a Estados Unidos a las playas de Normandía, pero no los que habían conducido a las costas del alargado país del sudeste asiático. Tras el “¿Por qué?”, repentinamente, se congela la imagen de Johnson, y sobre una sucesión de imágenes de niños y mujeres llorando, retumba la voz del presidente que repite hasta tres veces “*Why, (pausa) Viet-Nam*”. Después de la última reiteración, aparece escrito sobre la pantalla “*Why Viet-Nam*”. De repente, otra imagen “empuja” lateralmente al título, hasta ocupar del todo su lugar. ¡Sorpresa! ¡Hitler y Mussolini! A partir de este momento comienzan las lecciones de historia y de moral del maestro de escuela, asistidas por una “voz divina”, todo ello en un tono muy pedagógico y didáctico. Porque no debe olvidarse que Johnson se dirige al humilde ciudadano americano, representado por la mujer que le escribió. Las imágenes de Hitler y Mussolini corresponden a la firma del Tratado de Munich. Tras una serie de planos de águilas, esvásticas y paradas militares, aparece Neville Chamberlain anunciando al mundo que el pueblo alemán y el pueblo británico “*nunca irán a la guerra otra vez*”. Se congela la imagen del rostro del Primer Ministro del Reino Unido, y la “voz

²⁹ Ahmad Alasti, *op. cit.* en nota 62: 17.

³⁰ *Ibid.* 16

divina” dice con cierta sorna “*peace in our time*”, expresión con la que se conoce la alocución de Chamberlain. Entonces, repentinamente, se desencadena un ataque orquestal en *fortissimo*, característico de las bandas sonoras musicales del género del *western* cuando irrumpen planos de caravanas o de cabañas todavía humeantes tras el paso de los indios. Sólo que en vez de carretas o la casa de Martha, el amor secreto de Ethan, en *Centauros del desierto* (The Searchers; John Ford, 1956), aparecen ciudades europeas totalmente arrasadas, ardiendo, aniquiladas.

Desde le primer momento, *Why Viet-Nam* vampiriza al ciudadano mediante flagrantes mixtificaciones de la historia, que no viene a cuento enumerar aquí. Aunque con agresividad parecida son utilizados otros recursos, como la música, una “rimbombante banda sonora orquestal”, en palabras de Claudia Springer, con la que se quiere ayudar a “encapsular en 32 minutos todo el conflicto de Vietnam y la implicación americana”³¹. Pero el uso que se hace de la música en *Why Viet-Nam* es tan agresivo como tosco. En efecto, cuando la banda sonora musical acompaña a Ho Chi Minh o a soldados del Vietnam del Norte, la sinfonía anuncia profundidades oscuras y amenazantes. Pero cuando envuelve a los soldados de Vietnam del Sur, siempre limpios, sonrientes, aplicados alumnos de sus asesores americanos, y bien peinados, o a médicos del Ejército de los Estados Unidos que atienden a la población autóctona, entonces la música transmite calma, sosiego, luz, brillo, esperanza, etc.

Por otro lado, *Why Viet-Nam*, en muchos momentos, es una selección habilidosa de imágenes de la Guerra de Vietnam, en la media en que remitían directamente al imaginario colectivo del mito de la libertad forjado por los documentales propagandísticos de la II Guerra Mundial, un imaginario que Steven Spielberg utilizará sin complejo en *Salvar al soldado Ryan* (Saving Private Ryan, 1998). Por poner un único ejemplo, en *Why Viet-Nam*, en un momento determinado, asistimos a la llegada de *marines* americanos en lanchas de desembarco a unas playas de la costa vietnamita. Es imposible no pensar en el “Día-D”, en el día de la libertad. Sobre todo, porque a esas alturas del documental, ya hemos visto a Johnson, en el discurso mencionado, haciéndose, y respondiendo, la siguiente 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”

Por el tiempo de *Why Viet-Nam*, los Maysles estaban entrevistando a Marlon Brando, Richard Leacock retrataba a Stranvinsky, y D.A. Pennebaker pronto iba a hacer las maletas para seguir a Bob Dylan. Pero la contestación desde las barricadas filmicas ya se había puesto en marcha. Y surgió un film, en mi opinión, prodigioso, un documental que era el reverso, el negativo de *Why Viet-Nam*. Me refiero a *Time of the Locust*, de Peter Gessner, quien más tarde sería uno de los miembros fundadores precisamente de *The Newsreel*, aunque en 1972 ya había alejado del colectivo y fundado con otros colegas el grupo *Cine Manifest*³².

En *Time of the Locust*, [El tiempo de la langosta] Peter Gessner aparece como productor y montador, no como director o *filmmaker*. Esto ya da una idea de lo que es el documental. Pero por si no fuera suficiente, un texto sobrepreso advierte de que se trata de “*un film sobre la guerra en Vietnam. Montado a partir de material del American Newsfilm, metraje de combate del Frente Nacional de Liberación vietnamita, y material no estrenado filmado por cámaras de la televisión japonesa*”. Al

³¹ Claudia Springer, “Military Propaganda: Defense Department Films from World War II and Vietnam”, en John Carlos Rowe and Rick Berg, *The Vietnam War and American Culture*, New York, Columbia University Press, 1991: 101

³² Eugene Corr and Peter Gessner, “Cine Manifest: a self-history”, *Jump Cut*, n° 3, 1974: 19-20.

montaje realizado a partir [235] de material ajeno, Gessner añadió una banda sonora con música atonal compuesta por Morton Feldman, nada menos³³, y percusión de Max Neuhaus, artista famoso por sus “instalaciones sonoras”, para utilizar la expresión acuñada por él mismo. Es decir, toda una joya de la música vanguardista y experimental. La banda sonora de estos dos músicos está insertada y acoplada a la imagen de manera tan sobresaliente que tras los doce minutos de *Time of the Locust* es difícil repartir la responsabilidad que les corresponde respectivamente por lo que se refiere a la desasosegante sensación que consigue crear en tan pocos minutos.

Time of the Locust es una combinación de imágenes muy duras de ejecuciones sumarísimas, palizas y torturas. Pero sobrecoge, quizá más que ninguna, la escena en la que un vietnamita prácticamente desnudo, con los brazos atados por la espalda, y tirado en posición decúbito lateral en la hierba, implora a otro soldado vietnamita que le apunta con un fusil de repetición. Instantes después vemos cómo el vietnamita que se halla en el suelo recibe todo el cargador. La percusión de Neuhaus y la música de Feldman convierten en heladora esta escena ya de por sí paralizante. Años después, en el 2002, Sam Green y Bill Siegel incluyeron esta misma escena en su documental *The Weather Underground*³⁴. Pero, en vez de la percusión de Neuhaus, acoplaron al fogonazo de los disparos el sonido de tiros enlatados. Otra forma de construir la verdad, sin duda más “real” y “verdadera” que la escogida por Gessner. Sin embargo, entre la sonorización de esas imágenes en *The Weather Underground* y la de *Time of the Locust* se abre un abismo casi infinito en lo que se refiere a la capacidad de crear una profunda y tenebrosa sensación de desasosiego.

Hay un momento en el que *Time of the Locust* abandona la música atonal de Feldman y la percusión de Neuhaus. Vemos escenas de vida nocturna en una ciudad, Saigón probablemente, y una ejecución ante un pelotón de fusilamiento de un hombre que se revuelve en el mástil en el que ha sido atado. Entonces suena “These Boots Are Made for Walking”, canción de Lee Hazlewood que popularizó Nancy Sinatra en 1966, y de la que escuchamos la parte final: “*Estas botas están hechas para caminar, y eso es exactamente lo que harán / uno de estos días estas botas van a caminar por encima de ti / ¿Estáis preparadas, botas? / Empezad a caminar*”. Y entonces entra un plano de las botas de un soldado americano caminando.

También hay bombardeos, poblaciones arrasadas, y niños quemados por el *napalm*. Pero lo que convierte a *Time of the Locust* en la sombra siniestra de *Why Viet-Nam*, o viceversa, es que la mayor parte de la voz en *Off* son fragmentos de dos [236] discursos de Lyndon B. Johnson, uno de ellos, muy famoso entonces, pronunciado el 7 de abril de 1965 en The Johns Hopkins University, y el otro dirigido a los asistentes de una reunión que tuvo lugar en Honolulu con líderes de Vietnam del Sur, el 6 de febrero de 1966. Entonces, por medio de la sencilla pero delicada lógica del montaje paradójico, las locuciones de Johnson son asociadas por Gessner con el tipo de imágenes que en poco tiempo acabarían conformando un imaginario colectivo de derrota y humillación. Este nuevo e incómodo imaginario actuó sobre el repertorio nacional de mitos, construido por los documentales de la II Guerra Mundial, como una carga explosiva colocada en sus cimientos. Así, mientras que los documentales de la II Guerra Mundial esculpieron pacientemente la noción de la inocencia americana, mediante la reiteración de que

³³ Junto con John Cage y otros conformó la denominada *The New York School*, entre cuyos representantes, en las artes visuales, estaban, por ejemplo, Jackson Pollock o Mark Rothko.

³⁴ Este documental se estrenó en España en la 41 Edición del Festival Internacional de Cine de Gijón. Posteriormente fue proyectado en la Filmoteca de Valencia y en el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) de La Coruña.

la causa de la libertad era el único motivo por el que Estados Unidos aceptaba la pesada carga de la guerra³⁵, las imágenes de Vietnam se convirtieron en el barro con el que se modeló el monumento a la pérdida de la inocencia americana.

En ocasiones, el montaje paradójico se mezcla con la ironía, mecanismo retórico que Gessner utiliza de forma muy brillante cuando consigue girar (retorcer finamente) el sentido de unas palabras de Johnson hasta convertirlas en un discurso macabro. En efecto, mientras vemos encadenadas imágenes de los cráteres producidos por las bombas, imágenes de destrucción, de sufrimiento, de niños heridos... oímos la siguiente reflexión de Johnson: “*Cada noche, antes de apagar las luces para dormir, me hago esta pregunta: ¿He hecho todo lo que podía hacer para unir este país? ¿He hecho todo lo que podía para ayudar a conseguir la unidad del mundo, para intentar llevar la paz y la esperanza a todos los pueblos de la tierra? ¿He hecho lo suficiente? ¿Hemos hecho todos, cada uno de nosotros, todo lo que podríamos hacer?*”. Cuando Johnson deja de hablar, sus palabras ya han perdido toda la carga de angustia, duda y vacilación que originalmente querían transmitir. Pero el lugar del significado no queda vacío; se ha recargado con la sutil y repugnante amenaza de quien después de darle una paliza a alguien le pregunta si ha tenido suficiente con los puñetazos y patadas recibidos, o todavía necesita más.

Time of the Locust empieza con planos de un LVTP (*Landing Vehicle, Tracked Personnel*), un vehículo anfíbio blindado para transporte de personal, parecido a un tanque, al que en ocasiones se le montó una torreta con una metralleta³⁶. El cañón de estos vehículos con ruedas de oruga, por tanto, era de pequeño calibre, y, naturalmente, mucho más pequeño y delgado que el de un tanque convencional. En cierto modo, parece un agujijón. Pues bien, en alguno de los planos con los que *Time of the Locust* arranca *ex nihilo*, sólo se ve ese agujijón siniestro avanzando arrolladoramente al compás del ruido atronador del motor del LVTP. No sabemos hacia dónde se dirige. De pronto frena ante un agricultor vietnamita, que doblado hacia la tierra, recolecta gavillas de arroz. Entonces, desde un plano desde la parte posterior del LVTP vemos que el campesino se incorpora con las semillas en la mano, mientras que el cañón de la metralleta del blindado le apunta directamente. En ese preciso instante se congela la imagen, y aparece el título, *Time of the Locust*, al tiempo que suena la percusión de Neuhaus con un lúgubre golpe de campana, seguido por un golpe de tambor. Gessner, con extraordinaria economía de recursos y en sólo unos segundos ha constuido de manera sublime una metáfora de estirpe bíblica: “*El quinto ángel sonó la trompeta, y vi una estrella que caía del cielo sobre la tierra y le fue dada la llave del pozo del abismo; y abrió el pozo del abismo, y subió del pozo humo, como el humo de [237] un gran horno, y se oscureció el sol y el aire a causa del humo del pozo. Del humo salieron langostas sobre la tierra, y les fue dado el poder, como el poder que tienen los escorpiones de la tierra. Les fue dicho que no dañasen la hierba de la tierra, ni ninguna verdura, ni ningún árbol, sino sólo a los hombres que no tienen el sello de Dios sobre sus frentes. Se dio orden de que no los matasen, sino que fuesen atormentados durante cinco meses; y su tormento era como el tormento del escorpión cuando hiere al hombre*” (*Apocalipsis*, 9, 1-6).

Gessner, de este modo, replica a Johnson en su mismo campo. En efecto, en uno de los fragmentos del discurso de *The Johns Hopkins University*, montado sobre las imágenes de unos bombarderos que, después de despegar, dejan negrísimas estelas de humo tras de sí, el Presidente americano dice en tono amenazante: “*Podemos estar viviendo en el tiempo anunciado hace muchos siglos cuando se dijo: ‘Yo invoco hoy por testigos a los cielos y a la tierra de que os he propuesto la vida y*

³⁵ Thomas J. Slater, “Teaching Vietnam”, en Michael Anderregg, *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Philadelphia, Temple University Press, 1991: 276

³⁶ Gregory R. Clark, *Words of the Vietnam War*, North Carolina, McFarland & Company, Inc., 1990: 291.

la muerte, la bendición y la maldición. Escoge la vida para que vivas, tú y tu descendencia”. La cita que hace Johnson procede del Antiguo Testamento, concretamente del *Deuteronomio* 30, 19; de hecho, uno de los primeros planos de su película es una *plaga* de helicópteros, a la vista no mayores que langostas, sobrevolando los campos de cultivo. Gessner le contesta con el último libro del Nuevo Testamento, el *Apocalipsis: Time of the Locust, Tiempo de la Langosta*, el Rock del Apocalipsis en cualquier momento.

Time of the Locust, por otro lado, resume perfectamente el principio fundamental de la realización del documental de guerrilla: el montaje de imágenes y sonido, espacial y temporalmente heterogéneos, está subordinado por completo al objetivo supremo de transmitir una idea en la que se cree, o por la que se está dispuesto a luchar.

Antes de terminar, quisiera hacer dos observaciones. Como se habrá comprobado, no me he referido en ningún momento a la producción de un realizador de la importancia de Emile de Antonio. La razón consiste en que, aún estando toda su producción en una inequívoca y militante órbita de izquierdas, sin embargo no puede considerarse como documental de guerrilla. De hecho, Emile de Antonio desarrolló un estilo más intelectual que emocional, en el que primaba el análisis, a través de diversos recursos, siempre desde un marxismo explícitamente reconocido³⁷.

Y, por último, apuntar que, entre las muchas direcciones reivindicativas por las que se desarrolló el documental de guerrilla, la línea del *black documentary* merecería una atención especial. Pero si no he hablado de *The murder of Fred Hampton* (1971) de Howard Alk, *Black Panthers* (1968) de Agnes Varda, *Off the Pig/Black Panther* (1968) de *The Newsreel*, e, incluso, de *Sympathy for the devil* (1968), de Godard, es sencillamente porque es imposible un comentario adecuado de esta dirección del documental de guerrilla sin demorarse en el estudio de figuras como Malcom X, Martin Luther King, Bobby Seale, Huey P. Newton, Eldrige Cleaver, y acontecimientos como la lucha por los derechos civiles, el surgimiento del Black Power, de los Black Panthers, etc.

³⁷ Sobre el marxismo de Emile de Antonio, ver Douglas Kellner and Dan Streible, *op. cit.* nota 44. *Passim*.