

MICHAEL MOORE: DEL DOCUMENTAL A LA COMEDIA

Existe un dicho popular que postula: no hay mal que cien años dure, a lo que se suele añadir la coletilla: ni cuerpo que lo resista ; resulta probablemente irónico plantear de primera esta manera de pensar a la obra de Michael Moore, un periodista cineasta con experiencia como redactor de periódicos sensacionalistas, como irónico es plantearse hoy una tesis doctoral sobre su figura y obra. Lo cierto es que tanto periodística como cinematográficamente existe una complementariedad difícil de encontrar en otros presupuestos. Vivimos en un mundo donde necesitamos ser lo más versátiles posible, todos debemos servir para hacer de todo, y esta necesidad tiene que ser llevada a cabo para poder sobrevivir, hacer de todo de una manera enérgica y veloz. No sorprende que los abanderados de esta línea de pensamiento sean líderes de opinión: desde políticos, actores de cine, periodistas, todos ellos con una característica en común: haber triunfado a una edad temprana, son solidarios, la alegría de la huerta, un concepto que encuentro algo enrarecido en el Diccionario de la Real Academia (Grato y vivo movimiento del ánimo, el cual, por lo común, se manifiesta con signos exteriores) y que me ha llevado a encontrar una definición más idónea en lingüistas como María Moliner (Sentimiento que produce en alguien un suceso favorable o la obtención de algo que deseaba o que satisface sus sentimientos o afectos), un concepto cercano a lo que en su día Umberto Eco definió como *fruición*, en tanto que búsqueda de la felicidad a través del conocimiento, pero no nos pongamos melosos.

Según el psiquiatra Enrique Rojas Montes, este mundo es una comedia para quienes piensan y una tragedia para quienes sienten, pensamiento que entronca para explicarse en la teoría de los cuatro males del mundo que sostiene Luis Rojas Marcos. Estos cuatro males son el dolor, el miedo, el odio y la depresión, y parece saber un poquito más de lo que habla, sobre todo porque parece que estas cuatro características no son tan incompatibles con ese grato y vivo movimiento del ánimo. En cualquier caso, hablar es gratis y pensar o escribir todavía más, pues desde mi humilde punto de vista el corazón y el cerebro están interconectados, es por ello que me cuesta menos estar de acuerdo con Stanley Cavell cuando dice que la tragedia es la necesidad de tener nuestra propia experiencia y aprender de ella, mientras que la comedia es la posibilidad de hacerlo pasando un buen rato; así, mientras que estos dos eminentes médicos buscan causas a los males de la Humanidad, Michael Moore trata de buscar causas a la alegría; desgraciadamente este segundo tiene que trabajar más rápido, con lo inmediato, no se puede permitir el lujo de reflexionar, ¿no es cierto?.

Registrar algo con una mínima precisión en los tiempos que corren resulta frágil y, por ello, justificar que el mundo donde vivimos es irónico, resulta una tarea en sí contradictoria. Uno de los problemas con que me he encontrado a la hora de manejar bibliografía ha sido precisamente el encontrar frases con enunciados completos que me resultasen convenientes o mínimamente productivos, uno tiene que recurrir a menudo a vivencias, mensajes fugaces,... para que, sin ánimo de justificar o justificarse, encuentre racionalidad en el impacto de flashes que diariamente percibimos. Recuerdo que una famosa modelo fue a visitar a Teresa de Calcuta mientras estaba desempeñando su loable y considerada labor social. La joven mujer reconoció que ella no haría lo mismo (ni) por todo el dinero del mundo, a lo que Teresa contestó que ella tampoco. No sé si el lector se habrá quedado intrigado con lo que acabo de escribir, pero por si no lo habían entendido, en la palabra tampoco es donde se acaba el chiste. En *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*, Mercé Ibarz recoge pensamientos y trozos de ensayo del realizador aragonés, me gustaría destacar dos de ellos: Nada hay en el film [...] de morbosa reincidencia en lo terrible y El film no gestiona, plantea. En este sentido, también en Michael Moore lo terrible es lo que se muestra, no la manera en que se nos aparece; resulta de una confusión tremenda la imposibilidad de encontrar una copia cinematográfica de *Las Hurdes* original, por lo que la misma obra de Buñuel, contradictoria y todavía hoy censurada para el gran público, daría para seguir pensando.

Según Simon Feldman, el documental ve y oye la realidad concreta, pero las infinitas variantes de sus temas y estructuras pueden ir desde el más simple didactismo hasta el lirismo más imaginativo, pues en el principio de un guión hay una idea; es frecuente encontrarse con que el grado cero de escritura cinematográfica tan

utilizado por los primeros teóricos del cine, nos permita obviar la necesidad de un guión a la hora de realizar una película, un mínimo recorrido por los orígenes del cine nos hace ver que los hermanos Lumiere no necesitaron ningún folio en el que escribir cómo llegaba el tren a la estación y los pasajeros salían del mismo... En cualquier caso, también es Historia del Cine, un señor llamado Edison, que años después patentó el invento como instrumento de feria, incluso Marey y Muybridge tuvieron que esforzarse ideando otros artilugios que crearan movimiento, por ello la idea de la fotografía como microexperiencia de la muerte planteada por Roland Barthes en *La cámara lúcida*, desaparece cuando sobre ese mismo material fotográfico es posible el movimiento, un movimiento que produce visiones insensibles al tacto y que, por ello, no deja de perturbar a los más asustadizos.

A pesar de que según Feldman, las primeras películas documentales fueron las simples fotografías animadas de los hermanos Lumiere, parece existir consenso a la hora de determinar que fue John Grierson, en los años 30, quien acuñó el término documental, para referirse a las llamadas películas de la épica cotidiana realizadas una década antes por Robert Flaherty, siendo la principal abanderada de esta nueva corriente la película *Nanook el esquimal*, que junto con *Tabú*, trataba de profundizar en la visión de pueblos y seres primitivos, mientras que D.W.Griffith inauguraba el llamado modelo de representación institucional (que, paradójicamente trataba de superar los postulados propios del primitivo). Como pasos intermedios, Feldman aporta la necesidad de hablar del documental analítico que reivindica el papel de la cámara como explorador objetivo de la realidad (destacando a Dziga Vertov con su cine-ojo) así como el documental social que explora el mundo de los sumergidos en los países centrales y periféricos, cuya principal presencia es la del holandés Joris Ivens.

Esta necesidad de convertir el cine en medio también narrativo, de búsqueda de su propia gramática, parece ser inconcebible, pues, sin una necesidad de experimentación clara. Parece claro que un medio de expresión aparecido en 1895 no podrá adelantar a disciplinas como la literatura o la pintura que llevan conviviendo con el ser humano bastantes siglos antes, por lo que empeñarse además en realizar una Historia del Cine más allá del mero esfuerzo compilador resulta a sí mismo paradójico e irónico. Por ello, los trabajos de Grierson, probablemente sin los cuales no se hubiese llegado al *cinema-verité*, se insertan en el llamado documental institucional público que se ocupa de industrias y empresas inclusive oficiales, y que en ocasiones puede llegar al retrato crítico de sus propias actividades.

Apenas consumida la década de los 30, aparece el llamado documental de propaganda gubernamental, tanto en los países totalitarios, como Alemania e Italia, como en los democráticos (léase Estados Unidos), un documental propiamente de Guerra, cuyos principales representantes son Leni Riefensthal (*El triunfo de la voluntad*) y Frank Capra (con la serie en capítulos *Why We Fight?*). En España, nos encontramos con la figura de Fernando López-Heptener, cineasta y trabajador de la compañía Iberduero, que sin abandonar la corriente institucional incorpora toda una estrategia comunicativa de empresa al incorporar o tratar de beneficiarse de la penetración popular de otros medios de comunicación, incorporando la necesidad periodística de informar con el propósito de convertir el trabajo en documento, satisfaciendo así una necesidad etimológica todavía no del todo cubierta, y que le llevará a la realización de los noticiarios NO-DO. La figura de López-Heptener resulta singular y, de algún modo, reseñable, debido a que él mismo no se consideraba más que un aficionado al cine, aspecto que le llevaba, sobre todo en los documentales de empresa a intentar mostrar lo poco frecuente o, al menos hacerlo desde puntos de vista diferentes, intentando recoger lo permanente y fijo, no la acción fugaz de un instante, un documental en el que la única trampa es la falta de presiones para realizarlo y que no es meramente un trabajo con retribución habitual, debido también a que busca una idea unitaria determinada por la narrativa interna, tratando de captar hechos, acciones, paisajes, operaciones, actividad y dinamismo. Es probablemente este tipo de trabajo el que Feldman denomina documental con tomas de archivo, que ya después de la Segunda Guerra Mundial queda representado por Annelie y Andrew Thorndike, que entronca directamente con el documental poético que toma aspectos de la realidad para expresarlos enfatizando su belleza audiovisual (Jean Mitry, Bert Haanstra, Arne Sucksdorff).

Por último, se distinguen otros dos tipos de documental interesantes: el denominado de crónica humana,

destinado al retrato en profundidad de seres individuales y su contorno (Jean Rouch, Jorge Prelorán); y el documental político, que tuvo mucha importancia a finales de los 60, sobre todo en América Latina.

El término documental parece definirse más por lo que no es, que por su verdadero enunciado; junto a este género o modalidad de trabajo parece, en principio, indisociable el concepto de objetividad, ¿existe la objetividad?, si a esta eterna cuestión ética tan discutida, no en vano, por periodistas en su dinámica inherente de trabajo, parece claro que el documental, precisamente por serlo, debería huir de la arbitrariedad o ambigüedad a la hora de localizar los cuatro puntos que delimitan el encuadre fotográfico, ya que el trabajo periodístico no tiene porque plantear, y sí puede en mayor medida y sujetándonos a cierta relativización de los términos, gestionar, sobre todo cuando el derecho a la información obliga al que lo ejerce a mayores responsabilidades que las meramente artísticas, que por otra parte, no tienen por qué ser cosa baladí.

Bienvenido León realiza un análisis del documental científico, incorporando un concepto que resulta igualmente relevante: divulgación; un ensayo por el que trata de fomentar una actitud ante el documental de este tipo (perfectamente extrapolable al ejercicio general del criterio) a medio camino entre la ciencia (Conjunto de conocimientos sistemático, riguroso y estructurado de forma lógica) y el saber común (asistemático, basado en planteamientos ajenos a la pura racionalidad lógica,...), pero ¿cómo aunar elementos tan opuestos?, en la búsqueda de este objetivo, encuentra León un nexo fundamental: la retórica, que define como conjunto de reglas (ni siquiera disciplina) que propugnan un discurso bello, y en ocasiones, pomposo y acentuando su vertiente práctica. El hecho de que alguien intente convencer racionalmente a los demás supone una cierta modestia por parte del sujeto enunciator. Los tres géneros retóricos clásicos son: el judicial (se maneja en términos justo/injusto), el deliberativo (útil/inútil) y el demostrativo o deíctico (su discurso trata de percibir cualidades y defectos, ventajas y desventajas). Según León, el lenguaje audiovisual utiliza el género deíctico. Este hecho convierte el análisis de películas y la necesidad o placer de escribir sobre cine en algo poco propio para una tesis doctoral en toda regla; la intención, pues, nos hace aventurar que antes de preguntar el por qué de algo, nos preguntemos a su vez ¿por qué no?.

En el territorio de la Historia del Arte y las Ideas Estéticas, y más concretamente en los programas de estudios universitarios, existen temas donde se nos recuerda la falacia del realismo, acuñando este último término como un pseudoconcepto de la objetividad periodística antes mencionada; se desarrolla pues académicamente y, sobre todo, a raíz de la eclosión de las vanguardias artísticas de finales del XIX, principios del XX, todo un corpus teórico que lejos de no incorporar perspectivas sociológicas, tampoco parece tomarse demasiado en serio. Es, de hecho, André Bazin quién en su completo manual de resonancias proustianas, ¿Qué es el cine, escribe: Si la historia de las artes plásticas no se limita a la estética sino que se entronca con la psicología, es preciso reconocer que está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza o del realismo. Si hay algo que puede tanto integrar como perjudicar este postulado es la aparición de la fotografía y el cine, dos nuevos medios de expresión, que probablemente sin voluntad de hacerlo, lograron que la pintura, una vez resuelto el problema de la perspectiva y las formas, aspirara a conquistar el movimiento desde un realismo capaz de prolongarse de una manera natural mediante una búsqueda de la expresión dramática, a manera de cuarta dimensión psíquica, capaz de sugerir la vida en la inmovilidad torturada del arte barroco. Se mata, pues, el realismo, y nace la objetividad, algo, en su esencia, no menos turbador, en tanto en cuanto son técnicos e inventores los que como precursores, se convierten en profetas. De esta forma, la oposición que algunos quisieran encontrar entre la vocación de un cine consagrado a la expresión casi documental de la realidad y las posibilidades de evasión hacia lo fantástico y hacia el mundo de los sueños ofrecidas por la técnica cinematográfica resulta artificial, de tal forma que la imagen impone la presencia de lo inverosímil y lo introduce en un universo de cosas visibles. De esta forma, y a partir de la temprana utilización de la sobreimpresión y el ralenti, tanto la fotografía como el movimiento son capaces de sugerir elementos propios de la imaginación. Es posible que Bazin se esté refiriendo a Meliés, más que a los hermanos Lumiere, lo cierto es que lo convencional y la obsesión por esta imaginación parecen darse la mano en cualquier viaje más o menos profundo que hagamos por la Historia del Cine. Stanley Cavell cita a Emerson a propósito de la comedia de enredo matrimonial en Hollywood: La vida del hombre es la auténtica historia de amor que, cuando se dirige con valentía, aporta a la imaginación mayor alegría que cualquier ficción. Por ello, lejos de

las características inmanentes al medio, el film debe creerse lo que ve, pues incluso en sus inicios (o precisamente por eso) ni es el único ni principal documento existente, sino el indicio de una obra virtual que apenas nos atrevemos a imaginar. Lo que está claro es que el esplendor de un documento, su poesía no es independiente de su virginidad. La reconstrucción, escribe Bazin, es admisible siempre que no se quiera engañar al espectador y que la naturaleza del acontecimiento no sea contradictoria con su reconstrucción. En este sentido, periodismo y arte, a nivel cinematográfico, quedan ética y filosóficamente unidos, en un ámbito, el de la conciencia, que da para hacer bellas metáforas durante horas y horas, ya que el cine, como la muerte, marca la frontera de la duración consciente y del tiempo objetivo de las cosas, lo que contradictoriamente, no quiere decir más que una idea de cambio, en tanto en cuanto el tiempo es continente y contenido en toda representación o documento, la duración. No extraña por tanto que sea el cine, desde el marco incomparable de la Historia, el encargado de aportar eternidad a lo que toca y fabricar por extensión, mitos. La muerte o la vida, ¿qué es el cine?, ¿bautismo o extrema unción?. Y por consiguiente, ¿qué es la comedia?, ¿se puede explicar cinematográficamente sin recurrir al concepto de mito?. André Bazin cuenta que no fue tanto el talento del actor ni siquiera el genio de Chaplin lo que autorizó el rodaje de *El gran dictador*, sino tan solo el bigote como algo verdadero y que su pecado capital fue el hacernos reír a través de la repetición, de hecho parece razonable creer que el gag es siempre una idea cuya visualización sucede siempre a posteriori, de tal manera que nunca es divertida sino después de una operación mental.

Así, el cine puede, en efecto multiplicar las interpretaciones estáticas de la fotografía por las que nacen de la conjunción de los planos, esto justifica en gran medida el hecho de que cuando hablemos de cine, historia y crítica sean dos disciplinas adjuntas y, en ocasiones, inseparables. Nuestro interés ya no se dirigiría a lo que se nos cuenta, sino a la proeza, pasando de lo imaginario a lo real, del placer de la ficción a la admiración, siendo el montaje, creador abstracto del sentido, quién mantiene el espectáculo; lo importante no es, pues, que el truco sea invisible, sino el que haya truco o no. ¿Es necesario que este espectáculo sea irreal?, en este punto, es donde el periodismo manda sobre el arte, y las consecuencias a la hora de tomar decisiones sí que entonces pertenecen, o eso parece, a los profesionales y expertos en esta materia.

La comedia resulta ser o parecer ser una ficción que tan solo cobra todo su sentido o, más aún, que no tiene valor más que en cuanto la realidad se integra con lo imaginario, de tal modo que la planificación viene exigida por los aspectos de esta realidad.

Raymond Cavell cita igualmente a partir de la obra *The Basis of Shakespearean Comedy* de Nevill Coghill, la necesidad de hablar de dos tipos de comedia: la comedia jonsoniana o satírica o la comedia romántica o shakespeariana; la primera se centra en la vida cotidiana, en los ciudadanos, en gente humilde y anónima, siguiendo a los protagonistas mostrando cierta amargura por sus vicios y enseñándonos lo que es útil en la vida y lo que se debe evitar; mientras tanto, la comedia romántica expresa la idea de que la vida hay que cogerla al vuelo y, por tanto, no evitarla. Por lo tanto, siguiendo a Bazin, si el género burlesco ha triunfado antes de Griffith y del montaje (el ejemplo es Chaplin) es porque la mayor parte de los gags ponían de manifiesto una comicidad del espacio, de la relación del hombre con los objetos y el mundo exterior. Este hecho hace que tengamos que delimitar el objeto de estudio, si bien de una manera algo categórica y no formal, poco obsoleta, pues si Michael Moore es algo, probablemente sea director que cree en la realidad (frente a la otra distinción de director que cree en la imagen). Lejos de querer huir del tan socorrido mito de la caverna platónica tan de moda hoy en día, me gusta saber que Bazin opina que el sentido no está en la imagen, pues ésta no es más ni menos que la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador. También reconforta el hecho de que en los fundamentos o bases que permiten una evolución del lenguaje cinematográfico (léase como paso del modelo de representación primitiva al institucional, nombre éste también muy sujeto a la moda de lo peyorativo), Bazin no vea en el plano la unidad semántica y sintáctica por excelencia, no con ánimo de quitarle importancia, sino con la idea de matizar que la imagen no es importante por lo que añade a la realidad, sino por lo que revela en ella. Tiene poco sentido, pues, proponer preeminencia alguna de la forma sobre el fondo, pues a nuevo asunto, nueva forma, y por ello, una manera de mejor entender lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo nos lo dice, sobre todo cuando la reflexión que utiliza Cavell sobre los dos tipos de comedia aparece casi directamente expresada por Michael

Moore cuando en *Roger and Me*, muestra como realidad la necesidad de algunos habitantes de Flint de trabajar como estatuas en grandes galas de sociedad y empresariales; hecho o reflexión que entronca con la aparición de nombres como Bobby Winton, Peggy Lee o Mitzy Gaynor, artífices del teatro como espectáculo de Broadway, que consiguen llevar a esta localidad cercana a Michigan la oportunidad de disfrutar a mitad de precio de otro de los grandes elementos del sueño o privilegio americanos. Esta aparición, lejos de cesar, nos es mostrada hasta el máximo delirio durante los títulos de crédito finales en que uno de estos artífices nos muestra la importancia de controlar la entrada y salida de personajes en el escenario. Empezamos, pues, con la idea de la estatua, que culmina en un brote de hiperactividad que pretende mostrarse bajo la falsa virginidad de las palabras. De esta forma, mientras que André Bazin legitima sus postulados en función de la momentánea desaparición de las huellas del autor, propia del cine neorrealista italiano, Michael Moore construye un nuevo humanismo gracias a la deslegitimación de elementos aparentemente contrarios: el melodrama americano posterior a la Segunda Guerra Mundial (cuyo ejemplo más conocido se encuentra en películas como *Los mejores años de nuestra vida* de William Wyler) y la comedia en estado puro; esta deslegitimación se deriva del rechazo que todo periodista parece estar en el deber de realizar, de evitar toda capacidad de evadirse de una realidad que no le va a llevar ni a un sufrimiento excesivo ni al encuentro de la felicidad, que queda representada por el empeño kafkiano de intentar trasladar a Roger Smith, presidente de la General Motors, al lugar donde inauguró su primera fábrica, objetivo que, lejos de estar idealizado, se nos presenta como poco menos que ideal, sobre todo cuando el actor-director-protagonista no consigue ni concertar una entrevista personal con su secretaria, un empeño que se desbarata como el mismo mito de Sísifo, y a la vez, oculta el propósito poético de Kavafis al buscar ese paraíso perdido llamado Ítaca, personificación de unos habitantes para los que el tiempo se ha detenido. Y es que la obtención de la felicidad humana requiere, según Cavell, no la satisfacción perenne y plena de nuestras necesidades tal y como son, sino el análisis y la transformación de dichas necesidades, de este modo, las cuestiones económicas son invariablemente metáforas de cuestiones espirituales y los conflictos espirituales funcionan como metáforas de los económicos, y es aquí donde radica la unidad de la película de Moore, en una libre voluntad de destrozarse utopías a golpe de plano como testigo presencial de una de las mayores ruinas económicas y, por tanto, morales encontradas en los últimos años. Ansiedad es una metáfora de imaginar un modo de vida mejor o más satisfactorio, y la filosofía, en este caso, no busca más que perturbar los cimientos de nuestras vidas sin ofrecernos nada mejor que ella misma, con el propósito de que nos guíe nuestra experiencia, pero no que se nos imponga, porque una obra que a uno le interesa no es tanto algo que ha leído (o, en este caso, visionado) como algo de lo que es lector, espectador u observador, de tal forma que el contacto con ella se perpetúa, a través de la adopción de lo familiar y sencillo como objeto de estudio, guía o gurú, una tarea desprovista de todo romanticismo que conlleva la búsqueda de una nueva intimidad en la relación del yo con su mundo. No parece pues que la condenada comedia humana contenga más que demonios en su realidad finita, es por ello que recurrimos al arte (y el cine parece que lo es) para que algún ángel o musa nos desee el bien y nos bendiga, la sustitución de un pasado en común (y aquí todo film lo es, en tanto que nos llega ya más o menos enlatado o terminado) por un compromiso con la aventura, digamos que con un futuro mejor a pesar de los pesares. Un nuevo humanismo que nos advierte la capacidad de desear, aún cuando la consecuencia sea quedar como un imbécil, y es que cuando un mito ya no aguanta su revisión, no sólo es éste el que desaparece, sino que también nosotros hemos muerto para él, por eso el ocaso de los ídolos nietzscheanos se convierte en Moore en cegadoramente lúcido o, al menos, así lo atestiguan ejemplos como las apariciones de Pat Boone, The Beach Boys o James Bond, por ello es necesaria la integridad no como mecanismo para ofrecer todas las interpretaciones posibles, sino con el propósito de seguir una de ellas hasta el final, ya que no todos los modos de referirse a sí mismo son desviaciones de sí mismo, es por esto que el oficio reside en sus efectos, no en sus fundamentos, ya que la capacidad artesana (y toda producción independiente tiene algo de esto) es arbitraria, no autoritaria, sólo así se puede entender, parece, el interés del cine por lo visual y, por tanto, visible.

Toda resolución cómica, continúa Cavell, depende de que uno adquiera conocimiento sobre sí mismo a tiempo, de tal forma que la experiencia sirve para aprender quién es uno, en este sentido, tanto en Moore como en sus personajes, no debe avergonzarnos lo descarado de su hipotética falta de sinceridad (como de una manera lógica, se le acusó de manipular la realidad montando en paralelo un discurso de Roger Smith de Navidad con Charles Dickens incluido, junto con un desahucio sucedido al parecer otro año distinto), sino la

indefensión de su sinceridad; Moore se aleja en este ejemplo de Roger and Me del mero periodismo como registro, para ofrecer la realidad del ideal norteamericano, convirtiéndose él mismo en personaje inmoral, para hacer consciente al espectador que hay algo incluso peor que todo esto, tarea revolucionaria no sólo a nivel individual, aspecto éste que hace que sea malinterpretado como marxista, por más de uno. De esta forma, hay una alternativa a la bondad moral, que es la maldad moral, hasta donde sabemos siempre podemos quedarnos cortos, puesto que el desbaratamiento de toda posibilidad de vida moral lleva a la elección de la falta de humanidad, de la monstruosidad, y es que tanto en la vida de la mente como en cuestiones innatas uno no hace nada por accidente. Lo que sorprende, mal que nos pese, es la realidad, por ello, una explicación siempre debe explicar, y es en virtud de esta explicación en la que Moore se convierte en demiurgo de su propia farsa, sobre todo, además porque cuando uno tiene una buena historia, siempre hay algo que estropea el final, de tal forma que, en vez de comprarse el calendario de frases negativas de Murphy o cortarse las venas, Moore racionaliza su historia como algo ya ocurrido, algo que no se puede hacer público si no es a través de la difusión de su película (recurso que le sirve como contrapartida para añadir la coletilla de que el film no se pudo estrenar en los cines de Flint, además, porque todos los cines han cerrado), una película que, por ello, se ha convertido en historia o entidad diegética, perdiendo valor como reportaje periodístico. Este doble juego con una profesión con la que ya anteriormente se muestra bastante crítico, censura el conocimiento por parte del hombre de la existencia del hombre al otro lado, trascendiendo la labor social a su modo y sin traicionarse a sí mismo (lo cual resultaría muy cómodo si todo es un juego) pues para que las cosas ocurran, hay que dejar que ocurran. La relación entre lo literal y lo alegórico determina el curso de la narración, y nos ofrece pistas contradictorias a la hora de interpretarla. Los momentos finales están preparados tan minuciosamente y resultan tan concluyentes en el nivel dramático como la clausura de un aforismo, de tal forma que el hecho de que la idea de la diferencia provoque la carcajada resulta suficiente para garantizar que por lo general no puede haber una nueva reconciliación social en estas conclusiones. La opción de demiurgo no se adopta por capricho, la idea es que si los adultos que vemos en torno a nosotros representan el futuro, ¿por qué habríamos de abandonar la infancia?, bajo este planteamiento por el que la nostalgia, más que evocación del pasado es miedo al futuro, se esconde toda una teoría conceptual sobre lo que es el cine (y, por tanto, también la comedia), ya que si el cine nos hipnotiza en vez de despertarnos, entonces estamos embaucados por un mundo que no tiene nada de divertido, pero que a su vez, es y no es una cuestión alegre y fascinante, y no tan lejana a la voluntad de un Buñuel que parece reivindicar la historia del cine como una historia de la ceguera de la que demos de huir, por tanto, ¿cuál es la moraleja, que las ideas socialistas están taradas o que la práctica del capitalismo vuelve loca a la gente?. Parece que hay un cierto atisbo de fealdad del mundo exterior, dentro del que se producen las acciones que presenciamos; existe, en este caso particular, un atisbo de fracaso de la civilización a la hora de hacer que los seres humanos se comporten de un modo civilizado. Paralelamente a Ben Hamper, que prefiere jugar al baloncesto en el patio de un manicomio, el efecto del cine se puede tomar en un sentido como huida, y en otro (más cercano a Moore) como tregua y recreo, un juego donde el villano es una víctima del apetito de la cámara, del mismo modo que su víctima lo es de su apetito; se trata, a fin de cuentas, de que la faceta mala u oscura del mito de que el cine perpetúa la creación de la humanidad es cuestionable, que meramente nos poseemos, nos habitamos a nosotros mismos como extraños.

Por otra parte, la aparición de la religión como empeño del arte, nos es mostrada gracias a la existencia de sectas como Amway; una vez más, el arte se niega a asumir el papel espiritual; naturalmente esta situación ofrece nuevas posibilidades de fraudulencia, entre las cuales están las de los que se ofrecen a sí mismos como apóstoles (Janet) y las de quienes se ven como escépticos, en este sentido el conocimiento de otros depende de una apreciación de sus repeticiones, a través de las que se busca una corriente perturbadora bajo una superficie amable, como amable tampoco tiene que dejar de ser la obtención por parte de Kaye Loni Rae Lafko, del título de miss América; lo cómico, pues, ya no es cómico, aunque ello no implique perder el sentido del humor ni dejar que la comicidad niegue la humanidad de sus víctimas. La terrible verdad es que la verdad de estas cuestiones sólo se puede saber interiormente, es algo parecido a un eterno círculo vicioso por el que no se puede cambiar el mundo hasta que la gente que lo habite cambie, y la gente no puede cambiar hasta que cambie el mundo. La filosofía que empieza como asombro, puede o debe continuar como argumentación, es por ello, que a los seres eximidos de la tragedia y la comedia, no se les exige el pensamiento humano, que revierte sobre sí mismo en el tiempo, de esta forma el cine (y, ¿por qué no?, la comedia) expone y por

consiguiente deprecia y quebranta los valores de ritual y culto dentro de los que se habían encerrado las obras de arte, ya que cuando desaparece la fe, también desaparece todo lo demás y la película se vuelve explícitamente hacia su público para preguntar quién observa a quién, de esta forma lo humano aparece transfigurado en cine, una humanidad que nos advierte el hecho de que para ser felices no hace falta que supongamos saber de antemano donde empieza y acaba nuestra dependencia del azar, pero que nos advierte de la necesidad de la tragedia.

André Bazin recoge que el máximo coeficiente cinematográfico coincide paradójicamente con el mínimo posible de puesta en escena; el montaje es, pues, fundamental, pues, aporta la descripción discontinua y el análisis dramático del suceso. Y es que este medio del cine se parece a la poesía y es una tontería imaginarlo como un elemento aislado, ya que su pureza existe gracias a múltiples combinaciones; no tiene sentido ontológico justificar su independencia a los cristales, pues también, el cine es un estado estético de la materia y una modalidad del relato-espectáculo, cuyo coeficiente de eficacia es la planificación.

El problema de adaptación del cine a otras artes (aunque nuestro objeto de estudio sea un ejemplo de especial originalidad respecto a su falta de dependencia con la literatura o el teatro) define al cine como un medio, en realidad, impuro; sería complicado pretender vincular la obra de Michael Moore a través de sus sucesivas películas como si se tratara de un folletín. Sabemos que tras estrenarse *Roger and Me*, Michael rodó un cortometraje de escasa distribución (y, por tanto, casi imposible de obtener), centrado en uno de los personajes de la primera película, una joven mujer que vende conejos en dos modalidades: *Pets or meat*, es decir, mascotas o carne. De un mismo modo, las dos series de televisión *TV Nation* y *The Awful Truth*, tienen continuidad como tales, ya que la primera de ellas, a pesar de obtener un premio Grammy de la Academia, no se pudo emitir en su totalidad. Digamos que el punto intermedio entre estas dos series, lo desarrolla en una película autopromocional y extraña, denominada *The Big One*. El formato utilizado en las dos series de televisión citadas es semejante al CQC (Caiga Quién Caiga), y se me ocurre si precisamente si a este programa se le podría llamar informativo. El documental que olvida el periodismo parece haber muerto antes de nacer, es por ello, que aunque prefiramos el estudio de la obra de Moore desde una óptica cinematográfica (cuyo juego ontológico es, por definición, una broma), y en este sentido sí es interesante su comedia *Canadian Bacon*, es indudable que sus trabajos a nivel periodístico se convierte en importantes crónicas hasta ahora de fin de siglo. El hecho de que retratando a personas que nos son ajenas, Moore logre retratarnos a nosotros mismos resulta, en este sentido, esclarecedor.

El nexo de unión contundente entre documental y comedia viene dado en este caso por el concepto de paralelismo (de sabido es, por todos, que dos líneas paralelas no se llegan a encontrar), apenas se puede encontrar más que un alegato intencional a la hora de definir lo que es (y también, no es) el cine, para que ambos géneros sean apenas discernibles; probablemente el nexo sería el objetivo si éste fuese un postulado epistemológico... ¿sólo epistemológico?... el concepto que Bienvenido León acuña como divulgación es en este caso más amplio de lo que parece; desde que, hace seis meses, me vino a la cabeza la idea de realizar la tesis doctoral sobre Michael Moore, me he encontrado precisamente con un problema importante en cuanto a la divulgación de su obra en castellano, diversos e-mails a su propia productora Dogeatdogfilms, Polygram Video, Columbia TriStar, furtivos contactos por el mismo medio con salas de exhibición como Cines Renoir, Pequeño Cine Estudio de Madrid,... me hacen ver que sólo mediante este medio podré encontrar algún día (o eso espero) una manera de que la obra de Moore llegue a España de alguna forma, las últimas noticias resultan esperanzadoras, gracias a la revista argentina *Otrocampo*, existen posibilidades de conseguir a través de *Gativideo*, que el tema llegue a algún cauce. Además, las posibilidades del DVD parecen esperanzadoras (aunque caras) en ese sentido. Es por ello que el término DOCUMENTAPHOBIA, acuñado por la revista *Journal of Film & Video* vol. XLVI, publicado en la primavera de 1994, todavía no sé si se corresponde con el personaje que muere por un ataque de asma, acribillado por intereses ajenos en la película *Combinación ganadora* (dirigida por Nora Ephron y protagonizada por John Travolta) o sólo quiere decir contradocumental, postura por lo demás muy partidaria de André Bazin, y que incorpora una nueva tendencia que todavía no he incorporado: la de documental como recorrido etnográfico y, por tanto, de viajes. La bibliografía encontrada a este respecto, lejos de no tener interés, se me ha mostrado demasiado simplista en el sentido en que los

conceptos (y más si estos conceptos se convierten en consejos) que tratamos no son aplicables como lo es el libro de Linda Seger o Syd Field sobre el tema del guión. El trabajo de Michael Rabiger, sin duda bien organizado y sistemático apenas aporta ejemplos por los que se nos insiste en la fragilidad de cualquier género como mecanismo intelectual susceptible de convertirse en compartimento estanco, además de ofrecer interesantes anexos técnicos y creativos que ayuden a desarrollar un oficio condenado al olvido y a la extraña (por no decir mala) remuneración. Es por ello, que me acerco con respeto, sobre todo, al documental, un género no ya minoritario, sino aún marginal, pero que resulta siempre gratificante. En palabras de Nel Escudero, un documental es lo más parecido a una comida. Tiene varios ingredientes, se consume en poco tiempo y al cabo de una semana, en el mejor de los casos, todos lo han olvidado.

BIBLIOGRAFÍA

- Cine documental e informativo de Empresa. 50 años de producción de Fernando López-Heptener en IBERDUERO y NO-DO.- Cebrián, Mariano. Editorial Síntesis. Madrid. 1994.
- La búsqueda de la felicidad.- Cavell, Stanley. Editorial Piados Comunicación. Barcelona. 1999.
- Las claves del documental.- Escudero, Nel. Editorial IORTV. Madrid. 2000.
- Guión argumental. Guión documental.- Feldman, Simón. Editorial Gedisa. Barcelona. 1993.
- Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo.- Ibarz, Mercé. Editorial Prensas Universitarias Zaragoza. Zaragoza. 1999.
- El documental de divulgación científica.- León, Bienvenido. Editorial Piados Papeles de Comunicación. Barcelona. 1999.
- Dirección de documentales.- Rabiger, Michael. Editorial IORTV. Madrid. 1987.
- ¿Qué es el cine?.- Bazin, André. Editorial Rialp. Madrid. 1966.