



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LOS COMPONENTES CONSTITUTIVOS DEL RELATO EN EL DOCUMENTAL
CINEMATOGRAFICO: ESTUDIO DE CASO DE *MASACRE EN COLUMBINE*.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN

PRESENTA:

DEMIAN JAVIER SALDAÑA SIFUENTES

ASESOR: PROF. FEDERICO DEL VALLE OSORIO



MÉXICO D.F.

MARZO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Al Profesor Federico Del Valle Osorio por la confianza y por ayudarme a convertir un par de reflexiones en este trabajo de investigación.

A Yeden por acompañarme en este largo proceso, por tenerme tanta paciencia, por quererme a pesar de todo.

A Alín y León por desempeñar tan bien su papel de consejeros.

A Aldo y Zavala por ayudarme a conseguir tantos documentales inconseguibles.

A Alex por prestarme su impresora.

A todos mis profesores y a todos mis alumnos, a los de ayer, a los de hoy y a los de mañana, por nunca permitir que el aprendizaje se detenga.

Este trabajo es un regalo para mis padres porque tengo la ligera sospecha que ellos lo consideran algo muy importante.

“El hombre, tanto en sus acciones y sus prácticas como en sus ficciones, es esencialmente un animal que cuenta historias. Lo que no es esencialmente, aunque llegue a serlo a través de su historia, es un contador de historias que aspira a la verdad. Pero la pregunta clave para los hombres no versa sobre su autoría; sólo puedo contestar a la pregunta ¿qué voy a hacer? si puedo contestar a la pregunta previa, ¿de qué historia o historias me encuentro formando parte?”

Alasdair Macintyre

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. NARRATIVA Y DOCUMENTAL	15
1.1 Análisis estructural del relato	18
1.2 Relato y documental.....	22
1.2.1 El relato y las diferencias entre discurso narrativo y no narrativo	22
1.2.2 Definición de documental: caracterización del género	25
1.2.3 Documentales narrativos y no narrativos	31
1.3 Narratología temática o del contenido (los componentes de la historia)	38
1.3.1 Existentes: personajes y ambientes	39
1.3.2 Sucesos: acontecimientos y acciones	43
1.3.3 Grados de narratividad	45
1.4 Narratología modal o de la expresión (las variables del discurso).....	49
1.4.1 Forma de la expresión	49
1.4.1.1 Tiempo	50
1.4.1.2 Perspectiva.....	52
1.4.1.3 Modo	54
1.4.2 Sustancia de la expresión	56
1.4.2.1 Modalidades de la representación documental	57
1.4.1.2 Discurso audiovisual	66
2. <i>MASACRE EN COLUMBINE</i>	73
2.1 El director	76
2.1.1 Trayectoria	77
2.1.2 Temática documental	81
2.1.3 Estilo documental	92
2.1 La película	107
2.2.1 Ficha técnica	109
2.2.2 Reseña	110
2.2.3 Festivales y premios	112
2.2.4 Éxito en cartelera	115
2.2.5 Otras ventanas de difusión	130
3. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE <i>MASACRE EN COLUMBINE</i>	135
3.1. Metodología del análisis	138

3.2 Narratología temática o del contenido (los componentes de la historia)	140
3.2.1 Sustancia del contenido	140
3.2.2 Forma del contenido	149
3.2.3 Trama y grados de narratividad	158
3.3 Narratología modal o de la expresión (las variables del discurso).....	165
3.3.1. Forma de la expresión	166
3.3.1.1 Tiempo	166
3.3.1.2 Perspectiva	174
3.3.1.3 Modo	179
3.3.2. Sustancia de la expresión	183
3.3.2.1 Modalidades de representación documental	184
3.3.2.2 Discurso audiovisual	193
CONCLUSIONES	209
ANEXOS	217
FUENTES CONSULTADAS	225
Bibliografía	225
Hemerografía	227
Direcciones electrónicas	228

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XX y principios del XXI la oferta de productos audiovisuales ha aumentado exponencialmente a nivel mundial debido a múltiples factores. El avance tecnológico e informático ha permitido una gradual conversión de distintas fases de la producción, distribución y exhibición audiovisual al campo de lo digital. Esta evolución afecta a los medios tradicionales como el cine y la televisión, pero también favorece la proliferación del video y la diversificación de servicios del Internet, dos posibilidades que han modificado de manera significativa las pautas de consumo de la población en los últimos años. Los distintos hallazgos tecnológicos que revolucionan la producción e intercambio de mensajes, tardan poco tiempo en pasar de la concentración en ciertas manos y países, a periferias que aprovechan la simplificación de los procesos y la relajación de requerimientos técnicos y económicos para incursionar en el mercado de lo audiovisual. A ello debemos agregar que el avance de la televisión restringida fomenta y propicia cada vez más la aparición de un mayor número de canales temáticos dirigidos a públicos especializados.

Todos estos factores convergen para que, bajo diversos esquemas y con distintos objetivos de comunicación, se produzca día con día una inmensa cantidad de textos audiovisuales que por distintos medios, están al alcance de una parte importante de la población del mundo. Esto ha propiciado un fenómeno de fragmentación de las audiencias que desplaza cada vez más al viejo modelo donde la gente no tenía más remedio que consumir los contenidos ofertados por los canales generalistas de televisión abierta. Ahora la realidad mediática es otra, y ante el gigantesco escaparate de miles de mensajes audiovisuales el usuario puede realizar un consumo de contenidos a la carta, eligiendo sólo aquellos que verdaderamente llenan sus intereses.

A estudiantes de la carrera de Ciencias de la Comunicación les toca evaluar este panorama actual, no sólo cuantitativa sino también cualitativamente. Se debe reflexionar desde el ámbito académico ¿qué se le oferta ahora a la población?, ¿qué estratos socioeconómicos de la misma tienen verdaderamente acceso a esa gran gama de mensajes?, ¿en qué medida dichos estratos están realmente diversificando su consumo audiovisual?, y ¿hacia qué opciones están derivando sus preferencias? En ese sentido, uno de los principales cuestionamientos debe versar sobre ¿hasta qué punto una mayor oferta audiovisual puede favorecer que una sociedad esté mejor informada? Esto tiene una importancia fundamental en México, pues es uno de los países más atrasados en hábitos de lectura, donde por tanto, la gente obtiene sus principales referentes sobre el mundo a partir de los canales de televisión abierta, la mayoría de los cuales no han intentado resolver, sino al contrario, se empeñan en profundizar, los vacíos informativos de la población por medio de los contenidos que programan.

Ahora bien, las posibilidades de que este nuevo escenario de amplia oferta audiovisual permita subsanar un poco el rezago cultural, informativo y educativo de la población en México, depende en buena medida del nivel de presencia que tengan los géneros informativos audiovisuales dentro de un universo de mensajes en el cual suelen predominar otros de tipo publicitario, propagandístico o de mero entretenimiento. En ese sentido resulta fundamental evaluar específicamente el papel y presencia que ahí tiene el documental, pues de todos los géneros informativos audiovisuales es el que investiga con mayor profundidad los temas y por tanto, proporciona mayor información para comprender los problemas del mundo histórico.

El documental a pesar de no contar con un verdadero reconocimiento institucional se ha convertido en una herramienta audiovisual imprescindible dentro de las sociedades modernas. En ocasiones ha servido para abrir el debate social, histórico, político, económico, ecológico, o de alguna otra índole, que permita entender el significado o las repercusiones de ciertos fenómenos que demandan nuestra atención. Otras veces presentan una aproximación completa y elocuente para informar a ciertos públicos sobre un tema en particular, lo cual explica que sean empleados de manera recurrente como apoyo dentro de universidades, foros y museos. En todos los casos se convierten en un archivo de imágenes y sonidos con gran valor histórico que funge como memoria audiovisual de una época, no sólo en cuanto a cómo lucía una realidad determinada, sino incluso también, en cuanto a cómo eran las pautas de representación y los discursos ideológicos dominantes o contestatarios dentro de la misma.

De ahí la importancia del género y la exigencia de estudiar con mayor rigor sus estructuras, sus temáticas y sus estrategias discursivas, en aras de comprender a fondo su funcionamiento. Y es que tal vez, a partir de ello, se puedan encontrar también algunas pautas de realización que permitan al documental estar en mejores condiciones de competir con otros mensajes dentro de medios específicos. En ese sentido, en el panorama actual que antes hemos delineado, existen documentales concebidos para tener salida por cine, otros por televisión, otros por video e incluso últimamente por Internet. Cada medio plantea diferentes requerimientos en función del público potencial, y las condiciones en que el audiovisual será consumido, lo cual determina cuestiones como la duración, la estructura (si contempla o no cortes comerciales o división en bloques), los temas, los ritmos y en suma la manera en que construyen la representación. En el presente trabajo surge la inquietud de estudiar específicamente el caso del documental cinematográfico, para establecer cuál es la vigencia que tiene en la actualidad. Sobre todo cabe preguntar cómo se construye una representación audiovisual con fines informativos, que ha de competir en cartelera con películas de ficción, productos mejor posicionados en las preferencias del público. La respuesta a dicho cuestionamiento dista de ser simple, y varía en buena medida de un caso a otro, sin embargo, una constante que se observa en varios

documentales cinematográficos de los últimos años es la importancia concedida a la dimensión narrativa dentro del texto. Para aclarar esta cuestión, cabe comentar un ejemplo histórico que sirve de punto de partida y orienta las reflexiones de este trabajo de investigación.

Nanook el esquimal (1922), ha sido considerado por varios documentalistas y críticos como el primer documental en la historia del cine, y a su director Robert Flaherty, se le ha reservado el título de padre del género. Sin embargo, antes de esta película, habían existido ya muchas otras elaboradas a partir de registros de tipo documental que por tanto, utilizaron métodos similares de producción al trabajar también directamente con la realidad y sus actores sociales. En ese sentido, el acierto de Flaherty consistió en someter dicha realidad a un tratamiento narrativo, pues su apuesta era construir una representación documental que girara en torno a una historia. De tal modo, el director focaliza un personaje (el cazador Nanook) inmerso en un conflicto (él y su familia tratan de sobrevivir en un ambiente hostil) y lo utiliza como hilo conductor para organizar el contenido de su película. Esta es la gran aportación del “padre del documental” y lo que en realidad lo diferencia de los demás documentales de la época, los cuáles seguían una simple organización temática de los asuntos abordados.¹ Su innovador tratamiento y el dominio que tenía del lenguaje cinematográfico (también puestos al servicio de una narrativa) le valieron el favor de la crítica, pero también la aceptación de un público que había mostrado un gusto particular por el consumo de ciertas historias.

A partir de entonces, una vez inaugurada la noción de documental, los tratamientos y las temáticas han variado considerablemente, y el concepto mismo del género se ha sometido a constantes revisiones y reinterpretaciones. Si bien es cierto que muchos directores han seguido el ejemplo de *Nanook el esquimal* y utilizan una historia anclada en el mundo histórico para dar a conocer cierta problemática o asunto; otros documentalistas en cambio han menospreciado el ingrediente narrativo, y optan por otro tipo de formas discursivas, muchas veces recurriendo, como antes de Flaherty, a la ordenación temática de su información. En suma, cada realizador construye una representación del mundo histórico siguiendo sus propias pautas y el gradiente de narración fluctúa dependiendo de la importancia que cada uno le concede.

Este trabajo de investigación se interesa justamente en explorar las relaciones complejas que existen entre narrativa y documental, entre principio narrativizante y vocación informativa, pues son el fundamento para comprender como se construyen los principales documentales cinematográficos de la última década. En ese sentido, resulta pertinente efectuar un estudio de caso de un ejemplo paradigmático dentro del contexto actual, *Masacre en Columbine* (Michael Moore, 2002), documental que ha supuesto de acuerdo con varios críticos, un impulso

¹ Bienvenido León, *El documental de divulgación científica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, Serie: Papeles de Comunicación, 1999, p. 71

determinante al género en los últimos años, y que por tanto presenta varios paralelismos con respecto al fenómeno de *Nanook*, ocurrido ochenta años atrás. Y es que en un momento en que el cine de ficción dominaba las carteleras comerciales y culturales, y en que la televisión, por medio de ciertos canales especializados, parecía ser el principal escaparate para el género, este filme logró el reconocimiento de la crítica en distintos certámenes, pero también, y mucho más importante, el reconocimiento del público, que semana tras semana acudió incesantemente a las salas. De tal modo, la película considerada por la Asociación Internacional del Documental como el Mejor Documental de Todos los Tiempos, logró permanecer en cartelera de manera insólita por 49 semanas, y recaudó más de 58 millones de dólares a nivel mundial.

Una premisa de este trabajo de investigación es que la buena aceptación de la película se debe en buena medida a su dimensión narrativa como en el caso de *Nanook*. Por ello surge la inquietud de indagar sobre las relaciones y el verdadero alcance que puede tener la narrativa dentro de este texto documental. Esto nos obliga a recurrir a la Narratología, disciplina que proporciona el marco teórico y conceptual adecuado para determinar hasta qué punto el documental se apoya en un relato, y cómo ha sido construido el mismo. En síntesis, la presente investigación constituye una gran reflexión en torno a la dicotomía compleja que conforman narrativa y documental, a partir de estudiar un caso en particular, *Masacre en Columbine*, uno de los documentales cinematográficos más importantes de los últimos años.

Para alcanzar los objetivos planteados, el trabajo se divide en tres capítulos. El primero de ellos, cuenta con cuatro subcapítulos o grandes apartados que en conjunto sirven para exponer el marco teórico y conceptual necesario para realizar nuestro análisis. De tal modo el apartado 1.1 contiene a grandes rasgos los antecedentes y principales preceptos del análisis narratológico, donde de manera general, se explica una aproximación metodológica que divide los relatos para su estudio en dos campos interdependientes pero diferenciados: historia y discurso. El apartado 1.2 sirve para definir relato y documental, conceptos aparentemente simples, pero que requieren una delimitación precisa en aras de acotar la discusión de este trabajo dentro de márgenes operativos. Con ello se da propiamente inicio a una reflexión en torno a las relaciones complejas que existen entre el ámbito de la narrativa y el ámbito informativo del documental. Más adelante, en el apartado 1.3 se exponen las categorías de análisis por medio de las cuáles habremos de estudiar el campo de la historia. Para ello se establecen las características de los principales componentes constitutivos del contenido narrativo (personajes, ambientes y sucesos) así como algunos criterios para evaluar las relaciones entre ellos. Esto se complementa en el apartado 1.4 con la explicación de las categorías que permitirán estudiar el discurso. De tal modo, se exponen conceptos como temporalidad, perspectiva y modo narrativo, y se desglosa una clasificación de modalidades de representación adecuada para analizar específicamente textos documentales.

El segundo capítulo tendrá un carácter descriptivo, pues se destina a presentar información relevante sobre el objeto de estudio, por medio de dos grandes apartados. En el apartado 2.1 se exponen cuestiones relacionadas con el director, en cuanto a su trayectoria, su temática y su estilo. Todo ello permitirá contextualizar la película y entender la importancia que tiene como parte de un conjunto mayor integrado por la obra de Michael Moore. Más adelante, en el apartado 2.2 se ofrece información complementaria sobre *Masacre en Columbine*. Por medio de una ficha técnica se cubren los datos principales relacionados con su producción, para posteriormente dar un repaso a los reconocimientos y premios que la película cosechó alrededor del mundo. De igual modo, se integran datos relacionados con el buen funcionamiento que tuvo en taquilla cinematográfica a nivel mundial, así como en otras ventanas de difusión.

Finalmente, en el tercer capítulo se lleva a cabo el análisis narratológico del documental *Masacre en Columbine*. Esta fase final está dividida en tres grandes apartados. En el primero de ellos se expone la metodología del análisis, mientras los dos restantes están dedicados plenamente al estudio de la historia y del discurso dentro del documental. De tal forma, el apartado 3.2 constituye una aproximación al contenido del filme, para establecer si hay una historia de por medio, y en qué consiste la misma, es decir, cuáles son los personajes involucrados, los ambientes en que se mueven, y las acciones que ejecutan. Del mismo modo, se evalúa la manera en que se integran dichos elementos dentro de una trama para definir el grado de narratividad que opera dentro del texto. Finalmente en el apartado 3.3 se efectúa el análisis de los componentes discursivos. Entonces aplicaremos las categorías pertinentes para descubrir cómo se da a conocer dicha historia en un texto que tiene la particularidad de ser una representación de la realidad con fines informativos, o mejor aún, cómo es que un documental sobre un tema específico ha llegado a asumir una forma de relato.

En este punto debemos subrayar que existe muy poca bibliografía publicada en donde se teorice sobre el género, menos aún sobre la peculiar relación entre narrativa y documental, más allá de las recomendaciones aisladas que a modo de manual algunos textos ofrecen en torno al uso de personajes y de ciertas técnicas narrativas y dramáticas. En ese sentido, nuestro estudio de caso y análisis narratológico de *Masacre en Columbine* pretende convertirse en un referente que sirva como cimiento a otras investigaciones y reflexiones en torno al tema. De tal modo nuestro trabajo deja abierta la puerta a otros investigadores interesados en uno o ambos campos, narrativa y documental, pero también, por qué no decirlo, podrá servir a estudiantes de la carrera de Ciencias de la Comunicación, particularmente aquellos dentro de la especialidad de Producción Audiovisual (futuros productores) que interesados en el género pudieran retomar para algún proyecto, a modo de enseñanza, algunos de los aspectos y hallazgos que se exponen a lo largo de esta investigación.

1. NARRATIVA Y DOCUMENTAL

Si nos remontamos a los orígenes del cine, encontraremos que los primeros registros fueron de tipo documental, pues las llamadas “vistas cinematográficas” eran representaciones fotográficas sobre el mundo histórico y de eventos tan diversos como la llegada de un tren a la estación, la salida de unos obreros de una fábrica o el desayuno de un bebé. Tal como se puede deducir de dichas temáticas, en ese momento filmar la realidad no respondía tanto a un interés informativo, sino al interés de simplemente mostrar situaciones anecdóticas o rutinarias tomadas de un espacio cotidiano reconocible por el público de la época. Y es que bastaba tener a cuadro el motivo más nimio, cuando era en realidad el cinematógrafo como invento, con su espectáculo novedoso de imagen fotográfica a gran escala y en movimiento, lo que garantizaba el interés de las personas por acudir a estas proyecciones. El valor documental de todas esas filmaciones de corta duración, a pesar de su aparente simplicidad o de los fines que las originaron, radica en que constituyen un testimonio visual insustituible sobre una época a más de un siglo de distancia.

Sin embargo, con el paso de los años, el cinematógrafo de los hermanos Lumière empezó a perder su atractivo de novedad, y ya no bastaron las vistas anecdóticas. Esto obligó a mostrar eventos de mayor interés, por lo cual las filmaciones aumentaron su complejidad, y mientras por un lado las representaciones de la realidad tomaron forma de reportajes y noticiarios, por el otro lado se empezaron a filmar pequeñas ficciones. Como consecuencia de la posterior evolución de ambas posibilidades, a finales de la primera década del siglo XX, el cine de ficción comenzaría a ser el género dominante, y los registros documentales pasarían gradualmente a un segundo plano.² En México se dio la misma situación aunque con ciertas particularidades.

Desde la llegada del cinematógrafo a territorio nacional en 1896, y hasta 1910, se habían realizado 238 producciones, de las cuales al menos 218 eran registros de tipo documental.³ El avance de la ficción se vería retardado un par de años más debido al surgimiento de uno de los acontecimientos políticos y sociales más importantes del siglo pasado: la Revolución Mexicana. Si por un lado, una de las consecuencias de la revuelta revolucionaria fue el decrecimiento gradual de la producción cinematográfica, por el otro obligó al cine de los siguientes seis años a asumir una función más testimonial. Finalmente, en 1917, año en que concluye la revolución de manera oficial, la situación cinematográfica da un giro que tan sólo se había postergado, y empieza a aumentar la producción de películas de ficción en detrimento de otro tipo de filmes. Esta tendencia en la producción se corresponde con una tendencia en la exhibición, de tal modo que, ya para la década siguiente, de un total de 5,044 estrenos apenas 44 son documentales.⁴

² Bienvenido León, *op. cit.*, p. 70

³ Rodolfo Peláez, “El documental y su público en México”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, México, UNAM/CUEC, diciembre-febrero, 2004, p. 39

⁴ *Ibid*, p. 40

En la actualidad, a más de un siglo de distancia de las primeras vistas filmadas y proyectadas en México, es indudable el valor que guardan todas esas imágenes como documentos históricos. Pues a pesar de lo anecdótico que pudiera resultar en su momento un paseo a caballo de Porfirio Díaz por Chapultepec, el registro ha permitido acercarse un poco más a este personaje emblemático de la historia de México. Asimismo, el material filmado durante la revolución, resalta la importancia que adquiere el cine documental durante ciertas coyunturas históricas. Todos estos registros, independientemente del interés más o menos informativo que impulsó su realización, tienen un papel fundamental en la conformación de un imaginario de nuestro pasado, y por ello fungen como una herramienta indispensable para la comprensión de nuestro presente.

Esta importancia subrayada por nosotros, no se ha visto correspondida (salvo excepciones ocasionales), con un apoyo institucional de envergadura que garantice la producción y exhibición del género, lo cual es válido tanto en nuestro país como en el mundo. El lugar marginal que hoy en día ocupa el documental cinematográfico con respecto a la ficción viene a confirmar una tendencia que empezó a imperar desde principios del siglo XX. Ahora bien, un menor interés en el documental se ha visto reflejado no sólo dentro de una industria que produce y exhibe un número limitado de estos filmes, sino también en un menor número de estudios y reflexiones teóricas en torno al género, comparados con aquellas que se destinan a las películas de ficción.

El cine como arte, industria, medio de comunicación o herramienta tecnológica, ha interesado a una gran cantidad de teóricos provenientes de diversos campos de conocimiento, quienes se han ocupado del fenómeno cinematográfico en cuanto a sus formas de funcionamiento, su desarrollo histórico, o sus posibles efectos y consecuencias dentro de la sociedad. Las investigaciones y reflexiones en torno a esos y otros procesos vinculados al cine han venido acompañadas de un estudio cada vez más sistemático de los productos que en diferentes épocas se ofrecían al público en las salas de proyección. De tal modo, una variedad de disciplinas como la Sociología, el Psicoanálisis, la Lingüística, o la Historia del Arte, teorizaron a partir de películas específicas para dar pie a la consolidación de perspectivas teórico metodológicas mucho más especializadas en el análisis fílmico (la iconología, la semiótica, la narratología, etc.).

Hoy en día se puede tener acceso en bibliotecas y universidades a una cantidad inconmensurable de estudios sobre infinidad de películas, a las cuales se les ha abordado desde distintas perspectivas y con diversos métodos. Sin embargo, cabe hacer notar que existe una desproporción abismal entre lo que se ha escrito (y analizado) en torno a filmes de ficción con relación al género documental. La comprensión del discurso cinematográfico no puede pasar por

alto la comprensión de las formas de representación documental, pues no podemos olvidar que estas han tenido, incluso desde antes que las representaciones de tipo ficcional, una vigencia indiscutible en las sociedades modernas. En ese contexto, la obra de Bill Nichols titulada *La representación de la realidad*, se ha vuelto un referente obligado para el análisis de documentales pues ahí se proponen algunas categorías que atañen específicamente a dicho género dentro de la clasificación que hace el autor en cuatro modalidades de representación: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Si bien resulta fundamental retomar las aportaciones de Nichols en el presente estudio de caso sobre el documental *Masacre en Columbine*, surge la necesidad de complementar este enfoque con otro que permita resolver ciertos cuestionamientos que han surgido en torno al aspecto de la narrativa dentro del mismo, pues es una variable fundamental en las películas del director Michael Moore. Es por ello, que se acude a la narratología, pues este campo proporciona el marco teórico-conceptual adecuado para realizar un análisis de aquellos elementos que pudieran funcionar como componentes constitutivos de un relato dentro de la película.

La realidad que ha de ser representada por el documental impone ciertas condiciones y dificultades al realizador que se traducen en un control apenas parcial y limitado sobre las variables que están en juego frente a la cámara. Si a esto sumamos la vocación informativa que le es propia al género, resulta comprensible y natural que en ocasiones el documental no parezca tan narrativo como puede parecerlo cualquier película de ficción. A pesar de ello, es indudable la importancia que muchos documentalistas conceden a una dimensión narrativa, misma que logran introducir por diferentes medios en sus trabajos. Esta cuestión en particular será abordada a lo largo de nuestro estudio y de ahí la pertinencia de acudir al marco teórico señalado.

De tal modo, en el presente capítulo se exponen los principales fundamentos y conceptos del análisis narratológico, y el alcance que pueden tener en el estudio de un relato cinematográfico que tiene la particularidad de no ser producto de la imaginación de un autor, dado que la historia o historias que ahí encontramos están ancladas en el mundo histórico. La narratología presenta el marco de referencia necesario para evaluar las relaciones que existen entre narrativa y documental, y para desmenuzar la manera en que cada una de las modalidades de representación (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva) da cabida a la presencia acentuada o discreta de uno o varios relatos. Estas bases teóricas y metodológicas integradas por conceptos de narratología y documental, nos permitirán más adelante aplicar un análisis a nuestro objeto de estudio, la película *Masacre en Columbine* del director norteamericano Michael Moore.

1.1 Análisis estructural del relato

El relato es una forma discursiva que ha estado presente desde el origen de la humanidad cumpliendo funciones muy diversas al interior de las comunidades. Agrupados bajo la categoría de mitos, leyendas, fábulas, epopeyas, pasando por los cuentos, las novelas y el teatro, hasta llegar a especificidades más modernas como las tiras cómicas o el cine, esa gran variedad de discursos narrativos, y el conjunto inconmensurable que conforman todos ellos, pone al descubierto que los grupos humanos tienen un hábito histórico natural por producir y consumir relatos.

De ahí se desprende la pertinencia de lo que Roland Barthes denomina una “preocupación por la forma narrativa”⁵, que se hace presente ya desde el pensamiento filosófico griego de Platón y Aristóteles. Sin embargo, un corpus teórico y conceptual que pueda considerarse fundamento de una disciplina especializada en el estudio y análisis del relato, sólo puede surgir durante el siglo XX, con el desarrollo y la consolidación de la perspectiva teórica y metodológica del estructuralismo.

El estructuralismo había surgido en el seno de la lingüística para reaccionar ante una concepción exclusivamente histórica de la lengua. El precursor de este movimiento, Ferdinand de Saussure, había dado una cátedra recogida por sus alumnos en la obra *Cours de linguistique generale*, donde consideraba a la lengua como un sistema de signos arbitrarios. El concepto de estructura no estaba aún presente en sus reflexiones, pero aparecería como consecuencia de ellas dentro de los círculos de discusión de la Escuela de Praga. En el curso del intercambio teórico que ahí se dio, surgió una definición que entendía a la lengua como “un sistema organizado por una estructura”, misma que ha de ser estudiada, revelada y descrita.⁶ Posteriormente el estructuralismo rebasó el ámbito de la lingüística, pues estaba en posibilidad de abordar cualquier sistema cultural que estuviera conformado por una estructura, que tal y como la define Louis Hjelmslev consiste en “una entidad autónoma de dependencias internas” y cuyas partes o componentes “se condicionan recíprocamente”.⁷

Si se parte de dicha definición, el estudio que hace el ruso Vladimir Propp sobre los cuentos maravillosos de su país, puede considerarse ya el precedente fundamental de un análisis estructural del relato en el estricto sentido de la palabra. Durante la década de los veinte, Vladimir Propp y los llamados formalistas rusos, rompieron con una tradición de aproximaciones e interpretaciones psicológicas, filosóficas o sociológicas del cuento folclórico, y dejaron de lado también aspectos que concernían a las condiciones de producción del cuento,

⁵ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, 8va reimpresión, p. 7

⁶ Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI Editores, 1982, 10ma edición, p. 91-96

⁷ Louis Hjelmslev, citado en Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 97

para enfocarse en realizar un análisis morfológico de los textos. De tal modo, intentaban localizar y revelar los elementos constitutivos, o partes que componían el corpus de los relatos. Así por ejemplo, en la *Morfología del cuento*, Vladimir Propp llega a la conclusión de que dichas partes constitutivas son: las funciones de los personajes, los elementos de unión, las motivaciones, las formas de irrupción en escena y los elementos o accesorios atributivos.⁸ A pesar de las limitaciones que algunos estructuralistas encontraron en una aproximación que privilegia la forma sin reintegrar el contenido, es indudable la influencia que tuvo la obra de Propp con elementos como su clasificación sobre las funciones, o aquella sobre las esferas de acción de los personajes.

Durante la década de los sesenta se descubre en Francia la obra de los formalistas rusos, y se empiezan a abordar las cuestiones del relato ya propiamente desde la perspectiva estructuralista, que para entonces había adquirido un gran desarrollo. Algunos importantes teóricos como Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Christian Metz, Roland Barthes y Humberto Eco, colaboran en 1966 en una publicación seminal de gran relevancia que lleva el nombre de *Análisis estructural del relato*. Las diferentes contribuciones recopiladas en dicha obra enriquecieron una teoría sobre el relato a partir de la definición de diferentes conceptos operativos así como la propuesta de algunos modelos de interpretación. Aunado a todo ello, el análisis ya no se limitó al campo de los cuentos maravillosos, y algunos autores estudiaron al relato y sus componentes también dentro de novelas, comics, e incluso cine. El teórico que más abundó en el campo de la narrativa y el discurso cinematográfico, fue sin duda Christian Metz con sus ensayos sobre semiología de la película narrativa, cuyos conceptos y aproximaciones son recuperados en posteriores estudios en torno a este tipo específico de relato.

Las múltiples aportaciones que aparecieron desde entonces en torno al análisis de discursos narrativos hicieron necesaria una cierta sistematización para consolidar un corpus teórico y conceptual especializado en el estudio de relatos. En ese sentido, algunos autores consideran el surgimiento de la *narratología* como disciplina, a partir de la obra *Figuras III*, publicada en 1972 por el teórico francés Gerard Genette. Una aportación fundamental de ese texto es la distinción que hace el autor entre una *narratología modal* o *de la expresión*, y una *narratología temática* o *del contenido*. Esta diferenciación resulta necesaria para aproximarse a un estudio integral de cualquier relato, y además permite organizar las propuestas de varios teóricos según dos ámbitos distintos: la expresión y el contenido narrativos.

⁸ Luisa Puig, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1978, 1ra edición, p.17

André Gradeault y Francois Jost, en su propuesta de análisis de relatos cinematográficos, recuperan estos conceptos y explican en qué consisten dichos ámbitos. De tal modo, la narratología modal se ocupa de las formas particulares de expresión con que se narra, tal y como son “formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista.”⁹ Por su parte la narratología temática se interesa por la historia, es decir, por elementos como personajes, ambientes, acciones y transformaciones presentes al interior del relato contado, independientemente de su forma de exposición.

Esta distinción entre expresión y contenido de la narración, corresponde también con la distinción entre historia y discurso presente en la obra de otros autores. Seymour Chatman en su libro *Historia y discurso*, pone énfasis en esta división entre el *qué* se cuenta en el relato (ámbito de la narratología temática) y el *cómo* se cuenta (ámbito de la narratología modal).

“La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuáles se comunica el contenido.”¹⁰

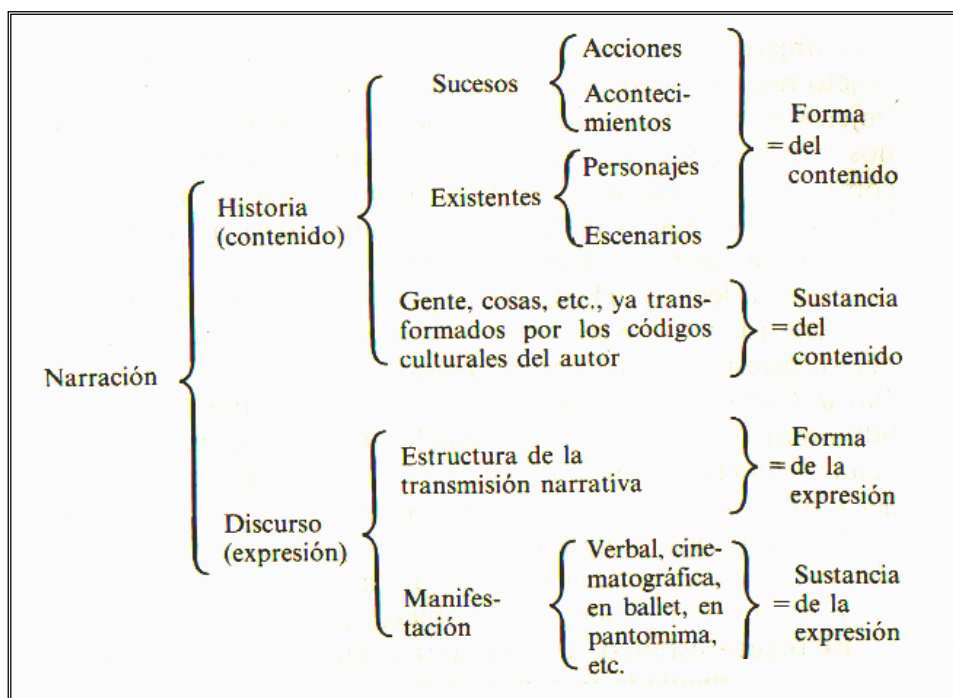
Una vez que se tiene esta separación entre historia o contenido y discurso o expresión dentro del relato, cabe hacer otra subdivisión que afecta a ambos campos, y es que cada uno de ellos está conformado por una dicotomía integrada por forma y sustancia. En el caso del contenido narrativo, la *forma* corresponde a la caracterización de los componentes de la historia según ciertos tipos de existentes y sucesos, y las conexiones que existen entre ellos. En cambio la *sustancia*, corresponde al conjunto de particularidades, características y atributos que se retoman de un universo real o imaginario, para dotar a esos sucesos y existentes de una especificidad propia.

En el nivel de la expresión, es decir, del cómo se cuenta el contenido, la subdivisión es más significativa para el análisis narratológico. Por un lado, la *forma de la expresión* constituye la estructura de la transmisión narrativa, la forma narrativa propiamente dicha que tiene que ver con la temporalidad, la perspectiva y el modo de participación de un narrador. En cambio la *sustancia expresiva* está dada por el soporte o medio de transmisión (verbal, musical, audiovisual, etc.), que impone ciertas posibilidades y/o limitantes expresivas a dicha forma, y determina su manifestación específica.

⁹ André Gaudreault y Francois Jost, *El relato cinematográfico: Cine y narratología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995, p. 20

¹⁰ Seymour Chatman, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 1ra edición, p. 19-20

El autor sintetiza este planteamiento por medio del siguiente diagrama:¹¹



Esquema 1.1 Elementos que propone Seymour Chatman para un análisis de la narración

La importancia que tiene la subdivisión en sustancia y forma de la expresión es que dos relatos pueden contar la misma historia o contenido narrativo (mismos existentes y sucesos), y tener la misma forma de la expresión (niveles de narración, temporalidad del relato, perspectiva), y ser muy diferentes en la medida en que la sustancia en que está anclado el relato corresponde a dos medios distintos. En ese sentido cuando se realiza una adaptación de una novela al cine, existen muchas posibilidades en las que el relato se transforma. La más apegada a la obra original, es aquella en la que, como en el caso citado, ambos relatos comparten la misma historia, y la misma forma de la expresión (del discurso), pero cuya sustancia es distinta. Desde ahí se abren un cúmulo de posibilidades que pueden incluir también cambios a nivel de la historia, y cambios en la forma de la expresión, por ejemplo, en la temporalidad o perspectiva desde la cual se narra.

Un análisis integral de un relato implica por tanto ubicar primero los componentes constitutivos de la historia para determinar qué es lo que se narra. En segundo momento, se procede a desglosar las variables que definen el cómo se narra, y esto se logra con un estudio de la forma y la sustancia de la expresión. Es esta aproximación narratológica la que puede ofrecer un panorama certero sobre la manera en que se construye un relato cinematográfico o cualquier relato audiovisual. En un nivel todavía más específico, estos conceptos nos permiten establecer las particularidades más significativas de la constitución de relatos dentro del género documental.

¹¹ *Ibid.*, p. 27

1.2 Relato y documental

Jesús García Jiménez ha señalado que “lo que el documental añade al documento es justamente la narrativa” y que “el documental es relato documentado”¹². Son postulados que pueden ser cuestionados según lo que se entienda por narrativa y lo que se entienda por documental. Jiménez recupera una definición de narrativa como “el arte o habilidad de contar las cosas”¹³, una acepción bastante amplia en donde prácticamente todo tipo de discurso podría considerarse un acto de narración o un relato.

Sin embargo, desde el marco teórico y conceptual de la narratología, surge la necesidad de restringir el campo de lo narrativo a una serie de características que sean comunes a todo tipo de relato. La proposición de Jiménez podrá entonces echarse abajo en la medida en que, como se verá más adelante, si bien toda narración o relato es un discurso, no todo discurso es narrativo. Del mismo modo, existe una gran variedad de textos audiovisuales que a lo largo de la historia han sido considerados como documentales, pero tampoco todos esos textos son necesariamente narrativos.

A continuación se desarrollan las definiciones operativas de lo que ha de entenderse en este trabajo como narrativa y relato, así como documental, y se trazan los ejes por los cuáles se tocan dichos conceptos.

1.2.1 El relato y las diferencias entre discurso narrativo y no narrativo

Si el análisis narratológico es aquel que se ocupa de los relatos, cabe en este momento hacer una diferencia entre lo que puede ser considerado un relato y ser susceptible de un análisis de este tipo, y lo que no. Algunos teóricos han trazado ciertas definiciones o señalado algunas características que les son propias.

Claude Bremond define el relato como “un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción.”¹⁴ En ese sentido son tres las características que debe contemplar un discurso narrativo.

1. Una sucesión de acontecimientos. Cuando un discurso carece de dicha sucesión, señala Bremond que se puede tratar de otro tipo de discurso, “por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc.”
2. Integración de la sucesión de acontecimientos en la unidad de una acción. Ahí donde no exista una acción como eje integrador que establezca relaciones de interdependencia al interior del texto, se tratará de una cronología o enunciación de hechos independientes.

¹² Jesús García Jiménez, *La imagen narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995, p. 99

¹³ Saavedra Fajardo citado por Jesús García Jiménez, *Idem*

¹⁴ Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos” en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 102

3. Implicación de interés humano. En torno a este punto señala Bremond que es “sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.” Se pone acento en que los acontecimientos asumen una relevancia determinada sólo en función de cómo afectan o benefician a sujetos involucrados dentro de la narración.

De esta definición y estos aspectos elementales del discurso narrativo, podemos sacar dos conclusiones. En primer lugar y es algo que debe puntualizarse: no todo discurso es un relato. En segundo lugar, podemos inferir que un relato no suele aparecer de forma pura, y que en su interior pueden tener cabida otras formas discursivas como las descripciones, o las deducciones antes mencionadas. Genette ha observado que “es más fácil concebir una descripción pura de todo elemento narrativo, que la inversa, pues la designación más sobria de los elementos y circunstancias de un proceso puede ya pasar por un comienzo de descripción.”¹⁵

Si bien algunos autores como Bremond o Genette han mencionado otro tipo de discursos, es para subrayar las especificidades de aquel de tipo narrativo, y no en un intento por enumerar o tipificar la diversidad de discursos posibles, lo cual entrañaría criterios de clasificación que tal vez pudieran ser problemáticos en este momento.¹⁶ Cabe tener presente las otras posibilidades discursivas, pero mucho más importante será tener presente las consideraciones que hacen de un discurso un relato en el estricto sentido de la palabra. Esto permitirá en primer lugar diferenciar lo narrativo de lo no narrativo, y posteriormente localizar la presencia de otras formas discursivas dentro del mismo y el grado de subordinación que asuman (la narración debe ser la forma discursiva dominante), para hablar posiblemente de grados de narratividad.

Para complementar la definición de Bremond cabe incorporar los criterios fundamentales que Christian Metz propone tras recuperar algunas consideraciones de Albert Laffay¹⁷:

1. Un relato tiene un inicio y un final. Corresponde a la oposición que Laffay hacía del relato frente al mundo, el cual no tiene comienzo ni fin. Es fundamental tenerlo en cuenta pues aquellos relatos que hablan sobre el mundo histórico, cumplen la función paradójica de responder al imperativo de la conclusión, cuando aquellos acontecimientos que relatan, en el mundo real no se detienen, y sus personajes siguen

¹⁵ Gérard Genette, “Fronteras del relato” en *Ibid.*, p. 204

¹⁶ Jesús Bermejo Berros separa al narrativo de “otros tipos de textos como los descriptivos, los explicativos, los argumentativos, los conversacionales, los instructivos, los retórico-poéticos, etc.” Jesús Bermejo Berros, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2005, 273 pp. En cambio Susana González Reyna y Guillermina Baena Paz, clasifican los tipos de texto en narrativos, descriptivos, argumentativos y expositivos, aunque en este caso el planteamiento versa únicamente sobre discursos orales y escritos, dejando fuera los de tipo audiovisual. Vid Susana González Reyna, *Manual de redacción e investigación documental*, México, Editorial Trillas, 4ta edición, 2001, p. 89-127 y Guillermina Baena Paz, *Instrumentos de investigación: Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1980, 3ra edición, p. 157-165

¹⁷ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 22

en movimiento. El momento de la clausura dentro de un relato, suele recurrir a convenciones que ponen en evidencia la naturaleza textual de la narración, es decir su carácter discursivo.

2. El relato es una secuencia doblemente temporal

Lo doblemente temporal corresponde por un lado a un tiempo transcurrido en la historia, es decir en el contenido narrativo, y por otro, al tiempo transcurrido en el discurso, que corresponde al tiempo de la lectura del texto dado (el tiempo de visionado de una película por ejemplo).

3. Toda narración es un discurso

Como discurso toda narración constituye “una serie de enunciados que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación”¹⁸ o como lo llama Laffay, un «gran imaginador».

4. La percepción del relato «irrealiza» la cosa narrada

El narratario, es decir aquel a quién se transmite el relato, no asume que está ante la cosa real, sino algo que está en su lugar y que lo representa, no puede extender la mano y tocar a los existentes porque sabe que no están presentes y existen frente a él sólo mientras dure el relato.

5. Un relato es un conjunto de acontecimientos

Como anteriormente vimos con Bremond, los acontecimientos también aquí cobran relevancia. Gaudreault y Jost en la definición que construyen a partir de estos criterios hablan asimismo de una “secuencia temporal de acontecimientos.”¹⁹

En las definiciones antes mencionadas se busca enfatizar por un lado el carácter discursivo del relato (lo cual implica la existencia de un enunciador, un texto, un sistema de signos, unas pautas de decodificación), que lo hace susceptible del análisis puntual sobre diferentes aspectos configuracionales del mismo. En segundo lugar se busca establecer algunas pistas sobre aquello que lo hace diferente de otro tipo de discursos (no narrativos). En ese sentido el principal requerimiento radica en la dimensión narrativa que debe tener el contenido. Con relación a esto, Bremond apuntala la necesidad de que el discurso verse sobre acontecimientos articulados todos en una misma línea de acción bajo una implicación de interés humano. Por su parte Metz habla sólo de la secuencialidad o transcurso temporal (2) y de la exigencia de contar con un conjunto de acontecimientos (5).

La respuesta a la interrogante de si un documental en específico puede considerarse un relato (discurso narrativo), debe pasar necesariamente y en primer lugar por cuestionarse si

¹⁸ *Ibid.*, p. 28

¹⁹ *Ibid.*, p. 29

detrás de ese discurso hay una historia (el contenido narrativo). Según hemos visto, las variables que pueden servir de indicadores para ello, serían un conjunto de acontecimientos integrados en un eje coherente de acción a través del tiempo. Ahora bien, el hecho de hablar de acontecimientos implica a su vez un par de categorías fundamentales: personajes que provocan o padecen esos acontecimientos y el ambiente en el que están inmersos. Si se sigue esta línea de argumentación, la definición propuesta por Francesco Casetti y Federico di Chio parece ser la más completa y adecuada. Ellos caracterizan al relato como una “representación de acontecimientos, acciones, personajes y ambientes, a través de enunciados que se disponen a lo largo de ejes o coordenadas”²⁰. De esta forma, y de manera bastante sintética quedan indicados todos los elementos constitutivos de la historia, es decir, acontecimientos, acciones, personajes y ambientes, y queda además indicada la naturaleza discursiva (los enunciados), así como la lógica de articulación o trama, propios de cualquier relato.²¹

Con este marco de referencia sobre lo que se puede considerar un relato, a continuación desarrollaremos una definición operativa para el concepto de documental para finalmente estar en condiciones de cotejar hasta donde puede o no puede hacerse presente el relato dentro del documental, es decir, hasta donde un texto con vocación informativa abre sus márgenes a la incorporación de historias.

1.2.2 Definición de documental: caracterización del género

Desde *Nanook el esquimal* (1922) de Robert Flaherty el documental ha cumplido diferentes propósitos y tomado diversas formas, como hace constar Eric Barnouw en su obra clásica sobre historia y estilo del género.²² Muchos intentos por definir al documental se han visto frustrados por tratamientos innovadores que dentro de ciertos contextos históricos han obligado a reformular la concepción misma de lo que ha de ser considerado como tal. Para trazar una definición adecuada que tome en cuenta la variedad de corrientes y exponentes que han existido hasta el día de hoy, cabe preguntarse (como en el relato) cuáles son las características que les son comunes a todos ellos, y en qué consisten esos aspectos que les dan una especificidad y los hacen distintos de otro tipo de textos.

El teórico estadounidense Bill Nichols, en su texto dedicado al documental, trata de establecer sus rasgos distintivos a partir de subrayar las diferencias que guarda con respecto al cine de ficción. En primer término, la distinción fundamental la encuentra entre el nexo o estatus

²⁰ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 134

²¹ Jesús Bermejo Berros propone un conjunto de “características definitorias” que vienen a reforzar esta noción de relato; acontecimientos, personajes, transformaciones, trama o causalidad narrativa, son todos aspectos que se refieren a la historia y por lo tanto volveremos a ellos en el subcapítulo siguiente. Jesús Bermejo Berros, *op. cit.*, p. 104-105

²² Eric Barnouw, *El documental. Historia y estilos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2005, 3ra reimpresión, 358 pp.

de prueba que guarda el material registrado y proyectado con respecto al mundo que habitamos. “Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética.”²³

Esta primera exigencia suele obligar al documentalista a trabajar directamente con la realidad sin ensayos de por medio y con un control limitado o nulo sobre aquello que capta con su cámara. Bordwell y Thompson encuentran en estas diferencias entre el proceso de producción documental y el de ficción, el principal criterio que distingue a ambos géneros. “En el cine documental lo normal es que el director controle sólo ciertas variables durante la preparación, el rodaje y el montaje. Algunas variables (por ejemplo, guión, ensayo) pueden omitirse; mientras que otras (escenario, iluminación, comportamiento del elenco) se realizan aunque sin su control (...) El cine de ficción, por otro lado, se caracteriza por un excesivo control sobre el guión y otros aspectos de las fases de preparación y de rodaje.”²⁴ La causa es la manera específica de trabajar con la realidad, y la consecuencia es el estatus que guarda el material registrado como evidencia tomada del mundo histórico.

Si bien, dicho registro le da un status de prueba histórica, no por ello ya se puede hablar propiamente de un documental.²⁵ En esa medida, se debe diferenciar un registro de tipo documental (el metraje en bruto), de un discurso documental en estricto sentido (un texto complejo que responde a una lógica de articulación). Y es que al registro documental le hace falta un segundo aspecto señalado por Nichols: que dicho material sirva a una futura argumentación sobre el mundo histórico. La argumentación como “representación de una causa”, implica una perspectiva o punto de vista, así como un comentario o modo en que “se ofrece una afirmación particular acerca del mundo”. Si la toma documental puede servir como prueba, el plano de la significación en torno a qué es lo que prueba, lo adquiere sólo dentro de una argumentación particular. De hecho señala Nichols que una misma prueba irrefutable puede ser utilizada para elaborar diversas argumentaciones. Las argumentaciones dadas, constituyen la lógica textual (documental), y el discurso conformado es una representación de la realidad de un mundo histórico, a diferencia de la ficción donde el discurso representa un mundo imaginario.

A partir de los planteamientos de Nichols, podemos definir al documental como una argumentación sobre el mundo histórico fundada en imágenes y sonidos que tienen su origen en un referente dentro de ese mismo mundo histórico. Estos aspectos que lo diferencian de la

²³ Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, 1ra edición, p. 58

²⁴ David Bordwell y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2004, 6ta edición, p. 33

²⁵ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 160-179

ficción, son sin embargo, propiedades que comparte con otro tipo de textos cinematográficos, que no por ello pueden ser considerados dentro del género documental. Dicha distinción correspondería más propiamente a una diferenciación entre el cine de ficción y el cine de no ficción.²⁶ Esto obliga a completar los señalamientos de Nichols con otros elementos que caractericen al género de una manera más precisa en aras de establecer mejor su especificidad dentro de un universo más amplio de discursos sobre el mundo histórico.

En ese sentido es pertinente apoyarnos en Mariano Cebrián Herreros²⁷, investigador español que ha propuesto una detallada clasificación en géneros informativos audiovisuales. Cebrián ofrece una distinción entre una variedad de representaciones no ficcionales que comparten con el documental por un lado su vocación informativa y su naturaleza audiovisual, pero se diferencian de este por no ser parte de los géneros referenciales-expositivos, o por el grado de profundización en torno al tema. No basta el estatus de la imagen y el audio con respecto al mundo histórico que tanto enfatiza Nichols, ahora se deben subrayar tres aspectos que contrastan al documental de otras formas comunicativas, y que además conforman virtudes intrínsecas del género.

1) Lo informativo (información sobre la realidad)

El documental como parte de los géneros informativos audiovisuales, tiene una vocación informativa que lo hace distinto de otros géneros audiovisuales (dramáticos, publicitarios, musicales) que si bien pueden apoyarse en menor o mayor medida en imágenes o sonidos tomados del mundo histórico, persiguen fines muy distintos. Es cierto que en ocasiones los géneros se entremezclan y las fronteras no son muy nítidas, sin embargo, el objetivo de comunicación termina por articular el mensaje en un solo sentido, y si bien en ocasiones el documental se vale de artificios ficcionales, dichas ficciones estarán subordinadas al cumplimiento de una función informativa.

La información cumple una función imprescindible en todo tipo de sociedades, pues es aquello que pone en contacto a los seres humanos con el medio en que están inmersos. Si bien tradicionalmente el papel de informadores y formadores recaía en instituciones como la familia y la escuela, dicho papel se ha ido desplazando gradualmente hacia el terreno de los medios de

²⁶ Esa distinción entre cine de ficción y cine de no-ficción es lo que propone el teórico Richard Meran Barsam. Según este autor, el cine de no-ficción correspondería a una categoría mayor que engloba a documentales, películas educativas, de capacitación, noticiarios, entre otros. Resulta pertinente su afirmación de que “Todos los documentales son películas de no-ficción, pero no todas las películas de no-ficción son documentales.” Richard Meran Barsam, “Definición de películas de no-ficción”, en Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, 2da edición, p. 83-97

²⁷ Mariano Cebrián Herreros, *Géneros informativos audiovisuales*, México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 2000, 2da edición, p. 191-200

comunicación.²⁸ Por ello es fundamental que todos los géneros informativos tengan una presencia constante en los espacios mediáticos y no cedan ante las presiones de otro tipo de mensajes que tal vez gozan de una mejor posición en las preferencias del público.

El documentalista en su investigación y posterior representación documental ofrece una dimensión única e irremplazable dentro del intercambio de información en una sociedad, y por lo tanto favorece la comprensión de problemas para una mejor toma de decisiones dentro del ámbito de comunidades y países. Por ello se entiende que el documental sea una herramienta educativa tan recurrida en Universidades y foros culturales de diferente índole. Y es que al valor informativo que tiene la palabra se agrega el valor informativo del sonido y de la imagen como se verá enseguida.

2) Lo audiovisual (un tipo de representación)

Robert Flaherty, conocido como el padre del documental, destacaba la importancia del cine al señalar que “el hombre de la calle no tiene mucho tiempo disponible para la lectura y que, incluso cuando lee, después de su trabajo, no tiene la necesaria energía para asimilar las nociones leídas.”²⁹ Esta consideración con respecto al público de finales de los 30’s, no pierde vigencia en la actualidad, y basta atender a los índices de analfabetismo que existen todavía en muchos países, o en sus bajos índices de lectura, para concluir que los medios sonoros y audiovisuales son una valiosa herramienta sin la cual buena parte de la población en el mundo no podría informarse sobre ciertos temas.

Aunque Mariano Cebrián considera que también existen documentales radiofónicos³⁰, han prevalecido los productos de tipo audiovisual, que pueden encontrar salida en medios de difusión tan diversos como el cine, la televisión, el video e incluso últimamente el Internet. El tratamiento de información por parte del documental así considerado, se fundamenta en las posibilidades que ofrecen la imagen en movimiento y el sonido que la complementa. Esto lo distingue de otro tipo de mensajes con los que comparte una función informativa, pero cuya sustancia de la expresión es de otra naturaleza. La especificidad de lo audiovisual (a partir de la consolidación del cine sonoro en los 30’s), relaciona más directamente al público con el acontecimiento narrado, en la medida en que se apela mucho menos a la imaginación orientada por palabras, y depende mucho más de las imágenes y sonidos tomados del acontecimiento mismo. De tal modo, el medio en cuestión permite presentar los contenidos de una manera que

²⁸ Begoña Gutiérrez ha destacado que, de acuerdo a unos estudios realizados en España, ya en la década de los 70, el 80% de los conocimientos adquiridos por niños de edades comprendidas entre los 12 y los 15 años provenían de los diferentes medios de comunicación social y particularmente de la televisión. Begoña Gutiérrez San Miguel, *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, 1ra edición, p. 223

²⁹ Robert Joseph Flaherty, “La función del documental”, en Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, cuarta edición, p. 152

³⁰ Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, p. 186

determina significativamente la experiencia de las personas sobre el hecho, y por poner un ejemplo concreto, el efecto que puede tener en el espectador ver y escuchar el sufrimiento de una persona, tendrá mayor impacto, que simplemente leerlo en un periódico.

Si el mismo Flaherty, cuyas primeras películas carecían de sonido, no hubiera hecho una representación cinematográfica sobre la comunidad de esquimales, esa experiencia tan cercana y vívida en torno a sus modos de vida se hubiera perdido. Una investigación cuyos resultados fueran plasmados únicamente en un trabajo escrito no tendría la resonancia que logra el director al mostrarnos esos rostros y las arduas labores que realizan los itivimuits. La investigación del documentalista es una investigación que se hace como trasfondo de un producto más amplio, en dónde no solamente caben textos, sino lo que es más importante caben imágenes y sonidos sobre la realidad, y por tanto el resultado es un cúmulo de información invaluable sobre un tiempo y un espacio específicos.

3) Lo referencial y expositivo (en el mayor grado de profundización)

Mariano Cebrián divide a los géneros informativos audiovisuales en tres grandes grupos: géneros expresivos-testimoniales, géneros referenciales-expositivos y géneros apelativos-dialógicos. El documental se ubica en el segundo grupo, el cual “se caracteriza por exponer de manera distanciada y con la máxima objetividad posible hechos, ideas, opiniones y sentimientos ajenos al autor.”³¹ Esto último lo hace hasta cierto punto semejante a géneros como la noticia, el reportaje o el informe periodístico, y lo separa de géneros como el editorial, el comentario, la crítica y la crónica (géneros expresivos y testimoniales), así como de la entrevista, la encuesta, las ruedas de correspondientes, los consultorios o los debates (géneros apelativos o dialógicos).

En segundo término, su especificidad dentro de este grupo de los géneros referenciales, está dada por el grado de profundización que admite al abordar la realidad. Cada uno de los géneros dentro del grupo, tienen una “graduación en el profundización informativa”, y “el documental es la plasmación máxima de la actitud profundizadora”³². El documental es ajeno a los requerimientos periodísticos y noticiosos de los otros géneros, que atienden a factores de interés como la inmediatez, la actualidad y la proximidad. Esto por un lado le da una libertad en torno a las temáticas que no se ven constreñidas por las agendas mediáticas de un momento dado. Además, no tiene la urgencia de conseguir y ofrecer la información lo más pronto posible, como sucede con otros mensajes, lo cual le abre la posibilidad de profundizar mucho más en los asuntos elegidos, y trabajar bajo sus propios tiempos de acuerdo a las exigencias que se le vayan presentando.

³¹ *Ibid.*, p. 95

³² *Ibid.*, p. 98

De este modo, el documental, al estar fundado en una investigación detallada, tiene la posibilidad de presentar información que otras formas audiovisuales pasan por alto, o tocan superficialmente. Esto último tiene como consecuencia que se articule un texto con una mayor vigencia y perdurabilidad en comparación con los otros géneros dentro del grupo, ligados a la fugacidad de lo noticioso. El reportaje televisivo³³ es un género que suele confundirse con el documental sin embargo, debido a que estas representaciones de la realidad dependen de un presupuesto limitado y los tiempos de producción son cortos, no llegan a tener un tiempo de observación que permita escudriñar las complejidades y particularidades implicadas en esa realidad seleccionada. De tal modo, el reportaje podrá tener un carácter informativo, pero no será un tratamiento tan a profundidad, y estará impregnado de un sentido mucho más inmediatista y noticioso, como ocurre con otros géneros del mismo grupo, que como este, suelen incluirse dentro de espacios informativos más amplios (noticiarios, programas de revista).

Por otro lado, existen algunas particularidades que también lo diferencian de otros géneros, ya no en el plano de contenido, sino en el aspecto formal. El mismo requerimiento de un mayor grado de profundización, que implica una relativa holgura de tiempos y presupuestos, suele traer como consecuencia un tratamiento mucho más cuidado en términos de estética e incluso un “tratamiento creativo de la realidad”, que se corresponde con la definición que daba el célebre director e impulsor del documental británico John Grierson.³⁴

Las tres características expuestas a partir de la clasificación de Mariano Cebrián, resultan a todas luces particularidades imprescindibles que una definición sobre el género debería incluir. Esto nos obliga a integrarlas a los planteamientos de Bill Nichols, de tal modo que en adelante entenderemos al documental como **una representación audiovisual con fines informativos, fundada en una investigación a profundidad, y cuya materia principal son los registros tomados directamente del mundo histórico, a partir de los cuáles se genera una argumentación en torno al mismo**. En ese sentido, cada documental proporciona un cúmulo de información invaluable por medio de imagen y sonido sobre un tiempo y espacio determinados. Por eso, independientemente de las razones que motiven su realización, cada uno de esos textos adquiere un doble valor informativo, el primero como discurso que permite comprender mejor nuestro presente y el segundo, como testimonio de un momento histórico que queda legado en imágenes y sonidos para la posteridad.

³³ Sobre las diferencias entre los reportajes y los documentales para televisión véase también Jaime Barroso García, *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2001, 146 pp.

³⁴ Richard Meran Barsam, “Definición de películas de no-ficción”, en Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam, *op. cit.*, p. 84

Ahora que tenemos un panorama bastante preciso de lo que es el documental, volveremos a las cuestiones de la narrativa y del relato para establecer convergencias y divergencias entre ambos conceptos.

1.2.3 Documentales narrativos y no narrativos

Una vez definidos las categorías de relato y documental se podría pensar que ambos conceptos tienen muy poco que ver el uno con el otro. Hay autores que asumen el supuesto generalizado según el cual los relatos son asuntos propios de los géneros ficcionales únicamente. De tal modo en el campo de la literatura encontraremos el relato en forma de cuento, novela u obra de teatro, mientras que en el campo de lo audiovisual, lo encontraremos en una infinidad de películas clasificadas en géneros como terror, musical o ciencia ficción por mencionar algunos. Esta falsa concepción ha provocado incluso que en el campo de lo audiovisual se llegue a utilizar la expresión de “cine narrativo” como sinónimo de cine de ficción. Esto constituye un total equívoco, en primera porque no todo el cine de ficción es narrativo, como lo podemos apreciar con *El perro andaluz* de Luis Buñuel o en cualquier otro ejemplo de cine surrealista, textos audiovisuales que no pueden empatarse con nuestra definición de relato. Pero en segundo lugar, porque tampoco todo el cine narrativo es de ficción, como lo ponen de manifiesto un sin número de documentales.

Si se quiere sentenciar a un discurso como narrativo o no narrativo, se debe acudir a un criterio diferenciador que nazca de las reflexiones teóricas en torno al estudio de los relatos (narratología), y no en función de la semejanza o diferencia que dicho discurso guarde con los discursos hegemónicos que dictan las pautas de lo que es contar una historia (un caso paradigmático es el de la industria cultural norteamericana y más específicamente el cine de Hollywood). Si cabe una duda sobre la pertinencia de considerar textos no ficcionales dentro del amplio ámbito de los discursos narrativos, basta remitirse a la definición antes mencionada, y evaluar si hay de por medio una historia en donde ciertos personajes inmersos en uno o varios ambientes, cometen acciones y padecen transformaciones a lo largo del tiempo.

Jesús Bermejo Berros señala que algunos ejemplos recurrentes de “relatos de la realidad” se pueden encontrar en las noticias o en las anécdotas.³⁵ Por su parte, el documentalista Carlos Mendoza elabora un ensayo donde aborda los nexos más significativos que han existido entre literatura y periodismo. El autor destaca el caso del llamado *Nuevo Periodismo* surgido en los sesentas en Estados Unidos, cuya obra más representativa y célebre, *A sangre fría* de Truman

³⁵ Jesús Bermejo Berros, *op. cit.*, p. 119

Capote, ha sido considerada por muchos críticos como una “novela de no ficción”.³⁶ Una vez resuelta esta falsa noción de que el relato sólo tiene vigencia dentro de textos ficcionales, pasemos ahora al campo específico de lo audiovisual.

Bill Nichols, en la misma línea de argumentación que llevamos hasta ahora, y para dar entrada al terreno del género documental señala lo siguiente:

“La narrativa como mecanismo para contar historias parece muy diferente del documental como mecanismo para abordar cuestiones cotidianas no imaginarias. Pero no todas las narrativas son ficciones. La exposición puede incorporar elementos considerables de narrativa, como demuestra con toda claridad la escritura histórica. El documental puede depender de la escritura narrativa para su organización básica...”³⁷

De hecho el autor considera que la narrativa como “una forma particular de discurso” con frecuencia impregna a las distintas modalidades de representación documental.³⁸ Que mejor para dejar en claro la posible presencia de lo narrativo dentro del documental que citar un ejemplo significativo e históricamente relevante: *Nanook el esquimal* de Robert Joseph Flaherty. Antonio Weinrichter ha destacado que “Lo que separa a Flaherty de los travelogues de los antiguos noticieros no es sólo su voluntad persuasiva, como dice Nichols, sino su talento narrativo.”³⁹ Veamos cómo nació y en qué consistió ese “talento narrativo”.

Para el año de 1916 Flaherty realizaba el montaje del material que había rodado desde 1914 sobre la vida de los esquimales en la Bahía de Hudson. Entonces un cigarrillo cayó sobre el celuloide y los diez mil metros de película ardieron en llamas. Mientras se recuperaba del incidente, Flaherty hizo una evaluación crítica de la obra que acababa de perder. Consideró que su material pecaba de un exceso de descripción de viajes, y que constituía un conglomerado de escenas sueltas, sin relación entre sí y sin un hilo conductor. Entonces, y después de platicarlo con su esposa, decidió regresar para hacer esta vez otro tipo de película. Erik Barnouw explica cómo resolvió el director las interrogantes sobre la manera adecuada de trabajar ahora el documental: “Decidió concentrarse en el personaje de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida... Flaherty eligió a un célebre cazador de la tribu Itivimuit de esquimales, Nanook, para que fuera el protagonista de su película. Nanook se convirtió en el eje de las secuencias fílmicas.”⁴⁰

³⁶ Vid Carlos Mendoza, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008, 1ra edición, p. 24

³⁷ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 34

³⁸ *Ibid.*, p. 67

³⁹ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2005, segunda edición, p. 28

⁴⁰ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 36-37

Se trataba de hacer una película sobre los esquimales, a partir de un caso particular, de tomar la parte para representar el todo. Es justo lo que propone Alberto Cavalcanti cuando aconseja “no hacer una película sobre el correo, sino sobre una carta, y que ella nos permita comprender el correo.”⁴¹ Es el uso de un personaje para exponer un tema, decisión cuyas implicaciones narrativas son más que evidentes. De tal modo Flaherty terminaría contándonos una historia, la historia de este esquimal y su familia y la serie de acciones que debían realizar para sobrevivir en un medio tan hostil como el del Ártico.

Este tratamiento narrativo de la realidad, además se complementaba con un estilo de filmar mucho más depurado, que utilizaba de manera elocuente los primeros planos, las angulaciones de cámara, y un montaje de continuidad, todo lo cual aludía a un lenguaje cinematográfico desarrollado hasta entonces en las películas de ficción de la época. Consecuencia de ello fue que *Nanook el esquimal* desde su estreno en el Capitol Theatre de Nueva York en 1922, se convirtió en un éxito de taquilla en los Estados Unidos y en el extranjero, además de ser aclamada por los críticos de la época.

Esta obra le valió a Flaherty el título de “padre del documental”, ya porque fuera realmente el primer largometraje documental de la historia, o porque fuera la primera película de no-ficción que, debido a su valioso tratamiento y repercusión, quedó registrada en la historia del cine como tal. *Nanook* por su parte alcanzó un status de “estrella” y su nombre apareció tanto en canciones de Broadway como en envolturas de helado⁴², resonancias que hasta el día de hoy resultan inimaginables para una película documental.

Nichols considera a *Nanook el esquimal* un ejemplo de lo que él llama modalidad de observación. Esto es importante en la medida que, según indica el teórico, los documentales dentro de esta modalidad suelen adquirir una “forma narrativa”.⁴³ Más adelante se estudiarán las modalidades de representación documental, y las posibilidades narrativas que cada una de ellas presenta. Entonces se podrán abordar especificidades sobre la manera como es manejado el discurso audiovisual en cada una de ellas y cómo esta modalidad puede favorecer mucho más que otras la conformación de un discurso narrativo. Por lo pronto cabe mencionar que existen varias posibilidades para articular el contenido de un documental en torno a una historia con ciertos personajes, y Flaherty no es el único que ha sabido aprovechar una de esas posibilidades, aunque su caso sí es el más importante desde un punto de vista histórico.

Ahora mencionaremos un caso radicalmente opuesto para ejemplificar un tipo de documental no narrativo. *El hombre de la cámara* (1929) dirigida por el documentalista soviético Dziga Vertov (Denis Arkadievich Kaufman) es junto a la obra de Flaherty, el

⁴¹ *loc. cit.* en Simón Feldman, *Guión argumental. Guión documental*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000, p. 31

⁴² Eric Barnouw, *op. cit.*, p. 43

⁴³ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 35, 54, 191

documental más influyente de la primera mitad del siglo pasado; sin embargo, varios aspectos las hacen obras muy distintas, y uno de los más importantes es que *El hombre de la cámara* carece del más mínimo rastro de un contenido narrativo o historia. Se podría pensar que el personaje dentro de esta sinfonía de imágenes es el camarógrafo Mijail Kaufman, quien recurrentemente aparece a cuadro en las más variadas posiciones con el propósito de conseguir audaces tomas. Sin embargo, más allá de la constancia de esta figura humana a lo largo de la obra, la intermitencia de su presencia, así como la falta de implicación que tiene con otras figuras humanas nos hace pensar que es un elemento cuya finalidad es netamente reflexiva, es decir, apunta a que el espectador repare en cómo se construye la representación audiovisual, y no está al servicio de ninguna trama narrativa. Por otro lado, si bien el ambiente podría conformarse por las calles y demás lugares que vemos a cuadro, dichos espacios no funcionan como marco coherente para el desarrollo de una historia. En cuanto a las acciones representadas en el filme, la mayor parte de ellas están totalmente desarticuladas entre sí y no obedecen a una lógica narrativa.

En realidad este documental es consecuente con los planteamientos teóricos que escribió su autor en diversos manifiestos,⁴⁴ en los cuales arremetió tajantemente contra todo el cine de ficción y propuso un “intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos” que se opusiera al “intercambio de representaciones cine-teatrales”. En un programa publicado por el grupo de los Kinoks que él presidía, asentaba: “NOSOTROS declaramos que los viejos films novelados, teatralizados y demás tienen la lepra...el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente.” Y en otro texto se leía que “Cada film no es más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel.” Su repudio a los filmes de ficción se vio igualmente reflejado dentro de su obra, pues sus películas excluían cualquier indicio que pudiera hacerlas parecerse a las películas más convencionales de la época, excluyendo por lo tanto también toda dimensión narrativa. Fue esta forma de entender el arte cinematográfico en general (no hablaba de documental) lo que dio origen a *El hombre de la cámara*, obra que destaca por un montaje y una exploración formal (visual) de un rigor que pone de manifiesto el virtuosismo de este director soviético.

Cercanas a esta obra de Vertov pueden localizarse otros documentales como *Berlín, sinfonía de la gran ciudad* (*Berlín: die Sinfonie der Grosstadt*, Walther Ruttmann, 1927), *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926), *Sobre Niza* (*A Propos de Nice*, Jean Vigo, 1929), *El puente* (*De Brug*, Joris Ivens, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, Joris Ivens, 1929), la mayoría de las cuales deben mucho al igual que Vertov a los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX, principalmente al dadaísmo y futurismo. Estas películas son en su mayor

⁴⁴ Vid Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (Eds.), *op. cit.*, p. 29-50

parte, obras representativas de una serie de “sinfonías de ciudades” que se realizaron en varios países en esa época, y comparten con *El hombre de la cámara*, un cierto virtuosismo formal fundado en una elocuente fotografía, algunos trucajes de sobreimpresión, y un montaje rítmico, además de ser otros ejemplos elocuentes de documentales carentes de narrativa. Algunos casos modernos de este tipo de tratamiento documental lo podemos encontrar en la “trilogía Qatsi” de Godfrey Reggio integrada por las películas *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002), o en el documental *Baraka* (1992) de Ron Fricke.

Nos hemos ido a los casos más extremos de no narratividad para subrayar este otro polo posible dentro del documental. Hay sin embargo otra gran cantidad de documentales que se pueden considerar no narrativos en la medida en que en su interior habitan sí pequeñas semillas de relatos, pero que no alcanzan una articulación suficiente y aparecen subordinados a otro tipo de discursos. David Bordwell y Kristin Thompson han tomado en cuenta esta variable de narratividad, para proponer una clasificación de documentales según su tratamiento.⁴⁵ Según estos autores habrían documentales que asumen una forma narrativa, y otros que no. Los documentales no narrativos a su vez quedarían divididos en dos grupos con lo cual se obtienen tres diferentes conjuntos que aglomeran películas documentales con características diversas: forma narrativa, forma categórica y forma retórica.

La *forma categórica*, como su nombre lo indica, consiste en la exposición de un tema a partir de una serie de categorías que le son pertinentes. Un ejemplo es el documental *Olympia* de la directora alemana Leni Riefensthal, que funge como testimonio de un tema global: los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Para llevar a cabo dicho testimonio, Riefensthal agrupa el material de acuerdo a subtemas o categorías que corresponden a las distintas disciplinas (pruebas de navegación, atletismo, fútbol), y en todo momento privilegia una búsqueda formal que, por medio de una fotografía y un montaje vistosos, destaca la estética de los cuerpos y sus movimientos (recurre incluso en varias ocasiones a ralentizar las imágenes).

Ahora bien, si difícilmente aparecen los tipos de discurso de manera pura, cabe señalar que en estos casos tampoco se anula por completo todo aspecto narrativo, sino que más bien están subordinados a otro tipo de discurso, o tienen un papel marginal y reducido con respecto a la totalidad de la obra. En ese sentido los autores comentan que “mientras el filme se organiza alrededor de su categoría, puede insertar narrativas a pequeña escala”⁴⁶, lo cual se ejemplifica con el caso de *Olympia*, cuando en algún momento el documental se enfoca en dar seguimiento al atleta Glen Morris a lo largo de la prueba del decatlón. Aquí tenemos una pequeña historia,

⁴⁵ David Bordwell y Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 114-128

⁴⁶ *Ibid.*, 116

pues cuenta con un personaje, un ambiente, una acción y una transformación (el antes y después de ganar el decatlón), que sin embargo tiene un papel menor con relación a la obra total.

La *forma retórica* consiste en un argumento persuasivo que se dirige abiertamente al espectador para “llevarlo hacia una nueva convicción intelectual, hacia una nueva actitud emocional o hacia la acción.”⁴⁷ A partir de esta definición se pueden incorporar como ejemplos varios documentales en donde, por un lado se haga una argumentación con fines persuasivos, y por otro lado no existan ciertos personajes, ambientes y sucesos articulados según ciertos ejes o coordenadas (nuestra definición de relato o discurso narrativo). Sin embargo, es más útil recurrir al ejemplo que dan los autores, para subrayar algunas limitaciones implícitas en su clasificación.

La película *The river* (1937) de Pare Lorentz buscaba sensibilizar a la población en torno a un problema específico, para promover las políticas de Roosevelt en una época en que Estados Unidos se intentaba recuperar de la Gran Depresión. El documental plantea la problemática de la siguiente manera: 1) presentación del río y su importancia económica para la región, 2) industrialización y construcción de áreas urbanas, 3) inundaciones debido a las negligencias en la explotación de la tierra, 4) consecuencias de esos problemas: pobreza e ignorancia, 5) presentación del proyecto del gobierno para solucionar el problema por medio de la construcción de diques, 6) muestra de personas en poblaciones que se han beneficiado de esos proyectos.

Sin embargo, en este documental podemos claramente ubicar todos los elementos constitutivos de una historia. Los personajes son la gente afectada, cuyas imágenes de pobreza se muestran a cuadro. El ambiente está delimitado al valle y al río, que sirven como marco para las acciones y acontecimientos que efectúan o padecen los personajes. En ese sentido, los principales sucesos son las inundaciones en la medida en que constituyen el conflicto principal que debe ser resuelto. En síntesis, hay un planteamiento de relato, en el cual la gente disfruta de las bondades del río hasta que comienzan las inundaciones, y la solución que propone el gobierno, constituye un final feliz hipotético, representado por medio de las imágenes de la gente que ha adoptado el proyecto y se beneficia de sus resultados.

Desde el punto de vista de la narratología, es un relato en el estricto sentido de la palabra, e incluso nos hace pensar en toda la serie de películas de ficción cuya trama gira en torno a una tragedia ocasionada por las inclemencias del medio ambiente (tornados, volcanes, heladas, entre otros). De tal modo, con este ejemplo observamos que un documental puede estar apoyado en una cierta narrativa, o tomar por completo la forma de un relato, sin perder por ello su dimensión retórica. Y que de hecho muchos discursos retóricos de todo tipo se apoyan en los relatos o en un relato como una estrategia eficaz para lograr sus objetivos de comunicación.⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122

⁴⁸ Vid Daniel Prieto Castillo, *Retórica y manipulación masiva*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 53-59

Otra de las principales limitaciones que tiene la clasificación de Bordwell y Thompson radica en que los dos conjuntos de formas no narrativas, categórica y retórica, difícilmente dan cabida a todos los documentales excluidos del grupo de los narrativos. A pesar de los inconvenientes mencionados, el gran acierto de estos autores consiste en haber considerado ya la dimensión narrativa como una variable que puede o no hacerse presente en un documental determinado. Sin embargo, otro problema con el que nos enfrentamos en este punto es que muchos documentales no son abiertamente narrativos o no narrativos, y más bien lo correcto en esos casos (que son la mayoría) sea hablar de grados de narratividad. En torno a este principio de gradación narrativa, hay algunas aportaciones que cabe recuperar de la obra de Nichols.

Para el teórico estadounidense en el documental la representación del cuerpo humano se puede mover sobre “ejes de prefiguración” que suponen tres ámbitos distintos⁴⁹:

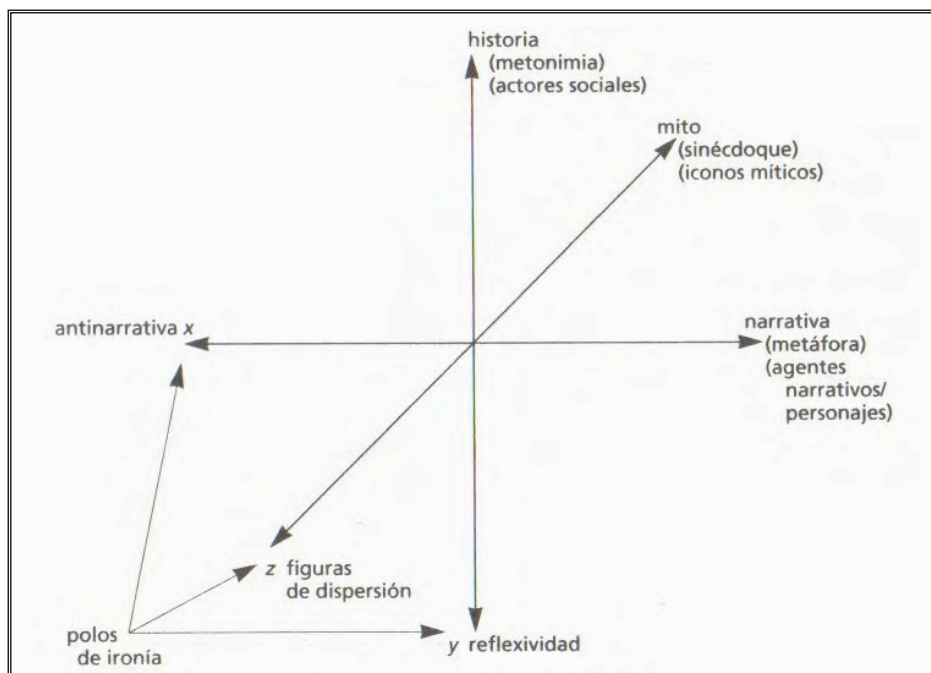
- 1) un ámbito narrativo del tiempo motivado y el cuerpo como agente causal o personaje
- 2) un ámbito indicativo del tiempo histórico y el cuerpo como actor social o persona
- 3) un ámbito mítico de la atemporalidad ahistórica y el cuerpo como ejemplar, ícono, fetiche o tipo cultural

De tal modo, el director de documentales (consciente de ello o no), en su tratamiento específico de un tema, no escapa a una serie de decisiones para construir una representación del cuerpo humano. Ahora bien, dicha representación a veces privilegiará el dominio narrativo, mientras que otras veces privilegiará el histórico o el mítico, pero la relación que se establece entre los distintos ejes, dista mucho de ser simple o unívoca. A veces cuando la representación del cuerpo favorece la dimensión narrativa, lo hace a expensas de otra de las dimensiones. Al respecto Nichols subraya el conflicto que existe entre la exigencia de una clausura narrativa y la contingencia histórica. En cambio otras veces una estrategia al servicio de una narrativa, como reducir la complejidad de una persona a una serie de atributos bien definidos y fácilmente reconocibles (construir un personaje), puede llegar a favorecer una dimensión mítica si esos atributos se corresponden con aquellos que típicamente pertenecen al dominio de íconos o figuras ejemplares atemporales. También existe la posibilidad de que alguno de los ámbitos se imponga a los demás y los desplace de forma determinante, pues por ejemplo, “si tiene la fuerza suficiente, la identificación mítica coloca una barricada en el camino del desarrollo narrativo o la referencialidad histórica.” No obstante, también llega a darse el caso en que no se excluyan mutuamente, y por el contrario un dominio como el mítico pueda ser al mismo tiempo parte integral del modo en que experimentamos los otros dos campos.⁵⁰

⁴⁹ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 305

⁵⁰ *Ibid.*, p. 317

Nichols propone un modelo que ayuda a comprender estos dominios de representación y cómo se relacionan:⁵¹



Esquema 1.2 Ámbitos de representación del cuerpo humano en el documental

Como se puede apreciar, el eje X corresponde a la trama narrativa, el eje Y a la referencia histórica y el eje Z al del mito. Además cada uno de los vectores indica la posibilidad de que los textos se desplacen a lo largo de esos dominios en una dirección tanto positiva como negativa.⁵² Al utilizar este esquema para analizar la representación del cuerpo dentro del documental se debe tener presente que la posición de cada uno dentro de la gráfica, puede ir modificándose a lo largo de la obra, además de la complicación de que varios cuerpos suelen ser representados de manera simultánea (algo que permite la imagen a diferencia de otros soportes).

Nichols menciona que ciertas estrategias de tipo reflexivo, llegan a desplazar la representación del cuerpo hacia el espacio negativo de los respectivos dominios. Cada uno de los puntos ubicados entre los polos opuestos puede ser considerado como un cierto grado de narratividad, de historicidad o de mitificación que tiene una representación. Para efectos de este trabajo, sólo nos interesa retomar de esta propuesta lo que se refiere a la dimensión narrativa. En ese sentido los aspectos narrativos o “contranarrativos” del eje x son fundamentales en nuestras consideraciones sobre los aspectos constitutivos del relato y los grados de narratividad, que como ya se adelantó al principio de este capítulo, atañen al campo de la historia, al contenido de aquello que se relata, y por tanto son objeto de estudio de la narratología temática, lo cual se abordará más detalladamente a continuación.

⁵¹ *Ibid.*, p. 325

⁵² *Ibid.*, p. 319

1.3 Narratología temática o del contenido (Los componentes de la historia)

La narratología temática se encarga del estudio de la historia, la cual se divide en sustancia y forma del contenido narrativo. La *forma de contenido* corresponde propiamente a los tipos de *sucesos* (acontecimientos, acciones) y *existentes* (personajes y ambientes), que son representados en el discurso, y cuya presencia es imprescindible para que podamos considerar este u otro caso como un relato. La *sustancia del contenido* en cambio corresponde a las particularidades que le dan una especificidad a dichos sucesos y existentes, y los hacen únicos con respecto a los que habitan otras historias, sin importar que tal vez cumplan en esencia las mismas funciones o que operen de modo similar dentro de la lógica de lo narrado.

Un ejemplo de esta diferencia entre sustancia y forma se desprende del análisis que Vladimir Propp realizó sobre el cuento folklórico ruso.⁵³ En dichos relatos, personajes tan diversos como un oso, una vieja, un espíritu del bosque o una cabeza de yegua, podían desempeñar el mismo papel de héroe dentro de distintas historias. De la misma manera la prueba, el combate, la reparación o el castigo eran sucesos recurrentes, que sin embargo parecían muy distintos en cada caso según los pequeños o grandes detalles que agregaba la sustancia a cada una de esas formas de contenido. Bajo este principio, un número limitado de tipos de existentes o de sucesos puede dar lugar a una variedad infinita de existentes y sucesos en la medida en que el universo posible de atributos, rasgos y señas distintivas, tiene su inspiración en un mundo imaginario o real cuyas posibilidades son inagotables. En los siguientes apartados, forma y sustancia del contenido se abordan de manera conjunta para exponer los aspectos esenciales de los componentes constitutivos de la historia. Una aproximación detallada a sucesos y existentes, así como a la manera en que estos se articulan permitirá más adelante establecer las bases para estudiar el grado de narratividad presente en cualquier relato.

1.3.1 Existentes: personajes y ambientes

La categoría de los *existentes* comprende todos los objetos, animales, plantas, personas o seres extraordinarios que aparecen dentro del espacio de la historia y se divide a su vez en dos subcategorías: personajes y ambientes.

Los *personajes* normalmente son seres humanos que realizan o padecen los sucesos de la historia. Bordwell y Thompson los definen como “cualquier agente que funja como *persona* en una narrativa”⁵⁴, lo cual significa que sólo se podrá hablar de personajes cuando estos formen parte de un relato. Ahora bien, los relatos pueden tener un carácter ficticio o no ficticio, la diferencia es que los primeros están poblados de personajes procedentes de la imaginación y a

⁵³ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 94-95

⁵⁴ David Bordwell y Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 63

los cuales les ocurren cosas en mundos imaginarios, mientras que en el documental, como señala Nichols, los personajes son encarnados por actores sociales.⁵⁵ Sin embargo, en relatos tanto ficticios como documentales, se da también el caso de animales, objetos o fenómenos naturales que alcanzan un estatus de personaje debido a la forma narrativa que asume el discurso del que forman parte. Estos casos no humanos deben para ello recibir un tratamiento antropomórfico, mismo que se puede ejemplificar con una infinidad de películas sobre animales cuyos antecedentes se remontan a una larga tradición de mitos y fábulas populares. El tratamiento antropomórfico consiste en atribuir características humanas a seres que no las tienen, lo cual puede incluir dotarlos de motivaciones, de un nombre o hasta en los casos extremos de una voz humana. El investigador Bienvenido León pone de relieve cómo una práctica común de muchos documentales sobre la naturaleza consiste en elevar sus objetos de estudio al rango de personajes por medio de dicho tratamiento. De tal modo, ciertos momentos del ciclo de la vida, tales como el nacimiento, la reproducción, la migración, el cortejo, y la sobrevivencia ante depredadores, suelen ser convertidos en historias singulares donde un protagonista intenta conseguir un objetivo. En dichos casos “algunos animales y plantas asumen el papel de personajes, cuyos deseos desencadenan las acciones que se representan [...] caracterizados como seres dotados de una gran capacidad para resolver los problemas o conflictos que la naturaleza les plantea.”⁵⁶

Los *ambientes*⁵⁷ son todos los lugares y elementos que conforman el marco de acción o trasfondo donde ocurren los sucesos. Tienen una presencia más discreta y constituyen el espacio integrado por un conjunto de objetos, animales y personas, que también habitan la historia, pero ninguno de los cuales ha alcanzado el rango de personaje en la medida en que no realizan una acción significativa para la trama. Francesco Casetti y Federico di Chio han propuesto tres criterios que facilitan la diferenciación entre los existentes-ambientes y los existentes-personajes: el *criterio anagráfico*, el *criterio de focalización* y el *criterio de relevancia*.⁵⁸

El criterio anagráfico se refiere al nombre que dota de una identidad claramente definida a los personajes, en contraste con los ambientes que suelen ser anónimos. Roland Barthes insiste en la importancia que tiene el nombre propio, pues es lo que dota de individualidad a un ente cualquiera, y llega incluso a afirmar que el personaje sólo nace cuando un conjunto de semas (unidades mínimas de significación) atraviesan varias veces un nombre propio.⁵⁹ El nombre propio a veces no aparece como tal y el personaje es dotado de un nombre genérico (el cura, el apache, la enfermera) que a veces aparece explícito o implícito (nunca se nombra). Estos ejemplos se mueven en un nivel intermedio entre el nombre propio y el anonimato, por lo cual

⁵⁵ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 310

⁵⁶ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 126-127

⁵⁷ Chatman en lugar de ambiente habla de escenario. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 103-156

⁵⁸ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 156-158

⁵⁹ Luisa Puig, *op. cit.*, p. 65

normalmente se recurre en dichos casos a otros criterios para establecer si esa persona puede considerarse un personaje o tan solo es parte de la ambientación de un escenario.

El criterio de focalización se refiere a la atención privilegiada que da el discurso a ciertos elementos a costa de otros. Debido a que la progresión narrativa descansa en los sucesos cometidos o padecidos por los personajes, el foco de atención se reserva la mayor parte del tiempo a ellos así como a ciertos elementos del ambiente que utilicen para sus fines. En el caso del cine es elocuente el uso de los primeros planos para separar y destacar a un individuo de entre varios. Así mismo, en planos más abiertos, el estudio de la composición nos permite establecer cuáles elementos se destacan y cuáles tienen una presencia más discreta, por medio de principios como el de fondo y figura, el uso de contrastes, puntos de iluminación, líneas de tensión, puntos de interés y profundidad de campo.⁶⁰ Por otro lado, una mayor permanencia a cuadro puede ser también un importante indicador en el mismo sentido.

Finalmente, el criterio de relevancia se refiere al nivel de importancia que tiene el elemento dentro de la historia. Cuánto mayor peso de la misma recaiga sobre el existente, mayor definición tendrá como personaje y la articulación del relato dependerá de él en un mayor grado. De tal modo, cuando una parte de la ambientación es eliminada o agregada, a lo mucho se transforma el aspecto o tono de lo narrado, pero ciertos personajes no pueden quitarse sin afectar con ello la estructura misma de la historia (forma del contenido). En esa medida, este criterio también permite clasificar a los personajes según su grado de relevancia dentro de la historia. Begoña Gutiérrez San Miguel⁶¹ propone hablar de cuatro tipos de personajes: principales, secundarios, figuración especial y extras. Los personajes principales son en quienes recae la mayor parte del relato, pues “en torno a ellos se forma el esqueleto narrativo”. Los personajes secundarios por su parte llevan acabo acciones de apoyo a los anteriores, se relacionan con ellos y los ayudan u obstaculizan en sus objetivos. En la figuración especial se agrupan todos los personajes con apariciones incidentales y breves participaciones habladas. Los extras pasan desapercibidos y aunque su omisión “deterioraría la sensación de verosimilitud y realidad”, no modificaría la estructura de la trama, por lo cual se pueden considerar factores ambientales.

Una vez dicho esto podemos abordar las tipologías de personaje en un nivel más profundo al adentrarnos en la forma del contenido narrativo. Según se señaló anteriormente, algunos autores al estudiar un conjunto de textos encontraron que ciertos tipos de personajes o sucesos se repetían constantemente cambiando sólo su aspecto superficial (sustancia del contenido). El caso paradigmático lo presenta Vladimir Propp quien analizó los cuentos folklóricos rusos para encontrar la constante presencia de siete personajes que se movían en

⁶⁰ Begoña Gutiérrez San Miguel, *op. cit.*, p. 191-201, 310-315

⁶¹ *Ibid.*, p. 33-36

determinadas esferas de acción: 1) agresor o malvado, 2) donante o proveedor, 3) auxiliar, 4) princesa, 5) mandatario, 6) héroe, 7) falso héroe.⁶²

Las limitaciones que tiene una tipología como esta es que pierde vigencia cuando se intenta aplicar a otros relatos más allá de dichos cuentos. Es por ello que otros autores a partir de la propuesta de Propp, hicieron nuevos planteamientos que pudieran extenderse a un corpus de textos narrativos más amplio. Claude Bremond propone que cada agente sea considerado su propio héroe, en función del cuál los demás se convierten en aliados o adversarios, dentro de un análisis que no privilegia un punto de vista sino que integra la pluralidad de perspectivas de los distintos agentes.⁶³ Por su parte A. J. Greimas propone un modelo según el cual se consideran seis posibles actantes: un sujeto (héroe), un objeto (que desea el sujeto), un ayudante, un oponente, un donante o destinador (ofrece el objeto de la búsqueda), un destinatario (recibe el objeto, puede ser el propio sujeto de la historia).⁶⁴

Francesco Casetti y Federico di Chio han tomado como fundamento estos modelos para proponer una clasificación de personajes según las oposiciones tradicionales que a continuación se desglosan:⁶⁵

Personaje activo vs personaje pasivo. Es la oposición entre personajes que motivan o ejecutan acciones y aquellos que las padecen (positiva o negativamente).

Personaje influenciador vs personaje autónomo. Es la oposición entre personajes que incitan la ejecución de una acción y aquellos que las ejecutan directamente.

Personaje modificador vs personaje conservador. Es la oposición entre personajes que intentan cambiar positivamente (mejorador) o negativamente (degradador) un estado de cosas, y aquellos que se oponen a dichas iniciativas.

Personaje protagonista vs personaje antagonista. Es la oposición entre el personaje que busca orientar la historia hacia un sentido específico (con quien el espectador establece una cierta empatía), y aquel que busca orientarla en sentido inverso.

Estas últimas categorías de análisis debido a su grado de generalidad permiten estudiar un universo mucho más amplio de relatos, y por lo tanto son el marco adecuado para comenzar un análisis de la forma del contenido narrativo de cualquier texto. Posteriormente se podrá constatar si los otros conceptos son igualmente aplicables, lo cual dependerá del papel particular que asuman los personajes dentro de cada relato. Cabe señalar que hasta ahora sólo se ha comentado lo referente a los existentes, y sobre todo al primer componente fundamental de las

⁶² Luisa Puig, *op. cit.*, p. 15-16

⁶³ Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos" en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 104

⁶⁴ Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Ibid.*, p. 23 / Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 164-168

⁶⁵ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 160-164

historias, es decir, los personajes. A continuación abordaremos el otro componente imprescindible, sin el cual además, dichos personajes no tendrían ningún sentido: los sucesos.

1.3.2 Sucesos: acontecimientos y acciones⁶⁶

La categoría de los *sucesos* comprende todo el conjunto de eventos ocurridos durante el tiempo de la historia, implican un cambio de estado de los *existentes*, y se dividen a su vez en acciones y acontecimientos. Las *acciones* son cambios de estado causados por un personaje y que puede tener repercusiones sobre otro personaje. En cambio los *acontecimientos* no son causados por un personaje sino por un incidente pasajero originado en el ambiente, sea por causa natural (una tormenta, un incendio) o por algún aspecto social (una revolución, unas elecciones), pero que afectan directamente a uno o varios personajes, y de ahí su importancia como suceso.

A un estudio de la sustancia del contenido enfocado a los sucesos correspondería en parte hacer la distinción entre acontecimientos y acciones, pero un estudio de la forma, tendría que ir un poco más lejos, y descubrir en qué medida esas acciones o acontecimientos específicos son un tipo de suceso que recurrentemente aparece en los relatos. Bajo esa premisa, Vladimir Propp, a partir de su análisis sobre el cuento ruso, ha clasificado los sucesos de acuerdo a las siguientes “funciones”: alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, información, engaño, complicidad, fechoría, carencia, mediación, partida, prueba, reacción, recepción del objeto mágico, desplazamiento, combate, marca, victoria, reparación, vuelta, persecución, socorro, llegada de incógnito, pretensiones engañosas, tarea difícil, tarea cumplida, reconocimiento, descubrimiento, transfiguración, castigo, matrimonio.⁶⁷

Posteriormente, diferentes autores han propuesto otros criterios, que con un mayor grado de generalidad, permiten incluir dentro de una sola categoría varias de las funciones de Propp. En cambio, Chatman propone analizar la forma del contenido, centrándose en un aspecto fundamental implícito en la clasificación de Propp: el principio de secuencialidad entre los sucesos y la lógica que los articula, es decir, la *trama*.⁶⁸ Si bien hasta ahora se han expuesto los existentes y los sucesos, componentes fundamentales del contenido narrativo, falta este factor indispensable para poder hablar de que un cierto texto es un discurso narrativo. En la definición de relato que se incorpora en este trabajo se habla de una disposición de los componentes antes mencionados a lo largo de ejes o coordenadas. Justamente esos ejes o coordenadas constituyen la trama, ingrediente sin el cual, una narración “es lógicamente imposible”.⁶⁹

⁶⁶ Casetti y di Chio intercambian el uso de las palabras acontecimientos y sucesos. Nosotros nos apegamos al uso que le da Chatman en su libro *Historia y discurso*.

⁶⁷ Luisa Puig, *op. cit.*, p. 13-15

⁶⁸ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 48-51

⁶⁹ *Ibid.*, p. 50

Dentro de la trama, los acontecimientos y las acciones no se suceden de acuerdo a principios azarosos, sino que establecen lazos de dependencia dentro de una estructura general que las unifica. Ahora bien, se puede pensar que esto corresponde a un aspecto propio del discurso, es decir de la disposición u ordenamiento de los enunciados narrativos en su exposición, pero como se verá enseguida, en realidad la trama existe a nivel del contenido, y responde a dos principios fundamentales: la causalidad y la motivación de los personajes que ejecutan ciertas acciones. Por poner un ejemplo, si un personaje “X” es encontrado muerto de un balazo en la espalda, el suceso previo que lo causó fue que un personaje “Y” ha disparado (no importa si en el discurso esto se nos presenta después como un flashback), pero el relato, tiene que ir aún más atrás para descubrir las razones que lo han llevado a disparar (lo motivacional).⁷⁰ Este principio de causalidad y motivación es lo que une cada una de las funciones de Propp, algunas de las cuales resultan evidentes (combate-marca-victoria), y en ello se entiende que si bien “no todos los cuentos presentan todas las funciones...la ausencia de algunas funciones no hace cambiar la disposición de las que sí aparecen”.⁷¹

En función de lo mencionado en torno a causalidad y motivación, se articula una red de jerarquías, dónde ciertos sucesos adquieren una mayor importancia para la trama, mientras que otros son menos relevantes. Aquellos sucesos de gran importancia son los que forman parte de la cadena o armazón de la historia, y se denominan *núcleos*⁷². Dichos núcleos están unidos entre sí por un lazo cronológico y lógico de interdependencia e implicación recíproca (son a la vez consecutivos y consecuentes). En cambio hay otros sucesos que sirven como complemento, y por tanto tienen menor importancia para la trama. Dichos sucesos reciben el nombre de *satélites*, y se unen a los núcleos sólo por un lazo cronológico, y una implicación simple. Los núcleos son a la vez necesarios y suficientes por lo cual no dependen de ningún satélite, mientras que los satélites suponen la existencia de los núcleos que los anteceden. Si al abordar los existentes se mencionó que a diferencia de los personajes, los aspectos del ambiente se podían modificar o suprimir sin afectar la estructura de la historia. Aquí en cambio, no tienen por sí mismas una mayor relevancia las acciones o los acontecimientos, y dependerá más bien de si son núcleos o satélites dentro de la trama. Los núcleos no pueden suprimirse sin destruir la lógica de la trama, en cambio los satélites pueden modificarse o eliminarse sin afectar dicha estructura narrativa, aunque su omisión va a empobrecer estéticamente la narración, tal y como sucede con los elementos del ambiente.

⁷⁰ Jesús Bermejo Berros, *op. cit.*, p. 106

⁷¹ Luisa Puig, *op. cit.*, p. 13

⁷² Esta distinción entre núcleos y satélites la recupera Seymour Chatman de Roland Barthes, quien originalmente utiliza los términos núcleos (también los llama funciones cardinales) y catálisis. *Vid* Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 14-17, y Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 56-58

Si retomamos el ejemplo del asesinato, el momento en que el personaje Y dispara y mata por la espalda al personaje X, constituye un núcleo de la trama que se une a un núcleo anterior hipotético en el cual este último, había matado en una riña de cantina al hermano de Y. Ambos sucesos tienen una relación de dependencia motivacional y causal, por tanto ninguno puede ser suprimido de la historia sin alterar su estructura. Sin embargo, otros sucesos que ocurrieron entre el primero y el segundo asesinato, constituyen satélites que si bien sirven para enriquecer el relato, no son imprescindibles para la trama. Por ejemplo, el personaje Y después de enterarse del asesinato de su hermano va y espía por una semana al personaje X sin atreverse a matarlo. Finalmente el domingo va a la iglesia y después de la misa, accidentalmente se lo encuentra en el camino y lo ejecuta. Los sucesos de las visitas infructuosas y el de la iglesia, son satélites en la medida en que si bien, proporcionan información sobre el personaje, y dan complejidad a lo narrado, pueden ser suprimidos pues la trama no depende de ellos para avanzar.

Cada suceso debe estudiarse en el contexto de la historia de la que forma parte, es decir del conjunto de todos los sucesos, y sólo en función de la trama constituida pueden considerarse como núcleos o satélites. Sólo a partir de este panorama de totalidad, se pueden aislar y se les puede otorgar un nombre (persecución, combate, reparación del daño). Y sólo entonces saldrá a la luz, si es posible categorizarlo como un cierto tipo de suceso (común a otros tipos de sucesos en otros relatos), o si tal vez las clasificaciones que existen resultan inadecuadas para reconocer la existencia de ese tipo de suceso, e incluso ese tipo de relato. De igual modo, se podrá intentar establecer si la trama total de la historia se corresponde con un cierto tipo de trama⁷³ que comparte con otro corpus de relatos, en dónde cabe tal vez hablar de ciertos géneros literarios, o cinematográficos.

1.3.3 Grados de narratividad

Una vez establecido en qué consisten los elementos constitutivos de la historia y cómo se relacionan entre sí, es posible determinar si un texto es narrativo o no independientemente de la sustancia y forma de su expresión. Si consideramos que dicho texto es un relato, podemos todavía ir más lejos, y evaluar, a partir de dichos componentes, el grado de narratividad dentro del mismo. Francesco Casetti y Federico di Chio proponen un modelo para analizar existentes y sucesos que permita hablar de tres grandes “régimenes narrativos”: la *narración fuerte*, la *narración débil* y la *antinarración*.⁷⁴

En un régimen de narración fuerte, las situaciones están muy entrelazadas y el ambiente cumple la función de englobar la acción e incluso estimularla. Los personajes tienen valores

⁷³ Aristóteles propone por ejemplo distinciones entre la trama fatal o trágica (la tragedia), frente a la trama afortunada o cómica (la comedia). Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 89

⁷⁴ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 188-192

específicos y bien definidos que forman esquemas axiológicos fundados en fuertes oposiciones maniqueas (policía / criminal, blanco / negro). La oposición misma es el fundamento que da cabida a un conflicto principal que motiva una serie de confrontaciones a lo largo del relato, y el clímax está dado por el encuentro definitivo entre los dos extremos opuestos. La transformación fundamental que sufre el héroe a lo largo de la historia consiste en ganar competencia y preparación para enfrentar dicho encuentro resolutivo. Además existe un predominio de núcleos que conforman el eje de la trama, ante el cual se subordinan los satélites.

En el régimen de narración débil las situaciones se entrelazan de modo incompleto y provisional lo cual causa la sensación de que la historia por momentos no avanza. Los ambientes parecen más evasivos y ya no engloban ni estimulan acciones. Las axiologías maniqueas, ceden su lugar a una cierta complejidad de caracteres, donde se relativizan los valores absolutos de bueno y malo, héroe y villano. Por otro lado ya no queda tan claro cuáles sucesos constituyen los núcleos y cuáles los satélites, en la medida en que permanece la relación cronológica, pero empieza a ceder la lógica (los sucesos son consecutivos pero ya no consecuentes).

Finalmente, la antinarración es el régimen que lleva hasta sus últimas consecuencias la crisis del modelo fuerte e incluso se coloca al borde de lo que aún puede considerarse narrativo. En este régimen, las situaciones ya no responden a una organicidad, y más bien domina la fragmentación y la dispersión. Los personajes se relacionan con el ambiente y entre sí con nexos muy débiles, y se intercambian los roles de principales por secundarios de manera indistinta. Suele darse una sensación de una saturación indiscriminada de existentes (un predominio de los personajes en lugar del tradicional predominio de las acciones). No existe ya deo alguno de una axiología, ni siquiera de forma relativizada como en el caso de la narración débil. Por otro lado, la causalidad de las acciones es sustituida por yuxtaposiciones donde abundan los tiempos muertos y dispersos y la narrativa se vuelve desarticulada. Suele aparecer una forma particular de inacción: el paseo, el andar sin rumbo y sin meta, y las acciones concretas difícilmente acontecen. Vemos que en este tipo de narración, lo propiamente narrativo cede terreno a lo contemplativo o a enunciados más bien descriptivos. La sensación que podían dar ciertos sucesos de ser necesarios y suficientes se pierde en la medida en que aparentemente cualquier opción es válida, pues todos los sucesos relativizan su importancia. Este régimen de antinarración se corresponde con lo que Seymour Chatman denomina tramas de revelación moderna debido a que “no se trata de resolver (feliz o trágicamente) sucesos, sino de revelar un estado de cosas.”⁷⁵

Para completar este panorama paradójico de las narraciones antinarrativas, cabe regresar sobre el planteamiento de Nichols según el cual el cuerpo podía ser representado sobre un eje X de narrativa. El autor recupera y enlista un conjunto de estrategias de la “contranarrativa” que

⁷⁵ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 50

desplazan la representación hacia el polo negativo de este eje. Las estrategias de la “contranarrativa” referidas por Nichols son las siguientes:⁷⁶

Intransitividad narrativa: construcciones episódicas, digresiones e interrupciones.

Alejamiento: personajes múltiples o divididos, y fisuras en los mecanismos identificativos entre espectador y personaje.

Explicitación: se pone en evidencia aspectos de la confección del propio texto (reflexividad formal).

Diégesis múltiple: mundos heterogéneos, o valores de representación que corresponden a distintos contextos y códigos.

Apertura: intertextualidad dentro del relato (alusión, cita, parodia).

Desavenencia: trunca expectativas del espectador y motiva frustraciones narrativas al subvertir ciertas convenciones.

Como se puede observar algunas de estas estrategias atentan directamente contra los componentes constitutivos de la historia (sucesos y existentes), en cuanto a su alcance, su organicidad y definición; otras en cambio, atentan contra la sucesión misma del relato (avance de la trama) mediante la inclusión de enunciados no narrativos o suspendiendo la progresión, lo cual depende mucho más del ámbito discursivo. Todos estos conceptos constituyen indicadores específicos muy valiosos que complementan las características mencionadas con anterioridad, y permiten junto con ellas establecer y detectar aspectos de antinarración dentro de un texto dado.

Para evidenciar mejor la manera en que operan cada uno de los tres regímenes narrativos propuestos en este apartado, se puede recurrir a ejemplos del cine de ficción. Por un lado, la forma más pura de narración fuerte, correspondería a las películas del cine clásico hollywoodense, donde personajes principales y un eje articulador de las acciones, constituyen la esencia de la historia. Algunas películas de la Nueva Ola Francesa en cambio, son un ejemplo de narración débil, con personajes titubeantes, e inmersos en situaciones cotidianas, donde sí suceden cosas, pero estas suelen tener repercusiones limitadas o insignificante con respecto a acciones posteriores, es decir que muchas de ellas no están subordinadas a un eje de acción principal (los núcleos en la trama), sino tal vez forman en sí mismas pequeños ejes que funcionan de manera autosuficiente. Por último, el cine contemporáneo presenta algunos casos de antinarración en directores como Wim Wenders. En varias de sus películas aparece en primer término el personaje y lo que este pueda pensar sobre los sucesos o personajes y ambientes con que se relaciona, todo ello, en un nivel un tanto contemplativo que constituye justamente ese “revelar un estado de cosas” del que habla Chatman. Mientras tanto, la trama se vuelve dispersa y cualquier opción parece válida (ausencia de núcleos y predominio de satélites). En su película

⁷⁶ Nichols recupera los conceptos de Peter Wollen. Bill Nichols, *op. cit.*, p. 318-321

Historia de Lisboa (1994) por ejemplo, encontramos un personaje que al final vaga sin rumbo fijo y sin meta, mientras reflexiona sobre el asunto mismo de realizar una película (explicitación), además de que se incorporan aspectos de intertextualidad por medio de las alusiones constantes a los poemas de Fernando Pessoa (apertura).

A partir de este breve panorama se puede apreciar que el cine de ficción muestra una cierta tendencia hacia lo antinarrativo, tal y como sucede con la literatura modernista.⁷⁷ Sin embargo, Nichols observa que en el documental sucede una situación contraria pues se ha dado “una reintroducción de elementos subjetivos y narrativos en un dominio anteriormente gobernado por un canon de objetividad.”⁷⁸ Un caso muy elocuente para ejemplificarlo es *La marcha de los pingüinos* (Luc Jacquet, 2005), documental donde observamos un caso extremo de antropomorfismo, que según se comentó, es un recurso de ciertos documentales sobre la naturaleza para elevar a los animales a un rango de personajes. En este caso se incorporan tres voces en off, que supuestamente serían las voces de una madre, un padre y un bebé pingüino, quienes en primera persona nos cuentan el ciclo de reproducción de su especie, como si nos contaran una historia, su propia historia. Esta premisa es apoyada por algunas variables como la escala de planos (para ubicar a los personaje en su ambiente o para individualizarlos con tomas cerradas), la música (un uso empático para enfatizar las secuencias de acción o relajamiento), el montaje (para potenciar la continuidad espacio-temporal de las acciones y sucesos). Como consecuencia tenemos un documental que ejemplifica un tipo de narración fuerte, donde ciertos personajes, realizan una travesía con un objetivo muy claro y definido: cumplir su ciclo reproductivo. Los núcleos duros están dados por cada uno de las acciones que ellos realizan para llegar a ese fin, así como las acciones o acontecimientos que atentan en contra del mismo, y que se convierten a veces en verdaderos conflictos climáticos donde por ejemplo deben sortear la amenaza de depredadores (león marino) o del medio ambiente (las tormentas heladas).

Más adelante en este trabajo de investigación descubriremos hasta dónde en la película *Másacre en Columbine*, el director llega a introducir elementos subjetivos y narrativos en el dominio de su documental, además de que podremos establecer si se trata propiamente de un relato y cuál es el grado de narratividad que ofrece como discurso de acuerdo a los criterios aquí expuestos. Por lo pronto, pasaremos a comentar la otra parte fundamental del análisis narratológico: el estudio del discurso, es decir, las elecciones que toma un director para contarnos una historia, las posibilidades que ofrece lo audiovisual para ello, así como las particularidades que conlleva cada una de las modalidades de representación documental.

⁷⁷ Seymour Chatman comenta algunos ejemplos que se pueden encontrar en la novela de Alain Robbe-Grillet o en los cuentos de Jorge Luis Borges. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 59-62

⁷⁸ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 321

1.4 Narratología modal o de la expresión (Las variables del discurso)

La narratología temática o del contenido nos permite saber si un texto determinado (en este caso un documental) se puede considerar un discurso narrativo, e incluso establecer el grado de narratividad que tiene. Si las conclusiones son favorables se puede proceder con el análisis de la expresión (discurso), de cuyas variables se ocupa la narratología modal. Esta segunda fase permite descubrir la manera en que la historia y todos sus componentes narrativos, nos son relatados por parte del autor. Debido a que el análisis es en torno a un documental, arrojará información valiosa y precisa sobre cómo un realizador en determinadas circunstancias puede trabajar con la realidad del mundo histórico (sobre la cual tiene un control limitado), para impregnarla de una forma narrativa por medio de un cierto tratamiento.

El discurso se subdivide para su análisis en *forma y sustancia de la expresión*. En este subcapítulo, en primer lugar se presentan algunas categorías como *tiempo, perspectiva y modo* narrativos que permiten analizar la forma de la expresión. Dichas categorías pueden aplicarse a todo tipo de relatos sin importar la sustancia de la expresión en que se hayan manifestado (palabras, dibujos, una película); sin embargo, cuando estas aparecen dentro de un discurso audiovisual llegan a adquirir una cierta complejidad que nos obliga a hacer algunas precisiones en cada caso. Finalmente, se toma como excusa la categoría de modo, para desarrollar con mayor detenimiento algunas variables que operan a nivel de la sustancia de la expresión, es decir, de lo específicamente audiovisual que puede manipular el autor para contar un relato. Se abordarán las restricciones y posibilidades que ofrece no sólo el discurso audiovisual, sino sobre todo, un tipo de texto denominado documental, que tiene sus propias convenciones, limitaciones y reglas para el uso de los recursos expresivos disponibles. Esto último implica entonces abordar una a una las modalidades de representación documental y disertar sobre el margen que dan para la inserción de uno o varios relatos dentro de cada uno de sus ámbitos.

1.4.1 Forma de la expresión

La forma de expresión es independiente de la sustancia, lo cual explica que en esencia una misma forma de expresión se puede conservar al hacer una adaptación de un medio a otro. Es por ello que las categorías de análisis para estudiar la forma de la expresión pueden aplicarse a cualquier tipo de relato independientemente de su materialidad o del medio que le sirva de soporte. Cabe sin embargo, hacer algunas pequeñas precisiones en cuanto a la manera más o menos compleja en que se presentan dichas formas en el ámbito de lo audiovisual.

Las principales categorías de la forma de la expresión son: *tiempo, perspectiva y modo* narrativos.

1.4.1.1 Tiempo

Cada autor al relatar un contenido narrativo elabora una representación en la cuál algunas variables temporales son manipuladas por razones tan diversas como omitir información irrelevante, retardar una solución, enfatizar un momento dramático, entre otros. El análisis de las manipulaciones implicadas se puede hacer sobre secuencias específicas para ubicar alteraciones significativas dentro de algunos segmentos del discurso, o a nivel global en cuanto a cuál es el tratamiento predominante de todo el texto. Seymour Chatman recupera de Gerard Genette, una propuesta para analizar las diversas relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso dentro de tres niveles distintos: *orden*, *duración* y *frecuencia*.⁷⁹

El *orden* de la historia siempre es cronológico y consecutivo como se señaló al estudiar los núcleos y la trama en el apartado 1.3.2. En el discurso, el autor puede decidir conservar ese orden en la exposición que haga del tema, de tal modo que ocurran los sucesos cronológicamente (1234) en una secuencia normal. Pero también puede alterar el orden de dichos sucesos en *secuencias anacrónicas*. La anacronía puede ser de dos tipos retrospectiva (*analepsis*) y prospectiva (*prolepsis*).⁸⁰

1. *Analepsis*: es cuando se evocan sucesos anteriores al momento de la historia que se nos venía relatando (2134). Estos saltos hacia atrás en un discurso audiovisual se pueden presentar de distintas maneras. Chatman habla de escenas retrospectivas parciales para referirse a los casos en que mientras uno de los canales de información, el visual o el auditivo, se va al pasado, el otro permanece en el presente. El término *flashback* se utiliza para los casos en que la banda de la imagen se vuelve retrospectiva, sin importar si está o no acompañada de los sonidos correspondientes a ese pasado que se muestra en pantalla.

2. *Prolepsis*: es cuando un acontecimiento llega antes de su orden normal en la cronología (1243). Son saltos hacia delante en el curso de la historia, y al igual que la *analepsis* se pueden presentar de distintas maneras incluyendo escenas prospectivas parciales. Se denomina *flashforward* cuando el salto hacia delante ocurre en la banda de la imagen, al margen de lo que suceda con el sonido. Es fundamental que concluido cada fragmento de *prolepsis* se vuelva al presente en el que nos encontrábamos pues si no, se tratará más bien de una *elipsis*.

El segundo nivel se ocupa de las relaciones entre la *duración*⁸¹ de la historia y la del discurso. Para ejemplificar las grandes diferencias que puede haber entre uno y otro, cabe mencionar un caso hipotético en el que se relate la vida un héroe nacional. Si bien el tiempo de la historia puede tener una extensión de unos 40 años, el tiempo del discurso corresponderá al tiempo de proyección de la película o tiempo de visionado, que rara vez llega a exceder las dos

⁷⁹ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 66-83.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 67-68

⁸¹ *Ibid.*, p. 71-82

horas. Las relaciones también se pueden invertir y el tiempo de la historia ser más corto que el del discurso o se da el caso en que permanecen equivalentes, lo cual tiene validez tanto para la totalidad del relato, como para algunas de sus partes. A continuación se mencionan las cinco posibles relaciones que se pueden establecer entre la duración de la historia y la duración del discurso, así como algunos recursos que las hacen posibles dentro del ámbito de lo audiovisual.

1) *Resumen*. La duración del tiempo del discurso (TD) es menor que la duración del tiempo de la historia (TH). Queda simplificado por la fórmula $TD < TH$. Algunos de los recursos cinematográficos que la hacen posible son: cámara rápida, secuencia de montaje, narrador o personaje cuentan lo que pasó, intertítulos abrevian lo que pasó.

2) *Elipsis*. La duración del tiempo del discurso (TD) es menor que el de la historia (TH), pero además la duración de esta última es igual a cero. Es cuando se suprimen sucesos completos para saltar hacia un punto más avanzado de la historia, omitiendo lo que no es fundamental. Queda simplificado por la fórmula $TD < TH$, donde $TD = 0$ y $TH = n$. En el discurso cinematográfico son todos los lapsos temporales que no se han mostrado pero que supuestamente han transcurrido entre dos momentos determinados, y suelen indicarse por medio de transiciones tales como encadenados, fundidos o cortinillas.

3) *Escena*. La duración del tiempo del discurso (TD) coincide con la del tiempo de la historia (TH). Queda simplificado por la fórmula $TD = TH$. El recurso cinematográfico que coincide plenamente con las exigencias de este planteamiento es el plano secuencia, aunque también a veces se puede obtener una escena sin manipulación temporal mediante el uso de un montaje a corte directo.

4) *Alargamiento*. La duración del tiempo del discurso (TD) es más extensa que la de la historia (TH). Queda simplificado por la fórmula $TD > TH$. Los recursos cinematográficos que emplea para dicho fin son la ralentización de una acción (cámara lenta), presentar sucesivamente acciones que ocurren de manera simultánea, repetición de planos o fragmentos de escenas (ámbito de frecuencia), rótulos para explicar la acción que acabamos de ver o el diálogo que no pudimos escuchar (cine mudo).

5) *Pausa*. La duración del tiempo del discurso (TD) es más extensa que la de la historia (TH), pero además la duración de esta última es igual a cero. Queda simplificado por la fórmula $TD > TH$ donde $TD = n$ y $TH = 0$. Los recursos cinematográficos que emplea son el congelamiento de una imagen, los rótulos descriptivos o explicativos, inserción de planos descriptivos.

Finalmente, en el tercer nivel se encuentra la *frecuencia*⁸², que es la relación establecida entre el número de veces que ocurre un evento en la historia, y el número de veces que se evoca en el discurso. Hay cuatro tipos de frecuencia posibles:

1) *Frecuencia singulativa*. Lo que ocurre una vez en el discurso (1D), ha ocurrido una vez en la historia (1H). Queda simplificado por la fórmula (1D/1H). Es el tipo de frecuencia predominante en la mayoría de los relatos cinematográficos, dado que prevalecen los argumentos en los cuales se nos narra algo extraordinario (único) que les sucede a unos ciertos personajes, y sin utilizar reiteraciones que puedan demorar el avance de la trama.

2) *Frecuencia múltiple y singulativa*. Lo que ocurre varias veces en el discurso (nD), ha ocurrido también varias veces en la historia. Queda simplificado por la fórmula (nD/nH). El director de cine puede utilizar esta estrategia para destacar la monotonía de rutina de algún personaje, o para subrayar por medio de leves modificaciones a la escena, cómo se dan las transformaciones de una relación a lo largo del tiempo.

3) *Frecuencia repetitiva*. Lo que ocurre varias veces en el discurso (nD), ha ocurrido una sola vez en la historia (1H). Queda simplificado por la fórmula (nD/1H). La repetición en el cine suele servir para generar una intriga en torno a un evento cuyo significado o contextualización no comprendemos. También sirve para reinterpretar el curso de un evento al mirarlo desde distintas perspectivas o para enfatizar un momento o acción determinada.

4) *Frecuencia iterativa*. Lo que ocurre una sola vez en el discurso (1D), ha ocurrido muchas veces en la historia (nH). Queda simplificado por la fórmula (1D/nH). Es muy recurrente en documentales donde escenas específicas son filmadas para representar lo que ocurre en la cotidianeidad de lugares determinados (un penal, un hospital, un centro psiquiátrico), o en la cotidianeidad de ciertos personajes (una familia de esquimales, unos cazadores africanos, unos oso polares).

1.4.1.2 Perspectiva

Perspectiva y modo son dos variables de la forma del contenido que se ocupan de las instancias narrativas o narradores dentro de los relatos. Comenzaremos definiendo lo que es una perspectiva o punto de vista. Casetti y di Chio han advertido que estos conceptos llegan a tener distintas acepciones según el contexto en que son utilizados.⁸³ En primer lugar, se pueden tener un significado literal, es decir, hacer referencia al acto de ver, a la cuestión sensorial de cómo se percibe un detalle del mundo o un detalle de una obra a través de los ojos de alguien. En ese sentido también se le relaciona con la mirada de la cámara. Es por ello que muchos manuales sobre realización televisiva o cinematográfica, al exponer los tipos de ángulos, hablan de puntos

⁸² *Ibid.*, p. 82-83

⁸³ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 210-211

de vista y perspectivas, o señalan por ejemplo, que una toma desde un “punto de vista inusual” puede resultar atractiva para el espectador.⁸⁴ Una segunda acepción es aquella relacionada con un sistema de valores, o una ideología desde la cual se interpretan algunas cuestiones del mundo o de una obra de arte. En ese sentido la utiliza el célebre teórico del documental Bill Nichols,⁸⁵ e incluso algunos cineastas que han incursionado en el género como Jean Vigo, quien habla de un “punto de vista documentado” en el cual el realizador toma una postura ante los fenómenos sociales del mundo histórico.⁸⁶ Finalmente, la tercera acepción, de tipo conceptual, tiene que ver con una actividad cognitiva, es decir, con lo que se sabe o conoce sobre uno o varios eventos del mundo. Este último significado es el que tiene lugar privilegiado dentro de las reflexiones y discusiones teóricas de la narratología modal, en referencia a lo que puede saber el narrador sobre los existentes y sucesos de la historia que nos relata.

De tal modo, Tzvetan Todorov, agrupa en tres categorías las distintas relaciones de conocimiento que existen entre el narrador y el personaje.⁸⁷

1) *La visión por detrás* (narrador > personaje). Es cuando el narrador conoce y sabe de la historia mucho más que sus personajes, a cuyas conciencias además tiene acceso. No tiene restricciones en cuanto al dominio de lo que puede saber, conoce el resultado de los sucesos y la naturaleza de cada existente. Seymour Chatman ha advertido con respecto a este tipo de narrador también llamado omnisciente, que saberlo todo no necesariamente significa contarlo todo, pues de hecho normalmente los narradores ocultan información.⁸⁸

2) *La visión con* (narrador = personaje). En este caso el narrador conoce y sabe tanto como uno de sus personajes. Puede ser el caso de que el narrador sea uno de ellos y entonces el relato se da en primera persona. Sin embargo, también es común que su visión se corresponda con la de un personaje sin que él forme parte de la historia, en cuyo caso la narración será en tercera persona. Otro caso particular es cuando no es uno sino varios los personajes con los cuáles hace coincidir su visión alternadamente como en las novelas epistolares.

3) *La visión desde afuera* (narrador < personaje). Aquí el narrador sabe menos que los personajes pues no tiene acceso a ninguna de sus conciencias, y sólo conoce lo que ve y escucha desde afuera.

⁸⁴ Jaime Barroso García, *op. cit.*, p. 42-44 y 64

⁸⁵ Según Nichols, la argumentación dentro de un documental, implica la representación de una causa acerca del mundo y se conforma por una perspectiva y un comentario. La perspectiva “es el modo en que un texto documental ofrece un punto de vista particular a través de su representación del mundo.” *Vid* Bill Nichols, *op. cit.*, p. 162

⁸⁶ Jean Vigo, “El punto de vista documental”, en Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (Eds.), *op. cit.*, p. 134-138

⁸⁷ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 183-186

⁸⁸ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 228

Gerard Genette recuperó la clasificación de Todorov, e incorporó el concepto de focalización para evitar las confusiones que podía traer el uso de términos como visión o punto de vista. La ventaja de esta propuesta, es que además desarrolla una subclasificación detallada sobre el grupo de *la visión con*, al cual Genette denomina *relato en focalización interna*. A continuación se desglosan las categorías propuestas por este autor con sus respectivas características:⁸⁹

1) *Relato no focalizado* o de *focalización cero*. Hay un narrador omnisciente cuyo conocimiento supera al de cualquiera de los personajes. En el cine suele ser el caso de personajes que relatan lo que vivieron en el pasado, y su posición a la distancia les permite conocer las motivaciones de cada uno de los individuos involucrados, así como el curso que tomarían los sucesos.

2) *Relato en focalización interna*. Puede ser *fija*, *variable* o *múltiple*. a) Hay focalización interna fija cuando el relato se da a conocer a través del filtro de conciencia de uno de sus personajes (en primera o tercera persona). Esto genera una empatía del espectador, quien puede desarrollar las mismas emociones de incertidumbre y miedo ante situaciones desconocidas. b) Cuando es variable, el personaje focal cambia a lo largo del relato como en las novelas epistolares. En el cine podemos localizar un ejemplo en *Los amantes del círculo polar* de Julio Medem, en el cual la focalización se va alternando con los dos personajes principales (Otto y Ana). c) Es múltiple cuando el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes, como en *Rashomon* de Akira Kurosawa.

3) *Relato en focalización externa*: el narrador no tiene acceso a los pensamientos y sentimientos de los personajes. Es algo típico de películas de intriga en las que sólo observamos el comportamiento de los personajes involucrados sin conocer el fondo de sus motivaciones, mismas que pueden revelarse al final del relato, o permanecer más o menos veladas.

Estos últimos conceptos servirán para abordar el aspecto fundamental de cómo es el narrador dentro del documental *Masacre en Columbine*. Ahora bien, si todo esto se refiere únicamente al conocimiento aparente que la instancia narrativa tiene sobre los existentes y sucesos, también es necesario estudiar cómo se comporta dicha instancia al momento de darnos a conocer esa información. Por ello se debe analizar así mismo el modo narrativo, cuestión que se explica enseguida.

1.4.1.3 Modo

Si la *perspectiva* del relato alude al grado de conocimiento que de la historia y sus componentes (personajes sobre todo) tiene el narrador, el *modo* refiere la manera en que ese

⁸⁹ André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, p. 138-139

narrador nos la expone y nos la presenta.⁹⁰ La principal distinción entre los modos de exponer un relato se remonta a *La República* de Platón⁹¹, en donde se señala que existen tres diferentes posibilidades de narrar. En primer término está el relato simple y sin imitación de la *diégesis*⁹², en el cual un narrador en su propio nombre cuenta la historia sin tratar de delegar palabras en boca de alguno de sus personajes. En el lado opuesto se encuentra la *mímesis* o narración imitativa, que busca ocultar la presencia del narrador mediante la incorporación de diálogos en el texto, de tal modo que sean los propios personajes quienes relaten sus hazañas. Algunos ejemplos de este modo de narración, se pueden ubicar en géneros dramáticos como la tragedia y la comedia, en los cuales el papel de mediador de la instancia narrativa se difumina hasta desaparecer aparentemente. El tercer modo narrativo, sería el relato *mixto*, que incorpora aspectos tanto de *mímesis* como *diégesis* en su exposición.

Esta clasificación no ha perdido vigencia, y en teoría literaria corresponde a lo que se denomina el estilo indirecto (Juan dijo que estaba cansado), frente al estilo directo (Estoy cansado-dijo Juan).⁹³ Pero sobre todo a la distinción entre *contar* y *mostrar*, o a narración y representación tal y como lo mencionan varios autores. Para evitar confusiones con respecto al concepto narración tal y como se ha empleado hasta ahora en este trabajo, usaremos la dicotomía entre contar y mostrar, que además se corresponde mucho mejor a la traducción del inglés para *telling* y *showing* de la teoría anglosajona.⁹⁴

Para analizar el relato en medios audiovisuales esta distinción resulta especialmente significativa. Si bien los directores a lo largo de la historia del cine han aprovechado la naturaleza del medio para mostrar situaciones, es interesante notar que la presencia abierta de narradores también ha sido una constante, primero a través de rótulos durante la etapa de cine silente, y más tarde por medio de las voces en off. La presencia evidente de una instancia narrativa en estos últimos casos, puede hacernos pensar equivocadamente que en aquellas donde no se “escucha” esa voz de narrador, este no existe. Sin embargo, debemos tener en cuenta la premisa antes señalada según la cual los relatos miméticos, no carecen de un narrador, sino que más bien este oculta su presencia.

⁹⁰ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 186

⁹¹ Platón, *Diálogos*, Editorial Porrúa, México, 2003, 28va edición, p. 59-63.

⁹² Gerard Genette ha destacado una confusión que suele aparecer entre dos acepciones diferentes que se le dan a la palabra *diégesis*. Souriau propuso el término *diégèse* en 1948 para referirse al universo de la historia evocada por una película. Ese concepto no tiene nada que ver con el concepto que se remonta a los griegos y que refiere el acto de contar un relato, por oposición a la *mímesis* que implica no contarlo, sino representarlo (imitación). Sin embargo en la actualidad la palabra *diegético* se llega a usar de manera indistinta según el autor, ya como derivada de *diégèse* o como derivada de *diégesis*. Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 15-16

⁹³ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 33

⁹⁴ Bienvenido León hace notar que la oposición entre *mímesis* y *diégesis* hecha por los filósofos griegos “resurge a fines del siglo XIX, en la distinción entre *showing* y *telling*, formulada por Henry James y sus discípulos, que se convierte en principio orientador de la narrativa novelesca anglosajona.” Bienvenido León, *op. cit.*, p. 92

Gaudreault y Jost denominan *narrador implícito* al que “habla cine mediante las imágenes y los sonidos”, y por lo tanto aquel responsable último de la totalidad de recursos empleados durante el discurso audiovisual. En cambio el *narrador explícito* “relata con palabras” es decir, nos cuenta una serie de situaciones y por ello es inmediatamente reconocible.⁹⁵ Ahora bien, mientras que un relato audiovisual puede carecer totalmente o en parte de un narrador explícito, no puede carecer de uno implícito, responsable en última instancia del entramado audiovisual que se le presenta al espectador. Reconocer la presencia de un narrador aunque este sea implícito es especialmente importante en aquellos relatos tomados de la realidad dentro de noticiarios o documentales, en donde el público puede tener la sensación errónea de presenciar el suceso sin mediación alguna. En estos últimos casos, tal y como lo señalan los propios autores, la figura del narrador implícito corresponde con la de documentalista o periodista a cargo de presentar la información.⁹⁶

Finalmente, cabe señalar aquí, que la naturaleza del medio audiovisual favorece de manera privilegiada la conformación de relatos mixtos. Esto se debe a que mimesis y diégesis se pueden integrar de manera simultánea pues mientras el sonido cuenta, la imagen muestra, tal y como sucede en un flashback platicado por un personaje. En dichos casos diremos que están presentes los dos narradores al mismo tiempo, aunque el narrador explícito, siempre que aparezca, estará subordinado al implícito, pues como se señaló este es el responsable de todo el tejido audiovisual. Enseguida se procede a profundizar sobre algunas otras características del discurso audiovisual, y en particular del documental, para comentar las posibilidades específicas que ofrece cada una de las modalidades de representación a la diégesis y mimesis narrativas.

1.4.2 Sustancia de la expresión

El realizador, convertido en un narrador (de carácter implícito) desde el momento en que nos ofrece un discurso narrativo, tiene a su disposición un conjunto de herramientas y manipula una serie de variables para construir una representación de tipo audiovisual.⁹⁷ Gaudreault y Jost consideran al discurso narrativo audiovisual, un tipo de relato *polifónico*⁹⁸ porque, como ya se adelantó, puede utilizar varias materias de la expresión de manera simultánea, para vehicular una narración (a diferencia de un tipo de relato *monódico*, el cual sólo tiene una materia de la expresión). Señalan dichos autores que las cinco materias de la expresión, puestas en juego por

⁹⁵ André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, p. 56

⁹⁶ *Idem*

⁹⁷ Todorov señala que “el narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro”. Nosotros siguiendo esa argumentación señalamos que el narrador es el sujeto de esa enunciación que representa una película. Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 190

⁹⁸ *Vid* André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, 158

el audiovisual, son: imágenes, ruidos, palabras, textos escritos y música.⁹⁹ Casetti y di Chio por su parte proponen estudiar los componentes del discurso cinematográfico (y por extensión audiovisual) en función de los *códigos* que el realizador manipula que son: códigos tecnológicos de base, visuales, gráficos, sonoros y sintácticos o de montaje.¹⁰⁰ Son todas aproximaciones posibles a un tipo de discurso, que en su banda de imagen y su banda de sonido, da cabida a una cantidad inconmensurable y variada de significantes que pueden además cumplir una función narrativa.

Para abordar el tema complejo de la sustancia de la expresión, es decir, la especificidad audiovisual de este texto, otra posible ruta es pasar directamente al terreno del documental, para agotar a partir de cada una de las cuatro modalidades de representación, los distintos recursos expresivos utilizados por los realizadores. Esta será la estrategia que seguiremos en el presente trabajo, pues nos permite adentrarnos en algunas especificidades de nuestro objeto de estudio, el documental *Masacre en Columbine*. La intención fundamental es descubrir las posibilidades que presentan las modalidades de representación para introducir en el texto pequeños relatos, o incluso para darle forma de relato a la totalidad del mismo. Más adelante, se podrá complementar esta aproximación con una revisión de cuestiones del discurso audiovisual que llegan a exceder el marco de las modalidades expuestas.

1.4.2.1 Modalidades de representación documental

Bill Nichols ha propuesto una clasificación del documental en cuatro modalidades de representación: *expositiva*, *de observación*, *interactiva* y *reflexiva*. Cada una de dichas modalidades consiste en “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”¹⁰¹, y constituyen pautas generales de realización para cualquier documentalista. El mismo Nichols considera a la narrativa como una modalidad de una generalidad mucho mayor que con frecuencia aparece y se filtra, de diferentes formas y con menor o mayor grado de discreción en cada una de estas modalidades.¹⁰² A continuación se exponen las principales características de los documentales expositivos, de observación, interactivos y reflexivos, y se indaga justamente en las posibilidades que ofrece cada uno para incluir aspectos narrativos.

1) Modalidad expositiva.

En este tipo de documentales existe un comentario que se dirige directamente al público para exponer un tema, muchas veces recurriendo a la lógica de problema-solución. La forma más

⁹⁹ *Ibid.*, p. 57

¹⁰⁰ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 59-69

¹⁰¹ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 65

¹⁰² *Ibid.*, p. 67

común en que se introduce dicho comentario es por medio de una o dos voces en off que hacen la exposición del tema sin aparecer nunca sus cuerpos a cuadro. Otra posibilidad es introducir dicho comentario por medio de textos, que bien pueden ser intertítulos o palabras que se sobreimpresionan a las imágenes. Los primeros documentales expositivos de la historia del cine (como sucedía con la ficción), debido a que no contaban con la banda de sonido, recurrían a los rótulos para presentar una situación, explicar el sentido de un imagen, o vincular un suceso con uno posterior. Esta función expositiva de los textos, es aún utilizada en varios documentales, aunque su presencia es más atenuada pues se complementa con otros recursos expositivos como la misma voz en off antes mencionada. Finalmente, está la posibilidad de incluir el comentario explícito por medio de un presentador a cuadro. En estos casos, el presentador aparece desde un inicio y luego alterna su presencia frente a cámara con la simple exposición de la voz en off, mientras se muestran imágenes relacionadas con el tema.

En cualquiera de los tres casos, el comentario explícito se erige como una voz de autoridad ante cuya exposición se subordinan todos los demás recursos sonoros y visuales. Por ello, prevalece un tipo de montaje probatorio que busca organizar y unir las imágenes y sonidos para ponerlos al servicio de una retórica dirigida por el comentario, a diferencia del cine de ficción, en donde el montaje busca establecer y mantener una continuidad espacial y temporal. Las entrevistas, cuando se incluyen también sucumben a este principio, pues sólo sirven como pruebas para apoyar la argumentación que se está realizando.

Este tipo de documentales son el terreno adecuado para situar lo que antes se denominó narrador explícito. Sin embargo, si restringimos el uso de la palabra narrador a sólo aquellos que enuncian un tipo de discurso narrativo, debemos acotar que no necesariamente todo comentario de una voz en off, de unos textos o de un presentador, dentro de un documental convierten a la persona que lo enuncia en un narrador. No se debe perder de vista que el objetivo de esta modalidad es principalmente expositivo. Ahora bien, dicha exposición puede ser sobre temas muy diversos, algunos de los cuáles se pueden prestar para un tratamiento más narrativo que otros. Por ejemplo, si se debe realizar un documental expositivo sobre un asesinato y la posterior encarcelación de personas inocentes, los personajes y los sucesos ya están dados con antelación. Sin embargo, la situación es distinta si el documental debe ser sobre la crisis económica de 1929. En este caso la exposición versa fundamentalmente sobre aspectos y conceptos de macroeconomía. Esto no implica la imposibilidad de utilizar uno o varios relatos para apoyar la exposición, pero en ese caso el realizador tendría que buscar a ciertos personajes y sucesos pertinentes cuya historia se pudiera anclar al asunto principal del documental.

También se debe contemplar que un mismo asunto puede ser tratado por el comentario de maneras muy distintas. La voz en off puede bien expresar que “los osos polares llegan a pasar

meses sin conseguir alimento” o bien incorporar un tratamiento antropomorfizante en su texto y decir que “un solitario padre está buscando alimento...mamá no ha comido en cinco meses”. Se concluye de esto, que el comentario tiene un potencial narrativo que podría convertirlo en portador de uno o varios relatos, pero que en última instancia esto dependerá tanto del tema a tratar como de la importancia menor o mayor que se le de al hecho de exponerlo como si se contara una historia.

La mayoría de los casos en que este tipo de documentales se vuelven narrativos, estos ejemplifican un modo diegético de narrar dentro del cine. Esto se debe a que si se nos relatan historias de vida, la mayoría corresponde a un tiempo pasado en que no se hizo un registro de los sucesos que ahora se relatan. El montaje probatorio acudirá a materiales diversos como pueden ser fotografías, recortes de periódicos, material de archivo, o incluso el rodaje actual en los lugares donde ocurrieron las situaciones comentadas. Por muchas pruebas que utilice el realizador para soportar su argumentación, el suceso como tal sólo podrá ser reconstruido en la imaginación de los espectadores a partir de las piezas aisladas que se le han ofrecido, en la medida en que no hubo un registro que ahora nos permita mostrarlo. Cabe mencionar que algunos realizadores para solucionar un poco esta carencia, acuden a recursos que están fuera del ámbito estricto del documental, como son las reconstrucciones ficticias o los dibujos animados. Es cierto que estas dos posibilidades exceden en muchos sentidos una discusión que versa sobre las estrategias y modalidades a las que recurre el documentalista para representar el mundo histórico. Sin embargo, es indudable la presencia que tienen estos recursos en una infinidad de documentales en la actualidad, y el apoyo indiscutible que aportan justamente para los momentos narrativos de los mismos. En tales casos puede el documentalista conservar en la banda de sonido la voz en off que cuenta lo sucedido, mientras que por medio de los recursos mencionados, se muestra el suceso; se asistirá entonces a un tipo de relato mixto, donde mimesis y diégesis se complementan una a la otra. En cambio puede ser que salga la voz narradora, y escuchemos los ambientes sonoros, voces, ruidos o música propios de la escena mostrada (aunque sea ficticia), entonces tendremos un tipo de relato de mimesis pura.

Hay otro tipo de situaciones en que las imágenes pueden conseguirse para mostrar lo que nos cuenta el comentario. Es el caso de sucesos de la realidad que se repiten una y otra vez. Un ejemplo de ello lo encontramos en documentales sobre la naturaleza, donde podemos conseguir la toma del momento crucial en el que el depredador persigue a la presa una infinidad de veces. Ciertos especialistas en especies animales, pueden ofrecer una asesoría que de pauta a una planeación de rodaje eficiente para conseguir imágenes de los momentos sobre los cuales existe mayor interés (tal vez usando más de una cámara). Aunado a ello, la gran cantidad de tomas que se pueden conseguir sobre diversos sucesos que en esencia parecen ser el mismo (la lógica de

acción es la misma -persecución, cortejo, migración-, y los personajes muchas veces son idénticos), permiten hacer un montaje que deja de ser probatorio para convertirse en un montaje de continuidad. Es por ello que este tipo de textos se sitúan en el borde del documental expositivo (cuando se privilegia el comentario) y el documental de observación del cual hablaremos enseguida.

2) *Modalidad de observación.*

En este tipo de documentales el realizador trata de registrar los sucesos sin intervenir y sin manipular nada que pudiera modificar la naturaleza de lo filmado. Esto responde al interés de no alterar el curso natural de lo que sucede frente a la cámara, para generar en el espectador la sensación de que no hay intermediarios y que se le sitúa en una posición privilegiada para observar directamente ciertos eventos. Esta es la razón por la que predominan las tomas largas y el sonido sincronizado. Este último puede corresponder a las voces de personas que hablan entre ellas sin dirigirse nunca a la cámara, o al sonido natural de objetos, animales, ambientes, o situaciones específicas. El montaje responde al mismo principio que predomina en el montaje del cine de ficción donde cada corte busca mantener la continuidad espacial y temporal de las acciones y acontecimientos que se representan.

Nichols destaca que “los documentales que son principalmente de observación exhiben estructuras más próximas a las de ficción narrativa: una economía de conflicto, complicaciones y resolución basados en personajes sustituye a la de la lógica documental de problema/solución.”¹⁰³ Sin embargo aquí también como en el expositivo cabe advertir la existencia de muchos textos no narrativos o poco narrativos. De hecho, la mayoría de las películas que se mencionaron como ejemplos de documentales no narrativos, incluyendo la “trilogía Qatsi”¹⁰⁴ de Godfrey Reggio, caben dentro de esta modalidad, pues se potencializa la sensación de observación sin mediaciones, y no se declara abiertamente ninguna voz expositiva que lleve de la mano el curso del documental.

Estas excepciones son pertinentes para no caer en generalizaciones infundadas, que nos lleven a pensar que todo documental de observación es narrativo. Una vez advertido esto, podemos señalar conforme con Nichols, que de las cuatro modalidades de representación, esta es la que guarda más afinidades con el cine de ficción, y que la mayoría de los documentales de este tipo, asumen una forma narrativa.

Si la modalidad anterior podía corresponder a una diégesis donde un narrador explícito nos contaba una serie de situaciones, en esta modalidad el planteamiento correspondería con el de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 49

¹⁰⁴ La “trilogía Qatsi” está conformada por los documentales *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002).

la mimesis pura en donde el narrador busca ocultar su presencia y deja que los sucesos y existentes se presenten por sí mismos (nos los muestra). La diferencia entre los de Reggio y los otros documentales de observación que sí son narrativos, radica en el tipo de mostración que hace el director. Mientras que los documentales no narrativos hacen una mostración principalmente de ambientes y sucesos inconexos y poco o nada implicados unos con otros (satélites aislados), los documentales narrativos tienen lugar cuando se da seguimiento de un personaje con motivaciones en torno a una serie de situaciones por las que está pasando o va a pasar. Esta mostración de personajes y de sucesos (núcleos) bien articulados unos con otros con relaciones de dependencia causal y motivacional, constituye una trama bien consolidada. Es justo este segundo tipo de mostración narrativa, la que los hace parecerse tanto a la ficción. Algunos ejemplos elocuentes de todo esto se pueden ubicar dentro de una corriente de documentalistas norteamericanos denominada cine directo.¹⁰⁵

En *Salesman* (David & Albert Maysles y Charlotte Zwerin, 1968) se da seguimiento a cuatro vendedores de biblias. De tal modo, observamos de manera privilegiada cada uno de los encuentros y desencuentros que tienen al visitar casa por casa, y también asistimos a sus meditaciones sobre cómo vender mejor y a las palabras de aliento dirigidas a Paul, quien ha tenido últimamente muy poca fortuna. En cambio en *Gimme Shelter* (David & Albert Maysles y Charlotte Zwerin, 1970) se da seguimiento a los integrantes de la célebre banda de rock The Rolling Stones. En este caso, por medio del registro de observación, el sonido sincrónico y el montaje de continuidad, nos involucramos en la serie de problemas que sorteó la agrupación y su manager para llevar a cabo un concierto al aire libre que muchos calificaban de arriesgado. La última parte del documental (y de la trama) corresponde al momento de la presentación, durante el cual ocurrieron una serie de fricciones entre el equipo de seguridad y algunos aficionados, todo lo cual desencadenó en el asesinato a puñaladas de un afroamericano que era parte del público. Los personajes y sucesos en este documental bien nos pueden hacer pensar que se trata de una historia trazada por la pluma de algún guionista de ficción.

Hemos destacado que el documental de observación, coincide con un estilo narrativo de mostración (mimesis), pero cabe preguntarse si este tipo de documentales dan cabida también al otro tipo de narración, al de la diégesis donde alguien no muestra algo sino que lo cuenta. Aunque pareciera que esto contraviene lo que hemos expuesto, en realidad, aunque no es tan frecuente, sí puede darse el caso. El documentalista registra con la menor intervención posible lo que ocurre frente a la cámara. Cuando se trata de seres humanos, no sólo registra sus acciones o los acontecimientos que puede padecer, sino también las pláticas que tienen los personajes entre ellos. Dichas conversaciones pueden comentar una infinidad de cosas, e incluso pueden ser

¹⁰⁵ Sobre la corriente denominada cine directo *vid* Eric Barnouw, *op. cit.*, p. 208-217

portadoras de algún pequeño relato. En la mayoría de las ocasiones la importancia de dicho relato en función de la trama misma del documental puede llegar a ser mínima o nula (la plática puede constituir un simple satélite), sin embargo no se puede negar la posibilidad de que una plática así, se revele información fundamental para entender por qué el personaje actúa o actuará de una determinada manera. Finalmente esto completa nuestro panorama de las posibilidades narrativas que alberga esta modalidad de observación.

3) *Modalidad interactiva.*

En este tipo de representación documental el realizador asume una actitud muy distinta de lo que hasta ahora hemos visto. Si en el documental expositivo el realizador queda representado por la voz de autoridad que asume el comentario, y en el documental de observación el realizador busca permanecer ausente de la representación, aquí en cambio el realizador se coloca frente a la cámara y se convierte en parte fundamental de lo que ahí acontece. Si bien los presentadores del documental expositivo aparecían ya a cuadro, sólo lo hacían como una variante de la función asumida por la voz en off y los textos expositivos; es decir, aparecían en la imagen justamente para exponer, orientar, explicar, o facilitar la comprensión de algún concepto (por medio de la manipulación de ejemplos visuales con los que entraban en contacto), siempre dirigiéndose a la cámara-espectador. Aquí en cambio el realizador aparece a cuadro para interactuar con otros sujetos sociales, a veces como simple participante de la acción y el intercambio verbal, o incluso en ocasiones asumiendo un rol de acusador o provocador.

De todas las posibilidades de interacción entre documentalista y sujetos, han prevalecido por su potencial informativo las de intercambio verbal, entre las cuales destacan la entrevista, la encuesta, la conversación, el pseudomonólogo¹⁰⁶, entre otras. En cualquier caso, cuando se escucha la voz del realizador, ya no es para dirigirse al espectador sino a los “actores sociales” que aparecen en pantalla. La entrevista es de todos el recurso más utilizado, e incluso como se señaló antes, pueden ser utilizadas dentro de un documental expositivo, la diferencia es que “cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad interactiva de representación, suelen hacer las veces de prueba de una argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto.”¹⁰⁷

El montaje en estos casos busca mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista y comentarios expresados. Muchas veces debido a que ambos personajes se encuentran en el mismo lugar, esto redundará en una continuidad espacio-temporal resuelta por la relación de plano y contraplano. Otras veces en cambio se pueden dar saltos entre una entrevista y otra y las relaciones espaciales y temporales no serán contiguas.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 87-90

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 84

En cuanto a las posibilidades narrativas que presenta este tipo de documental cabe mencionar que los intercambios verbales, que son los que prevalecen, tienen una cierta ambivalencia en términos de modos de narración. Tal y como habíamos observado con el documental de observación, podía darse el caso de que un suceso mostrado como era una conversación, sirviera como soporte de otro suceso que se nos es relatado por parte de los personajes que platican, pues “hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse.”¹⁰⁸ En el documental interactivo este caso es mucho más frecuente, pues muchas veces el realizador va a indagar sobre sucesos relevantes que ocurrieron en el pasado, y de los cuáles puede obtener información por medio de los testimonios de quienes estuvieron ahí. Cuando dichos testimonios vehiculan un relato, los entrevistados se convierten en *narradores delegados* o *subnarradores*¹⁰⁹, por medio de los cuales, de manera provisional, el narrador implícito encargado del conjunto del texto audiovisual, nos va a transmitir la información narrativa. Entonces se asiste a una doble narración en la que por un lado el *subnarrador* nos cuenta un suceso ocurrido (diégesis), mientras que un narrador implícito además nos puede mostrar el suceso de la plática, o dejarla en off y mostrarnos el suceso referido u otro suceso cualquiera.¹¹⁰ Se debe advertir como en las otras modalidades, de las posibilidades no narrativas en que puede derivar la representación y es que en este caso, las entrevistas también pueden apuntar hacia otro tipo de respuestas (discursos no narrativos), donde por ejemplo, todo gire simplemente en torno a la opinión de esa persona con respecto a un tema.

Cabe mencionar otra posibilidad en que un documental interactivo a propósito o accidentalmente nos ofrece sucesos o empieza a cobrar forma de un gran relato. El potencial narrativo de diégesis que tienen las entrevistas se complementa con un potencial narrativo de mimesis o mostración cuando las interacciones se convierten por sí mismas, y no por lo que se cuenta a partir de ellas, en verdaderos sucesos relevantes para la trama. Algo que pudo empezar como un simple intercambio de pregunta y respuesta puede derivar en fricciones que llegan a detonar emociones importantes en alguno de los dos involucrados, e incluso pueden orillarlos a responder de una manera distinta (no verbal). Es difícil encontrar ejemplos de interacciones que de entrada no eran de tipo verbal entre el realizador y los sujetos y lleguen a convertirse en significativos momentos de mostración audiovisual, sin embargo cabe también dejar abierta esa posibilidad. También hay casos que llevan este principio mucho más lejos, cuando el entrevistador se atreve a tomar ese protagonismo (que rebasa el simple protocolo de obtener información) pero de manera sistemática a lo largo del documental. Su presencia constante y

¹⁰⁸ André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, p. 57

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ Algunos directores llegan incluso a mostrar algo totalmente opuesto a lo que se cuenta, consiguiendo un efecto irónico o sarcástico.

enfática lo puede convertir en un verdadero personaje con motivaciones e intenciones específicas, donde esa peculiar manera de abordar a los sujetos se convierte ya en uno de sus atributos distintivos; suelen ser los casos de realizadores que se convierten en protagonistas de su propia película.

4) *Modalidad reflexiva.*

En este tipo de documentales, la presencia del realizador aparece abiertamente, no para hacer un comentario expositivo en torno a un tema, ni tampoco para interactuar con un sujeto del mundo histórico sino para reflexionar sobre el asunto mismo de hacer un documental. La voz que antes se dirigía a un espectador (expositivo), o que después se dirigía a un actor social (interactivo), ahora es una voz que funciona como si se dirigiera a sí misma, y nos dejara escuchar lo que dice. La preocupación fundamental de la reflexión es en cuanto a las decisiones que se deben dejar o tomar para hacer una representación documental, así como a las implicaciones éticas o estéticas que conllevan. Si bien dichas reflexiones son parte del proceso de producción de cualquier documental, la diferencia radica en que en estos se deja ver una parte de esas preocupaciones dentro del mismo texto que las provocó.

Los comentarios reflexivos pueden abordar una variedad de asuntos tales como la forma, el estilo, los valores, la estrategia, la estructura y las convenciones del documental así como las expectativas y los efectos que quiera provocar. Por otro lado, un montaje de tipo reflexivo, acentúa la consciencia del espectador sobre el propio proceso de montaje (por ejemplo al relacionar de manera absurda las tomas, o al realizar los cortes a destiempo), o sobre la naturaleza textual de una representación, que el espectador a veces confunde con la misma realidad que está siendo representada.

Si la reflexividad aparece localizada en un punto específico dentro de un texto más grande, se le considera una estrategia de contranarrativa denominada *explicitación*.¹¹¹ Su contranarrativa radica en que la reflexión sobre el propio texto difícilmente puede considerarse un suceso relevante para la historia que se cuenta. En cambio significa un retraso para el avance de la trama, pues no sólo es prescindible dentro de la estructura (como un satélite), sino que se convierte incluso en una suspensión, en un bache, en una desviación abierta de la posible ruta narrativa que seguía el texto, son lapsos discursivos de no narratividad. La reflexividad en otros casos, puede no ceñirse a momentos específicos y extenderse a la totalidad de la obra, tal y como sucede con estos documentales. Entonces los lapsos no narrativos de reflexividad se vuelven la parte dominante, lo cual explica que esta modalidad de representación tenga un potencial narrativo muy limitado o nulo. Por ello no resulta casual que *El hombre de la cámara*,

¹¹¹ Peter Wollen, recuperado por Bill Nichols en *Ibid.*, p. 320

considerado por Nichols¹¹² como el primer exponente de este tipo de documentales, constituya un ejemplo privilegiado de documental no narrativo. Si bien, la forma discursiva de no narratividad que predomina en este texto, es consecuencia de muchas variables, una de las más importantes corresponde a la presencia constante de múltiples aspectos reflexivos que encontramos a lo largo de la obra.

Más allá de esta película resulta difícil ubicar otros ejemplos de documentales totalmente reflexivos. De hecho es de las cuatro modalidades, la que menos prevalece. En todo caso, lo más común es encontrar aspectos aislados de reflexividad dentro de textos en los que predomina alguna otra modalidad de representación.¹¹³ Esto nos orilla a puntualizar que de hecho, las modalidades de representación difícilmente aparecen de forma pura, pues la constante es incorporar recursos propios de dos o más modalidades. La “naturaleza híbrida” de la mayoría de los documentales implica que en todo caso hay alguna dominante ante la cual se subordina todo lo demás.

Para terminar con todo lo referente a modalidades de representación documental cabe recuperar algunas conclusiones generales. Un documental expositivo que pueda ser considerado narrativo, por lo general introduce la figura de un narrador explícito. En cambio, en un documental de observación que pueda ser considerado narrativo, el realizador limita su presencia al rol de narrador implícito que busca pasar desapercibido. Por otro lado, en un documental interactivo de tipo narrativo, donde además algunas de las interacciones constituyan sucesos núcleo dentro de una posible trama, el realizador puede llegar a asumir un rol de personaje dentro de una historia. Finalmente, cabe señalar que un documental reflexivo difícilmente cobrará forma de relato, y cuando los documentales incluyan aspectos reflexivos estarán minando por medio de ellos su propio potencial narrativo.

Este marco de modalidades de representación, resulta pertinente dentro de nuestro estudio de caso pues define las posibilidades discursivas en las que a cierto nivel se mueven todos los documentales. Nuestro objeto de estudio no es la excepción, y una aproximación a las modalidades que emplea permite comprender cómo se ha construido el texto, y las limitaciones intrínsecas que ha encontrado para asumir una forma de relato. Por otro lado, es importante indagar sobre la manera en que las estrategias discursivas de cada modalidad asumen una doble función, la de argumentar sobre el mundo histórico, pero también la de construir una narrativa en torno a una serie de situaciones. Sin embargo, esta importancia concedida a la forma de relato, debe evaluarse en otros aspectos audiovisuales que exceden el marco de estas modalidades. Por

¹¹² Bill Nichols, *op. cit.*, p. 54

¹¹³ Bill Nichols, *Ibid.*, p. 102

ello es necesario complementar este estudio de la sustancia discursiva, con un análisis de ciertos elementos del discurso cinematográfico.

1.4.2.2 Discurso audiovisual

Nuestro objetivo de analizar la sustancia de la expresión, es decir, el discurso audiovisual, puede verse limitado si nos quedamos únicamente en el nivel de las modalidades antes comentadas. Y es que, las categorías y características que propone Nichols, tienen un rango que no da cuenta de otros pequeños y grandes detalles fundamentales del texto en cuestión. Por ello, para complementar lo que las modalidades de representación nos puedan decir sobre la manera en que Moore consolida una narrativa en el discurso, se propone incorporar el estudio de algunos elementos del modelo de análisis cinematográfico de Lauro Zavala.¹¹⁴ Un análisis general y en momentos puntual, sobre la imagen, el sonido y la edición, nos permitirá comentar algunos aspectos relevantes que en un primer momento se pasen de largo, así como profundizar en aquellos que se aborden de manera superficial, y sobre cuyas particularidades valga la pena detenernos un poco más. A continuación se explica la importancia de analizar de manera complementaria cada uno de estos tres rubros, así como la pertinencia de hacer un estudio detallado sobre la secuencia inicial y la secuencia final.

1) Imagen. Michael Moore suele desplegar en sus películas una importante variedad de recursos visuales y sonoros. Es un documentalista que no escatima en soluciones creativas para apoyar su exposición, ya enfatizando algunos aspectos, contrastando otros, o evidenciando alguna situación. En el ámbito de la imagen, *Masacre en Columbine*, constituye un ejemplo privilegiado en donde conviven una infinidad de recursos tales como animación, textos, material de archivo, recortes de periódico, extractos de ficción y entrevistas, que en conjunto dan al documental una riqueza y variedad visual que pueda interesar a potenciales espectadores. En este trabajo, interesa sobre todo estudiar en que medida esos distintos recursos se ponen al servicio de un posible relato. Ahora bien, algunos aspectos de la imagen ya se han abordado de forma tangencial, por ejemplo al señalar que en un documental puede aparecer a cuadro la interacción entre documentalista y entrevistado, en otro aparece un presentador, mientras que en otro se muestran pruebas de diversa naturaleza para respaldar la exposición que hace un comentario de voz en off. Sin embargo, en muchos documentales y en el caso particular de *Masacre en Columbine*, hay otras imágenes que no parecen servir estrictamente a las exigencias de las modalidades de representación antes comentadas.

Para tener un panorama completo sobre la obra, resulta necesario ubicar dichas imágenes a lo largo del texto y reflexionar sobre su sentido, y sobre la intencionalidad discursiva a la que

¹¹⁴ Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2003, 1ra edición, p. 23-27

responden. Y es que una evaluación pormenorizada podrá revelar hasta qué punto, esas imágenes están relacionadas también con una intención abierta del realizador por dotar a su texto de una dimensión narrativa. Antes se señaló que la focalización es fundamental para construir un personaje y separarlo del ambiente, lo cual se logra en el cine por medio del uso de planos cerrados e individuales. Esto tiene una especial importancia en documentales sobre el mundo animal, que dan seguimiento a un caso individual para, a partir de él, hacer una reflexión sobre una especie completa. En esos casos la focalización sirve a la narrativa del documental pero también a sus fundamentos expositivos o de observación. En *Masacre en Columbine*, la misma focalización en ocasiones servirá únicamente para construir y dar seguimiento a un personaje en particular, al margen de cualquier justificación informativa. Este tipo de decisiones pueden determinar que el documental asuma o no asuma forma de relato y por ello detenernos en estas cuestiones resulta fundamental en nuestro análisis.

2) Sonido. Muchas veces se minimiza la importancia que tiene el diseño sonoro en todo tipo de películas. Se asume que las voces de los personajes, la música en cierta escena o los ruidos de la noche, acompañan a la imagen de forma natural y necesaria. Sin embargo, también en el sonido hay una serie de variables en juego sobre las que decide el realizador. Esto es válido también en el documental, a pesar de que los sonidos asumen un estatus de prueba sonora sobre el mundo histórico que el texto representa. Incluso en los documentales de observación, donde el director busca ser lo menos intrusivo y registrar los sucesos tal y como suceden, debe decidir qué tipo de micrófono utilizar, y hacia dónde apuntarlo, en función de si, por ejemplo, quiere privilegiar las voces o las ambientaciones sonoras. Después deberá decidir en la postproducción si incluye o no los sonidos, y si les hace algunos ajustes de nivel, de ecualización o incorpora algún otro filtro. En las otras modalidades se ponen en juego además otros factores tales como la incorporación de efectos sonoros, el tipo de voz en off que se va a utilizar, o el tratamiento musical, por mencionar los más relevantes.

Michael Moore, tal y como hace en el resto de sus documentales, somete su película a un variado y elocuente diseño sonoro. En ese sentido, pone de manifiesto la importancia que tiene la banda de sonido, pues buena parte de la eficacia discursiva de su mensaje, depende del valor agregado que le significa la misma. En este caso buena parte de la información se vehicula por medio de la voz del propio Moore o la de sus entrevistados, pero también se incluyen materiales reveladores y dramáticos como aquellas llamadas al 911 para reportar los asesinatos en la preparatoria de Columbine. A esto se agrega un uso a veces irónico de la música, la inserción de algunos audios de medios de comunicación, así como la gran cantidad de sonidos que acompañan de manera sincrónica sus respectivas imágenes. Ahora bien, un desglose y un análisis exhaustivo de la totalidad de sonidos empleados dentro de la obra resultarían inoperantes y tendrían muy

poco caso, si no hubiera un criterio que los justificara. Para este trabajo de investigación resultarán relevantes únicamente aquellas decisiones que en cada uno de esos rubros, favorezcan la dimensión narrativa que nos interesa estudiar. En ese sentido, si al abordar las modalidades de representación se consideran cuestiones como qué tanto la voz del director o de los entrevistados se convierte explícitamente en narradora de acciones y acontecimientos o si el sonido acompaña a un suceso que se muestra en la imagen, ahora en cambio se profundizará sobre todo en cuestiones como la empatía¹¹⁵ que tienen ciertos sonidos con respecto a lo narrado, y su inclusión más o menos arbitraria para potenciar un efecto narrativo en particular, más allá de un uso estrictamente subordinado a las exigencias de las modalidades de representación documental.

3) Edición. Se han mencionado los tipos de montaje que prevalecen en cada una de las modalidades de representación documental, y se ha enfatizado en cómo el tipo de montaje de continuidad (presente en los documentales de observación), es el más adecuado para construir un relato audiovisual donde se muestran los sucesos (mímesis). Así mismo, también se indicó que en las otras modalidades el montaje podrá apoyar una intensidad narrativa sólo en función de lo que suceda en la banda de sonido. Sin embargo, hay otros factores relativos al montaje que se escapan a dichas consideraciones. En el montaje se acomodan, ordenan e interrelacionan no sólo imágenes con otras imágenes de manera sincrónica (al mismo tiempo) o diacrónica (una tras otra), sino también sonidos con sonidos y sonidos con imágenes. Cada uno de esos componentes visuales y sonoros se afecta recíprocamente y con ello redimensionan su valor individual. Michel Chion habla de un “valor añadido”, al cual define como “el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada”¹¹⁶. En ese sentido podemos señalar que el sonido también tiene un valor añadido sobre otros sonidos, así como la imagen tiene un valor añadido sobre el sonido y otras imágenes.

El documental *Másacre en Columbine* tiene un trabajo cuidadoso de montaje que entreteje los diversos recursos visuales y sonoros dentro de tiempos determinados. A lo largo de la película se pueden ubicar soluciones diferentes y con intenciones diversas dependiendo de la secuencia en cuestión, así como del tipo de material empleado en cada momento. Una constante en todo ese trabajo, es que los distintos componentes se subordinen predominantemente a una lógica de argumentación, sin embargo, muchas otras decisiones de montaje llegan a responder también a veces a una intensidad narrativa del realizador. Por ello, resulta necesario estudiar

¹¹⁵ Michel Chion define la música empática como aquella que “expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento.” El concepto de empatía puede ser aplicable a todo tipo de sonido que exprese directamente su participación en la emoción de la escena. En esta investigación dicha emoción deberá estar al servicio de una cierta narrativa para ser considerada como relevante para nuestro análisis. Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993, 1ra edición, p. 19

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16

cuáles son esas decisiones, y cómo los sonidos o las imágenes ordenadas y puestas en interrelación logran redimensionar el texto al margen de las modalidades de representación, para favorecer una dimensión narrativa. De tal modo, con este tercer nivel de análisis se cubrirán particularidades complejas de la relación entre el ámbito visual y sonoro para enriquecer nuestra comprensión sobre la manera en que el discurso audiovisual puede tomar forma de relato.

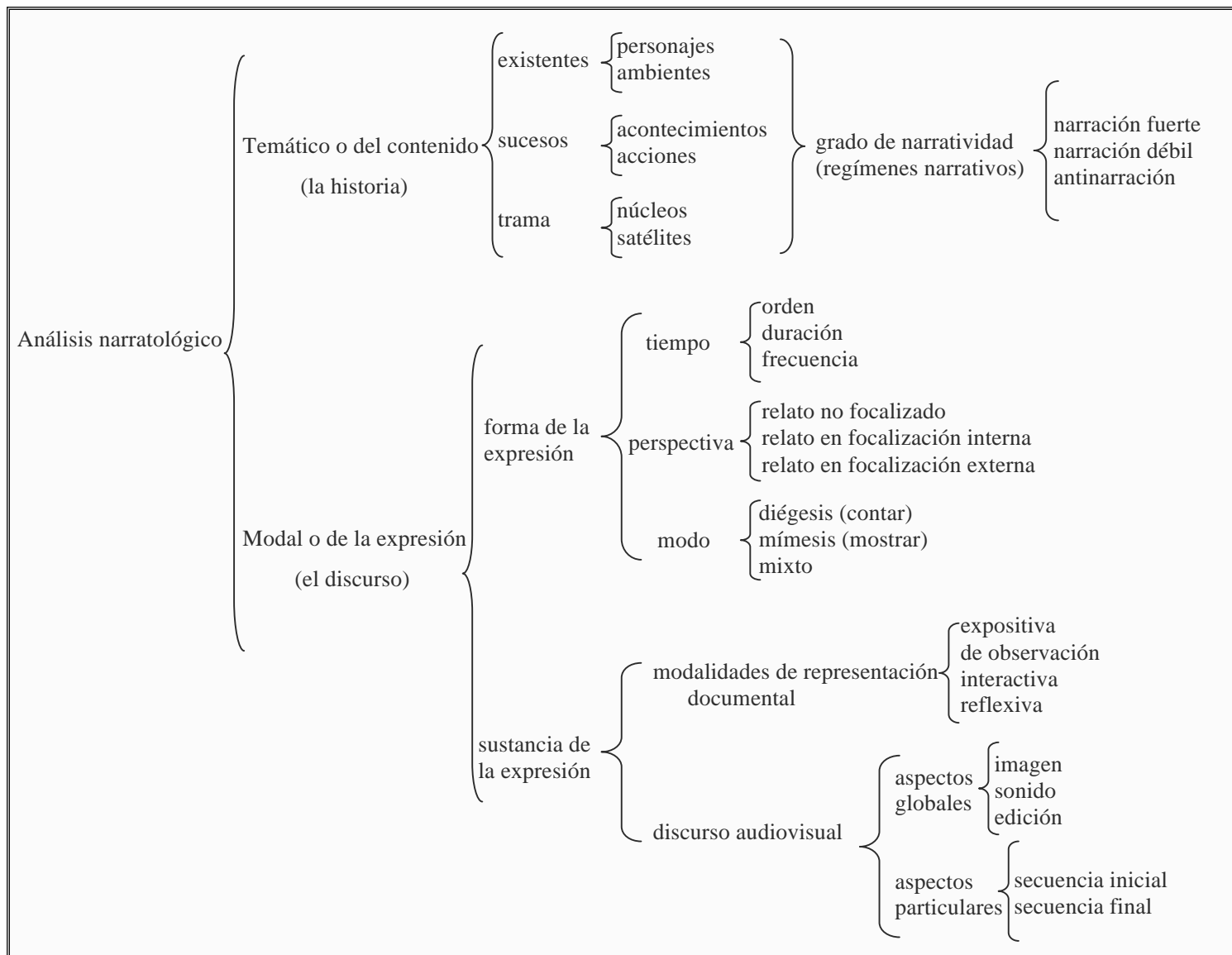
4) Inicio y final. El inicio puede estar constituido por el prólogo o la introducción al tema o asunto de la película. La importancia de incorporarlo al análisis radica en que gran parte del estilo, el tono, y orientación de un filme está planteado ya en su secuencia inicial. Además el documental, debido a que suele despertar en muchos espectadores menos interés comparado con otros textos audiovisuales, depende en gran medida de ese arranque, para llamar la atención por parte de un público determinado. Lauro Zavala propone analizar dentro del inicio, el grado de integración con el resto del discurso, su función estructural y la relación que tiene con el final de la película.¹¹⁷ De todo ello, a nosotros nos interesa concentrarnos en los aspectos narrativos, es decir, buscamos localizar la función que cumple el inicio con relación a una estructura narrativa que pueda conformar el texto. En ese sentido evaluaremos si el inicio de *Masacre en Columbine* responde únicamente a un imperativo de tipo informativo y expositivo de introducción a un tema, o si a la par constituye una presentación de personajes y de una problemática ligada al posterior desarrollo de una acción narrativa.

El análisis del inicio se complementa necesariamente con el análisis de la parte final de la película. La importancia que tiene el cierre dentro de cualquier texto audiovisual, y sobre todo en el documental es que ahí terminan por embonarse las últimas piezas sueltas, y el discurso adquiere su pleno sentido, además de que de ello depende en gran medida el sabor de boca que queda al espectador después del visionado. Algunos de los aspectos que propone analizar Lauro Zavala en cuanto al cierre, incluyen las relaciones que tiene con el resto de la película, la relación con expectativas iniciales, o la consistencia con elementos formales e ideológicos de la totalidad de la obra.¹¹⁸ Nosotros nos centraremos sobre todo en la función que cumple dentro de una estructura narrativa, y en qué medida el cierre del discurso constituye un posible cierre de un relato. Con tal propósito, al igual que en la secuencia inicial, se deberán evaluar aspectos de la imagen, del sonido y del montaje, para lograr una visión integral de este último o estos últimos enunciados narrativos.

¹¹⁷ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 23

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 27

Como conclusión a este capítulo, cabe hacer un recuento de las distintas categorías desarrolladas hasta ahora. El modelo propuesto incluye tanto los aspectos abordados por la narratología modal, como aquellos propios de la narratología temática.



Esquema 1.3 Modelo para una análisis narratológico de documentales

Como ya se ha mencionado antes, lo que más interesa a esta investigación del documental *Masacre en Columbine* es su dimensión narrativa, aspecto fundamental del estilo de Michael Moore, y una de las razones por las cuáles algunas de sus obras se han colado a cartelera comercial, y han obtenido buenos resultados en taquilla. Las categorías de la narratología nos permitirán realizar un análisis integral sobre las particularidades narrativas de nuestro objeto de estudio. Por medio de la narratología temática o del contenido, se podrá establecer en primer lugar, si existe o no existe una historia dentro del documental, y si este toma forma de relato.

Posteriormente, se analizarán los componentes constitutivos que integran dicha historia, tales como personajes, ambientes y sucesos y las relaciones que tienen cada uno de ellos dentro de una trama, para detectar el régimen narrativo o grado de narratividad imperante.

En segundo término, la narratología modal o de la expresión nos permitirá abordar el discurso, es decir la manera en que el realizador nos da a conocer dicha historia. La forma de la expresión incluye categorías como tiempo, perspectiva y modo, para estudiar cómo se organiza el contenido relatado y cómo operan las instancias narrativas que nos lo dan a conocer. En cambio, al abordar la sustancia de la expresión, se estudiará qué tipo de modalidad de representación documental es empleada, si acaso se utilizan recursos de varias modalidades cuál es la dominante, y en qué medida colaboran o entorpecen la constitución de un relato. Finalmente, y para complementar esta aproximación al discurso audiovisual, se analizará la imagen, sonido y edición en aquellos momentos en que al margen de cualquier justificación informativa, se aprecia una intención abierta del realizador por construir una narración. Además se estudiará la primera y última secuencia para determinar si funcionan como apertura y clausura de un posible relato.

Antes de pasar al análisis resulta necesario definir nuestro objeto de estudio y proporcionar datos que nos permitan contextualizarlo y establecer sus principales características. En el siguiente capítulo se brindará información pertinente sobre el director norteamericano Michael Moore, sus antecedentes fílmicos, y su estilo documental tan polémico en lo político como efectivo en lo comercial. Posteriormente se abordarán aspectos generales de la película *Masacre en Columbine*, algunos referentes a la producción, contenido y tratamiento de la obra, y otros referentes a su exhibición y a la repercusión que tuvo a nivel mundial.

2. MASACRE EN COLUMBINE

A partir de que el cine de ficción consolidó sus narrativas y su industria durante las primeras décadas del siglo pasado, el documental como género cinematográfico y como un tipo de mensaje audiovisual, fue relegado a un segundo plano, y a una cierta marginalidad. La constante desde entonces ha sido una situación precaria en cuanto a financiamiento de proyectos y por lo tanto, una menor producción y exhibición de este tipo de cine. Cabe sin embargo, mencionar algunos momentos históricos donde se ha observado una tendencia contraria, en la que no sólo se produjeron muchos documentales, sino que estos tenían además un lugar asegurado para su exhibición.

El primer caso relevante corresponde al “tren cinematográfico” a cargo de Aleksandr Medvedkin quien recorrió distintas localidades de la Unión Soviética para producir en menos de un año 72 películas con registros de tipo documental.¹¹⁹ La iniciativa tenía por objetivo realizar pequeños filmes que llevaran a la pantalla las principales problemáticas presentes en los lugares visitados. De tal modo, después de las proyecciones, la gente discutía los asuntos tratados y se generaban posibles soluciones. La finalidad de este experimento cinematográfico de 1932, era utilizar al cine para “movilizar a las masas trabajadoras en torno a las tareas de construcción socialista”¹²⁰, en un momento en que el proceso revolucionario se estaba viendo frenado por algunos contratiempos en la producción.

Muchos otros casos importantes se ubican simultáneamente en distintos países dentro de un mismo momento histórico: la Segunda Guerra Mundial. El conflicto bélico involucró a las potencias económicas más importantes de la época, que vieron en el documental una herramienta propagandística invaluable. En Alemania, muchos camarógrafos murieron al ser encomendados a registrar el avance de las líneas alemanas y la caída del enemigo. En Gran Bretaña se constituyó la Crown Film Unit destinada a producir documentales de guerra. En la URSS, una industria cinematográfica que había empezado a decaer, tomó un nuevo impulso con el género documental de dicha época, e incluso directores de cine de ficción como Alexander Dovzhenko incursionaron en la producción del mismo. Tal fue el caso de Frank Capra en Estados Unidos, quien a solicitud del propio jefe de estado mayor realizaría la célebre serie *¿Por qué luchamos?*; mientras John Ford y John Huston, otras figuras importantes del cine de ficción, contribuían con documentales como *La batalla de Midway* (1944) o *Informe desde las Aleutianas*.¹²¹ Además, toda la vasta producción documental de este periodo, contaba con una distribución y exhibición aseguradas, para llegar al público meta en función del cual se realizaban dichos filmes.

¹¹⁹ Aleksandr Ivanovitch Medvedkin, “El tren cinematográfico”, en Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (Eds.), *op. cit.*, p. 131

¹²⁰ Edgardo Corzarinski citado en Carlos Mendoza, *op. cit.*, p. 154

¹²¹ Vid Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 125-155

Lo que tienen en común los dos ejemplos anteriores, así como otros no mencionados ocurridos en latitudes y momentos históricos distintos, es que el auge relativo del documental, ha dependido de la intervención de una instancia externa que lo impulsa con miras a cumplir algunas finalidades específicas (educativas, formativas, propagandísticas). Ahora bien, la producción documental nunca llega a emanciparse de dicha relación de dependencia, motivo por el cual, desde el momento en que el apoyo desaparece, el género vuelve poco a poco otra vez a su marginalidad. Es justo lo que ocurrió por ejemplo tras la Segunda Guerra Mundial, pues una vez solucionado el conflicto, los documentales vistos como parte de la estrategia bélica, perdieron su razón de ser a los ojos de las autoridades en la mayoría de los países mencionados. De tal modo, los recursos que antes impulsaron a este sector se reasignaron a otros rubros y la producción gradualmente cedió terreno ante un nuevo embate del cine de ficción.

La constante histórica ha sido la marginalidad antes comentada, y los documentales, sobre todo en el ámbito cinematográfico, han tenido que navegar a contracorriente, en las tres fases de la industria: producción, distribución y exhibición. Si buscamos una razón a todo ello, una posible respuesta la encontramos dentro de la lógica comercial que ha prevalecido y ha privilegiado otro tipo de películas que según estimaciones pueden resultar mucho más rentables. Por ello Armando Lazo, documentalista y catedrático, ha señalado que “El mercado y el gusto cinematográficos, determinados en lo fundamental por la industria del entretenimiento de masas, son adversos al documental”¹²². Y es que, el principal argumento de muchos distribuidores y exhibidores por el cual se desdeñan las producciones de tipo documental es que esas películas no venden. Ahora bien, a pesar de que, detrás del factor comercial a veces se pueden ocultar algunas motivaciones de tipo político o ideológico, es una realidad que una de las razones más importantes por la que los dueños de salas no programan este tipo de películas es porque estas ingresan muy pocas entradas en taquilla. Sin embargo, esto también puede funcionar en sentido inverso, es decir, que si un documental llega a garantizar un importante número de entradas, la actitud del programador será distinta. Pero, ¿esto realmente llega a pasar?

Si la mayoría de las salas de exhibición cinematográfica en el mundo occidental, funcionan con base a criterios económicos, el reto de cualquier documental es competir con otro tipo de películas (de ficción) mucho más afianzadas en las preferencias de un público que asiste a un complejo cinematográfico y paga un boleto en taquilla. Aquellos documentales que intenten rebasar el ámbito de exhibición marginal de los circuitos “culturales” o alternativos de cine, tendrán que incursionar en los circuitos comerciales y generar la expectativa e interés suficiente como para atraer a los espectadores, algo que resulta además mucho más complicado puesto que

¹²² Armando Lazo, “Objetividad y subjetividad en el documental”, en *Documental*, Cuadernos de Estudios Cinematográficos 8, p. 72

no cuenta con los recursos publicitarios y promocionales de otras películas. Contra todo tipo de predicciones esto es algo que han logrado de manera eficaz algunos documentales, casos exitosos aislados, que no se deben a épocas, ni a movimientos cinematográficos, y que tampoco han dependido de un apoyo oficial que pudiera limitar o censurar la orientación del producto.

Ahora bien, un documental puede causar revuelo y llamar la atención de la gente debido simplemente a su temática. Tal es el caso de *Fraude: México 2006*, que estrenado el viernes 16 de noviembre de 2007, en su primer día de exhibición se convertía en la cinta más taquillera a nivel nacional.¹²³ A un año de una de las coyunturas políticas más importantes de este país, y con millones de voces que piden un recuento de votos, no era difícil imaginar el éxito potencial que podría tener cualquier documental que abordara las controvertidas elecciones del año anterior, no importando si el director era Luis Mandoki o algún otro. Una situación similar sucede con el documental *Esto es todo* (Kenny Ortega, 2009) que apenas a unos meses de la muerte de Michael Jackson, revela los ensayos que el cantante preparaba para su próxima presentación, y se dirige por lo tanto a un potencial público de millones de fans a lo largo del mundo. En cambio, con el documental que ocupa a esta investigación sucede algo muy distinto.

Masacre en Columbine no era una película que tuviera garantizado el interés del público por tratar un tema en una coyuntura determinada, y sin embargo, millones de personas fueron a verla. Tampoco fue un caso tan aislado, pues en la filmografía del director se pueden ubicar otros ejemplos que pueden ser considerados incluso más exitosos. Esto nos hace pensar que no se trató simplemente de un tema, ni de un evento fortuito. En todo caso a lo largo de la obra de Michael Moore, se puede hablar de asuntos que guardan cierta afinidad temática, pero sobre todo hay un estilo característico con el cual se tratan esos temas, y con cual se impregna a sus documentales de un sello reconocible que ha logrado despertar el interés de grandes públicos en todo el mundo.

Este capítulo de la investigación se aboca a comentar aspectos y logros, tanto del documental *Masacre en Columbine*, como de su director. Primero se realizará un repaso sobre la trayectoria de Moore para encontrar los antecedentes que le permitieron madurar un estilo propio, además de establecer en qué consiste dicho estilo y cómo se relaciona con una cierta temática que atraviesa toda su obra. Más adelante se proporcionará información detallada sobre el objeto de estudio, cuestiones complementarias de su producción y contenido, las repercusiones que tuvo con el público, así como el éxito que supuso para el propio Moore, quien con ello alcanzó un status internacional. Finalmente, se comentará la importancia relativa en México y el mundo, de un documental que se ha convertido en un impulso determinante para el género, y en una inspiración para toda una nueva generación de realizadores.

¹²³ Jorge Caballero, "Pese a las hostilidades, Fraude: México 2006, la más taquillera", [en línea], México, *La Jornada*, 18 de noviembre de 2007, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/18/index.php?seccion=espectaculos&article=a08n1esp>, [consulta: de 3 de noviembre de 2009].

2.1 El director

Michael Moore es probablemente el documentalista más controvertido y con mayor renombre a nivel mundial. Varias veces premiado en Estados Unidos y en Europa, no sólo es conocido dentro del ámbito de la producción y la crítica cinematográficas, sino que además sus películas han logrado alcanzar amplios públicos alrededor del mundo. Dentro de Estados Unidos, su visión crítica y aguda sobre ciertos asuntos, le ha valido la admiración de muchos y la reprobación de otros, y la resonancia positiva o negativa que sus filmes han conseguido en diversos medios de comunicación, hace muy difícil que la gente no sepa hoy en día quién es Michael Moore o no haya oído hablar de alguno de sus documentales. En el extranjero, quizá sus películas no hayan causado tanta controversia, ni levantado tanta expectativa y revuelo (por lo menos a nivel de la prensa), sin embargo, el éxito comercial ahí también ha sido indiscutible, como se puede constatar en las cifras logradas por *Masacre en Columbine*, documental que recaudó en taquilla foránea 36 millones 432 mil 405 dólares, un equivalente al 62.8% de su recaudación total.¹²⁴

Esto último, puede resultar extraño si consideramos que sus documentales tratan temas muy domésticos, tales como los problemas de desempleo en algunas ciudades, los índices de violencia a nivel nacional o las deficiencias en el sistema de salud estadounidense. En realidad un aparente desinterés por parte de quienes son extranjeros y ajenos a esa realidad, se ve diluido por el hecho de que vivimos hoy en día en un mundo globalizado, en el cual, lo que haga o le suceda a un país afecta a toda una región o incluso tal vez a todo el planeta, como lo demuestran las crisis económicas, los brotes virales con alcances pandémicos, los desastres naturales o algunas transiciones políticas, todos eventos que en los últimos años han marcado el curso de las agendas informativas en todo el mundo. A esto se debe agregar que Estados Unidos, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en una potencia indiscutible que por medio de una política expansionista en lo cultural, lo comercial y lo militar, impuso sus modelos de funcionamiento a una gran cantidad de naciones, motivo por el cual, otros países pueden fácilmente reconocer sus propias problemáticas en las de ellos.

Y es que justamente Michael Moore por medio de sus películas se dedica a cuestionar hasta qué punto esos modelos internos, realmente son tan perfectos como la propaganda gubernamental y la de los consorcios mediáticos hace creer a mucha gente. Hasta dónde, la que ha sido principal potencia del mundo durante décadas, observa algunas fisuras dentro de sus estructuras internas, y tiene problemas que a pesar de su aparente poderío no ha podido resolver. La cámara de Moore permite explorar esa otra cara de Estados Unidos, esa cara imperfecta

¹²⁴ Box Office Mojo, "Bowling for Columbine", [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

donde los modelos se agotan para mostrar su propia fragilidad o bien su lógica perversa. Las medidas “competitivas” de las principales corporaciones causan grandes índices de desempleo y marginación; su celebrada democracia representativa alberga escandalosos fraudes presidenciales; el sistema de salud nacional tiene desprotegidas a las poblaciones con menos recursos; los altos mandos del gobierno mienten para implementar guerras innecesarias; los principales medios de comunicación operan bajo una lógica mercantilista y manipuladora que promueve el miedo. Esta radiografía nos puede sonar conocida, pues resume algunos aspectos crudos de la mayoría de los estados capitalistas modernos, y México, en su condición de país tercermundista y dependiente, no es la excepción. Son problemáticas sociales de alcance universal, y al mismo tiempo son imágenes que permiten desmitificar a la gran potencia para cuestionar sus modos, e imaginar nuevas rutas posibles.

Ahora bien, así como hay reflexiones en cuanto a temas abiertos y complejos, también se nos presenta información puntual sobre eventos de gran relevancia y afectación mundial, tales como las elecciones presidenciales de 2000, la invasión a Iraq y la manera en que operan los bancos de Wall Street. Todos esos asuntos han motivado discusiones a lo largo del planeta, independientemente de que existan documentales al respecto, y en ese sentido, interesa la manera como Moore aborda dichas temáticas pues, si bien no es el único que las trata en sus filmes, sí es el único que logra atraer la atención del público a tan gran escala. En este subcapítulo repasaremos la trayectoria de Moore, para encontrar los antecedentes fundamentales que nos permitan contextualizar *Masacre en Columbine*. Después abundaremos un poco en torno a la temática de sus películas para definir el campo dentro del cual se mueve el director según los contenidos que trata. Finalmente, se estudiarán las constantes estilísticas y de tratamiento, pues ello permitirá comprender un poco por qué sus documentales llaman la atención de públicos tan amplios.

2.1.1 Trayectoria

Michael Moore nació el 23 de abril de 1954 en Davison, un suburbio de Flint, Michigan donde creció en el seno de una familia católica irlandesa. Su padre, su tío y sus abuelos trabajaron en la planta de General Motors en Flint, lo cual lo sensibilizó ante los problemas de los obreros y la posterior desaparición de la fábrica, asunto que abordaría en su primer documental. A los 18 años, mientras estudiaba la preparatoria en la Davison High School, su interés en asuntos políticos lo llevó a hacer campaña para ser parte de la junta escolar. Dentro de su plataforma incluía deshacerse del director y su asistente principal, lo cual consiguió al poco tiempo de asumir el cargo, pues ambos terminaron renunciando. Ingresó al campus en Flint de la Universidad de Michigan, pero al poco tiempo la dejó para comenzar a los 22 años una

publicación semanal alternativa titulada *Flint Voice*, que más tarde cambió su nombre por el de *Michigan Voice*. Tras una década como periodista y ocasional colaborador para estaciones de radio, fue contratado como editor de *Mother Jones*, importante revista de California conocida por su orientación progresista. Sin embargo, debido a sus intenciones por devolver a la revista el tono combativo que tenía en el pasado, y a causa también de algunas diferencias ideológicas en torno a ciertos acontecimientos, al poco tiempo fue despedido.

A su regreso a Flint, Michigan, Moore encontró que General Motors, principal fuente de trabajo de la localidad, estaba cerrando sus fábricas. Ante las consecuencias desastrosas que eso provocaría en la pequeña ciudad, el entonces periodista, decidió filmar una documental para dar a conocer la problemática. Para ello aprendió lo necesario sobre realización de su amigo, el cineasta Kevin Rafferty, y utilizó como financiamiento el dinero de su liquidación de *Mother Jones*, además de las recaudaciones obtenidas de exhibir películas alternativas. Finalmente, después de 3 años de producción, y tras haber sorteado una serie de dificultades, Michael Moore de la mano de su esposa Kathleen Glynn, termina *Roger & Me*, documental que daría a su carrera un giro definitivo hacia el terreno de lo audiovisual. Si bien al principio Moore tenía la intención de proyectarla sólo en salas de sindicatos y centros comunitarios, *Roger & Me* recorrió algunos festivales en Norteamérica donde cosechó una serie de premios tanto por mejor documental (National Society of Film Critics, National Board of Review) como incluso, por mejor película (Vancouver Film Festival, Toronto Film Festival, Chicago Film Festival), todo lo cual provocó que la cinta fuera comprada por Warner Brothers. Con ello el filme sería programado en poco más de 200 cines a lo largo del país y posteriormente rompería el record de ingresos para un documental en los Estados Unidos.¹²⁵

Motivado por el éxito de *Roger & Me* Michael Moore escribió en 1991 el guión para una ficción que llevaría por nombre *Canadian Bacon*. Culminada hasta 1995, la película satirizaba el conflicto de la Guerra del Golfo por medio de un personaje que dentro de su rol presidencial decidía invadir Canadá para mejorar su posición en las encuestas de popularidad. De forma paralela Moore realizó *TV Nation*, programa de televisión para la NBC, en cuyos episodios recurrentemente se preparaban situaciones diseñadas para desconcertar y poner en aprietos a representantes de grandes corporaciones. Transmitida posteriormente por Fox, el programa ganó un Emmy en septiembre de 1995.

En el año de 1996, se publicó su libro *Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*, que llegaría a figurar en la lista de los más vendidos del New York Times. Para promocionar el libro, Moore realizó una gira a lo largo de varias ciudades de Estados Unidos, y

¹²⁵ James Mc Enteer, *Shooting the truth: the rise of American political documentaries*, Westport, Praeger Publishers, 2006, p. 83

se le ocurrió la idea de tomar como excusa ese viaje para hacer su segundo documental. En *The Big One* (1997), presenta el caso de varias empresas que a lo largo del país empiezan a despedir a sus empleados con el fin de “mantenerse competitivas”. De tal modo, intercala las distintas historias con algunos fragmentos de sus presentaciones en universidades o librerías y de sus participaciones en programas radiofónicos.

Entre 1999 y 2000 salió al aire *The Awful Truth*, su segundo programa de televisión, que en total consistió en 24 episodios, realizados en el mismo tenor de *TV Nation*, pero con un mayor presupuesto. En febrero de 2002 publicó el libro *Stupid White Men* que al poco tiempo presidió la lista de los más vendidos. De forma paralela a estos proyectos Moore venía trabajando en un documental mucho más ambicioso que los dos anteriores. En la primavera de 2002, y después de tres años de investigación y producción, *Bowling for Columbine (Masacre en Columbine)* estaba lista para darle un giro internacional definitivo a su carrera.

En mayo de 2002 *Masacre en Columbine* fue nominada a la Palma de Oro, máximo galardón que otorga el Festival de Cine de Cannes, lo cual provocó numerosos comentarios en la prensa pues desde 46 años atrás, ningún documental competía por ese reconocimiento. A pesar, de no resultar ganadora, el jurado decidió otorgarle de forma unánime un Premio Especial por el 55 aniversario de aquel prestigiado festival fílmico. Una vez concluido su exitoso paso por Europa, donde además consiguió distribución a nivel mundial, *Masacre en Columbine* tuvo su estreno el 11 de octubre en Estados Unidos. Desde entonces causaría un gran revuelo en el público, el cual acudió de manera constante a las proyecciones durante las 49 semanas que la película estuvo en cartelera. De tal modo, el filme llegaría a recaudar más de 20 millones de dólares a nivel nacional con lo cual impuso un nuevo record para un documental en los Estados Unidos.

El 23 de marzo de 2003, a pocos días de haber iniciado la guerra contra Irak, se llevó a cabo la 75 premiación de los Óscars de la Academia de Hollywood, donde Moore recibió el galardón a Mejor Documental. Durante la ceremonia, al momento de pasar a recoger su Óscar al escenario, invitó a los demás nominados por la categoría documental a que subieran con él y entonces dijo:

“Ellos están aquí en solidaridad conmigo porque a nosotros nos gusta la no ficción. Nos gusta la no ficción y vivimos en tiempos ficticios. Vivimos en tiempos en que tenemos resultados de elecciones ficticias que eligen presidentes ficticios. Vivimos un tiempo en que tenemos un hombre mandándonos a la guerra por razones ficticias (...)”¹²⁶

Su polémico discurso tendría consecuencias no sólo dentro de la premiación misma, donde causó al momento abucheos y aplausos, sino también le conseguiría más publicidad a su

¹²⁶ Citado en Carlos Mendoza, *op. cit.*, p. 200

presente película, para que siguiera varios meses de forma exitosa en cartelera. Por otro lado, sus acusaciones servían de preludeo a su cuarto documental *Fahrenheit 9/11*, concluido en 2004, el cual iniciaba recordando las elecciones fraudulentas del año 2000 que llevaron a George W. Bush a la presidencia de Estados Unidos. Con este nuevo filme de fuerte contenido político, Moore sería nuevamente invitado al Festival de Cine de Cannes. Ante la sorpresa de propios y extraños, en esta ocasión, su película no solamente resultó nominada a la Palma de Oro como su documental anterior, sino que esta vez, resultó ganadora de un galardón que no había sido otorgado a un documental desde *El mundo del silencio* de Jacques Cousteau y Louis Malle hacía 48 años atrás.

Al regresar a Estados Unidos, Disney y otras compañías se negaron a distribuir la película, lo cual en lugar de desfavorecerla, le dio mucha más publicidad. Como consecuencia de estos pormenores, la película pudo recuperar en poco tiempo los 6 millones de dólares que costó su realización. Más tarde alcanzaría a recaudar la cifra insólita de 119 millones de dólares a nivel nacional, y otros 103 millones de dólares en el extranjero, rompiendo las marcas impuestas por el propio Moore con *Masacre en Columbine*.¹²⁷ Entre varios aspectos tocados por *Fahrenheit 9/11* destacan aquellos encaminados a cuestionar algunas de las acciones del presidente en turno, incluyendo su reacción al atentado de las Torres Gemelas en 2001, así como la invasión en Irak. Michael Moore la estrenó el 4 de julio de 2004, fecha conmemorativa de la independencia en Estados Unidos y a pocos meses de que se realizaran las votaciones presidenciales (2 de noviembre de 2004) con la intención de influir en ellas para que George W. Bush no lograra la reelección. El contexto preelectoral abonaría a la polémica, y tanto la crítica como el público dividieron radicalmente sus opiniones. De tal modo, si después de este documental, aumentaron los seguidores de Moore, también aumentaron sus detractores, que al poco tiempo habían creado páginas electrónicas y otros documentales¹²⁸ para refutar la película o atacar a su director.

En mayo de 2007, tres años después de este abrumador y polémico éxito, Moore regresaría a Cannes para presentar en el Gran Teatro Lumiere su quinto documental titulado *Sicko*. Con un presupuesto de 9 millones de dólares, su película abordaría el tema del sistema de salud de Estados Unidos, la manera en que operan las compañías aseguradoras para ahorrar dinero y el aspecto vulnerable de la población afectada. Proyectada en más de 40 países en el

¹²⁷ Box Office Mojo, "Fahrenheit 9/11", [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

¹²⁸ James Mc Enteer ubica por lo menos cuatro películas dedicadas a cuestionar este documental y los métodos de Moore:

-*FahrenHype 9/11: Unraveling the Truth about Fahrenheit 9/11 & Michael Moore*

-*Celsius 41.11: The Temperature at Which the Brain Begins to Die*

-*Michael Moore Hates America*

-*Shooting Michael Moore*

Es otro de los síntomas de la importancia que ha llegado a tener dicho director, puesto que él mismo y sus obras ya se han convertido por sí mismos en temas para otros documentales. James Mc Enteer, *op. cit.*, p. 146-153

extranjero, su recaudación total de 36 millones de dólares, a pesar de constituir una cantidad bastante alta para un documental, no se acercaría por mucho a las cifras logradas por su anterior película, ni podría superar las de *Masacre en Columbine*.¹²⁹

En septiembre de ese mismo año Moore estrenó el documental, *Captain Mike Across America*, en el Festival Internacional de Cine de Toronto. La película mostraba la gira realizada por Moore durante 2004 a lo largo de 62 ciudades de Estados Unidos para promover el voto de los jóvenes a favor del entonces candidato demócrata John Kerry. Sus presentaciones en estadios y universidades complementarían la labor que su película *Fahrenheit 9/11* perseguía en parte: sacar a Bush de la presidencia. Aunque los esfuerzos que aquí se nos muestran resultaron infructuosos, Michael Moore decidió hacer la película, que más tarde fue reeditada y cambió su nombre por *Slacker Uprising*. El 23 de septiembre de 2008, la nueva versión estuvo disponible en una página de Internet para ser descargada de manera gratuita.

El 6 de septiembre de 2009 Moore presenta su séptimo documental *Capitalism: A Love Story* en la 66 edición del Festival Internacional de Cine de Venecia donde recibe el Premio Leoncino de Oro y el Premio Open 2009. Esta vez el director norteamericano toma como excusa el tema de la reciente crisis financiera, para llevar a cabo una certera crítica al capitalismo y a los manejos sospechosos en Wall Street. Estrenada el 23 de septiembre de 2009, en los Estados Unidos permaneció en cartelera comercial poco menos de 3 meses sin alcanzar el éxito de otros documentales, pues la nada despreciable cantidad de 14 millones de dólares recaudados en taquilla doméstica, se quedó por debajo de las marcas de *Masacre en Columbine*, *Sicko* y por su puesto, las históricas correspondientes a *Fahrenheit 9/11*.

2.1.2 Temática documental

El documental en su condición de representación con fines informativos sobre el mundo histórico puede abordar una infinidad de asuntos sobre el mismo. De tal modo, mientras un documental puede tener por tema las rutas de migración de la mariposa monarca, otro tal vez profundice sobre la vida del célebre compositor Wolfgang Amadeus Mozart, o sobre las formas de convivencia dentro de comunidades indígenas en Chiapas. Estos tres ejemplos tienen en común las características propias de un discurso documental, y sin embargo, son muy distintas en sustancia y apariencia, lo cual hace un tanto extraño su parentesco a primera instancia. Las clasificaciones temáticas han surgido para solucionar esta disparidad, y agrupar documentales muy distintos dentro de conjuntos que guarden una cierta afinidad en cuanto a los asuntos tratados. Un documental puede abordar el tema específico de la reproducción de los lobos

¹²⁹ Box Office Mojo, "Sicko", [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sicko.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

marinos, y otro el tema de la migración de las mariposas monarcas, y a pesar de que uno y otro aparentemente tengan poco que ver y sean rodados en lugares y con técnicas distintas, comparten el hecho de poderse ubicar dentro de un conjunto de documentales cuya temática sean los animales o la naturaleza.

Los tipos de temática varían según el grado de generalidad que se le quiera dar a la clasificación o conjunto, de tal modo que se puede hablar de documentales sobre música, o estos incluirlos en un conjunto más general que incluya todas las formas de expresión artística. A veces las clasificaciones resultan problemáticas, pues un cierto documental puede entrar en dos o más grupos, por ejemplo, uno que retrate la vida de Adolf Hitler se puede ubicar dentro de una clasificación de documentales biográficos, políticos e históricos. A pesar de ello las clasificaciones temáticas suelen constituir un eje importante de orientación en varios sentidos. En primera instancia no debemos perder de vista que un documental es un mensaje y como tal, está dirigido a un cierto público. En ese sentido agrupar mensajes cuyo contenido es sobre un cierto tipo de temas, permite disponerlos de manera funcional y ordenada para facilitarle a un potencial espectador el consumo de los mismos. Los ejemplos que a continuación se mencionan para cine y televisión, han permitido al público con el paso del tiempo, tener muy claro dónde y cuándo puede esperar el contenido de su preferencia, de tal modo que se facilita el intercambio entre el emisor y el destinatario para quién ha sido diseñado el mensaje.

En primer lugar, dentro del ámbito de las exhibiciones cinematográficas cabe destacar el papel que tiene la aparición de festivales especializados, como por ejemplo, el *Festival In-Edit Beefeater* que desde 2003 ofrece cada año una programación integrada únicamente por documentales musicales. Debido al éxito conseguido en Barcelona, este Festival Internacional se ha expandido a nuevas sedes alrededor del mundo, tales como Santiago de Chile, Buenos Aires o Sao Paulo, e incluso en abril de 2009 tuvo su primera edición en México, concretamente en la ciudad de Puebla.¹³⁰ Este festival es un buen ejemplo de cómo reuniendo bajo un mismo espectro temático varios documentales, y con una adecuada programación y organización, se puede despertar la atención de un público disperso que sin embargo, puede interesarse en un denominador común, la música como tema. Este experimento recuerda un poco los ciclos de *Rock en el Cine*, organizados por la Cineteca Nacional, a finales de septiembre de cada año, aunque en este caso dentro de la programación también se cuelan películas de ficción.

Dentro de otros festivales no especializados, las clasificaciones temáticas sirven para agrupar distintos documentales que compiten en ciertas categorías según su temática. En

¹³⁰ In-Edit, "Historia de In-Edit", [en línea], España, s/fecha, Dirección URL: http://www.in-edit.beefeater.es/historia_es.html, [consulta: 23 de noviembre de 2009]. / Yadira Llaven, "Realizan en Puebla festival de cine In-Edit", [en línea], México, La Jornada, 2 de abril de 2009, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2009/04/02/index.php?section=espectaculos&article=a11n2esp>, [consulta: 23 de noviembre de 2009].

México, este año el Festival de la Memoria en Tepoztlán, premió los documentales según tres categorías: Memoria (historia, resistencia, movimientos sociales y derechos humanos), Identidad (personas, grupos y comunidades que buscan o afirman sus identidades) y Arte (biografías de artistas y procesos de creación artística). Por su parte, el Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces, que se lleva a cabo en la Ciudad de México, agrupa los documentales en categorías como movimientos sociales, derechos humanos, indígenas, mujeres, infancia, migraciones, medio ambiente, entre otros. En cambio, los festivales más grandes suelen agrupar los documentales en competencia según su duración (cortometraje, largometraje), o lugar de procedencia (mexicano, iberoamericano, internacional). Sin embargo, algunos completan esa programación con proyecciones paralelas que se agrupan según criterios temáticos. Por ejemplo en 2008, el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, abrió una sección especial integrada por cinco categorías tan diversas como democracia, sida, agua, medio ambiente y movimientos del 68. En todos los casos mencionados las clasificaciones permiten ordenar los diversos materiales a modo de orientar a un público que muchas veces acude a ver un documental para informarse sobre un tema de su interés.

En televisión en cambio, se debe hablar de la importancia que han tenido los canales temáticos o especializados. En el año de 1948 surge en Estados Unidos la televisión por cable para resolver algunos problemas de recepción de señales televisivas tanto en zonas urbanas (donde los edificios y las fábricas funcionan como obstáculo para las ondas de transmisión) como en zonas rurales (debido a causas de tipo geográfico, climático y a las grandes distancias).¹³¹ A la larga este nuevo sistema de transmisión televisiva, operaría como un servicio por el que la gente paga una cierta cantidad de dinero, pues parte del atractivo consiste en que el usuario puede además acceder a señales que provienen de otras latitudes, o a nuevas señales cuyos contenidos se empiezan a diseñar específicamente para ofertarse por esta vía. En los años setentas comienza el auge de una nueva forma de transmisión televisiva por vía satélite,¹³² que no sólo permite recibir una mejor calidad de señal, y alcanza una mayor cobertura, sino que también viene a ofertar una mayor cantidad de programas y señales. La consecuencia de todo ello va a ser una proliferación de contenidos que va modificar significativamente el consumo audiovisual de los telespectadores con acceso a estos servicios. Pues desde que las innovaciones tecnológicas lo permiten, en lugar de contar con 6 o 7 canales generalistas que atienden la demanda de toda una población, se cuenta con una infinidad de canales con orientaciones

¹³¹ Delia María Covi Druetta, *La televisión por cable: el caso mexicano*, México, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, 1990, p. 1

¹³² Yaci Vega, Jorge Luis, *La televisión vía satélite Direct to Home (D.T.H)*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, 112 pp.

diversas y diseñados en función de públicos específicos, a los cuales ofrecen por varias horas consecutivas un mismo tipo de programas y contenidos.

En medio de este panorama, algunas cadenas han incursionado de manera exitosa en el diseño de canales temáticos donde los documentales tienen una presencia privilegiada, lo cual nos hace pensar que por muy segmentado o disperso que sea, hay un público interesado en el género. En el año de 1985 se lanza al aire el canal Discovery Channel dedicado a temas científicos y sobre la naturaleza, que en su primer año contaba ya con 156 mil suscriptores, sólo dentro de Estados Unidos. Esta señal para el año 2002 alcanzó los 425 millones de suscriptores, con una presencia en 155 países, y con transmisiones en 33 idiomas.¹³³ Otro síntoma de éxito, es que durante los últimos años, a su señal principal, se hayan sumado otras más especializadas en ciertos núcleos temáticos tales como vida animal (Animal Planet), ciencia (Science Channel), mundo militar (Military Channel) o salud (Discovery Health). Por otro lado A&E Network creó en 1995 The History Channel, con una basta programación de documentales sobre eventos y personas históricas. Finalmente, otro ejemplo importante es National Geographic, sociedad que si bien había incursionado en la producción de documentales desde 1961, sólo hasta 1997, articuló su propio canal de televisión restringida, hoy conocido como NATGEO, y especializado en temas de exploración, ciencia y vida animal. El documental en televisión restringida ha cobrado una gran importancia a finales del siglo XX y principios del siglo XIX, al punto de que para el año 2001, los canales temáticos de documentales concentraban el 70% de la difusión global de este tipo de audiovisuales.¹³⁴

El papel que han jugado los canales antes mencionados y otros similares ha sido determinante para que el público se acerque a un género que suele ser excluido de la programación en canales de televisión abierta o en las carteleras cinematográficas de orientación comercial. Esto se debe no sólo a una cuestión cuantitativa en donde la presencia del documental llena sus barras de programación, sino también a una cuestión cualitativa, es decir, a la calidad del tratamiento y al interés que generan los temas tratados. Si hemos dicho que la televisión restringida modifica los hábitos de consumo de cualquier espectador, también modifica la concepción que muchos tienen del género. Al respecto de todo esto, Patricio Guzmán, reconocido documentalista chileno, ha señalado que “la aparición de los canales de televisión

¹³³ Juan Carlos Olmedo Estrada, “La ciencia en televisión. ¿Divulgación o espectáculo?”, [en línea], *Seminario de investigación sobre divulgación*, Seminario 2006, 5 pp., México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, 7 de junio de 2006, Dirección URL: http://www.dgdc.unam.mx/Assets/pdfs/sem_juun06_1.pdf, [consulta: 22 de noviembre de 2009].

¹³⁴ Miquel Francés, *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, 1ra edición., p. 121

temáticos está creando una demanda cada vez mayor de cine documental en todo el mundo.”¹³⁵ En ese sentido, tal vez parte del éxito de las películas de Michael Moore se deba a que un sector de la población ya había sido sensibilizado y había adquirido un gusto por el género.¹³⁶

Otro aspecto importante de las clasificaciones temáticas es que permite un adecuado acercamiento y estudio de alguna producción en específico. Y es que por un lado, dentro de un mismo conjunto temático, se establecen ciertas pautas de realización, por ejemplo, en cuanto al tipo de recursos que se emplean, o a la naturaleza de los materiales que ahí se muestran; pero por otro lado, cada documental es único y construye de manera distinta su representación. De tal modo, si comparamos dos obras que tratan el mismo contenido pero realizadas por diferentes directores, saltarían a la vista detalles y particularidades muy distintas de cada una. Esta información a veces permite establecer en qué consiste el estilo de cierto documental, y por lo tanto es algo que retomaremos más adelante. Si la comparación se hiciera entre dos películas que abordan asuntos que carecen de una mínima afinidad temática, los resultados serían muy pobres, pues por ejemplo, las exigencias que impone un evento histórico no son las mismas que impone uno sobre la vida animal. Esto último explica también el hecho de que los documentalistas se involucren con una temática de su interés, y difícilmente salgan de los márgenes de la misma. En esa medida es muy poco probable que Michael Moore realice un documental sobre la reproducción de las truchas en cautiverio o sobre la traslación de los planetas. ¿Pero cuál es la temática de Moore? ¿Cómo podemos categorizarla?

Para responder a estas preguntas primero necesitamos encontrar un criterio de clasificación que sea suficientemente funcional y poco problemático. Cabe subrayar que hay tantos criterios como temáticas se le pueden ocurrir a un ser humano; aquí recuperamos algunas de Mariano Cebrián. En su libro sobre *Géneros Informativos Audiovisuales*, el catedrático de la Universidad Complutense define un conjunto de tipos de documentales que han predominado en radio y televisión pero que son perfectamente aplicables a productos cinematográficos.¹³⁷

*De arte y literarios:*¹³⁸ giran en torno a la descripción y/o análisis de una obra, o bien sobre la vida de un artista o escritor.

Ecológicos o de la naturaleza: estudian la vida y el comportamiento de las plantas y los animales.

¹³⁵ Patricio Guzmán, “La importancia del cine documental”, [en línea], s/lugar de publicación, s/editor, s/fecha, Dirección URL: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=6>, [consulta: 22 de noviembre de 2009].

¹³⁶ Sobre este punto es necesario advertir que existen grandes y significativas diferencias entre el documental televisivo en general y el documental de este cineasta, sobre todo en lo que al tratamiento de los temas se refiere.

¹³⁷ Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, p. 182-183

¹³⁸ En la clasificación de Cebrián aparecen separados, pero nosotros las hemos integrado en una sola categoría por la afinidad que guardan y para abreviar el planteamiento.

De viajes y exploraciones: se centran en los elementos turísticos y folklóricos de lugares y rutas.

Antropológicos: examinan las características y formas de vida de hombres y pueblos.

Científicos y tecnológicos: abordan aspectos sobre el avance de la ciencia y la tecnología.

Industriales: presentan información sobre el entorno de trabajo, maquinaria, fabricación y negocios generados por la industria.

Aunque algunas de estas temáticas se repiten, algunas otras son complementadas más tarde por el propio Cebrián cuando habla en específico del documental cinematográfico. Entre las nuevas categorías destacan los *históricos* y *sociales*,¹³⁹ temáticas que en definitiva agrupan a la mayor parte de los documentales que llenan grandes y pequeños festivales alrededor del mundo en la actualidad.

A falta de la definición correspondiente de cada uno de ellos, entenderemos en primer lugar por documental *histórico* aquel que aborda eventos relevantes en el devenir y la historia de países. Si bien, todos los documentales hablan sobre sucesos ocurridos en el pasado debido a que para el momento de su exhibición han perdido actualidad, estos textos profundizan sobre aquellas situaciones y momentos que debido a su magnitud han sido consideradas en perspectiva como determinantes (revolución rusa, 2ª Guerra Mundial) y/o significativas (la llegada a la luna, la caída del muro del Berlín) para el curso de la humanidad. En cambio, los documentales de tipo *social*, abordan en general cualquier tipo de asunto relacionado con el funcionamiento de las sociedades. Muchos documentales pueden ser ubicados en ambos campos, cuando aspectos de relevancia histórica se abordan desde una perspectiva de los sujetos involucrados y las afectaciones sufridas a consecuencia de ello. Un ejemplo es el famoso documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán sobre el golpe militar efectuado en su país en 1973. En esta película, no es la burguesía, el ejército o el pueblo en abstracto, sino hombres y mujeres de carne y hueso que ofrecen su testimonio como agentes involucrados en cada uno de los eventos que antecedieron al golpe de estado.

Por otro lado, los documentales pueden encajar únicamente en lo histórico si manejan principalmente datos o fechas y dan poca importancia a las implicaciones sociales, o también si centran su atención en un personaje, y en las consecuencias que sus actos tuvieron para un país o para sí mismo, sin señalar las consecuencias de dichos actos en grupos humanos específicos. En cambio, un ejemplo paradigmático de temática únicamente social lo encontramos en *Los herederos* (2008) de Eugenio Polgovsky. Dicho documental aborda la problemática de los niños del campo mexicano, condenados a trabajar desde pequeños para sobrevivir a la marginalidad, la pobreza y el hambre. Los momentos retratados en este caso, destacan por su relevancia social, pero no por alguna relevancia histórica en lo particular.

¹³⁹ Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, p. 348

Toda esta clasificación orientativa servirá de fundamento para comentar el contenido de los documentales de Moore con miras a establecer cuál es la temática que atraviesa su trabajo. Según quedó asentado al abordar su trayectoria, su obra documental está compuesta por los siete largometrajes que se enlistan a continuación y sobre los cuáles nos detendremos esta vez un poco más:

-*Roger & Me* (Roger y yo)¹⁴⁰ (1989)

-*The Big One* (1997)

-*Bowling for Columbine* (Masacre en Columbine) (2002)

-*Fahrenheit 9/11* (Fahrenheit 9/11) (2004)

-*Sicko* (Sicko) (2007)

-*Slacker Uprising* (2008)

-*Capitalism: A Love Story* (Capitalismo: Una historia de amor) (2009)

1) *Roger & Me* (1989). A rasgos generales esta película trata sobre los devastadores efectos que trajo para la gente de la localidad, el cierre de la planta de General Motors en Flint, Michigan. Como consecuencias de la progresiva desaparición de este motor económico, y debido también a la ineficacia de las medidas gubernamentales, la ciudad de Flint, luce demacrada y empobrecida; algunos obreros protestan, otros buscan ocuparse en nuevos trabajos, y una buena parte de la población ya no tiene recursos suficientes para pagar el alquiler, motivo por el cual son desalojados de sus casas. En este primer documental abundan aspectos de tipo económico pero sobre todo, y en primer lugar destaca una problemática social. El cierre de una planta es la causa (entre muchas otras) del tema que a Moore le interesa abordar, y sobre el cual quiere llamar la atención: un gran problema de desempleo, y las consecuencias negativas que trae para una ciudad y su comunidad.

2) *The Big One* (1997). Durante la década de los noventa, varias compañías en Estados Unidos comenzaron a cerrar sus plantas, al descubrir que podían aumentar las utilidades si mudaban sus fábricas a países del tercer mundo donde se pagaban sueldos más bajos a los trabajadores. Consecuencia de ello muchas personas pierden su fuente de trabajo en distintos estados a lo largo de la Unión Americana. A pesar de que, nuevamente salen a relucir los aspectos económicos que justifican las decisiones de las grandes empresas, la principal atención se dirige a la gente que ha quedado desempleada, y las consecuencias que ello tiene en su vida. Por ejemplo, Moore recupera el caso de una compañía aérea que utiliza el trabajo de reos (a quienes puede pagar menos), para introducir el comentario de que justamente el desempleo puede ser una causa principal de que se cometan más crímenes. Más tarde, en una entrevista para una estación de radio, menciona otras posibles consecuencias relacionadas con los despidos,

¹⁴⁰ Entre paréntesis está el nombre que se le dio a la película dentro de nuestro país.

tales como el suicidio, el abuso conyugal, la drogadicción, o el alcoholismo, “todos problemas sociales que rodean a las personas cuando pierden su empleo”. Con esta película queda asentado que la problemática presentada en *Roger & Me*, no está localizada únicamente en Flint, sino que se hace extensiva a otras ciudades dentro de los Estados Unidos.

3) *Masacre en Columbine* (2002). Este documental toca varios aspectos que confluyen hacia un mismo centro temático: los alarmantes niveles de violencia armada en Estados Unidos. Este documental pasa por comentar entre otros asuntos, algunas balaceras y asesinatos ocurridos en instituciones educativas, la facilidad con que se puede comprar o vender armamento, el papel de los medios de comunicación para infundir miedo en la población o la importancia y relación de la industria armamentista con la política exterior norteamericana. Se introducen de manera paralela otras problemáticas como la precariedad económica de una madre obligada a trabajar doble turno para pagar la renta o el racismo que impera en las representaciones audiovisuales de algunos programas televisivos. Sin embargo, estos últimos aspectos se vinculan a historias relacionadas con asesinatos o posibles explicaciones a los altos índices de muertes por arma de fuego que tiene el país. En ese sentido la película en su totalidad constituye una reflexión sobre las causas que hacen de Estados Unidos una sociedad tan violenta y con tanta sangre en sus manos. Si bien en este caso el documental no versa sobre el desempleo, de nuevo se aborda una temática de tipo social.

4) *Fahrenheit 9/11* (2004). El documental hace un repaso en torno a los primeros meses de la presidencia de George W. Bush, desde que asume el poder como consecuencia de las elecciones fraudulentas del año 2000 y hasta el 11 de septiembre de 2001, día del atentado a las Torres Gemelas. En adelante, el documental va a cuestionar las principales acciones asumidas por el gobierno como respuesta al supuesto ataque terrorista. Además pone un especial énfasis en la manera en que algunos eventos como la invasión a Afganistán, la posterior Guerra en Irak y la promulgación del Acta Patriótica vinieron a afectar la vida de miles de norteamericanos. Moore centra su atención en las restricciones a la libertad y el control acusatorio que opera a nivel interno, así como en las personas obligadas por su nivel socioeconómico a enrolarse en el ejército, muchas de las cuáles mueren en combate. Tenemos como síntesis una película que si bien aborda muchos aspectos políticos, no soslaya la parte social. Y es que de nuevo Moore se interesa por las consecuencias que traen sobre la gente algunas decisiones cuestionables de aquellos que tienen el poder de decidir. Si en sus primeras películas los autores de esas decisiones eran las grandes corporaciones, en este documental los responsables son políticos, entre quienes destaca por supuesto George W. Bush y su gabinete, pero también el congreso norteamericano que ha respaldado la mayor parte de las iniciativas de ese grupo de poder.

5) *Sicko* (2007) El tema de este documental es el sistema de salud de Estados Unidos. Al principio nos presenta cómo es que este país dismanteló e incluso se acorazó en contra de un posible sistema de salud pública universal pues afectaba los intereses económicos de ciertas empresas. Enseguida profundiza sobre la manera en que operan las aseguradoras, las cuales, guiadas bajo una lógica de corporaciones, han establecido minuciosos mecanismos de filtros y rechazos para negar la atención médica a pacientes enfermos, y así ahorrarse cantidades millonarias de dinero. La problemática social es sencilla: una gran población de los Estados Unidos está desprotegida en términos de salud, pues la atención médica es muy costosa y las constantes negativas por parte de sus seguros, les impiden pagar los medicamentos u operaciones necesarios para tratar sus padecimientos, motivo por el cual muchos de ellos llegan incluso a perder la vida. El documental es sí, sobre un problema de salubridad, fincado en razones económicas, pero sobre todo, y una vez más es sobre una grave problemática social.

6) *Slacker Uprising* (2008) Este documental funge en realidad como la cobertura de una campaña realizada por Michael Moore previo a las elecciones presidenciales de 2004 para fomentar el voto de los jóvenes en las principales ciudades en disputa. Aunque el llamado no es abiertamente a favor del candidato demócrata opositor, John Kerry, sus discursos en contra de la administración Bush y de la Guerra en Irak, dejan muy en claro la intención de sus esfuerzos: evitar que el presidente en turno logre la reelección. En esta gira Moore se rodea de músicos renombrados como Eddie Veder o el grupo de rock REM, además de algunos veteranos de guerra y gente que ha perdido familiares en Irak. Vemos grandes movilizaciones y aglomeraciones de gente, las discusiones, los discursos aplaudidos por unos o abucheados por otros, y la película se convierte en un buen retrato de la sociedad previo a las elecciones de noviembre.

Vale la pena detenernos un poco en esta película, pues se observan elementos significativos que la hacen muy diferente de las otras en cuanto a su contenido y tratamiento. En primer lugar aquí encontramos nuevamente un retrato de una parte de la sociedad norteamericana, pero una gran diferencia es que en este caso no se aborda una problemática social, o si aparece, sólo lo hace de manera tangencial (por medio de quienes hablan sobre la guerra). Esta leve discrepancia a nivel de la temática, es apenas una de las consecuencias de que el texto responda a una lógica distinta pues este audiovisual no es un documental que Moore tuviera planeado realizar. Las tomas no parecen ser pensadas para una cierta narrativa o para ser incluidas en el contexto de un típico documental de ese director. Al contrario, la cámara asume un rol de simple observadora de las presentaciones, y Michael Moore sale de su posición indagatoria sobre ciertos asuntos, e incluso ahora es él a quien ciertos periodistas formulan sus preguntas. Esto le da un status menor a esta obra con respecto a todas las demás, pues mientras

en los otros casos las películas son producto del genio de Moore que así las ha concebido, esta es producto de un Moore que mientras tomaba el micrófono estaba pensando, no en hacer un documental sino en hacer campaña, en salir bien librado del momento y sólo eso.¹⁴¹

7) *Capitalism: A Love Story* (2009). Esta película, como su título irónicamente plantea, versa sobre la relación de amor incondicional que los Estados Unidos han sostenido con el capitalismo. Pasa por retratar una época de bonanza en la que cualquier estadounidense podía hacer realidad el sueño americano, para luego dar seguimiento al deterioro de una relación que termina por colapsar en 2008 con la crisis financiera que golpeó al mercado de ese país y se extendió al mundo entero. El documental centra su atención en los síntomas de una relación enferma en la que gradualmente un sistema político y económico pasó de estar al servicio del ciudadano, a estar al servicio de las corporaciones. Moore nos muestra cómo las empresas lucran con las desgracias del grueso de la población indefensa, y no sólo nos presenta despidos o casos de explotación en trabajos que además son de alto riesgo, sino también los múltiples casos de personas desalojadas de sus viviendas por falta de liquidez, o casos de familias que perdieron a un ser querido y no recibieron ninguna compensación pues el seguro de vida lo cobró la compañía para la cual trabajaba. Con todo ello Moore de nuevo victimiza a varios sectores de la población y así logra problematizar una situación desde un punto de vista social, a pesar de que en el filme están involucrados evidentemente también aspectos económicos y políticos.

Diremos como conclusión que si hay una constante temática a lo largo de su obra, esta es de tipo social. Los siete documentales pueden ser considerados como retratos agudos de la sociedad norteamericana. La motivación para sus películas la encuentra Moore en ciertas problemáticas sociales, es decir, en aquellas fisuras del sistema norteamericano que afectan a su población, para ponerlas en evidencia y motivar la discusión pública en torno a ellas. *Slacker Uprising* se convierte un poco en la excepción a esto último pues sí bien, es un retrato de la sociedad, no se centra en una problemática de ella. Sin embargo, como ya se estableció, dicho documental no se puede considerar parte del mismo proceso creativo de su realizador, pues ha seguido una lógica diferente, y por ello debiera tomársela en cuenta con reservas.

Algunos autores caracterizan la obra de Moore (y con ello a su temática) como un documental de tipo político.¹⁴² Al respecto se puede afirmar que los aspectos abiertamente

¹⁴¹ Este trasfondo explica el hecho de que la película viera la luz tres años después de que las imágenes fueron registradas (tal vez se decidió hasta entonces hacer un montaje de ese material para hacer una película), de que no tuviera la promoción de sus otras obras, y de que finalmente fuera reeditado, cambiado de nombre y distribuido de manera gratuita por Internet, algo que sin duda Moore no haría con el resto de sus documentales.

¹⁴² La revista *Onderfilm* ha publicado un artículo dedicado a las relaciones entre cine y política, guardando un lugar privilegiado para el documentalismo de Michael Moore. Cynthia Tenorio, "La historia del cine y política", *Onderfilm*, núm. 8, México, Indiemex, junio-julio, 2006. p. 30-34 También se ha publicado el libro *Shooting the truth: the rise of American political documentaries*, en donde se destacan los aspectos políticos del trabajo

políticos como las cuestiones electorales, las medidas arbitrarias implementadas por el presidente, y la controversia que despiertan ciertas iniciativas contra o desde el gobierno difícilmente pueden desligarse de las consecuencias sociales que conllevan. Además, si bien los asuntos políticos tienen una presencia importante en documentales como *Fahrenheit 9/11* o *Slacker Uprising*, en otros apenas se incluyen, como en sus primeros documentales donde en todo caso prevalecen aspectos de tipo económico. De hecho, según hemos visto, cuando sus películas tocan aspectos políticos, económicos, históricos o relacionados con la salud siempre es para contextualizar o explicar las causas de una problemática social. Podremos en un afán más estricto decir que si bien predomina una temática social a lo largo de su obra, cada documental aborda una serie de temas que le dan color a una propia temática un tanto distinta de las demás. En ese sentido, *Fahrenheit 9/11* tiene una temática de tipo político-social, y sin embargo, cabe perfectamente en la categoría que hemos recuperado de Cebrián, pues la categoría de lo social en una acepción bastante abierta da cabida a otro tipo de asuntos que la enriquecen o complementan sin modificar su esencia.

Ahora bien, las temáticas de tipo social no suelen ser por sí mismas garantía de un éxito de taquilla¹⁴³ a menos que traten asuntos que por su coyuntura asuman una gran relevancia. En ese sentido, fuera de la película *Fahrenheit 9/11*, exhibida meses antes de las elecciones de 2004, ninguna de las otras contaba con una potencial demanda del público que pudiera convertirse en un factor del cual dependiera su éxito. A pesar de ello, su primera película, *Roger & Me*, había logrado recaudar en taquilla más de 7 millones de dólares, cifra inesperada que lo convirtió en el documental más exitoso de todos los tiempos en Estados Unidos. Esta hazaña sería superada por *Masacre en Columbine* que logró recaudar 58 millones de dólares a nivel mundial. Más tarde su película *Sicko* también le ingresaría una importante suma que rebasaba los 36 millones en taquilla.¹⁴⁴ Ahora bien, no se puede pensar que tal vez el deterioro de una población a causa del cierre de fábricas, los niveles de violencia o el sistema de salud en Estados Unidos sean temas lo suficientemente llamativos como para atraer por sí mismos la atención de cantidades tan importantes de personas.

de Moore, para situarlo como parte de un mayor movimiento de documentalismo político que se ha venido gestando en los últimos años en los Estados Unidos.

¹⁴³ Los documentales sobre la naturaleza o el reino animal suelen ser los que generan más entradas en taquilla, lo cual explica que estos salgan normalmente con un mayor número de copias comparados con documentales que abordan otras temáticas. En la televisión también han predominado los documentales sobre la vida animal, tal y como lo comprueba algunas cifras en cuanto al comportamientos del mercado global en ese rubro. Miquel Francés, *op. cit.*, p. 122

¹⁴⁴ Box Office Mojo, “Roger and Me”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=rogerandme.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009]. / Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009]. / Box Office Mojo, “Sicko”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sicko.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

En todos esos casos el documental cinematográfico de temática social adquirió una dimensión comercial que cuenta con muy pocos precedentes, pero ello no se debe a la elección atinada de temas interesantes que haga su realizador, sino sobre todo a un cierto tratamiento, a un cierto estilo con el cuál esos temas cobran vida dentro de los documentales de Moore. Claro que la importancia de recalcar y ubicar la temática del autor, radica en que, sólo una temática social o político-social de este tipo le puede permitir desplegar los recursos que él utiliza. Además, el ubicar los temas, puede servir para comparar sus documentales con otros sobre los mismos asuntos, y en las diferencias y semejanzas se empezarán a dibujar las características esenciales de un estilo que, cómo se ha comentado, es parte fundamental del éxito de sus películas.

2.1.3 Estilo documental

Cuando asistimos a la proyección de un documental de Michael Moore nos queda claro que no vamos a ver un típico documental social o político-social. Sin embargo, cuesta definir qué viene a ser lo típico de dichos documentales. En última instancia, la sensación de diferencia o semejanza con respecto a otros textos audiovisuales dependerá de los referentes previos con que cuente cada uno. Mas sin importar qué tan amplio sea nuestro bagaje audiovisual, siempre queda la impresión de haber visto algo totalmente distinto. Y es que Moore tienen una manera muy particular y única de tratar esos asuntos sociales, políticos y económicos. Si las respuestas a la “fórmula” de este director se quieren encontrar comparando alguno de sus documentales con algún documental de otro realizador, los resultados serán limitados y poco esclarecedores.

Cada película es única en cuanto a la manera en que está constituida, y esto también es cierto para la obra de un mismo director, y si por ejemplo comparamos *Roger & Me* con *Masacre en Columbine*, encontraremos muchas diferencias sustantivas en su tratamiento. Esto responde a que los temas han impuesto exigencias distintas, y a que el proceso creativo y de producción sigue cada vez sus propias pautas y nunca puede ser igual. Pero así como dos temas tan diversos, por ejemplo el desempleo y la violencia, se pueden clasificar dentro de una temática más general bajo el rubro de lo social, también se pueden ubicar ciertas constantes dentro del estilo del director. De tal modo, si hay un tratamiento particular en cada uno de los documentales, este no está desligado de un estilo reconocible a lo largo de toda su obra. Ahora bien, si en *Masacre en Columbine*, se utilizan ciertos recursos visuales y sonoros para construir una representación y argumentación sobre el mundo histórico, otros documentales pueden no emplear los mismos materiales o el mismo tipo de materiales (sólo en esta película utiliza dibujos animados); y sin embargo, la constante es la manera en que el documentalista usa la variedad de recursos o materiales y los inserta impregnándoles un sello particular.

En aras de ubicar las características de ese sello debemos tomar como punto de partida el conjunto de toda su obra, pero al mismo tiempo se requiere hacer una comparación con otra serie de documentales que permita encontrar los parecidos y las diferencias más significativas. Para efectos de esta investigación, hemos detectado tres ingredientes clave que atraviesan todos sus documentales: el tono humorístico, el tono intimista, y el tono catalizador que corresponde a un estilo moderno de *verité*. Cada uno de esos rasgos puede localizarse en otro grupo de textos, pero es justamente la conjunción de todos ellos lo que le da a Michael Moore su estilo particular. A continuación se desarrolla en qué consisten y cómo se hacen notar en las películas del director en cuestión.

HUMORÍSTICO

Bill Nichols ha caracterizado el documental como un pariente cercano de los “discursos de sobriedad”¹⁴⁵ puestos al servicio de las principales disciplinas de conocimiento, tales como la antropología, la sociología, la biología o la física, todas las cuales, basan sus principios rectores en métodos rigurosos y una incesante autoevaluación. Parte del conocimiento que dichos campos persiguen y desarrollan, posteriormente es dado a conocer por distintos medios que lo transmiten a públicos con diferentes grados de especialización. En este proceso, no es poco frecuente encontrar que la ciencia a veces adapte su lenguaje, o simplifique sus planteamientos cuando intenta dirigirse a personas que carecen de los referentes necesarios, tal y como ocurre en los libros de primaria. Y sin embargo, en esa adaptación que hay del propio discurso rara vez pierden esa sobriedad de la que habla Nichols. La consecuencia muchas veces es que, a pesar de su relativa simplicidad, esos discursos resulten todavía muy pesados para un público infantil cuyas prioridades vitales tal vez sean jugar, divertirse y reír. Algunos programas de difusión científica han reparado en ello e integran elementos que puedan hacerlos más atractivos para ese público infantil. Un ejemplo puede ser la producción estadounidense *El mundo de Beakman* (*Beakman's World*) que en nuestro país ha sido programada por el Canal Once. En esa serie se recurría a personajes extravagantes como un científico estafalario y una rata antropomorfizada. Una constante de la serie era incluir además muchos gags humorísticos para hacer el programa mucho más atractivo para los niños.

Ahí encontramos ya un ejemplo de que transmisión de conocimiento y humor no están peleados. En el documental, tan apegado a la sobriedad antes referida, han dominado los discursos serios, encarnados de manera explícita por una voz de autoridad que no se da la licencia de jugar un poco con la información, so peligro de poner en riesgo su propia credibilidad. A pesar de ello algunos documentalistas, se han atrevido a incorporar dentro de sus discursos una dimensión humorística que lejos de restarles credibilidad, ayuda a la constitución

¹⁴⁵ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 38

de mensajes mucho más eficaces para ciertos públicos,¹⁴⁶ y Michael Moore es quizá el que ha llevado esta premisa hasta sus últimas consecuencias.

Nos hemos enterado al comentar la película *Slacker Uprising* de la campaña efectuada por Moore en 2004 para hacer un llamado a los jóvenes a votar en las próximas elecciones presidenciales. Aquí la palabra jóvenes viene mucho al caso destacarla, puesto que precisamente el público meta de sus películas, tal y como sucedió en su campaña, es en primera instancia, el público joven. Esto se puede inferir a partir de la manera en que están realizados sus documentales y el caso de *Masacre en Columbine* es quizá el ejemplo más elocuente (el tipo de montaje, el tipo de música, el tipo de personas entrevistadas). En ese sentido, uno de los principales aliados en el cometido por alcanzar y agrandar a ese público es su ingenioso humor, que puesto al servicio de una información de tipo social, política o económica, encuentra sus antecedentes en las caricaturas políticas y en algunos géneros teatrales.

Este humorismo es parte de la personalidad del propio cineasta, como lo podemos notar en las presentaciones de su libro en *The Big One*, las cuales se convierten en verdaderos monólogos hilarantes donde se mofa de políticos y corporaciones. En *Slacker Uprising*, este humorismo natural, se puede observar de nuevo dentro de sus discursos proselitistas durante la campaña contra Bush, donde además improvisa comentarios cómicos según la retroalimentación que recibe del público. De tal modo, a Michael Moore le cuesta muy poco trabajo desplegar esos desplantes humoristas de forma reiterada en sus documentales y a través de una gran variedad de recursos posibles. De hecho sus películas pueden ser considerados una muestra de la infinidad de maneras en que el humor puede ser utilizado dentro del cine documental. En primer lugar destacan sus intervenciones por medio de la voz en off, que aprovechan cualquier posibilidad para hacer comentarios irónicos y sarcásticos sobre los asuntos abordados. Por ejemplo, en *Fahrenheit 9/11* después de hacer un breve repaso sobre los primeros meses desastrosos de la presidencia de Bush, comenta con ironía: “Como todo marchaba mal, hizo lo que cualquier persona hubiera hecho. Se fue de vacaciones.”

Destacan además sus apariciones a cuadro, puesto que muchas veces significan un valor agregado, debido justamente a la comicidad que el propio Moore puede introducir cuando acosa a ciertos personajes, o en las conversaciones que tiene con ellos. De hecho desde que aparece vestido de manera desaliñada y en la desfachatez con que aborda a sus entrevistados, nos damos cuenta que no es la típica entrevista de siempre. Una vez ahí, el curso del intercambio verbal puede conducir a dos caminos distintos, si Moore cede la iniciativa y se apoya en su

¹⁴⁶ Bienvenido León, documentalista e investigador ha destacado el papel que juega el humor para incidir en la “buena disposición” del público debido a efectos positivos como aflojar la tensión provocada por los golpes emocionales del mismo texto, o refrescar el espíritu de la audiencia y hacerla más propicia. Bienvenido León, *op. cit.*, p. 159, 171

entrevistado, el humor sólo podrá surgir de manera compartida, como comentarios acerca de algo o alguien externo. En cambio, si la otra persona resulta ser alguien cuestionable por sus actitudes o acciones, Moore asume un papel incisivo y el humor surge a costa del otro, se vuelve un arma con la cual se le pone al descubierto. Jean Breschand opina que la estrategia de Moore y otros directores con similar estilo, consiste en oponer “su humor devastador al poder destructor de los sistemas sobre los cuales investigan.”¹⁴⁷

Otra de las constantes es asumir un papel de ingenuo, como si Moore pretendiera ser un típico norteamericano, aunque exagerando su limitada y simplista manera de comprender el mundo para de tal modo hacerla evidente. Si en *Masacre en Columbine*, hay quienes, por ejemplo, consideran a Marilyn Manson como una de las principales motivaciones detrás de los asesinatos de Columbine, Moore encuentra válido sospechar también del juego de bolos, actividad que supuestamente realizaron los estudiantes en la mañana del día del crimen y se pregunta “¿por qué nadie culpó al boliche de alterar sus mentes para cometer actos malignos?”. En *Sicko* en cambio, asume su rol de falsa ingenuidad para introducir una burla a la manera en que a veces ciertas personas y autoridades razonan sobre las implicaciones de ciertos eventos. Un canadiense entrevistado señala con respecto a la atención médica gratuita de su país: “Hay muchas personas que no podrían pagar y alguien tiene que ocuparse de ellos”. Moore entonces en un tono de fingida seriedad le pregunta “¿Es usted miembro del partido socialista?”. Una pregunta así nos puede parecer absurda, pero en el contexto de las campañas mediáticas que infunden miedo en la población, este tipo de preguntas no son tan descabelladas para muchos estadounidenses. Sin embargo, la manera en que la hace Moore, y cómo lo coloca dentro de su discurso, hace evidente, que no es más que una burla acertada y mordaz, en este caso no de cómo piensa el entrevistado, sino de cómo piensa mucha gente desinformada por los medios.

Además de estas frecuentes maneras de introducir humor ingenioso en su discurso, Moore apela a otros recursos a veces más elaborados. En *Masacre en Columbine*, llega incluso también a realizar parodias, que como señala Nichols tienen la virtud añadida de favorecer “la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento, que previamente se daba por supuesto.”¹⁴⁸ Por medio de una puesta totalmente ficticia, Moore satiriza el programa televisivo de *Cops*, al disfrazarse de policía y perseguir criminales, que en este caso no son afroamericanos o latinos sino empresarios bien vestidos culpables de cometer grandes fechorías. En otro momento dentro del mismo documental, utiliza animación para caricaturizar la historia de los Estados Unidos por medio de personajes que se matan unos a otros debido al miedo y desconfianza que sienten entre ellos. En cambio, en *Capitalism: A Love Story* se cuestiona si

¹⁴⁷ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. Serie: Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, 2004, 101 p. 88

¹⁴⁸ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 113

Jesucristo se habrá vuelto capitalista dado que algunos personajes siniestros de Wall Street, algunos políticos y otros supuestos periodistas lo mencionan en sus discursos para justificar los abusos de este sistema económico. Entonces incluye escenas de alguna película de ficción que aborda la vida del Mesías. La estrategia de Moore ha consistido en modificar los diálogos para hacer una burla crítica al cinismo de quienes utilizan los símbolos y creencias religiosas para sus propios fines lucrativos, de tal modo que ante intervenciones como “Dime amo, qué debo hacer para tener vida eterna?”, Jesucristo responde “maximiza las ganancias”, y luego cuando le preguntan “Dices que el reino de los cielos está en la mano pero, ¿cuándo exactamente llegará?”, él contesta “cuando desregulen la industria bancaria”.

Otros extractos de películas de ficción y recursos como material de archivo, textos y música son utilizados reiteradamente para apoyar algún comentario cómico, o para contrapuntar de manera irónica algún aspecto. Incluso Moore rueda imágenes que aparentemente poco tienen que ver, pero que de manera ingeniosa logra incluir en sus películas. En *Roger & Me*, después de otro intento fallido por encontrar a Roger Smith, señala “No podía perder más tiempo porque en la feria de condado de Flint, miles de personas se divertían con los burros clavadistas” y aprovecha para insertar una toma de un asno que salta de manera cómica desde una rampa a unos depósitos de agua, para luego dar paso a otras entrevistas. En *Fahrenheit 9/11* se las arregla para incluir imágenes de unos simios en una secuencia de montaje con la cual presenta la coalición de países que apoyaron a Bush en la invasión a Irak. Entre las nimias contribuciones que aportaron esos países, destaca el caso de Marruecos quién ofreció un ejército de 2 mil monos para ayudar a detonar minas. Poco después aparece un fragmento de declaraciones donde Bush señala “me enorgullece llamarlos aliados” y enseguida el montaje da paso a otra imagen con tres babuinos sentados en sillas ejecutivas alrededor de una mesa elegante. Lo absurdo de las imágenes, pone acento en lo absurdo que llega a ser el ser humano al tomar ciertas decisiones, cuestión en la cuál suele estar anclado el uso humorístico de algunos materiales por parte de este director.

Hemos presentado un panorama puntual para ejemplificar ya una primera constante en el tratamiento de todos los documentales de Moore: el humor. Sin embargo, sus películas no son el único caso de documentales que emplean un tono cómico para hacer más ligero, ameno e ingenioso su planteamiento. Algunos otros ejemplos, se pueden localizar dentro de la basta producción del Canal 6 de Julio, que dirigidos la mayoría de las veces por Carlos Mendoza, introducen el humor de manera similar por medio de la voz en off y de algunos recursos de animación, música y también parodia. Sin embargo, hay muchas particularidades que los hacen lucir muy distintos, y es que como se comentó, el estilo de Moore no depende únicamente de este factor, que es sólo una parte, apenas uno de tres ingredientes; sobre los otros dos se hablará enseguida.

INTIMISTA

En una ponencia realizada en 1998 en el marco de las discusiones convocadas por el Centro de Capacitación Cinematográfica en torno a las nuevas tendencias del cine documental, György Kárpáti, director y profesor de cine húngaro, recomendaba a los alumnos y demás asistentes que si no encontraban un buen tema, hicieran un documental sobre sí mismos, pues las “cuestiones personales también pueden ser tema de un documental”.¹⁴⁹ A primera instancia esto suena un tanto descabellado y cuesta un poco imaginar que sea posible, o que alguien pueda estar interesado en nuestra historia personal. Sin embargo, muchos ejemplos de documentales realizados bajo este principio, se podían encontrar ya entonces en varios festivales a lo largo del mundo, e inclusive algunos de ellos habían sido premiados. Estos documentales denominados “intimistas”¹⁵⁰ difícilmente han llegado a los circuitos de exhibición comercial en nuestro país, lo cual explica que la mayoría de la gente en México esté tan poco familiarizada con ellos.

Erik Barnouw en su libro sobre historia y estilo del documental ubica en los años 80’s el surgimiento de estos “ensayos fílmicos” cuya principal particularidad es la narración en primera persona. En documentales como *Un gusto adquirido* (*An acquired taste*, 1981), de Ralph Arlyck o *La marcha de Sherman* (*Sherman’s March*, 1986) de Ross Mc Elwee, los directores nos relataban eventos de su vida, y a partir de ello llegaban a brindar información sobre un asunto en particular, como la competencia que existe dentro de los medios de comunicación, o sobre las relaciones interpersonales de pareja.¹⁵¹

Estos documentales podían abordar temáticas personales, o bien temáticas externas pero motivadas por una preocupación personal. El tratamiento implicaba en primer lugar que el director hiciera una presentación de sí mismo, para luego presentar el asunto que se iba a abordar. Muchas veces esto toma forma de una especie de confesión sobre una problemática que al realizador le preocupa. A partir de entonces el desarrollo de la película consiste en acompañarlo durante su búsqueda o recorrido, para saber qué pasará, cómo lo resolverá y a dónde nos llevará ese planteamiento inicial. Si bien parte sustancial de la película consiste en dar seguimiento a este capítulo presente de su vida (el recorrido), también es común que el director nos presente episodios de su pasado con el afán de contextualizar su problema, o introducir algunas causantes y motivaciones propias.

La importancia de este estilo, desde un punto de vista narrativo, radica en que permite al realizador convertirse en un personaje dentro de su propia película. Ahora bien, este nuevo status

¹⁴⁹ György Kárpáti, “El tema que mejor conocen: ustedes mismos”, en *Escenarios de fin de siglo II. Nuevas tendencias del cine documental: memorias 1998*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 1998, 112 p. 29-38

¹⁵⁰ Michael Renov en cambio denomina a este estilo new subjectivity (nueva subjetividad). Vid Antonio Weinrichter, *op. cit.*, 143 pp.

¹⁵¹ Vid Eric Barnouw, *op. cit.*, p. 299-301

de personaje a veces es asumido con un cierto protagonismo, cuya ventaja consiste en posibilitar un manejo activo en cuanto al curso que llevan los sucesos, ya modificando el rumbo de la búsqueda, acelerando el ritmo de las acciones, o haciendo pausas para incrementar la curiosidad en torno a algo, y así moldear a su interés la trama del documental. Además se tiene la licencia de hacer saltos en la exposición que de otra manera no se podrían justificar, y que aquí se aceptan con tan sólo introducir alguna inquietud de tipo personal que se comparta con el público.

Antonio Weinrichter ha señalado a propósito de los documentales intimistas que “al cine de no ficción contemporáneo le empezó a interesar menos hablar del “mundo histórico” nicholsiano que mostrar quién, y desde dónde, habla. Y lejos de ocultarla como antes, empezó a desplegar una subjetividad, esa *inscripción del yo* que antes se consideraba “vergonzosa”, y a desplegarla como una *performance*.”¹⁵² Es justamente ese *performance* y esa *inscripción del yo* un aspecto recurrente a lo largo de la obra de Moore, quien, a diferencia de otros documentalistas, no renuncia en cambio a hablar sobre el mundo histórico, pero sí deja de manifiesto quién es ese yo que está hablando sobre el mismo.

Para Eric Barnouw y el propio Weinrichter, su primera película, *Roger & Me*, resulta un ejemplo paradigmático de este estilo.¹⁵³ Y es que en las primeras secuencias, Moore se dedica totalmente a hablarnos sobre su niñez y nos proporciona información aparentemente irrelevante como que “a los 6 años ya había aprendido de memoria el discurso inaugural de Kennedy”. En este preludeo, el director se presenta a sí mismo por medio de la voz en off, algunos videos caseros y fotos familiares. De tal modo, dado que en otros documentales los directores hablan sobre personas y asuntos externos, desde el comienzo nos damos cuenta que *Roger & Me* va a ser una película muy diferente.

Enseguida Moore pasa a introducirnos a la problemática que a él le ha preocupado (como persona histórica y como personaje que dentro del documental empieza a cobrar forma) y señala “En nuestra ciudad natal de Flint, Michigan, nació General Motors, la empresa más grande del mundo” y más adelante continúa “cuando crecí descubrí que toda mi familia había trabajado en General Motors... todos menos yo.” Entonces nos explica parte de la nueva política de General Motors según la cual se planea cerrar 11 fábricas a lo largo del país, para mudarlas a México donde pueden pagar a los trabajadores 70 centavos de dólar la hora. Como consecuencia de estas decisiones han empezado los despidos masivos, y en Flint, Michigan 30 mil personas han perdido su empleo. Lo que en otro tipo de documentales sería simplemente la ciudad de Flint, en esta película se convierte en “nuestra ciudad natal”, y una problemática de tipo social que podría abordarse desde cierta distancia, tal vez prudente en términos de “objetividad” periodística o

¹⁵² Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁵³ Eric Barnouw, *op. cit.*, p. 300-301 y Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 52

científica, se trata aquí desde la subjetividad de un personaje que se siente afectado. Una vez se han presentado los antecedentes, se da pie al siguiente capítulo de la historia, asunto que va a constituir el corpus del documental. Moore según nos cuenta, ha decidido localizar al director general de la General Motors, el señor Roger Smith, para discutir el problema y llegar a una solución. Entonces vemos otro episodio de la vida de Moore que corresponde a esta búsqueda llena de lapsos cómicos por encontrar a un personaje inalcanzable.

Si muy pocas personas han reparado en el intimismo de Moore es porque en sus siguientes películas no es tan claro y evidente. La causa de ello radica en que una buena parte de la información sobre sí mismo, ya la ha proporcionado, y caer en reiteraciones estaría un poco fuera de lugar. Sin embargo, Moore se ha nutrido de manera importante de esta tendencia, lo cual se aprecia en algunas constantes del tratamiento de toda su obra. En primer lugar, Moore siempre se va a convertir en un personaje principal alrededor del cual gira parte o la totalidad del documental. En segundo lugar, nos narra una serie de acontecimientos mediante el uso de una voz en off en primera persona. En tercer lugar, aprovecha la menor posibilidad para introducir capítulos de su vida pasada, aunque en estricto sentido tengan poca relevancia en cuanto a la información que aportan para el asunto central. En cuarto lugar las películas suelen convertirse por sí mismas en capítulos de su vida presente. A continuación hacemos un repaso para mostrar en que medida esto es cierto en sus otros cinco principales documentales.

En *The Big One* Moore vuelve a abordar el asunto de las fábricas que despiden a sus empleados para mudarse a otros países, pero esta vez ya no se limita a Flint, sino que recorre varias ciudades a lo largo de Estados Unidos. Para realizar un viaje que necesariamente ha de implicar ciertos costos, Moore aprovecha la gira de promoción de uno de sus libros. Esta perspicacia que podría quedarse en lo anecdótico dentro de las notas de producción, en cambio Moore la pone en primer plano, de tal modo que a lo largo del documental, intercala las pequeñas historias de desempleo con segmentos de las presentaciones de su publicación. Casi al principio de la película Moore camina junto a un representante de la editorial, y luego se dirige a la cámara para señalar con un dejo de reflexividad “Esta persona de Random House no sabe nada de este filme. Nadie en Random House sabe nada de este filme...se enterarán en algún momento del día y es probable que no los haga muy felices.” Esta película es sobre la problemática social del desempleo generado por ciertas políticas empresariales, pero al mismo tiempo, nos presenta un nuevo capítulo sobre la vida de Moore, su viaje para promover un libro a lo largo de los Estados Unidos.

Su tercer documental, *Masacre en Columbine*, constituye otro viaje, pero esta vez el motivo es responderse a la pregunta de por qué los norteamericanos son tan violentos. En su recorrido pasa por distintos estados como Michigan, Colorado y California, e incluso por algunas

ciudades del sur de Canadá, relacionándose con otros personajes dentro de situaciones a veces conflictivas. Además de todo este gran capítulo de su vida presente, Moore aprovecha para introducir también algunos capítulos sobre su vida pasada. Casi al inicio del documental Moore presenta un anuncio publicitario de armas de juguete y enseguida incluye algunos videos caseros donde aparece jugando con una de ellas. Entonces por medio de la voz en off señala: “Esta fue mi primer arma. Me moría de ganas por salir y dispararle a todo el vecindario. ¡Qué tiempos aquellos!” y continúa “Cuando llegué a la adolescencia era tan buen tirador que gané el Premio de Puntería de la Asociación Nacional del Rifle. Verán, crecí en Michigan, un paraíso para los amantes de las armas”. Por medio de estos comentarios en primera persona, Moore se vincula a sí mismo con la temática que va abordar, y una vez hecha esta presentación arranca propiamente con el documental.

Fahrenheit 9/11 inicia recordando el fraude cometido en Florida que permitió a George W. Bush convertirse en presidente. Una pista musical genera un ambiente de suspenso y algunas imágenes muestran los festejos de Al Gore y sus allegados, mientras Moore exclama con una voz seria que finge incertidumbre: “¿No fue más que un sueño? ¿Los últimos cuatro años en realidad no ocurrieron? Miren, ahí está Ben Affleck. A menudo sueño con él. Y el de *Taxi Driver*. Y el pequeño Stevie Wonder. Se ve tan contento como si hubiera ocurrido un milagro. ¿Fue un sueño? ¿O fue real?”. El comentario sobre el sueño con Ben Affleck resulta aparentemente fuera de lugar dado la seriedad del asunto narrado. Sin embargo, cabe perfectamente dentro del estilo del director, debido a las licencias humorísticas que recurrentemente se toma, pero también debido a sus paréntesis de narración en primera persona, en el estilo de los documentales intimistas. Más adelante, Moore también incluye un capítulo de su vida pasada, cuando alguna vez se encontró de frente con Bush para hacerle algún cuestionamiento. Mientras vemos una agitada aglomeración de periodistas, su voz comenta de manera irónica: “La primera vez que lo vi me dio buenos consejos” y enseguida presenta un fragmento en que Bush, después de escuchar su voz, voltea y replica “¿Compórtate quieres? Búscate un trabajo de verdad.” A pesar de que en esta película buena parte del foco de atención se centra sobre el presidente y sus declaraciones, actos u omisiones, posteriormente esa atención se desplaza un poco al terreno del propio Moore, cuando este empieza a indagar sobre los efectos que las distintas medidas han tenido en la gente. Más adelante, el performance del que habla Weinrichter lo lleva a visitar el Capitolio en Washington D.C., para encontrarse con algunos miembros del congreso estadounidense.

En *Sicko*, Michael Moore no ha encontrado un episodio de su pasado que pueda conectarse con la temática del funcionamiento del sistema de salud norteamericano. Sin embargo, por medio de un paréntesis bastante intimista nos cuenta la triste historia de uno de sus

detractores. En los últimos años, debido a lo polémico de sus documentales, Moore se ha hecho de algunos enemigos que incluso tienen páginas de Internet dedicadas a atacarlo. Esta información personal se cuela en parte a su película, cuando nos cuenta que el mayor sitio web “anti Michael Moore” estaba a punto de cerrar debido a que la esposa de su dueño, había caído enferma, y el seguro médico no había respondido adecuadamente. Esto significó una serie de gastos que terminaron por imposibilitar el mantenimiento de la página. Ante este último suceso, presentado de manera irónica como una tragedia, Moore ha decidido hacer una donación anónima a su cuenta de banco para ayudarle con los gastos médicos de la esposa y sobre todo para que el hombre pudiera seguir sosteniendo su página de ataques contra el director. Este capítulo de su vida pasada se complementa con capítulos su vida presente como los viajes realizados a distintas ciudades de Estados Unidos, así como a algunos países del extranjero en su afán de enterarse cómo funciona el sistema de salud en otros lugares.

Finalmente, en *Capitalism: A Love Story* nos podemos enterar de varios aspectos ahora no sólo sobre Michael Moore sino incluso también sobre su familia. En una secuencia llegamos a conocer a su padre, con quien se pasea en torno a un terreno abandonado. La voz en off en primera persona explica “El día en que General Motors se declaró en banca rota fui con mi papá a visitar la vieja planta donde él había trabajado por 30 años”. Entonces presenciamos una breve charla donde Moore rememora los días en que de niño iba a recogerlo a la fábrica, de la cuál ahora sólo quedan escombros. En otra secuencia del documental, Moore interrumpe una entrevista para señalar “Este era el padre Dick Preston, el cura de Flint que me casó con mi esposa.” Enseguida se deja escuchar de nuevo la voz del cura que afirma “El capitalismo es malo y por lo mismo debe ser eliminado”, ante lo cual Moore reflexiona “¿Eliminado? Eso quizá sea algo duro. Así que decidí ir a hablar con el cura que casó a mi hermana, seguro él tendrá un acercamiento más balanceado sobre el capitalismo.” Estos dos ejemplos constituyen episodios de una nueva búsqueda de Moore, pero también proporcionan información que nos ayuda a comprender quién es este personaje. En ese sentido, otros lapsos de intimismo dentro del documental van a poner un énfasis particular en el aspecto de su formación católica debido a que constituye un punto clave de las argumentaciones en esta película.

Hasta aquí hemos evidenciado un aspecto fundamental de Moore, el tratamiento intimista que se filtra dentro de sus documentales y el cual justifica en parte sus recurrentes apariciones a cuadro. Este intimismo, nos permite reconstruir buena parte de la biografía de Moore a través de la suma de los distintos episodios que de su vida pasada se filtran dentro de las películas. A estos episodios además se suman los episodios que en carne propia le suceden también mientras hace su película. En esa medida cada uno de sus documentales se puede considerar en todo o en parte, fragmentos enteros de la vida de su director, la mayoría en forma de viajes, visitas a lugares y

encuentros con otras personas. Si antes vimos que los asuntos políticos y sociales en la obra de Moore eran tratados con un tono de humor, aquí descubrimos que además, pasan por un filtro de intimismo y subjetividad, que permite a su director tomar algunas otras licencias en su tratamiento. Falta comentar el último aspecto del estilo de Michael Moore: su moderno *vérité*, o tono catalizador.

CATALIZADOR

Durante los años sesenta, en Estados Unidos se desarrolla el *cine directo* como un estilo típico de documental de observación. Dicho estilo propugna por intervenir lo menos posible en aquello filmado, simplemente registrando el devenir de los sucesos tal y como suceden en el mundo histórico. Una de las preocupaciones de directores como Richard Leacock, Frederick Wiseman, y los hermanos Albert y David Maysles, era el efecto que pudiera tener en los actores sociales la presencia de la cámara, por lo que intentaban disimularla y llamar muy poco la atención. Por esa misma época, el antropólogo y cineasta Jean Rouch, impulsa en Francia otra corriente denominada *cinéma vérité* con una visión muy distinta sobre esta influencia “nociva” de los aparatos de registro fotográfico y sonoro. Rouch, a diferencia de sus pares estadounidenses, no sólo reconoce el impacto de la cámara y el camarógrafo sino que los considera necesarios, e incluso propone que se conviertan en agentes catalizadores, para intentar con ello que la gente muestre su propia naturaleza y se revele alguna verdad interior.¹⁵⁴

El documentalista dentro del estilo *vérité* funge como un participante declarado en la acción, cuyas intervenciones están encaminadas a precipitar una crisis. La premisa de Rouch es que se debe provocar a la realidad para que se manifieste tal y como es, más allá de máscaras y comportamientos calculados. Como señala Barnouw, el principio del *cinéma vérité* descansa en una paradoja: “la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.”¹⁵⁵ En realidad el documentalista ya es una primer circunstancia artificial pues su presencia va a modificar el curso de las acciones tal y como hubieran sucedido sin él. La diferencia es que Rouch y quienes adoptan su estilo, asumen su papel intrusivo dentro de un contexto, para llevarlo a sus últimas consecuencias y conseguir efectos reveladores. Por muy cuestionable que para algunos pueda parecer este método, lo cierto es que a final de cuentas todo documentalista está en una búsqueda (en su investigación) cuyo objetivo es que aflore una verdad y que salga a la luz información esclarecedora sobre este u otro punto del tema en cuestión. En ese sentido, la técnica de Jean Rouch es sólo una técnica posible que puede emplear el documentalista dentro de esa búsqueda.

¹⁵⁴ Miquel Francés, *op. cit.*, p. 59

¹⁵⁵ Eric Barnouw, *op. cit.*, p. 223

En *Crónica de un verano*, documental fundador de la corriente del *cinéma vérité*, prácticamente todo lo que vemos y escuchamos es ocasionado por el mismo proceso de realización de la película, tal y como hace notar Jack Ellis.¹⁵⁶ Esto quiere decir, que de no haberse planeado el documental, ninguno de los sucesos que ahí se muestran, hubieran ocurrido en el mundo histórico. Este aspecto lo acerca un poco al cine de ficción, en el sentido de que ahí también, los eventos son resultado de una puesta y sólo llegan a ocurrir como consecuencia de la producción de un filme en particular. Sin embargo, la diferencia fundamental es el carácter revelador y verídico del *vérité*, pues las reacciones de las personas no son ficticias, no son engaños, sino respuestas verdaderas a situaciones concretas. El documentalista funge como aquel científico que, una vez conociendo las características esenciales de los elementos en juego, procura acomodos determinados, para desentrañar qué sucede cuando el factor “A” se pone en contacto con el “B” en la situación “X”. El resultado de tal experimento, no es un invento del realizador, es un evento real, e interesante muchas veces por los resultados detonantes, luminosos, corrosivos, aparatosos, o aleccionadores.

Como hace notar Antonio Weinrichter, la línea del *cinéma vérité* llega hasta nuestros días con varios exponentes norteamericanos, de los cuáles destaca Michael Moore.¹⁵⁷ En la obra de este director podemos encontrar dos vetas principales en que se manifiesta dicho estilo. En primer lugar se encuentra la entrevista, herramienta que a veces se utiliza no en su típica modalidad de pregunta-respuesta para conseguir datos duros sobre un asunto, sino como interacción que pueda provocar y sacar a la luz verdades, muchas veces de carácter emocional. En ese sentido cabe puntualizar que no todas las entrevistas de Moore son un despliegue de *vérité*, y que muchas simplemente se quedan en lo informativo. Sin embargo, hay momentos en que el director decide ser incisivo y tocar fibras delicadas para provocar a su entrevistado. Un ejemplo muy claro lo podemos ubicar al final de *Masacre en Columbine*, durante su encuentro con Charlton Heston, presidente de la Asociación Nacional de Rifle. Aunque al principio la entrevista marcha normal, poco a poco las preguntas empiezan a acorralar a Heston al punto de que este se levanta de su asiento y se retira del cuarto.

Quizá sea el ejemplo más evidente de *vérité* por medio de una entrevista como tal, aunque cabe mencionar también la entrevista al final de *The Big One*, cuando cuestiona a Phil Knight, director de Nike sobre las condiciones de explotación de sus fábricas en Indonesia. Hay algunos otros ejemplos menores dentro de esa misma película como en *Roger & Me* y en *Masacre en Columbine*. Lo cierto es que ninguna otra entrevista se acerca a la realizada a Charlton Heston, y de hecho, en la medida en que Moore ha adquirido fama mundial, el tipo de

¹⁵⁶ Jack C. Ellis, *The documentary idea*, New Jersey, Prentice-Hall, 1989, p. 225

¹⁵⁷ Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 43 / Erik Barnouw también reconoce en los documentales de Moore un ejemplo de *cinéma vérité*. Eric Barnouw, *op. cit.*, p. 301

gente a quien él realizaría una entrevista de este tipo, toma las precauciones necesarias y evita en lo posible toparse con él. Esto último da pie a un tipo distinto de catalización desplegado por Moore, que descansa menos en el intercambio verbal, y mucho más en la ejecución de ciertas acciones.

Esta segunda veta consiste en hacer ciertas puestas de elementos para detonar situaciones. En estos experimentos de tipo social, aunque la mayoría de las ocasiones los resultados son impredecibles muchas veces se puede anticipar que serán interesantes y reveladores. A propósito de esta posible experimentación social, cabe mencionar un ejemplo de su primera serie de televisión, bastante elocuente en cuanto a lo que puede hacer el documentalista y el material que puede obtener para apoyar una argumentación. James Mc Enteer cuenta que en uno de los episodios del programa *TV Nation*, preparó una situación en el centro de Nueva York, en donde mostraba cómo un prominente y bien vestido actor afroamericano, tenía más problemas para conseguir un taxi en Nueva York que un criminal de tez blanca. Los taxistas pasaban de largo al primero para recoger al criminal una cuadra más adelante, y posteriormente, al ser entrevistados, alegaban no haber visto al otro individuo.¹⁵⁸ Este material valiosísimo para mostrar algunos síntomas de racismo en los Estados Unidos, no se hubiera logrado si Moore no hubiera provocado la situación colocando en su sitio los elementos necesarios.

En cuanto a sus documentales, podemos encontrar claros ejemplos de provocación y catalización en *Roger & Me* y en *The Big One*. En estos documentales debido a que la temática versa sobre los despidos masivos de varias compañías, Moore constantemente intenta entrar a edificios corporativos, para entrevistar a los presidentes de las mismas. En una ocasión incluso ha mandado a hacer diplomas de dimensiones exageradas para reconocer irónicamente el gran esfuerzo de algunas empresas por tener los más altos índices de liquidación en el año. El realizador sabe de antemano que no va a ser recibido amablemente y aún así intenta ingresar una y otra vez a los edificios y llegar más allá de la recepción. El objetivo justamente es registrar todos los momentos en que es echado por los cuerpos de seguridad, algo que además agrega una fuerte dosis de humorismo.

En *Masacre en Columbine*, una situación creada por Moore es la visita de unos exalumnos de la preparatoria de Columbine a las instalaciones de K-Mart. Richard Castaldo y Marc Taylor recibieron disparos durante la masacre en su escuela, como consecuencia de lo cual uno de ellos ha quedado paralizado de por vida en una silla de ruedas. Moore los lleva para echar en cara a K-Mart que las balas con que fueron heridos se compraron en esa tienda. Ante un primer encuentro poco fructífero, posteriormente Moore y los jóvenes regresan con la demanda

¹⁵⁸ James Mc Enteer, *op. cit.*, p. 87

de que dejen de vender las balas, pero esta vez vienen acompañados de varios medios de comunicación. Es así como finalmente logran que K-Mart, por medio de un comunicado leído ahí mismo, se comprometa a dejar de vender municiones en un plazo de noventa días.

En *Fahrenheit 9/11*, un ejemplo lo encontramos cuando Moore, acompañado de un cabo de los marines, lleva algunos formatos de reclutamiento a las afueras del Capitolio. En esta ocasión, su idea es invitar a los miembros del congreso a que enlisten a sus hijos en el ejército y puedan ser enviados a pelear en Irak. El director ha notado que normalmente los soldados reclutados provienen de estratos sociales de bajos recursos, y en cambio, pocas personas dentro del gobierno han involucrado a alguno de sus familiares, a pesar de que ellos han decidido iniciar dicha guerra. Moore se acerca a distintos legisladores, y si bien al principio algunos se detienen a saludarlo, al momento de averiguar de qué se trata, intentan zafarse de la situación lo más pronto posible sin comprometerse demasiado. Otros intercambian menos palabras y de hecho, al reconocerlo, prefieren evadirlo y huir rápidamente.

En *Sicko* Moore echa a andar otro experimento de fuertes resonancias políticas. Se ha enterado que en la Base Naval de Guantánamo, todos los prisioneros, a pesar de ser considerados peligrosas amenazas para el país, reciben atención médica gratuita de primera calidad. Entonces se le ocurre conseguir un par de embarcaciones para llevar a varios estadounidenses enfermos a que sean atendidos allá. Evidentemente la entrada a Guantánamo de aquel singular grupo no es posible, por lo cual después Moore decide visitar Cuba. Como consecuencia de esta situación artificial orquestada por el director, las circunstancias terminan mostrando una verdad a la cual de otra manera la mayoría de gente en Estados Unidos no tendría acceso. Esto es, que la gente de Cuba da un servicio médico gratuito de la más alta calidad, y además tiende su mano a todo tipo de gente no obstante sean extranjeros y provengan del país que les ha impuesto un bloqueo económico a lo largo de tantos años.

En el documental *Capitalism: A Love Story*, se destina un gran segmento para explicar el fraude financiero orquestado por los bancos de Wall Street, con el cual recibieron, previa aprobación del congreso, la cantidad de 700 mil millones de dólares. Después de descubrir las mentiras detrás de este supuesto rescate ante la crisis, Moore decide recuperar el dinero del pueblo norteamericano. De tal modo, llega en una camioneta blindada y con sacos en las manos a las oficinas de Goldman Sachs, Citibank, Morgan Stanley y otros bancos para exigir la devolución de los millones de dólares y de paso realizar un arresto ciudadano de la mesa directiva. Algunas ocasiones los guardias de seguridad le han salido al paso desde su llegada impidiendo su acceso al edificio, pero otras veces lo han interceptado ya dentro de las instalaciones, por lo cual han debido batallar un poco más en sus intentos por controlar al documentalista y a su camarógrafo. Con esta secuencia Moore vuelve a un asunto tocado por

anteriores filmes: el cómo existen verdaderos criminales cuyas acciones afectan la vida de miles o millones de personas, los cuales nunca serán perseguidos por las autoridades debido a su gran poder económico.

Como se puede apreciar cada uno de los ejemplos abordados constituyen nudos de la trama en cuanto a que se convierten en pequeños conflictos a resolver momentáneamente. Este aspecto le significa una tensión, o curiosidad al espectador por averiguar cómo será resuelto. En ello radica buena parte del atractivo de este estilo. Además esta resonancia de tipo dramática puede ser complementada en las obras de Moore con otra de tipo humorístico. Finalmente su valor también radica en que, tal y como se aprecia en los ejemplos mencionados, aquellos casos en que no es *vérité* por entrevistas, imaginar y crear situaciones para provocar a la realidad, deriva en la confección de momentos únicos y originales, diferentes por tanto de lo que pudiéramos encontrar en cualquier otro documental. Se puede decir que es un estilo efectivo para abordar las temáticas sociales, pero que no es fácil y que se requiere un cierto talento para imaginar y llevar a cabo las situaciones comentadas.

Como síntesis de este apartado diremos que lo típico y efectivo del estilo de Moore consiste en la conjunción o alternancia de estos tres ingredientes que son el tono humorístico (le permite dar un toque más ligero, ameno y a veces mordaz), el tono intimista (le permite convertirse en personaje y llevar el curso de la historia), y el tono provocador (permite preparar situaciones donde se puedan generar momentos cómicos, curiosos, reveladores, dramáticos). Elisa Lipkau en un artículo dedicado a Jean Rouch citaba al célebre antropólogo y cineasta, quien alguna vez señaló la necesidad de “transformar la verdad en espectáculo, porque la verdad en sí misma era demasiado aburrida para que alguien la quisiese ver”¹⁵⁹. Esta era la justificación que daba Rouch a la serie de búsquedas creativas por reinventar el género documental, a veces llevándolo al borde de la ficción. Tal vez Michael Moore se haya acercado mucho más a este objetivo al desplegar un estilo intimista, catalizador y humorista, que tan buenos resultados le ha dado con el público. Quizá haya logrado efectivamente despojar o al menos atenuar los aspectos más tediosos de la verdad, y al tiempo arrancar al documental de sus costumbres de sobriedad para llevarlo a nuevos hemisferios. Ha tomado del espectáculo, no la superficialidad y lo insípido de su sustancia, sino sólo el cascarón de su atractivo, para luego emplearlo de manera ingeniosa e inteligente y ponerla al servicio de un contenido valioso. El documental así visto no pierde su vocación informativa, ni ninguna otra de sus características esenciales, sino que renueva sus medios y su fachada, para hacernos reflexionar sobre asuntos sociales de importante relevancia.

¹⁵⁹ Jean Rouch citado en Elisa Lipkau, “La antropología compartida. El performance en la mirada de Jean Rouch”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre, 2008, p. 84-90

2.2 La película

Anteriormente se comentaron aspectos de la trayectoria cinematográfica de Michael Moore, y entonces salieron a relucir también datos sobre su temprana incursión en el periodismo, sus series de televisión, y sus libros. Como antecedentes a *Masacre en Columbine*, estas actividades y sus dos anteriores documentales proporcionan un marco necesario para comprender algunas circunstancias que hicieron posible la realización de este filme. En primer lugar, para el momento en que Moore encaró su producción, ya había tenido la oportunidad de foguearse en distintos espacios, y contaba con una experiencia de trece años en el terreno de lo audiovisual así como otros diez años más como redactor y editor de publicaciones progresistas. Todo este gran periodo de tiempo, le sirvió al director para ensayar un estilo y un tono característico, que ha resultado eficaz en el propósito de llegar a públicos amplios. En ese sentido, *Masacre en Columbine* vino a ser la culminación de toda una carrera profesional dentro de la cual se fue puliendo un sello particular, y un dominio tanto del medio audiovisual como de una serie de estrategias probadas en anteriores trabajos.

Ahora bien, a toda esta preparación adquirida por su realizador, se sumaron las ventajosas posibilidades económicas con que contó el proyecto, pues las condiciones eran muy distintas a las de diez años antes, cuando filmó su primer documental. Para *Roger & Me* Moore había fundado Dog Eat Dog Films, productora encargada de sacar adelante la película con la pequeña cifra de 160 mil dólares. En cambio ahora, a una década de distancia, dicha compañía, de la mano de los diferentes proyectos de Moore, había forjado una cierta solvencia económica y un prestigio en el medio. Aunado a esto, para llevar a cabo *Masacre en Columbine*, Dog Eat Dog Films se alió con la productora de origen canadiense Salter Street Films, y con la alemana VIF Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG (VIF 2). Esta alianza para coproducción, lejos de restarle libertad creativa y de tratamiento, sirvió de respaldo en diversos sentidos para que Michael Moore pudiera desplegar una gran diversidad de recursos. Los años en que el pequeño periodista de Flint, pujaba por sacar adelante su primera película habían quedado muy atrás.

En *Masacre en Columbine* el director llevó más lejos planteamientos que había mostrado en trabajos anteriores, pero también se apoyó en nuevas posibilidades para realizar una investigación con mayor profundidad. De tal modo, Moore continúa con su tradición de trasladar la investigación a varias localidades, pero ahora no la limita al territorio estadounidense, pues incluso visita algunas ciudades del sur de Canadá, para establecer comparativas entre ambos países. Así también, puede darse el lujo de pagar derechos de una infinidad de materiales que servirán como pruebas o apoyo dentro de su argumentación, tales como archivos fílmicos sobre acontecimientos históricos de relevancia, extractos de películas de ficción, fragmentos de

programas televisivos e incluso algunas canciones de intérpretes famosos como Los Beatles o Louis Armstrong. Además Moore dispone de todo un equipo de investigadores delegados sobre los cuales se apoya, para multiplicar sus ámbitos de acción.

Finalmente, a todas estas bondades fundadas en las posibilidades económicas del proyecto, se suman otras que le permite su status de personalidad reconocida dentro del ámbito mediático. Y es que el haberse convertido durante esos años en un personaje público definitivamente le abrió muchas puertas. Una de ellas fue sin duda poder efectuar entrevistas a ciertas celebridades, tales como Marilyn Manson, Matt Stone (creador de la serie popular de animación *South Park*), o inclusive el propio Charlton Heston, para quien Moore ha reservado un papel protagónico en su película.

El resultado final es una obra formalmente muy variada y bien lograda, así como una valiosa y reveladora investigación sobre la violencia en Estados Unidos. Se quiere destacar aquí, que un documental como este, hubiera resultado muy difícil o imposible de hacer para cualquier otro director, o incluso para el propio Moore diez años atrás, cuando su carrera dentro del medio apenas comenzaba. Además en parte gracias a estas cualidades de su película, y a algunas cuestiones extra cinematográficas que habremos de comentar más adelante, este documental hizo extensivo el éxito local de su realizador, a un nivel internacional. A partir de entonces su nombre se convirtió en un referente obligado para documentalistas de todo el mundo y se preparó el terreno para sus éxitos posteriores.

Los siguientes apartados servirán para complementar la información hasta ahora comentada, y tener un cuadro más completo sobre nuestro objeto de estudio, el documental *Masacre en Columbine*. En primera instancia, se proporcionarán datos sobre la obra relacionados con algunas cuestiones de producción así como una reseña para redondear lo que ya se adelantó sobre la temática de este filme. En un segundo momento se abordarán cuestiones específicas sobre la trascendencia que tuvo con dos tipos de público. Por un lado, un público especializado en las exigencias de la realización fílmica, es decir, diferentes jurados y críticos de cine, por lo cual resulta pertinente hacer un recuento de los reconocimientos obtenidos en festivales y premiaciones. Por otro lado, un público indiferenciado que acudió en cantidades masivas a ver su película, y le rindió unas cifras espectaculares en taquilla. Sobre este último punto nos detendremos un poco más, pues apunta hacia un final factor decisivo, el hecho de que este documental sea considerado por muchos como un parteaguas en la historia del documental cinematográfico por demostrar que el género no está peleado con los grandes públicos, lo cual es cierto tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo.

2.2.1 Ficha técnica

Título original:	Bowling for Columbine
Título en español:	Masacre en Columbine
Año:	2002
Formato:	35 mm
Duración:	118 minutos
Idioma original:	Inglés
Tipo de producción:	Coproducción Internacional
País de origen:	Estados Unidos, Canadá, Alemania
Compañías productoras:	Dog Eat Dog Films, Salter Street Films, VIF2 Production
Dirección:	Michael Moore
Productor ejecutivo:	Wolfram Tichy
Producción:	Kathleen Glynn, Jim Czarnecki, Charles Bishop, Michael Donovan, Michael Moore
Guión:	Michael Moore
Edición:	Kurt Engfehr
Cámara / Fotografía:	Brian Danitz, Michael McDonough
Sonido:	Francisco Latorre, James Demer
Música Original:	Jeff Gibbs
Investigación:	Elizabeth Marcus, Nicky Lasar, David Schankula, Catherine Johnston
Premiere en el Festival de Cine de Cannes:	15 de mayo de 2002
Fecha de estreno en Estados Unidos:	11 de octubre de 2002
Fecha de estreno en México:	18 de julio de 2003
Género:	Documental
Clasificación en Estados Unidos:	R
Clasificación en México:	C
Distribución:	United Artists (Estados Unidos) Gussi Artecinema (México)

2.2.2 Reseña

El 20 de abril de 1999, 15 personas murieron como consecuencia de un tiroteo ocurrido en la biblioteca y la cafetería de la escuela preparatoria de Columbine, en Colorado, Estados Unidos. Este trágico acontecimiento sirve como punto de partida para que Michael Moore incursione en una investigación para responder a la pregunta de por qué aquel país tiene niveles tan altos de violencia por arma de fuego. A su paso por las afueras de Columbine, Moore revisa el caso de Eric Harris y Dylan Klebold, quienes después de matar a 13 personas (12 alumnos y un profesor), y dejar heridas a otras 24, se quitaron la vida. Los asesinos, entonces alumnos de la institución, aunque no eran muy sociables no habían mostrado un comportamiento diferente del resto de los estudiantes, e incluso el día de la masacre asistieron a su clase de boliche en la mañana como regularmente lo hacían. Algunas autoridades y medios de comunicación creen encontrar en los juegos de video y en las películas violentas las principales razones que los motivaron. Sin embargo, los bajos índices de asesinatos por arma de fuego en otros países con el mismo tipo de audiovisuales, echa abajo esta presunción, por lo que emerge otra posible respuesta: Marilyn Manson. Moore acude a este estafalario cantante de rock para cuestionarle al respecto, pero quizá las respuestas estén en otro lado.

Michael Moore a lo largo de su investigación aborda varios aspectos significativos de la cultura norteamericana que pueden estar relacionados directa o indirectamente con esos asesinatos, y sobre los cuales ninguno o muy pocos comentan. Tal vez, como señala el propio Manson, el presidente de los Estados Unidos pueda tener mayor influencia negativa en la población, cuando decide bombardear a otros países y provoca asesinatos a gran escala. Por ello Moore hace un recuento de las intervenciones arbitrarias que ha ejecutado esa potencia a lo largo del siglo XX, y recupera las cifras de los decesos cometidos a manos del ejército norteamericano o con el auspicio económico y militar del mismo.

Por otro lado, si bien, su industria armamentista ha podido encontrar grandes consumidores en el extranjero, también lo ha hecho dentro del propio país, y es de destacar la alarmante facilidad con que se pueden conseguir armas y municiones en las calles, en locales establecidos como K-Mart¹⁶⁰ o incluso en los bancos. Otro factor importante es la Asociación Nacional del Rifle, organización que promueve el armamentismo en el país, siempre apoyándose en una famosa enmienda legal que permite a todo estadounidense conservar un arma para su autodefensa. Esta premisa de la válida autodefensa por medio de las armas ha marcado la historia de la nación tal y como lo hace notar Moore, quien por medio de una animación bastante cómica,

¹⁶⁰ K-Mart es una de las tres principales cadenas de tiendas departamentales en los Estados Unidos, junto con Wal-Mart y Target.

hace un repaso sobre la historia de los Estados Unidos, retratando a sus pobladores como personajes llenos de miedo que disparan rifles y pistolas ante la menor provocación.

Además, el miedo ligado a la violencia es también un miedo ligado a prácticas específicas de consumo de productos que supuestamente le darán tranquilidad a la gente, algo que se fomenta desde los medios de comunicación. Por ello importantes televisoras dan entrada a pequeñas historias alarmantes como la posible caída de los sistemas de cómputo con la llegada del año 2000 (el problema Y2K), la amenaza de las abejas africanas, o la nota sobre las navajas de afeitar ocultas en manzanas durante Halloween, todos entramados que sólo generan miedo en el público televisivo. Estos mismos medios de comunicación privilegian la producción de programas como COPS donde la premisa es mostrar cómo se persigue a los criminales después de que cometieron alguna fechoría, y no cuestionan las causas económicas, sociales o de otra índole detrás de dichos eventos. Es de notar que mientras los crímenes han disminuido en la calle, en cambio su cobertura mediática ha aumentado, lo cual también contribuye a una percepción de inseguridad en el grueso de la población.

Para redondear todo este planteamiento complejo, Moore aborda también otras historias de violencia que han marcado la memoria de ciertas ciudades, como la del famoso atentado de bomba en Oklahoma o aquella sobre la muerte de una niña de 6 años, por el disparo de uno de sus compañeros de clase, en Flint, Michigan. También, en el curso de sus indagatorias viaja a algunas localidades en Canadá, para comparar la situación de violencia e intentar explicarse por qué el número de asesinatos es tan reducido en aquel país; una diferencia significativa es que los canadienses no sienten miedo y desconfianza entre ellos, como lo demuestra el hecho de que ninguno cierra sus puertas con seguro. De nuevo en Estados Unidos, el director se traslada a Beverly Hills, para entrevistarse con Charlton Heston, actor de Hollywood y presidente de la Asociación Nacional de Rifle, en un encuentro climático que tendrá una importancia fundamental para la película.

Si bien después de todo su recorrido Moore no parece encontrar una respuesta definitiva como causa principal de que su país sea un lugar tan violento, lleva a cabo toda una serie de interesantes reflexiones en torno al modo de vida de la población, la manera en que se relacionan unos con otros, y las implicaciones de ciertas cosas que se dan por supuesto. Tal y como James Mc Enteer opina, en este filme “el motivo del viaje es el viaje en sí mismo, hacernos pensar en nuevas maneras acerca del mundo que damos por sentado, y preguntarnos si es el que realmente queremos.”¹⁶¹

¹⁶¹ James Mc Enteer, *op. cit.*, p. 94 (traducción por Demian Javier Saldaña Sifuentes)

2.2.3 Festivales y premios

En el panorama cinematográfico (de ficción y documental) de los últimos años, los festivales se han convertido en un referente y un paso obligado de muchos cineastas por el impulso valiosísimo que estos certámenes le pueden otorgar a sus trabajos. Y es que, desde el momento en que una película es nominada a un premio, o simplemente forma parte de una muestra oficial, se da la oportunidad a que otras personas vinculadas al ramo, la conozcan y puedan tal vez interesarse por invitarla a otros festivales o incluso se ofrezcan a darle algún tipo de distribución. Si aunado a esto la película resulta premiada en su categoría, el encuentro le puede rendir una publicidad invaluable que difícilmente se conseguiría por otros lados. En ese sentido, Michael Moore debe buena parte del éxito de *Masacre en Columbine* a dos premiaciones con renombre mundial.

Su nominación a la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, resultaba de por sí un acontecimiento inédito por tratarse de un documental, pero además en su premiere el 17 de mayo de 2002, obtuvo el reconocimiento unánime del público que la recibió con una ovación de pie durante 13 minutos. Poco más tarde dentro de Cannes, el documental sería también reconocido con el Premio Especial del Jurado con ocasión de los 55 años de aquel prestigiado festival, además de conseguir distribución a nivel internacional. El otro evento fue la ya comentada premiación de los Óscar, donde ganó el galardón a Mejor Documental, y a la hora de subir por su premio aprovechó para pronunciar un discurso que descalificaba y cuestionaba la legitimidad y las políticas del presidente de los Estados Unidos. Debido a la gran cobertura de dicha ceremonia, su discurso tuvo eco en la prensa de todo el mundo, pues además ocurría apenas tres días después de iniciada la guerra de Irak, un suceso que había despertado una importante oposición y rechazo por parte de la comunidad internacional.

Comparados con estos dos momentos fundamentales de la vida de la película, las demás premiaciones parecen no tener tanta relevancia como motivos de promoción para el filme, pero sí en cambio son valiosos reconocimientos que dentro del ámbito de la crítica cinematográfica respaldan el trabajo de Moore. Si ante la creciente popularidad de este cineasta no faltan quienes critiquen sus métodos e intenten por todos los medios descalificar sus trabajos, todos estos reconocimientos sirven de contrapeso, y subrayan que no sólo sus películas funcionan con los grandes públicos, sino que además, son obras de calidad reconocidas por el gremio de cineastas en Estados Unidos y en muchos otros países. Es significativo por ejemplo el hecho de que la película haya sido catalogada como el Mejor Documental de Todos los Tiempos (“Best Documentary of All Time”) por la Asociación Internacional del Documental (International Documentary Association-IDA).

A continuación se hace un recuento del recorrido que tuvo la película por varios festivales. Se incluyen en la lista sólo los premios otorgados bajo el concepto de Mejor Película, Mejor Documental o Mejor Dirección, dejando fuera algunos que refieren a aspectos mucho más específicos como el guión o la edición.

2002

- Premio Especial del Jurado por el 55° aniversario del Festival de Cine de Cannes
- Premio de la Audiencia a Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Bergen (Noruega)
- Premio de la Audiencia a Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián
- Premio de la Audiencia a Mejor Película en el 22vo Festival de Cine Atlántico, Nueva Escocia, Canadá
- Premio de la Gente a Mejor Película, en el Festival Internacional de Cine de Vancouver
- Premio TFCA a Mejor Documental por la Asociación de Críticos de Cine de Toronto
- Premio de la Audiencia en el Festival Internacional de Cine Documental de Amsterdam
- Premio de la Audiencia a Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Sao Paulo
- Premio de la Audiencia en el Festival Internacional de Cine, Sudbury Cinéfest
- Premio NBR a Mejor Documental por la National Board of Review
- Premio de la Audiencia a Mejor Película (Placa de oro) en el Festival de Cine de Chicago
- Premio de la Audiencia a Mejor Película en el Festival Internacional de Nuevo Cine y Medios de Montreal
- Premio SEFCA al Mejor Documental por la Asociación de Críticos de Cine del Sudeste, Atlanta Georgia
- Premio de la Gente en el Festival Internacional de Cine de Toronto
- Premio Internacional del Jurado en el 21° Festival Internacional de Fajr (Teherán, Irán)

2003

- Óscar al Mejor Largometraje Documental, en los premios de la Academia de Estados Unidos
- Reconocida como el Mejor Documental de Todos los Tiempos (Best Documentary of All Time) por la Asociación Internacional del Documental (International Documentary Association-IDA)
- Critics Choice Award al Mejor Documental por la Broadcast Film Critics Association
- Mejor Documental por la U.S. Broadcast Critics Association
- Premio PFCS a Mejor Documental por la Sociedad de Críticos de Cine de Phoenix
- Premio CFCA a Mejor Documental por la Asociación de Críticos de Cine de Chicago
- Premio OFCS a Mejor Documental por la Sociedad de Críticos de Cine En Línea
- Premio a Mejor Documental por la Sociedad de Nueva York de Críticos de Cine En Línea
- Premio DFWFCA a Mejor Documental por la Asociación de Críticos de Cine de Dallas
- Premio KCFCC a Mejor Documental por el Círculo de Críticos de Cine de Kansas City
- Premio FFCC a Mejor Documental por el Sociedad de Críticos de Cine de Florida
- Premio Sierra a Mejor Documental por la Asociación de Críticos de Cine de Las Vegas
- Premio César de la Academia de Cinematografía Francesa a la Mejor Película Extranjera
- Premio al Mejor Documental en los Premios Independent Spirit de Santa Mónica, California

2004

- Premio Turia a la Mejor Película Extranjera, en los XIII Premios Turia en Valencia
- Premio Bodil a la Mejor Película Americana, en el Festival de Bodil en Copenhague

2.2.4 Éxito en cartelera

Anteriormente hemos mencionado de manera aislada el éxito que *Masacre en Columbine* obtuvo a nivel comercial. Los datos precisos que resumen sus logros económicos se pueden apreciar en la tabla 2.1 donde quedan contemplados tanto costos de producción, como las recaudaciones en taquilla. La cifra de 58 millones 8 mil 423 dólares como total de recaudación en salas cinematográficas de todo el mundo nos puede dar una idea de su gran éxito económico. Sin embargo, para dimensionar la verdadera importancia de ese éxito, esa cifra como las otras se deben ubicar en un cierto contexto, que revele sus verdaderos alcances. Esto necesariamente pasa por una lectura comparativa que se puede realizar desde cuatro distintas perspectivas: 1) una que se centre en lo que significó ese éxito para la carrera de su director, 2) otra sobre lo que significó para la exhibición del género documental a nivel internacional, 3) otra en torno a lo que significó para la exhibición del género documental dentro de Estados Unidos y 4) finalmente en cuanto a lo que significó para la exhibición del género documental en México.

Tabla 2.1¹⁶²

Costos de producción y recaudación en taquilla de *Masacre en Columbine*

Presupuesto de producción	\$4, 000, 000	
Recaudación en Estados Unidos	\$21, 576, 018	37.20%
Recaudación en el extranjero	\$36, 432, 405	62.80%
Total de recaudación	\$58, 008, 423	100%

1) En primer lugar comentaremos la importancia de este éxito comercial con respecto a la trayectoria de Moore. Una de las particularidades de este director es convertir cada uno de sus documentales en importantes recaudadores de dinero. Salvo *Slacker Uprising*, que fue distribuido de manera gratuita por Internet, todos sus demás documentales han aspirado a la pantalla grande y al momento de acceder a cartelera, han funcionado exitosamente, la mayoría generando ingresos de millones de dólares, a corto o mediano plazo. Esta trayectoria de “éxito” y cero pérdidas, bastante difícil de encontrar en cualquier director de documentales (incluso muchos de ficción), lo convierte en una garantía para productores, distribuidores y exhibidores que a veces dejan de lado orientaciones políticas y otras consideraciones, para asociarse con este personaje tan incómodo para cualquier gran corporación. Desde la posición de Moore la constante aceptación del público con sus respectivas repercusiones económicas, le ha asegurado conseguir sin problema los fondos y apoyos necesarios para llegar cada vez a una mayor cantidad de gente y así consolidar una trayectoria destacada como cineasta. En la tabla 2.2 se agrupan datos con respecto a los ingresos de cada uno de sus documentales. Ello permite

¹⁶² Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

apreciar el curso del éxito mencionado para ubicar la película *Masacre en Columbine* dentro de esta radiografía de hazañas taquilleras logradas por su director.

Tabla 2.2¹⁶³

Recaudación en taquilla de los documentales de Michael Moore

	Local	Extranjero	Total
Roger & Me	\$6,706,368	\$1,000,000	\$7,706,368
	87%	13%	100%
The Big One	\$720,074	0	\$720,074
	100%	0%	100%
Masacre en Columbine	\$21,576,018	\$36,432,405	\$58,008,423
	37.20%	62.8%	100%
Fahrenheit 9/11	\$119,194,771	\$103,252,111	\$222,446,882
	53.60%	46.40%	100%
Sicko	\$24,540,079	\$11,515,086	\$36,055,165
	68.10%	31.90%	100%
Capitalism: A Love Story	\$14,363,397	n.d.	n.d.
	n.d.	n.d.	n.d.

A primera vista sobresalen los números logrados por *Fahrenheit 9/11* que incluso llegan a opacar cualquier otro filme dentro de la lista. Realmente el monto alcanzado por dicho documental lo pone a competir con películas de ficción, y todo parece indicar que difícilmente una cifra así será alcanzada por otro documental por lo menos en los próximos años. Dicho éxito responde a múltiples factores,¹⁶⁴ y uno de los más importantes es sin duda la gran polémica que despertó el atrevimiento con que el director cuestionaba, e incluso por momentos se mofaba del presidente estadounidense George W. Bush, figura de gran poderío ampliamente conocida a nivel internacional. Sin embargo, otra razón de ese éxito, debemos encontrarla también en el papel que jugó su anterior documental, *Masacre en Columbine*, al prepararle el terreno necesario para su gran aceptación.

¹⁶³ Box Office Mojo, “Roger and Me”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=rogerandme.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009]. / Box Office Mojo, “The Big One”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bigone.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009]. / Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bowlingfor-columbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009]. / Box Office Mojo, “Fahrenheit 9/11”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009]. / Box Office Mojo, “Sicko”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sicko.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

¹⁶⁴ Carlos Mendoza elabora al respecto una interesante reflexión en torno a los cuatro factores decisivos que permitieron el éxito antes mencionado. De acuerdo al documentalista y académico del CUEC, los cuatro factores serían los siguientes: 1) había un tema que interesó a muchos espectadores, 2) había un tratamiento que interesó a muchos espectadores, 3) tuvo una gran promoción, y 4) encontró las puertas abiertas a la exhibición comercial. Carlos Mendoza, *op. cit.*, p. 219

De las tres películas que precedieron a *Fahrenheit 9/11*, sólo *Roger & Me* y *Masacre en Columbine* habían causado antes un importante revuelo, superando los 7 y los 58 millones de dólares de recaudación respectivamente. Sin embargo, el éxito a nivel internacional de la primera, aunque nada desdeñable, era aún limitado y se ceñía principalmente al ámbito de países anglosajones. En ese sentido *Masacre en Columbine*, hasta la fecha su segunda película más taquillera, significó un despegue que terminó por abrirle las puertas en todo el mundo, al punto de que el porcentaje de ingresos obtenidos en el extranjero superó incluso aquellos correspondientes a la taquilla local (algo que ninguna otra de sus películas lograría). Esta hazaña llega a suceder frecuentemente cuando los documentales versan sobre la vida animal debido al carácter bastante universal de los asuntos tratados.¹⁶⁵ En cambio, difícilmente ocurre con documentales de tipo social, los cuales se topan con el problema de que sus temas resultan a veces demasiado domésticos. A pesar de eso, *Masacre en Columbine*, demostró que los trabajos de Moore, aunque trataban asuntos muy localizados, podían alcanzar ese carácter universal y despertar el interés del público extranjero.

Sin duda esta película se convirtió en el precedente necesario para abrirle paso a *Fahrenheit 9/11*, estrenada apenas uno o dos años después dependiendo de cada país. Y es que, al momento de llegar a México por ejemplo, este filme ya no era simplemente “un documental sobre Bush y la Guerra de Irak”, sino sobre todo, “un documental de Michael Moore (con su estilo particular), sobre Bush y la Guerra de Irak”. En todo ese contexto era fundamental tener la referencia de Moore, y había sido *Masacre en Columbine* con todo y sus cuestiones de promoción (destaca su discurso durante la premiación del Óscar), la encargada de hacer del conocimiento del mundo a este peculiar director.

2) Todo esto da pie para comentar un poco más sobre el éxito internacional de la película. En la tabla 2.3 se desglosan algunas de las cifras en dólares de lo recaudado en las principales regiones y países en el mundo. Destaca la recaudación lograda en naciones como Alemania que por sí sola aporta casi una quinta parte del total de los ingresos en el extranjero. Muchos otros países también superan el millón de dólares como Australia, España, Francia o el Reino Unido, sin embargo, para entender la verdadera importancia de estos datos, se deberían leer con relación a la situación que vivía el documental antes y después de la llegada de la película en cuestión, en dichos lugares, algo que haremos al revisar el caso estadounidense y mexicano. Por lo pronto cabe señalar que en general la película tuvo un impacto profundo en los circuitos de los principales países occidentales.

¹⁶⁵ Por ejemplo el documental francés *La marcha de los pingüinos* (Luc Jacquet, 2005), logró recaudar más del 90% de sus ingresos en el extranjero. Box Office Mojo, “March of the Penguins”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=marchofthepenguins.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

Tabla 2.3¹⁶⁶

Recaudación en taquilla de *Masacre en Columbine* en países extranjeros

País	Fecha de estreno	Recaudación
Argentina	28/marzo/2003	\$264,825
Australia	26/diciembre/2002	\$2,565,433
Austria	06/diciembre/2002	\$911,044
Chile	26/junio/2003	\$134,865
República Checa	06/marzo/2003	\$10,509
Finlandia	07/febrero/2003	\$172,263
Francia, Algeria, Mónaco, Marruecos y Túnez	09/octubre/2002	\$4,911,174
Alemania	21/noviembre/2002	\$6,412,679
Grecia	15/noviembre/2002	\$58,750
Hungría	26/junio/2003	\$30,822
Italia	18/octubre/2002	\$439,096
México	18/julio/2003	\$337,842
Holanda	05/diciembre/2002	\$703,425
Nueva Zelanda e Islas Fiji	26/diciembre/2002	\$341,349
Noruega	n.d.	\$696,264
Sudáfrica	06/junio/2003	\$29,218
España	n.d.	\$2,326,163
Reino Unido, Irlanda y Malta	15/noviembre/2002	\$1,954,067

3) Ahora comentaremos el caso en Estados Unidos, país en donde se convirtió en el documental más exitoso hasta entonces exhibido con sus 21 millones 576 mil dólares recaudados en taquilla. Este lugar privilegiado le duraría muy poco pues meses después de sus últimas proyecciones, apareció *Fahrenheit 9/11* del mismo director, que tan sólo el día de su estreno el 23 de junio de 2004, ingresó 23 millones 920 mil dólares. Elizabeth Blozan ha comentado lo siguiente: “*Masacre en Columbine*, de Michael Moore (2002), creó muchas olas, de las cuales una de las más grandes fue la del dinero; la película se convirtió en el documental de formato regular más taquillero de todos los tiempos...”¹⁶⁷ Esas olas de dinero y recaudación en taquilla se constatan en la lista de los 10 documentales más exitosos dentro de Estados Unidos (tabla 2.4). En dicha lista, se observa cómo desde *Masacre en Columbine*, en 2002, han aparecido al menos otros cinco documentales exitosos en la cartelera estadounidense que lo han desplazado hasta el sexto lugar. De hecho, ocho de los diez documentales más taquilleros de todos los tiempos, fueron lanzados desde 2002, y cuatro de ellos corresponden a películas del propio Michael Moore: *Masacre en Columbine* (2005), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Sicko* (2007) y *Capitalism: A Love Story* (2009).

¹⁶⁶ Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

¹⁶⁷ Blozan, Elizabeth, “No le temas a las salas de arte”, Estudios Cinematográficos, núm. 24, México, UNAM/CUEC, diciembre-febrero, 2004, p. 36-39

Tabla 2.4¹⁶⁸

Lista con los diez documentales más taquilleros de la historia en Estados Unidos

Rank	Nombre del documental	Recaudación total EU	Cines	Recaudación en su estreno	Cines en su estreno	Fecha de estreno
1	Fahrenheit 9/11	\$119,194,771	2,011	\$23,920,637	868	23/junio/2004
2	La marcha de los pingüinos	\$77,437,223	2,506	\$137,492	4	24/junio/2005
3	La tierra	\$32,011,576	1,804	\$8,825,760	1,804	22/abril/2009
4	Sicko	\$24,540,079	1,117	\$68,969	1	22/junio/2007
5	Una verdad incómoda	\$24,146,161	587	\$281,330	4	24/mayo/2006
6	Masacre en Columbine	\$21,576,018	248	\$209,148	8	11/octubre/2002
7	En la cama con Madonna	\$15,012,935	652	\$543,250	51	10/mayo/1991
8	Capitalismo: Una historia de amor	\$14,363,397	995	\$231,964	4	23/septiembre/2009
9	¡Reli...¿qué?!	\$13,011,160	568	\$3,409,643	502	01/octubre/2008
10	Alas de supervivencia	\$11,689,053	202	\$33,128	1	18/abril/2003

Ahora profundizaremos un poco sobre el comportamiento de *Masacre en Columbine*, a lo largo de las casi 50 semanas que estuvo en cartelera. En la tabla 2.5 entre otras cosas se indica la recaudación lograda por la película al corte de cada uno de los fines de semana transcurridos, así como el número de cines en que estuvo programada. Estos rubros proporcionan información valiosa sobre la respuesta que asumió el público frente a la película, pues responden a una cierta demanda por parte del mismo. Para comprender la relevancia y vinculación entre estas cifras, debemos tener en cuenta la forma en que operan la mayoría de las salas exhibidoras dentro de países como Estados Unidos y México (y la mayoría de los países en el mundo occidental). Esto es, bajo un criterio de tipo comercial, según el cual, si una película vende suficientes boletos o recauda una cierta cantidad de dinero durante el fin de semana, justifica su permanencia dentro de la programación de dicho cine por otra semana completa. Esta es la razón por la cual normalmente cuando la recaudación empieza a descender (porcentajes rojos), a la semana siguiente disminuye la cantidad de cines que la tienen programada, pues en aquellos centros de exhibición en que la película no ocasionó suficiente demanda por parte del público, se le retira de cartelera para ceder su lugar a una película distinta.

Según apreciamos en la tabla, *Masacre en Columbine* estuvo 49 semanas en cartelera, desde el 11 de octubre de 2002 hasta el fin de semana del 14 de septiembre de 2003, es decir casi un año completo, un fenómeno poco común para un documental (incluso para películas de ficción). Esto significa que a lo largo de todo este tiempo la gente asistió de manera constante a las salas, y si bien algunos factores como la premiación de los Óscars y el discurso polémico ya comentado, influyeron para dar nuevo impulso a la película (véanse las semanas posteriores al 23 de marzo), el hecho es que por sí misma logró conectarse con el público a niveles inesperados, pues como se verá a continuación al comentar el caso mexicano, parte de la lógica de su éxito se debió a la promoción que las mismas personas hicieron del filme.

¹⁶⁸ Box Office Mojo, "Documentary", [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=documentary.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

Tabla 2.5¹⁶⁹

Comportamiento en cartelera comercial de *Masacre en Columbine* en Estados Unidos

	Fecha	Recaudación por fin de semana		Número de cines		Recaudación por cine en promedio	Recaudación acumulada	Semanas en cartelera
2002	Oct 11–13	\$209,148		8		\$26,143	\$209,148	1
	Oct 18–20	\$728,051	(+248%)	46	(+38)	\$15,827	\$1,052,554	2
	Oct 25–27	\$1,077,129	(+47.90%)	111	(+65)	\$9,703	\$2,498,319	3
	Nov 1–3	\$1,541,193	(+43.10%)	162	(+51)	\$9,513	\$4,518,239	4
	Nov 8–10	\$1,559,426	(+1.20%)	222	(+60)	\$7,024	\$6,783,493	5
	Nov 15–17	\$1,263,380	(-19.00%)	248	(+26)	\$5,094	\$8,798,505	6
	Nov 22–24	\$983,467	(-22.20%)	244	(-4)	\$4,030	\$10,341,936	7
	Nov 29–Dic 1	\$966,682	(-1.70%)	217	(-27)	\$4,454	\$11,914,512	8
	Dic 6–8	\$629,154	(-34.90%)	246	(+29)	\$2,557	\$12,875,296	9
	Dic 13–15	\$562,410	(-10.60%)	234	(-12)	\$2,403	\$13,769,089	10
	Dic 20–22	\$386,034	(-31.40%)	195	(-39)	\$1,979	\$14,476,943	11
	Dic 27–29	\$417,215	(+8.10%)	175	(-20)	\$2,384	\$15,203,743	12
2003	Ene 3–5	\$412,371	(-1.20%)	198	(+23)	\$2,082	\$16,030,877	13
	Ene 10–12	\$352,609	(-14.50%)	204	(+6)	\$1,728	\$16,631,101	14
	<i>Ene 17–20</i>	<i>\$413,446</i>	<i>(+17.30%)</i>	<i>213</i>	<i>(+9)</i>	<i>\$1,941</i>	<i>\$17,231,700</i>	<i>15</i>
	Ene 24–26	\$209,683		188	(-25)	\$1,115	\$17,565,397	16
	Ene 31–Feb 2	\$184,614	(-12.00%)	174	(-14)	\$1,061	\$17,868,930	17
	Feb 7–9	\$152,508	(-17.40%)	142	(-32)	\$1,074	\$18,108,035	18
	<i>Feb 14–17</i>	<i>\$223,307</i>	<i>(+46.40%)</i>	<i>172</i>	<i>(+30)</i>	<i>\$1,298</i>	<i>\$18,402,007</i>	<i>19</i>
	Feb 21–23	\$158,857		118	(-54)	\$1,346	\$18,648,592	20
	Feb 28–Mar 2	\$146,135	(-8.00%)	106	(-12)	\$1,378	\$18,855,327	21
	Mar 7–9	\$162,715	(+11.30%)	106		\$1,535	\$19,100,026	22
	Mar 14–16	\$150,753	(-7.40%)	101	(-5)	\$1,492	\$19,324,562	23
	Mar 21–23	\$156,550	(+3.80%)	106	(+5)	\$1,476	\$19,550,172	24
	Mar 28–30	\$271,108	(+73.20%)	121	(+15)	\$2,240	\$19,941,096	25
	Abr 4–6	\$206,787	(-23.70%)	144	(+23)	\$1,436	\$20,255,273	26
	Abr 11–13	\$169,381	(-18.10%)	146	(+2)	\$1,160	\$20,536,259	27
	Abr 18–20	\$172,590	(+1.90%)	121	(-25)	\$1,426	\$20,814,575	28
	Abr 25–27	\$108,207	(-37.30%)	100	(-21)	\$1,082	\$21,012,472	29
	May 2–4	\$78,020	(-27.90%)	88	(-12)	\$886	\$21,145,576	30
	May 9–11	\$60,661	(-22.20%)	76	(-12)	\$798	\$21,244,913	31
	May 16–18	\$29,513	(-51.30%)	53	(-23)	\$556	\$21,305,285	32
	<i>May 23–26</i>	<i>\$39,156</i>	<i>(+32.70%)</i>	<i>37</i>	<i>(-16)</i>	<i>\$1,058</i>	<i>\$21,363,913</i>	<i>33</i>
	May 30–Jun 1	\$17,806		31	(-6)	\$574	\$21,392,838	34
	Jun 6–8	\$18,240	(+2.40%)	27	(-4)	\$675	\$21,419,887	35
	Jun 13–15	\$13,489	(-26.00%)	35	(+8)	\$385	\$21,445,626	36
	Jun 20–22	\$11,141	(-17.40%)	29	(-6)	\$384	\$21,468,072	37
	Jun 27–29	\$10,270	(-7.80%)	31	(+2)	\$331	\$21,489,851	38
	Jul 4–6	\$14,898	(+45.10%)	25	(-6)	\$595	\$21,512,004	39
	Jul 11–13	\$7,947	(-46.70%)	18	(-7)	\$441	\$21,529,215	40
	Jul 18–20	\$6,728	(-15.30%)	13	(-5)	\$517	\$21,541,516	41
Jul 25–27	\$2,773	(-58.80%)	13		\$213	\$21,548,337	42	
Ago 1–3	\$3,221	(+16.20%)	8	(-5)	\$402	\$21,553,439	43	
Ago 8–10	\$4,260	(+32.30%)	9	(+1)	\$473	\$21,560,052	44	
Ago 15–17	\$4,953	(+16.30%)	5	(-4)	\$990	\$21,568,100	45	
Ago 22–24	\$1,227	(-75.20%)	2	(-3)	\$613	\$21,572,249	46	
<i>Ago 29–Sep 1</i>	<i>\$823</i>	<i>(-32.90%)</i>	<i>2</i>		<i>\$411</i>	<i>\$21,573,866</i>	<i>47</i>	
Sep 5–7	\$480		3	(+1)	\$160	\$21,575,207	48	
Sep 12–14	\$306	(-36.30%)	1	(-2)	\$306	\$21,575,958	49	

En letra cursiva y color verde se indican los fines de semana de 4 días. Por ello dichas cifras, así como las de la semana que le sigue, no ilustran de manera fiel el comportamiento de incremento o decrecimiento en la asistencia real del público en lo que hubieran sido los días naturales de un fin de semana.

¹⁶⁹ Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

4) En nuestro país la película se estrenó con 13 copias, una en la Cineteca Nacional y el resto para las cadenas de exhibición comercial. Si bien el número es bastante pequeño, supera de entrada el promedio de 5 o 6 copias destinadas a documentales en México. Poco tiempo después, a 6 semanas de su estreno, el filme se había convertido ya en el documental más taquillero jamás exhibido en el país con una recaudación de 3 millones 425 mil pesos en taquilla.¹⁷⁰ Más tarde alcanzaría los 5 millones de pesos, cifra inaudita para México dentro del rubro de documental.¹⁷¹ En un artículo publicado por la revista *Estudios Cinematográficos* Rodolfo Peláez asentaba que, aunque algunos documentales habían tenido éxito en la programación de la Cineteca Nacional, como el caso de *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999), el único éxito en cartelera comercial era *Masacre en Columbine*, que se calculaba entonces había sido vista por más de 170 mil espectadores en México hasta el 11 de noviembre de 2003.¹⁷²

Para complementar estos datos hemos hecho un recuento de los estrenos de la última década dentro de la programación de la Ciudad de México que nos permitirá comprender cuál es la trascendencia de dicha película en el contexto mexicano (tabla 2.6). De acuerdo a la información que nos ha proporcionado la distribuidora Gussi Artecinema, la importancia de la capital mexicana radica no sólo en que las películas con pocas copias se estrenan aquí y luego conforme pasa el tiempo se mandan a otras entidades federativas, sino que además en la Ciudad de México se recauda entre el 70% y el 80% de los ingresos en taquilla.¹⁷³ De tal modo, aunque en este caso no se cuenta con información a nivel nacional, un estudio sobre el comportamiento de la película a este nivel, basta a grandes rasgos para darse una idea de la verdadera incidencia y respuesta que consiguió del público mexicano.

En total 74 documentales son los que figuran en la lista, que aunque podría parecer una cantidad bastante decorosa, no lo es tanto si se le compara con las más de 2000 películas de ficción con las que competían o incluso compartían sala. En estos datos se puede apreciar el papel marginal que ha tenido el género dentro de la cartelera comercial, debido a la presencia avasalladora de otro tipo de películas mejor posicionadas en las preferencias de consumo de la gente. Además, esta marginalidad es extensiva más allá del número de estrenos, a la presencia real que llega a tener dentro de un complejo cinematográfico determinado. Muchos de esos documentales pasan totalmente desapercibidos por el número limitado de copias con los que

¹⁷⁰ Arturo García Hernández, “*Masacre en Columbine*, el documental más taquillero”, [en línea], México, *La Jornada*, 31 de agosto de 2003, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2003/08/31/05an1cul.php?printver=0&fly=2>, [consulta: 28 de noviembre de 2009].

¹⁷¹ Carlos Mendoza, “El documental, ese limosnero criticón”, *Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Serie: Cuaderno de estudios cinematográficos, 2006, 1ra edición, p. 112

¹⁷² Rodolfo Peláez, “El documental y su público en México”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, México, UNAM/CUEC, diciembre-febrero, 2004, p. 41.

¹⁷³ Armando García, Responsable de Cine, Gussi Artecinema, en entrevista telefónica, el 7 de diciembre de 2009.

salen, por los horarios en que son programadas (a veces compartiendo sala con otras películas), o porque sólo duran una o dos semanas en cartelera, lo cual depende, como ya vimos, de la cantidad de gente que acude a verla en su primer y segundo fin de semana.

Estas particularidades del comportamiento en cartelera nos orillan a incluir ciertos criterios que permitan filtrar los documentales y así dejar fuera aquellos que pasaron sin pena ni gloria por la programación cinematográfica de la Ciudad de México. De tal modo, la cuarta columna incluida en la tabla 2.6, contempla sólo aquellos documentales que permanecieron más de dos semanas en un mismo complejo cinematográfico. Esos documentales lograron su permanencia debido a que la gente acudió en cantidades considerables (según el criterio del dueño de las salas), lo cual garantizó su permanencia no sólo para una segunda, sino para una tercera semana. Muchos de los que quedan fuera, a veces llegan a estar incluso más de tres semanas en cartelera, pero nunca en el mismo complejo, lo cual significa que si bien no funcionó en alguna localidad (por ejemplo Gran Sur), la cadena no la retira del todo, y la mueve a otro complejo (por ejemplo Cuicuilco) para ver si ahí funciona mejor. La mayoría de las veces esos cambios resultan poco fructíferos, en términos de lograr una mayor permanencia en el nuevo sitio.

Tabla 2.6

Estrenos cinematográficos en la Ciudad de México durante la última década

Año	Total de películas estrenadas ¹⁷⁴	Total de documentales ¹⁷⁵		En cartelera más de 2 semanas	En cartelera con más de 5 copias	En cartelera con más de 5 copias - 2 semanas
1999	306	2	(.65%)	2	2	2
2000	241	2	(.82%)	1	1	1
2001	250	0	(0%)	0	0	0
2002	260	5	(1.92%)	3	1	1
2003	280	6	(2.14%)	2	2	2
2004	278	9	(3.23%)	3	5	3
2005	279	6	(2.15%)	3	3	2
2006	298	15	(5.03%)	7	8	6
2007	305	9	(2.95%)	7	6	6
2008	310	10	(3.22%)	2	3	1
2009	n.d.	10		3	8	3
Totales	2807	74		33	39	27

Para esta tabla no se toman en cuenta como documentales los conciertos.

¹⁷⁴ Víctor Ugalde, “¿Fiesta o responso? Tres lustros de la implementación del TLCAN”, *Cine-Toma*, núm. 4, México, Paso de Gato, mayo-junio, 2009, p. 23

¹⁷⁵ Las cifras relacionadas con el documental son resultado de una revisión exhaustiva de las carteleras cinematográficas correspondientes a cada fin de semana del periodo entre el 1 de enero de 1999 y el 31 de diciembre de 2009 (11 años). No se toma en cuenta la programación de la Cineteca Nacional, ni de la red de cines de la UNAM, así como otras salas de carácter cultural debido a que funcionan según criterios diferentes.

Por otro lado, la quinta columna contempla aquellos documentales que en algún momento llegaron a superar las 5 copias. Esto puede significar que la compañía distribuidora le apostó a ese documental y por ello mandó varios ejemplares a las cadenas exhibidoras, lo cual no implica que necesariamente funcionaron como se esperaba, pues en muchos casos estos no permanecieron en el mismo cine más de dos semanas. Otra posibilidad es que salieron con pocas copias, pero la respuesta de la gente fue tan favorable que después se mandaron más. Ahora bien, aquellos documentales que cumplen al mismo tiempo con ambos criterios son los que contempla la sexta columna. Dichas películas lograron tener una presencia significativa dentro de la cartelera pues por un lado estuvieron programadas en al menos un complejo por más de dos semanas, pero además, alcanzaron a tener en su tiempo de vida más de cinco copias exhibiéndose de manera simultánea en diferentes lugares de la ciudad. Son por ello los documentales que probablemente recaudaron más dinero, y los que un mayor número de personas acudió a ver. Con esas 27 películas hemos elaborado la tabla 2.7 en donde se muestra de manera desglosada su comportamiento en cartelera.

Dentro de esta lista de 27 documentales, 9 son mexicanos y 18 extranjeros, entre los que destacan 3 de Michael Moore. Junto a los títulos de los documentales se indica el número de copias o cines dentro de los que estuvieron programados por cada semana, hasta la última función indicada por el color naranja. En esa tabla se puede apreciar ya en números y semanas, la presencia significativa que la mayoría de ellos tuvo en cartelera comercial, lo cual permite inferir un poco la cantidad de boletos que pudieron haber vendido y con ello los ingresos recaudados en taquilla. Podemos aquí también apreciar de manera particular el comportamiento que tuvo en cartelera comercial *Masacre en Columbine*, a pesar de que no contemos con las cifras de los ingresos en taquilla por cada semana. Esta película ha sido de todas la que más tiempo ha permanecido en taquilla. Esto responde a un fenómeno muy particular: la película salió con pocas copias, pero esas pocas copias funcionaron bastante bien con la gente.

Carlos Mendoza ha reflexionado con respecto al éxito que tuvo la película y busca la respuesta a este fenómeno en la principal estrategia publicitaria con la cual se le promocionó. De acuerdo al director del Canal 6 de Julio y académico del CUEC, “la promoción comercial de esta película pasó por el artificio de ser publicitada como la cinta de ‘el hombre que retó a George Bush’”, con lo cual hacía referencia al discurso polémico que dio Moore durante la ceremonia de los Óscars. Sin embargo, más adelante comenta que a partir de entonces “la siguiente etapa de la promoción de esta cinta ya corrió a cargo de los propios espectadores que, de boca en boca, lograron convertir a *Masacre en Columbine* en una película de considerable éxito comercial”¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Carlos Mendoza, “El documental, ese limosnero criticón”, *Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Serie: Cuaderno de estudios cinematográficos, 2006, 1ra edición, p. 112

Tabla 2.7

Documentales con mayor presencia en cartelera comercial en la Ciudad de México durante la última década

		semana 1	semana 2	semana 3	semana 4	semana 5	semana 6	semana 7	semana 8	semana 9	semana 10	semana 11	semana 12	semana 13	semana 14	semana 15	semana 16	semana 17	semana 18	semana 19	semana 21	semana 22	semana 23	semana 24	semana 25	semana 26	semana 27	semana 28	semana 29	semana 30	semana 31
1999	Los últimos días	8	9	8	8	7	7	3	NP	NP	1	1	NP	2																	
1999	Microcosmos	13	13	8	8	8	10	3	3	2	1	1																			
2000	Del olvido al no me acuerdo	10	8	3	6	4	5	5	3	1	2	1	1	1																	
2002	Promesas	4	5	6	6	7	6	7	3	3	4	2	2	2	2	NP	NP	NP	NP	NP	1										
2003	Alas de sobrevivencia	18	9	5	1	1	NP	NP	NP	2																					
2003	Masacre en Columbine	12	11	11	9	11	11	13	11	9	9	7	5	3	3	2	2	1	NP	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2004	Fahrenheit 9/11	59	62	58	36	8	8	5	1																						
2004	Super engórdame	25	23	5	NP	NP	NP	1	NP	1	NP	NP	NP	NP	NP	1	1														
2004	Billabong, el reto	8	7	3																											
2005	Génesis	14	11	6	4	3	4	3	3	3	2	2	2	2	1	1	NP	NP	NP	NP	1	1									
2005	Y tú qué #*\$! sabes?	8	9	9	9	9	10	12	10	9	8	10	8	7	4	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2006	La marcha de los pingüinos	41	42	48	47	44	36	21	14	10	4	4	1																		
2006	Ocho candelas	6	3	3	1	2	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	NP	1									
2006	Y ahora tú ¿qué #!@*sabes?	15	8	2	2																										
2006	La historia del camello que llora	10	8	6	2	1	1	1	1	2	1	1	1																		
2006	En el hoyo	21	22	21	5	8	9	9	4	3	2	2	1	1	1																
2006	La verdad incómoda	15	12	5	2	1	1																								
2007	Todos somos uno	9	9	3	3	2	NP	1																							
2007	¿Y tú cuánto cuestas?	11	15	11	9	3	2																								
2007	J.C. Chávez	40	40	11	4	NP	NP	NP	1																						
2007	Sicko	53	12	2	3	1	1	1	NP	1																					
2007	Fraude: México 2006	62	57	52	35	7	1	1	1	1																					
2007	Un retrato de Diego, la revolución de la mirada	11	8	1	1	1	1	1	1																						
2008	Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas	16	16	11	6																										
2009	La Tierra	31	31	31	17	8	6	5																							
2009	Vals con Bashir	10	10	4	2																										
2009	Los herederos	8	8	6	2																										

El número en las casillas indican la cantidad de cines que tenían programado el documental. NP indica que no estuvieron programados ese fin de semana.

Cabe comentar un poco más este segundo aspecto, pues si hubo esa promoción de boca en boca es porque a los espectadores les gustó la película, y por eso la empezaron a recomendar en cadena al punto de conseguir que prologara su permanencia en los circuitos de exhibición. Esto último queda asentado en la tabla, donde se observa que el número de copias se mantuvo constante desde el principio, lo cual significa que el público acudió de manera regular a los cines para ver el documental. Por otro lado, destaca el hecho que, tal y como sucedió en Estados Unidos, aquí también permaneció mucho tiempo en cartelera (durante casi 8 meses). De hecho, quienes asistieron a la última proyección de Cinemanía Loreto, el fin de semana del 12 al 15 de febrero, podrían acudir apenas 7 meses más tarde a la siguiente película de Moore, pues *Fahrenheit 9/11* se estreno en septiembre de ese mismo año.

Ahora bien, de haber sacado la distribuidora muchas más copias de inicio, la mayoría de ellas hubieran salido de cartelera al poco tiempo, pues si bien a lo largo del periodo de vida de la película la demanda fue de cientos de miles de personas, esta demanda no existía en el momento de su lanzamiento. La demanda se fue forjando en un proceso paulatino y largo durante el cual, poco a poco se dio a conocer el producto de boca en boca como señala Mendoza. Esto tiene además el papel fundamental de preparar terreno para su siguiente película, pues justamente esos 8 meses en cartelera, fueron un periodo para dar a conocer dentro de la Ciudad de México, a un director (y al mismo tiempo un personaje) con un estilo tan llamativo y polémico. Para su siguiente película, las distribuidoras ya podían arriesgarse a salir con muchas más copias, 59 para ser exactos, y es que Moore había logrado demostrar que sus discursos no estaban pensados como muchos otros documentales, en función de públicos de reducidas proporciones. Sobre esta última cuestión abundaremos enseguida a partir de los datos que ofrece la tabla 2.8.

En una entrevista efectuada a Gabriela Magallón Murguía, del área de programación del Corporativo Cinemex, se nos ha explicado que al interior de esa cadena comercial, existe un “circuito de arte”, conformado por los cines de Insurgentes, Altavista y Mazarik (Casa de Arte).¹⁷⁷ Cinemex tiene muy bien ubicado el tipo de público que acude a los cines de acuerdo a la zona de la ciudad en que se encuentran localizados, pues de ello depende el tipo de programación que se determine para cada uno. De hecho, según nos ha comentado, Mazarik es un cine de apenas 4 salas en dónde sólo se programan documentales y películas de arte pues la gente que asiste ahí, no entraría a una función de un filme comercial. Justamente la mayor parte de los documentales de nuestra lista suelen estar destinados a dicho “circuito de arte”, donde ciertamente logran permanecer más de dos semanas programados, tras lo cual (una vez cumplida su pequeña vida exitosa en ese espacio de exhibición), son retirados totalmente de la cartelera.

¹⁷⁷ Gabriela Magallón Murguía, Área de Programación, Corporativo Cinemex, en entrevista telefónica, el 9 de marzo de 2009.

Tabla 2.8

Comportamiento en cartelera comercial de *Masacre en Columbine* en la Ciudad de México

Semanas en cartelera														Número de copias	
1	Jul (18-20)	Casa de Arte	Insurgentes	Altavista	Mundo E	Universidad	Diana	Universidad	Reforma	Perisur	P. Aragón	Interlomas	CNA		12
2	Jul (25-27)	Casa de Arte	Insurgentes	Altavista	Mundo E	Universidad	Diana	Universidad	Reforma	Perisur	P. Aragón	Interlomas			11
3	Ago (1-3)	Casa de Arte	Insurgentes	Altavista	Mundo E	Galerías	San Antonio	Universidad	Reforma	Perisur	Ixtapaluca	Interlomas			11
4	Ago (8-10)	Casa de Arte	Insurgentes	Altavista	Mundo E	Galerías	San Antonio	Universidad	Reforma	Perisur					9
5	Ago (15-17)	Casa de Arte	Insurgentes	Altavista	San Mateo	Galerías	P. Chino	Universidad	Reforma	Perisur	Pericoapa	Interlomas			11
6	Ago (22-24)	Casa de Arte	Insurgentes	Altavista	San Mateo	Coapa	Santa Fe	Universidad	Reforma	Perisur	Pericoapa	Interlomas			11
7	Ago (29-31)	Casa de Arte	Insurgentes	Altavista	San Mateo	Coapa	Santa Fe	Universidad	Reforma	Perisur	Pericoapa	Interlomas	Metrópolis	P. Oriente	13
8	Sep (5-7)	Polanco	WTC	Altavista	San Mateo	Coapa	Santa Fe	Universidad	Reforma	Perisur	Pericoapa	Metrópolis			11
9	Sep (12-14)	Polanco	WTC	Loreto	San Mateo	Coapa	Santa Fe	Miramontes	Reforma	Pericoapa					9
10	Sep (19-21)	Cuicuilco	WTC	Loreto	San Mateo	Coapa	Santa Fe	Miramontes	Reforma	Metrópolis					9
11	Sep (26-28)	Cuicuilco	WTC	Loreto	San Mateo	Chalco	Telmex	Miramontes							7
12	Oct (3-5)	Cuicuilco	WTC	Loreto	San Mateo	Chalco									5
13	Oct (10-12)	Cuicuilco	Gran Sur	Loreto											3
14	Oct (17-19)	Cuicuilco	WTC	Loreto											3
15	Oct (24-26)	Cinemanía L.	WTC												2
16	Nov (31-2)	Cinemanía L.	WTC												2
17	Nov (7-9)	Cinemanía L.													1
18	Nov (14-16)														0
19	Nov (21-23)	Cinemanía L.													1
20	Nov (28-30)	Cinemanía L.													1
21	Dic (5-7)	Cinemanía L.													1
22	Dic (12-14)	Cinemanía L.													1
23	Dic (19-21)	Cinemanía L.													1
24	Dic (26-28)	Cinemanía L.													1
25	Ene (2-4)														0
26	Ene (9-11)	Cinemanía L.													1
23	Ene (16-18)	Cinemanía L.													1
24	Ene (23-25)	Cinemanía L.													1
25	Ene (30-1)	Cinemanía L.													1
26	Feb (6-8)	Cinemanía L.													1
27	Feb (13-15)	Cinemanía L.													1
28	Feb (20-22)														0

Cinemex Cinopolis Lumiere Cinemark Otros

El documental se estrenó con 13 copias, la copia que no aparece corresponde a la Cineteca Nacional.

Si tomamos el caso de Cinemex, y revisamos lo que sucede en la tabla desglosada (tabla 2.8), podemos apreciar que *Masacre en Columbine* funciona en los complejos que atienden a públicos digamos más cultos (Insurgentes, Altavista, Casa de Arte), pero también de forma simultánea en otros como Mundo E o Galerías. Además, una vez transcurrido su éxito de aproximadamente 7 semanas en el “circuito de arte” se le dio la oportunidad de seguir en cartelera dentro de complejos más típicamente comerciales como Cuicuilco o Loreto, dentro de los cuales también funcionó de manera exitosa, lo cual se infiere de que estuvo programada en esas plazas durante 5 semanas o más. Destaca también el caso de San Mateo, complejo en que permaneció en cartelera hasta por dos meses consecutivos. En síntesis, la película logró colarse a los cines más comerciales dentro de la ya de por sí cartelera comercial y gustar a sus respectivos públicos, lo cual constituye una de las razones detrás de su éxito. Por ello Antonio Weinrichter se refiere a este filme como la “película que han visto hasta los que no ven documentales.”¹⁷⁸

Todo lo anterior nos hace reparar en una consideración en torno a qué tipo de públicos consumen documentales en el cine. Para ello cabe recordar que además de los “circuitos de arte”, “alternativos”, o “culturales” de las cadenas comerciales (alrededor de 6 cines), otros lugares donde preferentemente se da salida a películas de arte y documentales son la Cineteca Nacional y todas las salas de proyección de la UNAM así como Cinemanía Loreto.¹⁷⁹ Estos aproximadamente diez núcleos de exhibición parecen ser un número limitado para la cantidad de documentales que podrían proyectarse. Pero tal vez sea posible que la demanda resulte a su vez limitada y por ello con pocas exhibiciones quede atendida y satisfecha. Esto no debe interpretarse como que muy pocas personas en México están interesadas en el documental, pues si fuera así, algunos canales especializados de televisión restringida como los comentados en el apartado 2.1.2, no tendrían tanto éxito. Más bien esto tiene que ver con el tipo de gente que acude al cine y las motivaciones que tiene para ello, pues recordemos que una visita al cine implica una serie de factores como dedicar una tarde, transportarse hasta un centro comercial y pagar un boleto por una función. La mayoría de la gente que efectúa este pequeño viaje lo hace como un pasatiempo o un entretenimiento, mientras una minoría lo hace por informarse sobre un tema o cultivarse de algún modo. La hazaña de *Masacre en Columbine* así como muchos documentales de la naturaleza radica en presentar un producto que no sólo sea informativo, sino que incluso tenga aspectos de entretenimiento que motiven a parte de esa gente que nunca iría a ver un documental al cine, a entrar a verlos como si vieran una “película” como cualquier otra.

Esto nos lleva hacer unas reflexiones finales en torno a la verdadera influencia que tuvo *Masacre en Columbine* en el ámbito cinematográfico de nuestro país. En la gaceta oficial del 3er

¹⁷⁸ Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 123

¹⁷⁹ Sin tomar en cuenta los festivales dedicados a documental, calendarizados en momentos específicos del año, los cuales cuentan con sus propios circuitos y sedes.

Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México se leía lo siguiente: “El auge del documental, no sólo en México, sino en las salas de todo el planeta, se produce a partir de la difusión en salas cinematográficas de *Masacre en Columbine...*”¹⁸⁰ Es un poco discutible si verdaderamente estamos viviendo un auge de este género en nuestro país, y habría que definir en qué sentido se da ese auge. Sin embargo, esta no es la única publicación especializada que habla sobre el mismo asunto. La revista *Estudios Cinematográficos* del CUEC, en un número dedicado al documental, incluía un artículo de Erick Sañudo titulado “Panorama del cine documental en México”, que hablaba justamente sobre este aparente auge, aunque sin mencionar en ningún lado a Moore. En dicho texto se ubicaban dos elementos característicos de dicho auge, por un lado “un incremento en la cantidad -y calidad- de títulos producidos”, y por otro la “apertura de nuevas ventanas de distribución y exhibición.”¹⁸¹

La mayor cantidad y calidad de títulos producidos, se relaciona mucho más con un abaratamiento de los costos de producción y postproducción, que ponen al alcance de un mayor número de personas interesadas los medios para realizar productos audiovisuales con un acabado más o menos profesional. Como señala Mendoza “la popularización de la tecnología digital en México va de la mano de la pequeña explosión de la no ficción. Gracias a los bajos costos y simplificación que provocó este cambio acentuadamente desde el año 2000, el documental quedó al alcance de muchos más.”¹⁸² Por otro lado, cuando Erick Sañudo habla de la apertura de nuevas ventanas de distribución y exhibición se refiere al cúmulo de festivales que han surgido en los últimos años. Entre los casos comentados en su artículo destacan *Contra el Silencio todas las Voces: Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente* (desde 2000), el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México-DOCSDF (desde 2006), y *Ambulante Gira de Documentales* (desde 2006), iniciativas que se han convertido en poco tiempo en los espacios más importantes de promoción y proyección de documentales en el país.

Ninguno de los dos aspectos puede tener alguna relación directa y significativa con la película de Moore. De hecho el problema en México es que a pesar de ese relativo auge, los grandes temas abordados en profundidad por muchos documentalistas y presentes en tres o cuatro festivales no ocasionan el más mínimo debate necesario, pues siguen accediendo a públicos muy limitados. Carlos Mendoza ha hecho notar con respecto a las nuevas ventanas de exhibición con que ahora cuenta el documental que “la mayor parte de los asistentes a esos eventos son los cineastas (o videoastas) participantes, así como los representantes de la

¹⁸⁰ “Más de un siglo de documentales en México”, *Emeequis*, Edición Especial: Gaceta Oficial del 3er Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF), septiembre-octubre, 2008, p. 4-10

¹⁸¹ Erick Sañudo, “Panorama del cine documental en México”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre, 2008, p. 63-65

¹⁸² Carlos Mendoza, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008, 1ra edición, p. 202

burocracia cinematográfica, y los cinéfilos del lugar, de modo que ese ente plural y heterogéneo al que conocemos como público suele estar escasamente representado o de plano ausente.”¹⁸³ Otra documentalista comentaba a una revista de cine “El problema actual es que los que hacemos documentales, somos los mismos que los vemos, los mismos que nos encontramos en los pocos festivales de cine que hay.”¹⁸⁴

En cambio una de las virtudes de *Masacre en Columbine* es haber accedido a miles de personas en México y millones en el mundo. Su gran logro es haber diseñado un mensaje eficaz destinado a un público más amplio que aquel reducido al pequeño número de consumidores de documental cinematográfico. Esto le ha permitido introducir discusiones públicas de grandes resonancias en torno a temas fundamentales que a él le preocupan tales como el desempleo, la violencia, o los problemas vinculados al sistema nacional de salud. Por otro lado, los millones de dólares recaudados en taquilla le han permitido hacer otros documentales igual de audaces y certeros. Aquí en cambio, los documentalistas siguen remando a contracorriente, con los pocos apoyos que existen. La principal lección de Michael Moore, y ahí radica la importancia de *Masacre en Columbine*, es hacer notar que el documental puede gustar a los grandes públicos y eso resolver la ecuación que provoca la penuria y la marginalidad que aún hoy vive el documental cinematográfico en nuestro país. Esa lección no era para las distribuidoras o exhibidoras, sino para los realizadores de documental, y consiste en tener tratamientos diferentes de los temas, buscar un estilo que resulte eficaz (en términos de comunicación) para dirigirse a un público determinado. Si a la hora de diseñar sus documentales los directores no piensan en públicos más amplios, cómo puede sorprenderles que después su mensaje y su valioso contenido sólo sean atendidos por unos pocos que visitan los festivales.

En este punto vale la pena destacar el trabajo de Canal 6 de Julio, que ha incursionado desde hace más de 20 años en la producción de varios documentales con un estilo atractivo para aquellos ajenos al género. Y es que dicha productora, gracias a un sello particular que incluye un tono humorístico, ha logrado vender miles de ejemplares en video, aprovechando este soporte como nueva vía de comunicación para dirigirse al público mexicano. Sin embargo, no podemos olvidar la penetración y la importancia de las salas cinematográficas, terreno en que muy poco se ha logrado. Pues si hacemos un recuento de los documentales que tuvieron una cierta presencia en cartelera comercial (tabla 2.7) en nuestro país posteriores a *Masacre en Columbine*, sólo un título alcanzó un éxito digno de mención, *Fraude: México 2006*. Sin embargo, esa película, sin menospreciar el trabajo de su director, tuvo los ingresos que tuvo debido a la demanda preexistente que existía de millones de mexicanos por obtener información relacionada con un

¹⁸³ *Ibid.*, p. 203-204

¹⁸⁴ Lucy Orozco en Gabriela Melgoza, “Documental. Una Nueva Era”, *Onderfilm*, núm. 6, México, Indiemex, febrero-marzo, 2006, p. 21

acontecimiento de gran relevancia nacional. En ese sentido, Luis Mandoki no es el Michael Moore que México necesita, tampoco lo es Diego Luna con sus apariciones espontáneas en su documental *J. C. Chávez* (2007). Falta uno o muchos documentalistas que se pongan a pensar en nuevas estrategias y nuevos recursos para ahora sí, conectarse con públicos más amplios y esa es la enseñanza que se desprende de *Masacre en Columbine* en el contexto mexicano.

2.2.5 Otras ventanas de difusión

Cualquier producto cinematográfico (incluido el documental *Masacre en Columbine*) es concebido para su exhibición en salas, sin embargo, en la actualidad las distribuidoras aprovechan otras posibilidades con el objeto de extender la vida de las películas, sobre todo cuando estas han funcionado bien en cartelera comercial. De acuerdo con el investigador español Miquel Francés, “Las diferentes fases de distribución comienzan en las salas de exhibición, continúan con la televisión de peaje y el video bajo demanda, para difundir al final mediante video o dvd y la televisión en abierto.”¹⁸⁵ Todo ello significa, desde un punto de vista económico, que las productoras y distribuidoras pueden comercializar el producto durante varias etapas y generar así mayores ingresos. No obstante, también significa para el realizador, la oportunidad de alcanzar nuevos y distintos públicos, pues las prácticas de consumo de ciertos mensajes dependen en buena medida del poder adquisitivo de las personas y sus posibilidades de pagar o no un determinado servicio. En ese sentido, la importancia de aprovechar la actual diversificación de los canales de distribución, radica en que, a un mayor número de canales de salida corresponderá un mayor número de espectadores potenciales.

Sobre el impacto que la película *Masacre en Columbine* pudo tener por otros medios de salida a nivel global existen muy pocos datos, pues son muchas las distribuidoras que en distintas localidades se han encargado de comercializar con el producto, y además, muchas de las fases están delegadas a otros actores como televisoras, proveedoras de sistemas de televisión restringida o centros de renta. Sin embargo, para darnos una idea del alcance y el éxito que ha conseguido la película más allá de la fase de exhibición cinematográfica, cabe comentar algunos datos proporcionados por Gussi Artecinema, empresa encargada de su distribución en México.

Según la distribuidora, el esquema normal que opera con cualquier película que ellos manejan es el siguiente: 1) vida de cine, 2) renta, 3) venta directa y 4) pases por televisión. Nos enfocaremos ahora en comentar brevemente las fases de renta y venta directa en cuanto a lo que nos pueden decir sobre la posible incidencia y alcance del documental con respecto al público mexicano. En cuanto al rubro de renta, se nos ha informado que los videoclubes independientes hacen un pedido a la empresa en función de sus estimaciones sobre la demanda que tendrá la

¹⁸⁵ Miquel Francés, *op. cit.*, p. 132

película. Este documental, según se desglosó anteriormente, estuvo programado en cines de la Ciudad de México del 18 julio de 2003 hasta el 15 febrero de 2004. De tal modo, para cuando se estrenó a la renta en 16 de febrero de 2004, apenas concluía una inusualmente larga estancia en cartelera. Esto provocó una demanda por parte de los videoclubes independientes de un total de 2,000 unidades en VHS y 1,845 en DVD¹⁸⁶, lo cual puede dar una idea de cuánto pudo crecer el número de espectadores. Sin embargo, los datos relacionados con el área de ventas son todavía más esclarecedores en este punto.

En agosto de 2004 salió a la venta *Masacre en Columbine* para el público en general, y su lanzamiento casi coincidió con el estreno en cines de *Fahrenheit 9/11*, lo cual también le significó una importante oleada de promoción. De acuerdo con datos de la distribuidora, desde entonces y hasta diciembre de 2009, se han vendido alrededor de 40 mil unidades.¹⁸⁷ Para contextualizar la magnitud de la cifra, sirve compararla con el promedio logrado por otras películas. Según explica Nydia Luis, Gerente de Venta Directa de Gussi Artecinema, un filme de ficción estadounidense como *La brújula dorada*, llega a vender hasta 100 mil unidades, mientras un documental vende en promedio unas 2 mil. Esa gran brecha que existe entre uno y otro tipo de película es la razón de que salgan a la venta tan pocos documentales comparados con las cantidades que existen disponibles de cine de ficción. Por ejemplo, dentro de Videomax, la rama de venta de la distribuidora, se ofertan en total 17 documentales, mientras que tan sólo en una categoría de ficción, bajo el rubro de cine de acción, se pueden encontrar más de 70 títulos. De acuerdo a Nydia Luis esto responde a que “la gente generalmente no compra documentales, compra películas para entretenerse”. Según la Gerente de Venta, “los documentales tienen que ser muy especiales tipo *La marcha de los pingüinos* o *Masacre en Columbine* que son los que se venden”, y es que como podemos darnos cuenta al comparar los números, si bien la cifra de 40 mil unidades no se acerca a las 100 mil que logra una película de ficción, sí está muy por encima de las 2 mil que vende en promedio un documental. Debido al éxito que ha tenido la película también durante esta fase, la distribuidora decidió sacar en octubre de 2009 una edición especial pues considera que el filme todavía tiene potencial de venta.

Con lo anterior queda claro que el consumo de este documental no se ha limitado al ámbito cinematográfico y varios miles de personas han optado también por el visionado desde sus hogares. Sin embargo, es difícil establecer por ejemplo si esas personas compraron o rentaron la película para verla por primera vez, como respuesta a una posible recomendación de la misma, o si en cambio constituyó un segundo visionado del filme, aunque en cualquiera de los dos casos, habla positivamente del recibimiento que tuvo por parte del público. Ahora bien, si

¹⁸⁶ Señorita Tomi, Responsable de Video, Gussi Artecinema, en entrevista telefónica, el 7 de diciembre de 2009.

¹⁸⁷ Nydia Luis Toledo, Gerente de Venta Directa, Gussi Artecinema, en entrevista contestada por correo electrónico, el 17 de diciembre de 2009.

hasta ahora hemos puesto un especial énfasis en la incidencia y penetración que pudo tener la película más allá de su exhibición en cine, cabe señalar otras posibilidades que aunque representan bajos o nulos ingresos para las productoras y distribuidoras, también son vías por medio de las cuáles el filme ha alcanzado a otros espectadores.

En primera instancia, se deben mencionar las opciones que permite Internet en ese sentido. Es posible descargar el documental legalmente por medio de la tienda en línea de Videomax de la distribuidora, aunque también de manera ilegal desde algunos servidores o con programas de intercambio de archivos entre usuarios. Sin embargo, esta práctica de consumo no se ha generalizado debido al considerable tamaño que tiene un archivo de video en buena resolución, y al largo tiempo que por ello tarda en bajarse. Una alternativa corresponde a aquellos casos en que no es necesario realizar una descarga, como en el popular sitio de *You Tube*. Sin embargo, esta posibilidad tiene el inconveniente de que la película sólo puede ser vista de manera fragmentada en bloques menores a los diez minutos, además de que la resolución de la imagen también es muy baja. A pesar de ello, algunos extractos del documental como la entrevista a Marilyn Manson o la secuencia de animación sobre la historia de los Estados Unidos, han adquirido bastante popularidad y superan cada una las 500 mil reproducciones.¹⁸⁸

Otra variable que debemos mencionar pues influye significativamente en el consumo audiovisual del público, sobre todo en nuestro país, es la piratería. De acuerdo a un estudio realizado por la Cámara Americana de Comercio¹⁸⁹, 8 de cada 10 mexicanos (más de 80 millones de personas) compraron algún producto pirata en 2009, de los cuales el 64% tiene un consumo constante de por lo menos una o dos veces al mes. Ahora bien, el 94% de los productos apócrifos adquiridos por esta vía corresponden a CDs y DVDs, importante indicador de que parte del consumo musical y audiovisual de la población en nuestro país depende de esta actividad. Por ello la Motion Picture Association que representa a los seis productores de obras audiovisuales más importantes del mundo (Warner Brothers, Universal, Paramount Pictures, Buena Vista International, Columbia TriStar y Twentieth Century Fox), desde 2005 ha colocado a México como el país número uno en pérdidas originadas por la piratería.¹⁹⁰ Esto nos lleva a considerar que *Masacre en Columbine* necesariamente ha encontrado por este medio otra vía de difusión, que, si bien resulta muy difícil de cuantificar, debe ser destacada debido a la importancia que tiene dentro de las pautas de consumo audiovisual a comienzos del siglo XXI.

¹⁸⁸ You Tube, “Bowling for Columbine”, [en línea], s/fecha, Dirección URL: http://www.youtube.com/results?search_query=bowling+for+columbine&search_type=, [consulta: 31 de diciembre de 2009].

¹⁸⁹ s/a, “Numeralia. La piratería en México”, [en línea], México, *El Universal*, 25 de noviembre de 2009, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/642051.html>, [consulta: 31 de diciembre de 2009].

¹⁹⁰ Icela Lagunas, “Piratería tepiteña alarga sus tentáculos a la industria del cine”, [en línea], México, *El Universal*, 22 de diciembre de 2008, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/642051.html>, [consulta: 31 de diciembre de 2009].

A lo largo del capítulo hemos abordado las principales cuestiones relacionadas con el objeto de estudio de esta investigación. En un primer momento, presentar información sobre el director Michael Moore ha servido para contextualizar la película *Masacre en Columbine* dentro del corpus total de la obra documental de su creador. De tal modo, se pudieron establecer los puntos en común que existen con las otras películas en términos de contenido, pero también se desarrollaron las principales características de un tratamiento y estilo que ha resultado eficaz para llegar a grandes públicos. En el segundo subcapítulo se complementó la información con aspectos particulares del filme, tales como una ficha técnica para precisar los datos relacionados con su producción, y una reseña que traza a grandes rasgos los asuntos más importantes abordados por el documental. Más adelante se hizo un repaso sobre los logros obtenidos por el documental en distintos festivales, así como aquellos relacionados con la favorable respuesta concedida por el público durante su programación en cartelera y más allá de la misma.

Para reintegrar la información hasta ahora expuesta, señalaremos que si el público a nivel nacional e internacional le ha dado tan buena acogida a *Masacre en Columbine* es debido a muchas variables, difíciles de reducir a una fórmula o explicación simple. Sin embargo, en este capítulo nos hemos dado a la tarea de comentar algunas cuestiones que sin duda han tenido un papel determinante en todo ello. En primer lugar destaca la temática particular de la violencia armada en Estados Unidos, asunto de interés no sólo por el morbo en torno a ciertas situaciones y sucesos como los asesinatos, sino también por sus implicaciones y posible afectación en la vida diaria de las personas. En segundo lugar destaca un estilo documental elocuente, creativo y original, cuyas principales características de humorismo, intimismo y catalización, ayudan cada una a su manera, a constituir un mensaje más agradable para un público que tal vez no suele normalmente sentirse atraído por el género. Finalmente, destaca la profundidad, riqueza y alcance de la investigación, misma que sólo podía ser realizada en ese momento de la trayectoria de este cineasta, como culminación de toda una formación previa y de la depuración de un método.

Ahora bien, se han abordado muchos aspectos sobre el documental en cuestión, pero nos hemos detenido muy poco en uno fundamental, su aspecto narrativo. Una premisa de esta investigación es que a las cuestiones reconocibles de estilo comentadas hasta ahora, se suma otra variable importante que también atañe al tratamiento de su tema: la dimensión narrativa. De tal modo, en el siguiente y último capítulo realizaremos un análisis para desentrañar hasta qué punto este documental asume forma de relato, y cuáles son las particularidades del mismo. Ello sin duda estará relacionado también con las cuestiones de éxito comercial, en la medida en que acerca al documental hacia el ámbito de los discursos narrativos, que suelen ser de la preferencia de un público acostumbrado al entretenimiento y la evasión de las películas de ficción.

3. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *MASACRE EN COLUMBINE*

La mayoría de los géneros informativos audiovisuales incluyendo al documental no cuentan con la libertad de otro tipo de géneros para construir una representación por medio de imagen y sonido, pues tienen el imperativo de trabajar directamente con la realidad y dependen por ello, de lo que esta les permita registrar al momento de los hechos. Por otro lado, debido a su vocación informativa, este tipo de mensajes deben ceñirse a objetivos que los separan de los ámbitos del mero entretenimiento. En ese sentido, un documental tiene ante todo la misión de ofrecer ciertos datos en torno a un tema, y a veces también invitar al espectador a tomar una posición o incluso a actuar. A pesar de todas estas exigencias, muchos documentalistas y productores se las ingenian para dotar a sus discursos de una forma narrativa, es decir, trabajarlos como si fueran relatos, pues esto les permite acceder a públicos más amplios.

Un ejemplo clásico en la historia del documental, es el de Robert Flaherty, quien a comienzos de los años veinte, apostó de forma acertada por cambiar el enfoque hasta entonces dominante de las películas de no ficción. Su célebre filme, *Nanook el esquimal* (1922) se puede considerar el primer documental, pero también uno de los primeros antecedentes para todo tipo de mensajes audiovisuales que se valen de personajes, conflictos y una historia para transmitir información con respecto a un tema, en este caso, los modos de vida de los esquimales Itivimuit. Desde el enfoque de la narratología, este documental alcanza plenamente el status de relato dado que cumple con todos los elementos constitutivos presentes en cualquier contenido narrativo (existentes, sucesos y trama), y Flaherty por ello se convierte en el primer gran narrador que utiliza el discurso audiovisual para contar una historia fincada en el mundo histórico. Una de las consecuencias importantes que tuvo ese particular tratamiento según hemos comentado, fue convertir el filme en un éxito de taquilla, lo cual permitió también que el director alcanzara un renombre internacional. Desde entonces muchos realizadores han seguido su ejemplo, a veces sin saberlo, e intentan por medio de una cierta narrativa llamar la atención de grandes públicos, que no necesariamente están interesados de antemano en el asunto o tema a tratar.

Muchas publicaciones sobre realización de documental aconsejan algunas estrategias en el mismo sentido. Por ejemplo, el investigador español Bienvenido León, en su libro sobre documental de divulgación científica, destaca la importancia de ciertas “técnicas narrativas y dramáticas” que incluyen, entre otros, los tratamientos antropomórficos, la consideración de los seres reales como personajes y la construcción de relatos. Como parte de su investigación ha entrevistado a algunos documentalistas reconocidos como David Attenborough, célebre por sus exitosas series sobre la vida animal transmitidas por la BBC, cadena de televisión dentro de la cual también ha desempeñado cargos directivos. En torno a este punto, Attenborough recomienda organizar el contenido de los programas por medio de una historia que sirva de “hilo narrativo”,

lo cual permitirá mantener el interés del espectador en torno a aquello que se le está contando.¹⁹¹ Michael Rabiger por su parte, en su tratado de *Dirección de documentales*, considera que los “buenos documentales”, “deben contar con todos los ingredientes del drama tradicional: personajes, planteamiento, tensión entre fuerzas opuestas, enfrentamiento, punto álgido y desenlace final.”¹⁹² Recomienda por ello buscar situaciones en la que se están produciendo o están por producirse transformaciones pues el conflicto (y la historia) aparece debido a que hay personajes que procuran los cambios, mientras otros se oponen a ellos. Al respecto Simón Feldman en un libro sobre guión donde aborda ambos géneros, ficción y documental, llega incluso a opinar que “sin obstáculos no hay conflicto y sin conflicto no hay interés.”¹⁹³

Esta importancia concedida a la narrativa y al drama en documentales se ha hecho extensiva a otros géneros informativos audiovisuales, bajo la misma premisa de que constituyen estrategias eficaces para transmitir cierta información a públicos habituados a un cine y televisión de entretenimiento cuya principal oferta consiste en una gran variedad de relatos y personajes. En un estudio realizado en Estados Unidos sobre los contenidos en periódicos, revistas y noticiarios de televisión, se concluyó que “los reportajes suelen construirse alrededor de un conflicto porque con él se crea interés.”¹⁹⁴ En el mismo tenor, un documento interno de la cadena de televisión norteamericana NBC señalaba lo siguiente:

“Cada reportaje informativo debería, sin sacrificar su probidad o responsabilidad, mostrar los atributos de la ficción o el drama. Debería tener una estructura y conflicto, problema y desarrollo, acción creciente y acción decreciente, un principio, un medio y un final. Estos no son sólo los elementos esenciales del drama; son los elementos esenciales de la narrativa.”¹⁹⁵

En nuestro país, un ejemplo claro de este imperativo de narrativizar y dramatizar la información, lo podemos encontrar en algunos noticiarios de TV Azteca. Los productores de esa televisora tienen una predilección por ubicar pequeñas historias de vida y ciertos personajes en torno a las cuales el reportero indaga para dar cobertura a un tema o problemática. Ahora bien, aunque el principio en estos casos es el mismo que en los destacados ejemplos antes referidos, como *Nanook el esquimal* o los documentales de David Attenborough, hay algo que los hace muy distintos. En los reportajes de la televisora mexicana, se cae muchas veces en excesos burdos cuya consecuencia son mensajes no carentes de un cierto grado de falsedad o plasticidad que muchas veces deviene en perjuicio de la seriedad expositiva y la credibilidad de los hechos. Algunos de los vicios de este tratamiento serían un indiscriminado uso de música emotiva para

¹⁹¹ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 123

¹⁹² Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2001, 2da edición, p. 335

¹⁹³ Simón Feldman, *op. cit.*, 171 p. 83

¹⁹⁴ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 127

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 116

enfatar el aspecto trágico de ciertas situaciones, así como un exagerado dramatismo de la voz en off o desproporcionados acentos editoriales en torno a la desgracia de los actores sociales a cuadro. Este tipo de mensajes llegan a caer en el amarillismo en la medida en que buscan magnificar los aspectos dolorosos de la realidad con la intención de lograr un impacto más ruidoso en el espectador. Como consecuencia de dicha práctica, no sólo quedan subordinadas las cuestiones informativas, sino que además, se desdeña cualquier justificación rigurosa en términos de construcción narrativa.

En suma entre los documentales mencionados y estos reportajes hay un abismo gigantesco, ya en cuanto a la cantidad y profundidad de la información que se transmite, pero también en cuanto a la hechura del texto, lo impecable de su realización, la seriedad y profesionalismo de su tratamiento, a pesar de que ambos privilegian una forma narrativa. Todo ello nos lleva a señalar que, si bien transmitir la información por medio de contar historias es eficaz para llegar a públicos amplios, este precepto no debe aplicarse como una fórmula rígida so peligro de caer en estos excesos, y aún más, construir una representación de la realidad en torno a un relato no es algo fácil por lo que no todo el mundo puede lograrlo adecuadamente. Y es que, quienes deciden proceder de esta forma, incursionan en un terreno cuya exigencia es mucho más compleja, pues ya no demanda de ellos simplemente el informar los datos necesarios, sino también llevar a cabo un adecuado planteamiento narrativo, para lo cual se necesita una cierta sensibilidad y dominio del medio, e incluso un talento para relatar historias.

De tal modo, hay algunos documentalistas que además de certeros informadores, demuestran tener un talento narrativo que los coloca mucho más cerca de los directores de ficción, y dota a sus obras de una cierta notoriedad. Una premisa fundamental que ha motivado esta investigación, es que Michael Moore es uno de esos directores, pues en alguna medida sus películas tienden a adquirir una forma de relato. Para poder establecer hasta qué punto todo esto es cierto, resulta necesario efectuar un análisis de alguna de sus obras. En esta ocasión, hemos decidido tomar el caso de *Masacre en Columbine*, debido a la importancia ya comentada del filme, pero además porque presenta algunos elementos que invitan a su estudio. Si bien en el capítulo anterior se ha brindado información en abundancia sobre este documental, el presente capítulo servirá para llevar a cabo un análisis sobre sus aspectos narrativos. Una guía necesaria para poder acercarnos ordenadamente a lograr ese cometido la encontramos en las pautas que ofrece la narratología. De tal modo, los conceptos y postulados expuestos en el primer capítulo sobre dicho enfoque teórico metodológico, servirán para ordenar el desarrollo de nuestro análisis, primero en torno a las cuestiones de la historia, y luego en torno a las cuestiones de su discurso.

3.1 Metodología del análisis

Un análisis como el que aquí se va a realizar constituye, tal y como señalan los teóricos italianos Francesco Casetti y Federico di Chio, “una especie de recorrido que a través de una descomposición y una recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento.”¹⁹⁶ Esta descomposición y recomposición necesaria se divide para su aplicación en algunas etapas fundamentales. El descomponer implica en primer lugar segmentar, es decir, dividir el objeto en sus partes o componentes, para luego estratificar e indagar en cada una de ellas. Posteriormente, la recomposición implica enumerar, ordenar, reagrupar e incluso, si resulta pertinente, modelizar con esos componentes.¹⁹⁷ Estos principios, aunque no siempre de forma evidente serán nuestra pauta durante este recorrido de análisis de nuestro objeto de estudio, el documental *Masacre en Columbine*.

Ahora bien existe una gran gama de posibles “recorridos” en la medida en que varios tipos de análisis pueden ser aplicados a un mismo objeto de estudio. En este caso, hemos optado por realizar un análisis narratológico, pues el marco teórico y conceptual de la narratología permitirá responder específicamente a los cuestionamientos que guían esta investigación, es decir, aquellos relacionados con el cómo se construye y funciona el documental en términos narrativos, y si acaso toma forma de relato, cuáles son sus componentes y de qué manera se articulan. La narratología aplicada a lo audiovisual resulta una aproximación adecuada para estudiar una variedad de discursos en el contexto de producción y consumo de mensajes a comienzos del siglo XXI, pues se enfoca en un aspecto fundamental presente en la mayoría de los principales textos fílmicos, televisivos o videográficos: su dimensión narrativa. No obstante debemos recordar que las relaciones entre narrativa y documental tienden a ser complejas, motivo por el cual, cada aspecto que llegue a tener una relación directa con la construcción de un relato en *Masacre en Columbine*, deberá ser analizado cuidadosamente. Para todo ello la metodología que seguiremos consistirá en descomponer y recomponer el objeto de estudio en dos fases sucesivas, una correspondiente a la narratología temática que se ocupe de la historia, y otra correspondiente a la narratología modal que se ocupe del discurso, ámbitos de estudio que han sido explicados en el primer capítulo.

Partir de la narratología temática, implicará responder a la pregunta de qué es y cómo es lo que se cuenta, y determinar si en efecto se trata de un discurso narrativo, es decir, si el documental adquiere una forma de relato. Para ello se buscará detectar los componentes constitutivos de la historia, esto es todos los personajes, ambientes y sucesos que tienen lugar dentro de la misma, y la manera en que se articulan entre sí. El siguiente paso dentro de esta

¹⁹⁶ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 31

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 32-48

primera fase del análisis conlleva descomponer las acciones y acontecimientos del filme para descubrir cómo se relacionan en una posible trama de sucesos y así poder precisar, cuál es el grado de narratividad que tiene el contenido.

La segunda fase del recorrido busca responder a la pregunta de cómo se nos relata dicha historia por medio del discurso, y se efectúa por medio de la aplicación ordenada de las categorías de análisis propias de la narratología modal. En primer lugar se abordará la forma de la expresión, para lo cual será necesario descomponer y recomponer el texto en función de las variables que atañen al tiempo narrativo, y de aquellas relacionadas con la perspectiva y el modo del relato. Este último punto da entrada para profundizar sobre la sustancia de la expresión, es decir, las cuestiones del discurso que atañen a su especificidad audiovisual. En primer término se estudiará cuáles son las modalidades de representación documental empleadas por el autor, y en qué medida interfieren o favorecen un entramado narrativo. En un segundo momento se analizarán los principales componentes del discurso cinematográfico que nos permitan evidenciar una intención abierta del realizador por incluir una dimensión narrativa dentro del texto.

Cada uno de los pasos de nuestro procedimiento tiene el objetivo claro de sacar a la luz aquellos aspectos que atañen a la narrativa dentro del documental. Debido a que una misma película puede prestarse a diversas lecturas, resulta imperativo no perder ese objetivo de vista, para lo cual la metodología antes señalada y nuestro recorrido en dos fases ordenadas una tras la otra, parecen ser las pautas adecuadas a seguir. En ese sentido, existe en este procedimiento una secuencialidad lógica y necesaria, pues al momento de llegar a la segunda fase de análisis, es decir, al estudio del discurso, resulta indispensable saber qué historia se pone en juego, qué roles tienen los personajes si es que lo hay, y cómo evoluciona o se transforma una situación inicial durante el transcurso de la película. Y es que el discurso sólo podrá tener un sentido y una relevancia narrativos en la medida en que sus componentes sirvan a los componentes de la historia en cuestión. Los resultados satisfactorios por tanto responderán a un cuidadoso avance por cada uno de los pasos de las dos fases hasta llegar al final del estudio.

De este modo se va a poder profundizar sobre la manera en que se construye el filme narrativamente hablando, más allá de los aspectos fácilmente reconocibles a primera vista, pues la verdadera importancia de realizar este análisis radica en que se pondrán en evidencia una serie de particularidades que sólo puede revelar un examen detallado. Finalmente, así podremos apreciar el alcance y originalidad del planteamiento por medio del cual Michael Moore afronta una cuestión tan delicada como es el problema de la violencia y las armas en los Estados Unidos de América. Los principales resultados quedarán asentados durante este capítulo, para posteriormente ser retomados dentro de nuestra conclusión, donde se podrán conectar con otros datos referidos en el segundo capítulo.

3.2 Narratología temática o del contenido (los componentes de la historia)

En este subcapítulo se abordarán las cuestiones del contenido del documental. Ahora bien, debido al carácter narratológico de nuestro análisis, no se abarcarán todas las cuestiones del contenido, sino únicamente aquellas relativas al contenido narrativo, es decir, la historia. La narratología temática es la rama que se ocupa justamente de este rubro para lo cual divide su estudio en sustancia y forma del contenido. El presente análisis partirá de la información más evidente, es decir, lo que atañe a la sustancia, por lo que deberán desglosarse en primera instancia los componentes constitutivos de la historia, es decir, los personajes, ambientes y sucesos que cumplan una función narrativa destacada dentro del texto. Más adelante, se analizarán dichos componentes en cuanto a las formas que asumen, y al parecido estructural que tienen con componentes de otras historias. Entonces se podrá señalar a qué tipo de personajes y sucesos corresponden con relación al amplio universo de historias conocidas por el espectador. Finalmente, en el tercer apartado se analiza el entramado de la historia y ciertos valores de sus componentes narrativos para establecer el grado de narratividad que tiene el documental.

3.2.1 Sustancia del contenido

Para establecer en qué consiste la sustancia del contenido de una película se deben ubicar y describir todos los existentes (personajes y ambientes) y sucesos (acciones y acontecimientos) que aparecen dentro de la misma. Sin embargo, aplicar este principio a un documental implica algunas complicaciones. En *Masacre en Columbine* por ejemplo, el director se apoya en una gran variedad de fuentes de información y emplea recursos de distinta procedencia para ilustrar la argumentación de la película. Esto incluye no sólo lo que ha podido rodar en varias ciudades de Estados Unidos y Canadá, sino también material que tomó prestado de televisoras, de archivos fílmicos e incluso de largometrajes de ficción, como el caso de un extracto que proviene de la célebre película *El nacimiento de una nación* (1915) de D. W. Griffith, para ilustrar algunas cuestiones de racismo. Como consecuencia de todo esto, podemos apreciar en un primer visionado una basta cantidad tanto de posibles personajes como de sucesos que aparecen durante las casi dos horas de película. Intentar referirlos y comentarlos todos no tendría ningún sentido para efectos de los objetivos del presente análisis. En cambio, resulta pertinente comentar aquellos aspectos que adquieran relevancia con relación a una posible historia principal que se nos estuviera contando. Si bien muchos documentales esporádicamente o de forma desarticulada pueden mencionar o dar cabida a varios relatos, el reto de un realizador sería poder generar una trama principal que pudiera unir en torno a ella cada una de las piezas sueltas (narrativas y no narrativas). Si bien hemos detectado ya algunos relatos sueltos en *Masacre en Columbine*, procede determinar si ellos se articulan en torno a un relato central que conforma la estructura

eje del texto. Para descubrir si existe tal relato comenzaremos concentrándonos en uno de los componentes constitutivos más importantes de la historia: los personajes.

A lo largo de este documental aparecen o se mencionan una infinidad de actores sociales o personas del mundo histórico. Para reducir el número desproporcionado de dichos sujetos y comenzar el esbozo de una tentativa historia aplicaremos los criterios anagráfico, de focalización y de relevancia propuestos por Francesco Casetti y Federico di Chio.¹⁹⁸ Estos criterios sirven, como se vio en el primer capítulo, para diferenciar un personaje de un elemento del ambiente pero también para establecer el grado de importancia que cada uno de ellos tendría para con una posible historia relatada. Cabe mencionar que, de los tres criterios, el de relevancia no puede aplicarse del todo, pues se refiere al peso que tiene cada elemento dentro de la historia, misma que aún no conocemos, e intentamos justamente reconstruir por medio del estudio de sus personajes. A pesar de ello, algunas pautas relacionadas con este aspecto servirán también para guiar nuestra aproximación y evaluar el posible valor narrativo de cada actor social.

El criterio anagráfico es aquel que se refiere a la posesión o carencia de un nombre, parte fundamental de la identidad única y reconocible de un personaje. Muchas personas en el documental son destacadas en la imagen por medio de planos medios o cortos, y además escuchamos sus voces, con lo cual se cumple en parte el criterio de focalización, sin embargo, buena parte de ellas son anónimas, y tienen una importancia no por quienes son dentro de una determinada historia, sino por lo que llegan a opinar en ciertos momentos. En dichos casos, el criterio de focalización nos permite saber que no son parte de un decorado, ambiente o acompañamiento de una situación, pero el criterio anagráfico nos permite establecer a priori, que tienen una importancia menor. Ejemplos de esto los encontramos en las pequeñas encuestas de calle realizadas por Moore o en los fragmentos tomados de noticiarios, en los cuales también de manera breve aparecen individuos que en medio del anonimato ofrecen alguna información.

Una revisión exhaustiva ha permitido detectar cuáles son las personas cuyo nombre propio es referido durante el documental. A una lista total de 80 posibles personajes (véase Anexo D), se ha aplicado entonces el criterio de focalización, para discriminarlos en función de la atención privilegiada que da el discurso a algunos de ellos a costa de otros. En esa medida, si se considera el número de apariciones a cuadro como un indicador de focalización discursiva, encontramos una presencia destacada que rebasa por mucho la de cualquier otro actor social dentro del documental, y que corresponde a la del propio director Michael Moore. Debido a la inconstante y limitada aparición de los demás potenciales personajes, podemos suponer que de existir una historia como hilo conductor, necesariamente gira en torno a este actor social.

¹⁹⁸ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 156-157

Esta premisa nos obliga a orientar nuestra indagación por medio de ciertas pautas relacionadas con el criterio de relevancia. Si bien, es cierto que aún no conocemos la historia, sospechamos basándonos en la información que hemos encontrado hasta ahora que el personaje principal correspondería a la figura de Moore. La relevancia de otros actores sociales con relación al contenido narrativo, dependería entonces de lo que ellos pudieran significar dentro del trayecto de dicho sujeto. Este principio nos permite discriminar la aún larga lista de posibles personajes y reducirlo a un número más limitado donde se contemplen sólo aquellos actores sociales que 1) en algún momento del documental entran en contacto directo con Moore a lo largo de su recorrido y 2) Moore, a pesar de nunca relacionarse con ellos, comenta sus casos y muestra en el momento evidencia visual sobre los mismos (todo lo cual nos hace saber que les concede una importancia significativa). Cualquiera de estos dos factores les otorga a todas esas personas un status de mayor relevancia con respecto a otros individuos que además, por lo general, sólo son mencionados de manera aislada, una sola vez, y se les dedica un lapso de tiempo muy pequeño en el discurso. Esto permite reducir la lista a un acumulado de 33 nombres, los cuales están marcados con color amarillo dentro de la tabla del Anexo I.

Finalmente, con miras a reconstruir una posible historia principal, hemos procedido a caracterizar a esos 33 actores sociales mediante una descripción de sus papeles y aportaciones dentro del contenido que presenta el documental. A partir de una revisión minuciosa de la película, se recopiló la información relacionada con cada uno de ellos según se muestra en el Anexo II, para con esa información trazar el hilo conductor que los integra dentro de un mismo orden narrativo. Con ello se ha podido comprobar que realmente existe una historia en el documental, en función de la cual cada uno adquiere cierta importancia. Dicha historia será desglosada a continuación en 25 “párrafos narrativos” que separan el contenido de acuerdo al cúmulo de eventos ocurridos en un mismo espacio y tiempo (a modo de escenas). Los párrafos narrativos además se enumeran de acuerdo al orden cronológico y sucesivo que siguieron en la historia sin importar el orden en que los presenta el discurso.

La historia dentro del documental *Masacre en Columbine*

1. Michael Moore crece en Flint, Michigan y como la mayoría de los niños y la mayoría de la gente en ese Estado, adquiere un gusto especial por las armas. Su afición por las armas lo acompaña hasta la adolescencia, etapa en la que se convierte en un gran tirador e incluso gana el Premio de Puntería otorgado por la Asociación Nacional del Rifle (NRA por sus siglas en inglés).
2. El 19 de abril de 1995 Timothy McVeigh y Terry Nichols hacen explotar una bomba en un edificio federal en Oklahoma City, ocasionando la muerte de 168 personas, motivo por el cual son arrestados junto con el hermano de Terry, James Nichols. Finalmente McVeigh es ejecutado, Terry Nichols es condenado a cadena perpetua, y James es liberado por falta de pruebas.

3. El 20 de abril de 1999 Eric Harris y Dylan Klebold, alumnos de la Preparatoria de Columbine en Littleton, Colorado, asisten a su clase de boliche a las seis de la mañana. Después se dirigen armados hacia su escuela y al llegar disparan a los estudiantes y profesores que se encuentran en la cafetería y en la biblioteca. Tras haber asesinado a doce alumnos y un profesor se quitan la vida. Entre las víctimas se encuentra Daniel Mauser, un niño al que le dispararon en el rostro. Mark Taylor y Richard Castaldo reciben varios impactos de bala, debido a lo cual se someten a diversas intervenciones. Aunque los dos logran sobrevivir, Richard queda parálítico.
4. A pocos días de la masacre en Columbine, Charlton Heston, presidente de la NRA tiene programada una visita a Denver, Colorado para promover a su organización y la libre posesión de armas. Ante ello varias personas de la comunidad solicitan que por respeto al luto de la escuela, el evento no se lleve a cabo. El alcalde de Denver le manda a Heston una carta pidiéndole que desista de sus intenciones. Heston ignora los ruegos y apenas diez días después del incidente en Columbine, preside un gran rally pro-armamentista lo cual es considerado por muchos como inoportuno y provocador. Tom Mauser, padre de Daniel, encabeza una manifestación en contra de la NRA y la cultura armamentista que fomenta.
5. Michael Moore abre una cuenta en el North Country Bank and Trust a cambio de lo cual le regalan un arma. Posteriormente va a una peluquería donde compra balas de manera casual mientras le cortan el pelo. Con esto se comprueba a sí mismo lo fácil que es conseguir armamento en Michigan “un paraíso de amor a las armas”.
6. Michael Moore visita el campo de tiro de la Michigan Militia para platicar con Frank y otros milicianos. Entonces recuerda el caso de Timothy Mc Veigh y Terry Nichols, ex miembros de dicha organización y responsables del atentado de bomba en Oklahoma.
7. Michael Moore visita a James Nichols en su granja en Decker, Michigan donde le pregunta sobre el caso de su hermano y qué opina sobre el atentado. Al final lo cuestiona y se cuestiona a sí mismo sobre la conveniencia de que todo el mundo pueda estar armado.
8. Michael Moore se interesa entonces por el caso de Columbine y decide visitar Oscoda, Michigan, donde uno de los asesinos, Eric Harris, pasó parte de su infancia. Ahí se encuentra con dos jóvenes amigos en un local de juegos donde les pregunta si conocían a Eric. Descubre en la plática que uno de ellos, Brent, se dedicaba a robar armas y venderlas y que también lo expulsaron de su preparatoria por pelearse con un compañero y apuntarle con un arma. DJ en cambio ha sido ubicado en el segundo lugar de la lista de amenaza por bomba en Oscoda, pues sus lecturas de *El libro de anarquista*, lo han facultado para construir explosivos.
9. Moore decide ahora hacer el viaje hasta Littleton, Colorado donde platica el caso con algunos habitantes y empieza a indagar sobre las posibles razones detrás de los hechos lamentables ocurridos en Columbine. Denny Fennell, consultor de seguridad para casas, le explica entre llanto contenido cómo ha marcado a la comunidad el caso. Moore se encuentra con Evan McCollum, representante de Relaciones Públicas de Lockheed Martin, empresa considerada "el fabricante de armas más grande

del mundo". Entonces lo cuestiona sobre por qué los chicos harían eso y si no ve una posible influencia perniciosa de las actividades de su empresa ante lo ocurrido, pero él no encuentra relación alguna y siente que la empresa cumple su parte destinando dinero a programas escolares para combatir la ira. Durante esta visita a Littleton, Moore también acude a visitar las instalaciones de la Preparatoria de Columbine acompañado por Mark Taylor, uno de los sobrevivientes de la masacre.

10. Moore se reúne con Matt Stone, creador de South Park, quien en su infancia vivió en Littleton y asistió a la preparatoria de Columbine tiempo antes de que ocurriera la masacre. Platican sobre lo inoportuna que fue la convención orquestada por Heston a pocos días del incidente y sobre las posibles razones que llevaron a los jóvenes a actuar de esa manera. Matt lo atribuye a un sistema educativo y un ambiente escolar donde se margina y se abusa psicológicamente de quien es diferente.

11. Varios presentadores de noticias y supuestos expertos opinan sobre otras posibles causas, y señalan reiteradamente al cantante de rock Marilyn Manson. Moore viaja a Denver para platicar con Manson y este le explica sobre cómo los medios de comunicación fomentan el miedo, pues el miedo favorece el consumo. Sobre las posibles causas, señala que el presidente de EU con sus recurrentes bombardeos a otros países tiene más influencia perniciosa que él mismo. Finalmente, le sugiere escuchar a los jóvenes de Columbine.

12. Moore regresa a Littleton para platicar con Nicole Schlieve y Amanda Lamontaigne ex alumnas de Columbine que asistían a la misma clase de boliche que Eric y Dylan. Ellas le cuentan que eran chicos raros, no muy sociables y retraídos. Después visita a Tom Mauser, cuyo hijo murió en la masacre. Ambos comparan los índices de asesinato por arma de fuego de Estados Unidos con los índices bastante bajos de otros países y reflexionan sobre las posibles causas de todo ello.

13. Moore reflexiona sobre cómo los medios de comunicación, las corporaciones y los políticos infunden miedo a la población. Esto lo lleva a viajar a Los Ángeles, California para encontrarse con el profesor Barry Glassner, quien al respecto ha escrito un libro titulado *La cultura del miedo*. Se pasean por South Central donde él le explica que en efecto existen crímenes, pero el verdadero problema es la cobertura mediática que se realiza de los mismos, lo cual provoca un aumento del miedo en la población, pero también la satanización de ciertos grupos como los afroamericanos. Una consecuencia de dicha satanización es que existan casos como el de Susan Smith y Charles Stuart, quienes han culpado a un afroamericano por los asesinatos que cometieron y la policía les ha creído.

14. Moore visita a Dick Herlan, quien ha sido productor de COPS, un programa de televisión que muestra privilegiadamente las actividades de patrullaje y detención a cargo de la policía. Moore le externa su inquietud sobre lo pernicioso que pueden resultar este tipo de programas y le propone en cambio hacer uno llamado CORPORATE COPS que consista en perseguir a criminales corporativos. Al final se preguntan por qué no hay esos índices de violencia en otros países como Canadá.

15. A partir de esto último, Moore decide viajar a Canadá para investigar el caso con el propósito de encontrar alguna diferencia significativa. Visita la localidad de Sarnia, Ontario donde le pregunta a la

gente cuántos asesinatos suceden ahí. Continúa su búsqueda en Windsor, Ontario, y encuentra que el último asesinato en varios años lo cometió un joven de Detroit, Estados Unidos.

16. Moore viaja a Nueva York donde realiza una encuesta en torno a las posibles razones que expliquen por qué en Canadá no hay asesinatos.

17. Moore regresa a Sarnia para comprobar si son ciertas estas suposiciones. Encuentra que los jóvenes consumen las mismas películas y juegos de video violentos. Platica con Mike Bradley, quien le explica que en Canadá los índices de desempleo son mayores pero tienen muchas políticas sociales de ayuda a los más necesitados. Investiga sobre la cobertura médica gratuita que tienen los canadienses. Se pasea por las calles para encontrar que también hay mucha población negra. Les pregunta a algunos afroamericanos que vienen de visita cómo sienten las diferencias y estos consideran que hay menos segregación. Investiga sobre la cantidad de armas que hay en el país y la relativa facilidad con que se consiguen ahí también.

18. Viaja a Toronto donde comprueba que la población negra también es muy abundante. También visita algunos vecindarios para comprobar que la gente no cierra sus puertas, debido a que no tienen miedo a padecer algún crimen. En un bar descubre que en los noticiarios se hacen llamados a la concordia y no a la guerra.

19. Gerarl Miller funda el Programa de Retribución por medio del cual se despoja a la gente de escasos recursos de la asistencia social. Lockheed Martin, la empresa productora de armamentos, lo contrata y diversifica su giro para convertirse al poco tiempo en la principal firma del país a la que los estados acuden para privatizar la asistencia. En Michigan, la aplicación de este programa trae como consecuencia que muchos habitantes de Flint deban asumir trabajos fuera de la ciudad. Tamarla Owens, madre soltera afroamericana, sale todos los días muy temprano en la mañana para Auburn Hills, Oklahoma y regresa en la noche por lo que apenas le da tiempo de ver a sus hijos. A pesar de estas condiciones laborales adversas su sueldo no alcanza para pagar el alquiler, por lo que se ve obligada a enviar a sus hijos con su hermano. Un día su hijo de seis años encuentra una pistola en casa del tío y se la lleva a la escuela primaria de Buell donde le dispara a una compañera suya, Kayla Rolland, quien muere a los 6 años de edad ante la impotencia y desesperación de su maestra Simmie Hughes.¹⁹⁹ El niño es trasladado a las oficinas de la policía, donde queda bajo observación de Michael Caldwell, detective policiaco. Caldwell le da unos colores y una hoja para mantenerlo ocupado y el niño se dibuja a sí mismo solitario junto a su casa. Arthur Busch, fiscal de condado de Flint, Michigan, hace un llamado a gente de todo el país sobre tener cuidado de llevar armas a sus hogares. Entonces grupos afiliados a la NRA, a quienes él denomina "locos por las armas" (*gun nuts*) le llaman y le mandan correos para reclamarle y pedir, con un tono racista lleno de odio, que se cuelgue al niño. Charlton Heston, como lo hiciera antes tras la masacre en Columbine, se aparece días después de la tragedia para llevar a cabo, ahora en Flint, un gran rally pro-armamentista en

¹⁹⁹ Ocurre el 29 de febrero de 2000, aunque en la película no está indicado.

nombre de la NRA, desatendiendo los ruegos de la comunidad en el sentido de que guardará respeto ante lo acontecido.

20. Moore se entera de la tragedia que ocurrió en su ciudad natal y viaja para allá. Visita a Simmie Hughes para platicar el caso y al final consuela su llanto contenido. Posteriormente visita a Arthur Busch, quien le platica todo lo relacionado con el asesinato, el proceso legal que siguió para el niño, así como la posición que tomaron grupos afiliados a la NRA en el asunto. Más adelante Michael Caldwell le muestra el dibujo que hizo el victimario. La representación solitaria del niño junto a su casa lo lleva a revisar el caso de Tamarla Owens. Platica con el Sheriff Robert Pickell quien le explica sobre el Programa de Retribución que quita la asistencia social a los pobres, y el cual obligaba a Tamarla a viajar todos los días fuera de Flint para trabajar doble turno.

21. Moore se traslada a Auburn Hills en el condado de Oakland, para descubrir los lugares donde laboraba Tamarla: el Fudgery y el Dick Clark's American Bandstand Grill. Moore decide viajar a California donde se encuentra Dick Clark para platicar con él sobre las condiciones en que trabajan sus empleados y el bajo sueldo que reciben.

22. En California, Moore alcanza a Dick en su camioneta, pero este apenas escucha lo que Moore tiene que decir, da la orden de cerrar la puerta y el vehículo se arranca.

23. Entonces Moore visita a Mark Taylor y Richard Castaldo, sobrevivientes de Columbine que aún tienen alojados en sus cuerpos balas disparadas durante la masacre. Les propone acudir a las oficinas de K-Mart en Troy, Michigan para que externen su problema. Una vez ahí, piden por Chuck Conaway, presidente de la compañía, pero los atiende Mary Lorencz de Relaciones Públicas. Mark y Richard le solicitan que su empresa cese de vender municiones en sus tiendas. Ella les toma la petición pero no resuelve nada. Después de un encuentro poco fructífero con el encargado de mercancías finalmente se van. A Mark se le ocurre entonces comprar todas las balas del K-Mart. Vuelven al otro día con toda la mercancía pero esta vez vienen acompañados por la prensa. Entran de nuevo y en la recepción Moore saca las balas para enseñarlas a los reporteros y comentar que balas como esas están alojadas en los cuerpos de los jóvenes ahí presentes. Les dicen en la recepción que esperen afuera y al cabo de un rato sale Lori McTavish, vicepresidenta de comunicaciones de K-Mart, a leerles un comunicado donde la empresa se compromete a dejar de vender balas en un lapso de 90 días. Moore se congratula, lo comenta con Mark y Richard y todos lo celebran incrédulos.

24. Moore viaja a Beverly Hills, California en busca de la mansión de Charlton Heston. Una vez ahí pide un encuentro con el célebre actor y él, por medio del interfón, le da una cita para el siguiente día. Moore regresa por la mañana y finalmente se encuentran. Heston lo hace pasar a una habitación donde se lleva a cabo la plática. Moore le enseña su tarjeta de miembro de la NRA y luego saca el tema de los asesinatos por arma de fuego en Estados Unidos. Cada una de las posibles respuestas de Heston, Moore la rebate con datos que ha encontrado previamente en su búsqueda. Al final el encuentro adquiere un tono ríspido y Moore lo cuestiona sobre sus visitas a Columbine y Flint después de las tragedias ocurridas en dichas escuelas. Heston se siente hostigado y se retira de la

conversación. Moore lo sigue hasta afuera y le grita para enseñarle una foto de Kayla. Heston voltea un momento y después continúa su camino para ocultarse en otro cuarto dentro de su propiedad. Al final Moore se acerca, deposita la foto junto a una columna y procede a retirarse.

25. Tres personas son asesinadas en el boliche de Littleton. Moore acude para enterarse un poco. Al final tira una bola por la línea y hace una chuza.

La anterior exposición no es breve ni sintética pues busca ser un desglose cuidadoso de la sustancia del contenido narrativo del texto en cuestión, y constituye por tanto un paso obligado para continuar con nuestro análisis. Ahora bien, nada de lo antes expuesto se ha inventado, sólo que no corresponde a un visionado común del documental sino a una descomposición detallada en el análisis por medio de la cual se ubicaron algunos elementos y se conectó cierta información, para poder reconstruir situaciones que pueden a veces sólo estar indicadas por el discurso, pero que sin duda son parte fundamental de la historia. Una vez desglosado qué es lo que se relata, podemos asentar que la película sí viene a constituir un ejemplo de aquellos documentales que incorporan una historia principal para guiar su exposición y en torno a la cual se llegan a articular otros relatos y otro tipo de informaciones. Esto se abordará con más profundidad en los siguientes apartados, por lo pronto cabe hacer algunas consideraciones complementarias en torno a las características de la sustancia del contenido antes expuesta.

Hemos dedicado hasta aquí un espacio considerable para abordar los personajes, pero poco se ha dicho con respecto al otro tipo de existentes: los ambientes. Según se expuso en el primer capítulo, los ambientes fungen como un conjunto de diversos elementos que engloban la acción de los personajes. Como se verá a continuación, estos existentes han ayudado en buena medida para realizar nuestro esbozo de la historia, sobre todo en momentos en que la misma no aparecía de manera muy clara en el discurso. Ahora desarrollaremos dos puntos en particular: 1) la función que tienen como índice de unidad espacio-temporal de una situación que en el discurso aparece fragmentada y 2) el gran distanciamiento geográfico que existe entre ellos.

1) En primer lugar resultan significativos aquellos elementos reconocibles que le dan una especificidad única a ciertos lugares e incluso pueden referir a un momento determinado. Por ejemplo, cuando Moore platica con James Nichols²⁰⁰, el ambiente es una cocina, y al fondo se encuentra una estufa, una tostadora de pan, un conjunto de frascos, un manojo de plátanos y unos papeles apilados. Después de esto el documental presenta el encuentro de Moore con los jóvenes de Oscoda, Michigan, para posteriormente volver con Nichols. Esto podría interpretarse como que Moore, después de platicar con Brent y DJ, regresó a puntualizar algunas cosas con Nichols. Sin embargo, la disposición de los elementos del ambiente no ha sufrido ninguna modificación. Esto aunado a otros factores (la vestimenta del personaje, el mismo emplazamiento de cámara)

²⁰⁰ Para una rápida localización de las escenas remítase a la tabla del Anexo I.

revela que no fueron dos encuentros distintos sino el mismo encuentro fragmentado en el discurso. Como este caso, hay muchos otros similares, debido a que las entrevistas suelen fragmentarse y algunos extractos son colocados en diferentes contextos. Esto responde a una lógica de montaje al servicio de una intensión expositiva o probatoria que rompe la continuidad espacio-temporal, asunto que será abordado en el análisis del discurso.²⁰¹ Por lo pronto, cabe destacar que la información proporcionada por los ambientes ha sido de gran ayuda para reconstruir y ordenar lógicamente el desarrollo del contenido narrativo.

2) La segunda cuestión a comentar sobre los ambientes es su localización geográfica. La mayoría de las veces el documental proporciona el nombre de la demarcación territorial en que acontecen los eventos. La importancia de dicha información radica en que nos ha permitido reconstruir la posible ruta recorrida por el personaje principal a lo largo de la historia. Además sabemos que las locaciones se encuentran separadas por grandes distancias pues se ubican en cuatro estados a lo largo de la Unión Americana: Michigan (Flint, Decker, Oscoda, Troy), Colorado (Littleton, Denver), Oklahoma (Oklahoma City, Auburn Hills), California (Los Ángeles) y en el distrito de Ontario en Canadá (Sarnia, Windsor, Toronto). Con este desglose queremos subrayar que el personaje principal ha debido realizar una serie de desplazamientos de un sitio a otro para cumplir sus objetivos, además de que los traslados no han sido de unas cuantas cuadras, sino de miles de kilómetros, lo cual le da al relato un cierto carácter de viaje. Esto es consecuencia de cómo se articulan los hechos alrededor de un personaje en movimiento, y por ello cada uno de los desplazamientos se toman en cuenta en nuestra reconstrucción de la historia, a pesar de que la mayoría de las veces estos sean obviados por el discurso.

Finalmente, cabe anotar breves consideraciones sobre otro componente constitutivo de la historia: los sucesos. Si bien la mayoría de los sucesos ya han sido expuestos a lo largo del desglose de la historia por párrafos narrativos, cabe hacer un comentario general sobre la naturaleza de los mismos, lo cual dará pauta para el posterior análisis de la forma del contenido.

Según se expuso anteriormente, los sucesos son todos los eventos ocurridos durante la historia y pueden ser de dos tipos: acciones o acontecimientos. Los primeros corresponden a cambios de estado causados por un personaje, mientras los acontecimientos son cambios de estado causados por el ambiente. Una particularidad a destacar de esta historia es que predominan de manera contundentemente las acciones. El hecho de que no haya ningún acontecimiento en la película implica que al director para construir la historia que nos relata le han interesado sólo aquellos eventos provocados por un acto de voluntad humana, o más aún, que nunca considera algún evento como un acontecimiento fortuito o trágico que el medio o la sociedad de manera determinista impuso al individuo. Esto significa que Moore, a diferencia de

²⁰¹ Véase el apartado 3.3.1.1 dedicado al estudio de la temporalidad narrativa.

otros, no culpa por ejemplo a la pobreza, a las crisis económicas o a imprevistos desafortunados, de las desgracias que ocurren a la gente, sino que busca siempre entidades concretas, la mayoría de las veces personas irresponsables, a las cuales él se da a la tarea de evidenciar. Esta manera de proceder, al mostrarnos con nombres y apellidos quiénes están detrás de ciertas desgracias, es una constante de todas sus películas, y algo que ha llegado a incomodar a más de uno. Ahora bien, al mostrarnos los rostros y decirnos quiénes son, qué han hecho y qué han ocasionado, Moore no sólo da un paso que ningún medio de comunicación estadounidense se atreve a dar, sino que además, convierte conceptos un tanto abstractos como el gobierno, el congreso, los empresarios, en sujetos individualizados, y por lo tanto en personajes que de pronto ya son parte de un entramado narrativo dentro de un documental.

Una vez señalado lo anterior, cabe abordar las acciones que ocurren específicamente durante esta historia, para señalar algunas constantes y regularidades. De tal modo, aunque en la sustancia del contenido tienen lugar sucesos muy diversos, destaca que la mayor parte de ellos se refieren siempre a acciones relacionadas fundamentalmente con dos cuestiones: las armas y la información. En primer lugar hay un basto grupo de personajes cuyas acciones en la historia recaen en actividades tan variadas como disparar, vender, comprar, robar, promover, diseñar o producir armas. Esto incluye por supuesto desde pequeñas pistolas hasta misiles de alto impacto, pues todos son dispositivos cuya principal función es herir o matar a otros seres vivos. Por otro lado, están acciones como indagar, revelar, solicitar, cuestionar, relacionar, comparar, vincular o contrastar información. Varios personajes llegan a cometer algún tipo de acción dentro de ambos grupos, aunque la diferencia fundamental radica en la actitud que toman con respecto a los mismos, y el contexto en el que suceden. En el siguiente apartado se analizará la forma del contenido narrativo con lo cual se profundizará sobre el sentido que tiene esta gama de sucesos, y con ello sobre el sentido que adquieren los personajes dentro de la historia.

3.2.2 Forma del contenido

Un primer análisis ha permitido hasta ahora ubicar cuál es la sustancia del contenido (historia), es decir qué es lo que se narra. Con ello quedó asentado que el documental toma forma de un discurso narrativo, y hemos desglosado también sus principales componentes en cuanto a personajes, ambientes y acciones. En este segundo apartado profundizaremos en torno a cada uno de estos elementos. Se trata de estudiar ahora la forma de esos componentes, su alcance, su importancia relativa, así como su potencial parecido con los componentes de estructuras narrativas en otros relatos. Para ello se analizarán los tipos de personajes que hay en la historia en función de sus acciones y de cómo se relacionan entre ellos. A continuación,

aplicaremos las categorías propuestas por Francesco Casetti y Federico di Chio al personaje principal.²⁰²

1) *Personaje activo vs personaje pasivo*. Moore asume a lo largo de la historia un rol plenamente activo pues motiva o ejecuta acciones sobre otros. Incluso se puede decir que siendo él un actor social, ha dinamizado y provocado una historia llena de lágrimas (Denny Fennell, Simmie Hughes), de confrontaciones (Mary Lorencz, Charlton Heston) y de reflexiones (Tom Mauser, Matt Stone) que no hubiera sucedido de otra forma en el mundo histórico. En esa medida, nunca se presenta como un personaje pasivo sobre el cual los demás ejecuten sus acciones, pues siempre es él quien inicia y dirige los encuentros hacia donde le interesa llevarlos. Sabemos que, debido a la naturaleza documental de la película, Moore carece del control total sobre lo que va a suceder, y sin embargo, aún tiene la prerrogativa de poder simplemente no incluir el encuentro, la respuesta, la reacción, que no sirva a sus fines. De tal modo, siempre es él quien guía y moldea los siguientes sucesos de la historia, pues su total rol de personaje activo se complementa con el hecho de ser personaje principal, y al mismo tiempo el director y creador de la historia que se articula dentro del documental.

2) *Personaje influenciador vs personaje autónomo*. A partir de la anterior oposición se podría asumir que Moore es un personaje totalmente autónomo, pues puede ejecutar las acciones por sí mismo. Esto es cierto la mayor parte del tiempo que dura la historia, sin embargo, se debe mencionar una excepción que tiene un valor narrativo fundamental. Cuando Moore visita a Mark Taylor y Richard Castaldo, les propone (los influencia) asistir a las oficinas de K-Mart en Troy, Michigan para hacer oír sus demandas. Más tarde vemos a los dos jóvenes solicitar a la representante de K-Mart que la empresa deje de vender municiones en sus tiendas. En este caso no hubiera tenido ningún sentido que Moore asistiera por sí mismo a exigir lo mismo, y necesitaba forzosamente contar con alguna víctima implicada. Para conseguir dicha participación en lo que finalmente se convertirá en una secuencia fundamental de su película, Moore se ha convertido en un verdadero influenciador de dos personajes que han de servir a sus inquietudes.

3) *Personaje modificador vs personaje conservador*. Al inicio de la historia a Moore le preocupa un estado de cosas. Acaba de suceder una masacre de alumnos en la Preparatoria de Columbine y los índices de asesinato por arma en su país están muy por encima de los del resto del mundo. Si bien Moore quisiera que dicha situación se modificara la realidad es que la empresa es muy complicada y excede a los esfuerzos y posibilidades de una sola persona, sin embargo, en la película él asume su parte. El primer paso necesario consiste en ubicar las causas que provocan dicho estado de cosas, pues sólo con ese punto de arranque se puede intentar atender el problema y modificar en un sentido positivo la situación inicial. Moore desempeña

²⁰² Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 160-164

entonces el papel de quien ha de encontrar dichas causas, y aunque no lo acepta abiertamente, considera que parte del problema descansa en la cultura pro-armamentista que se fomenta en todo el país, y en el hecho de que existan tantas armas sueltas al alcance de cualquiera. Todos sus esfuerzos se apoyan en otros personajes que comparten su preocupación y proporcionan posibles respuestas. Del otro lado tenemos a los personajes conservadores, quienes no se sensibilizan ante el problema e incluso con su actitud pro-armamentista obstaculizan la búsqueda de soluciones.

4) *Personaje protagonista vs personaje antagonista*. Finalmente, este criterio señala que ante los intentos del personaje protagonista por orientar la historia en un sentido, existe un personaje que intenta orientarla en sentido contrario. Hemos señalado que Moore como protagonista de esta historia busca modificar un estado de cosas de una manera positiva, ante lo cual hay una serie de personajes que se oponen. Destaca el papel de la Asociación Nacional del Rifle, que ante dos tragedias de asesinato en instituciones educativas, se aparece de manera provocadora en el lugar de los hechos para enrarecer el ambiente y entorpecer una posible discusión al respecto. Es como si ante los posibles señalamientos en su contra se apresurara a hacer campaña para demostrar su poderío y restar validez a los reclamos. Por la necesidad de Moore de contar siempre con personajes es Charlton Heston, presidente de dicha organización quien termina asumiendo esta privilegiada figura antagónica.

Los puntos tres y cuatro están íntimamente relacionados entre sí y permiten establecer dos bandos opuestos. Por un lado Moore y otros personajes quieren modificar el estado actual de las cosas orientando la historia en un sentido. En cambio otra serie de personajes quieren conservar dicho estado de cosas, por lo cual oponen resistencia a cualquier cuestionamiento o embate de los otros. Al final del apartado anterior señalábamos que predominan las acciones relacionadas con las armas y otras relacionadas con la información. La actitud que asumen los personajes con respecto a estos elementos es un indicador importante de su posible pertenencia a alguno de los dos bandos. Por un lado tenemos a quienes asumen una actitud negativa hacia las armas (cuestionan su uso, previenen a la gente, se oponen a las campañas pro-armamentistas, están en contra de la venta indiscriminada). En el otro bando en cambio existe una actitud positiva ante las armas (las promueven, las compran, las venden, las diseñan, las producen, las disparan). Este último grupo quedaría englobado por la expresión *gun nuts* que utiliza Arthur Busch en su plática con Moore, y la cual se traduce como “locos por las armas”.

Ahora bien, cabe recordar que cuando el protagonista era niño al principio de la historia²⁰³, asumía una actitud positiva hacia las armas, lo cual lo llevó a convertirse durante la adolescencia en un experto tirador e incluso ganar el Premio de Puntería que otorga la NRA. Su

²⁰³ Véase párrafo 1 del contenido narrativo: **La historia dentro del documental *Masacre en Columbine***, en el apartado 3.2.1

afición por las armas no era muy distinta de la de quienes posteriormente serían sus adversarios, y él mismo podía entonces ser considerado como un loco por las armas. Pero, ¿qué ha sucedido para que se cambiara de un bando a otro? La respuesta está en el grupo de sucesos relacionados con el elemento de la información. Desde el momento en que Moore duda, reflexiona, indaga, pregunta, cuestiona, y en síntesis, acumula información, su actitud ante las armas cambia al punto de que, no sólo ha perdido su afición por ellas, sino que además asume una postura negativa y en definitiva se vuelve una pieza clave dentro del otro bando. Varios de los “locos por las armas”, han vinculado el uso de las mismas a un status de seguridad, libertad y responsabilidad. Moore va a encontrar que el uso de las armas está más bien vinculado a los asesinatos, al miedo y al dolor de la gente. El arma es una herramienta que da poder a quienes la esgrimen, por eso la defienden, la justifican e incluso la promueven. Moore justamente ha encontrado que el diálogo y la información pueden ser una herramienta de poder tan valiosa como las armas, e incluso la va a utilizar en su lucha contra las mismas. En ese sentido el encuentro final con Heston constituye la confrontación entre quien lidera un bando y el otro, es la filiación a las armas contra la filiación por la información y el diálogo. Después de dicho encuentro climático en la historia, uno de los dos bandos necesariamente saldrá derrotado.

Claude Bremond ha destacado que los agentes narrativos pueden ser considerados aliados o adversarios según su rol en la historia desde el punto de vista de un héroe.²⁰⁴ Esta aproximación es perfectamente compatible con nuestra división de los personajes en los dos bandos. Ahora bien, ¿qué tanto se puede parecer en la forma la historia de este héroe con otras historias de otros héroes? Para responder a esta inquietud cabe retomar las seis categorías de actantes propuesta por Greimas.²⁰⁵ Según su planteamiento dentro de la historia habría un sujeto (héroe), un objeto deseado por el sujeto, un ayudante, un oponente, un donante (destinador) en posesión del objeto que se desea y un destinatario, aquel que recibe del donante el objeto deseado y que puede o no ser el sujeto del relato. Reconstruyamos entonces la forma del contenido a partir de estos lineamientos.

Al principio de la historia el objeto deseado por el sujeto y héroe es un arma, como lo es para la mayoría en Michigan y buena parte de los estadounidenses “locos por las armas”. Después de pasar por una serie de pruebas (tiro de puntería), un conjunto de personajes anónimos (empleados del banco y los señores en la barbería) le otorgan el objeto deseado. Todo marcha normal en la vida de un estadounidense común. Sin embargo, el 20 de abril de 1999 ocurre la trágica masacre en la preparatoria de Columbine, con lo cual se rompe el equilibrio inicial, pues algo se empieza a modificar en el ámbito interno del personaje desde el momento en

²⁰⁴ Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos” en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 104

²⁰⁵ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 23 / Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 164-168

que se sensibiliza ante la desgracia y le empieza a surgir una duda: ¿por qué suceden ese tipo de cosas en su país? El objeto del deseo ahora no es un arma, ahora es la información que responda estas inquietudes. Moore empieza entonces un nuevo trayecto que propiamente constituye el cuerpo de la historia después de esta breve pero significativa introducción.

Moore comienza su búsqueda dentro del marco territorial del estado de Michigan. Visita a Frank y a la Michigan Militia, luego la granja de James Nichols, y finalmente a un par de jóvenes en Oscoda. En la película todos esos personajes pertenecen al mismo mundo en el que él ha crecido por lo tanto tienen una especial e íntima relación con las armas. James y DJ han construido bombas, Brent trafica con ellas y ha estado a punto de matar a un compañero, mientras que los miembros de la milicia son famosos por su amor a las armas y porque entre sus filas han desfilado los dos responsables del bombardeo de Oklahoma. Este primer trayecto sirve para que el personaje se cuestione sobre su pertenencia en ese grupo de personas, pues empieza a incomodarle la compañía de quienes hasta ahora han sido sus aliados, sin embargo, aún no sabe que exista otro bando posible. Moore entonces comienza un viaje más allá de las fronteras de Michigan, el héroe parte del hogar con la esperanza de encontrar en otro sitio el objeto de su deseo.

El director y protagonista de este relato documental llega a Littleton, donde suceden tres encuentros destacables. El primero es con Denny Fennell, quien, conmovido por los hechos le proporciona información sobre cómo la tragedia de Columbine ha marcado a la comunidad. Posteriormente conoce a Mark Taylor, un sobreviviente de la masacre que lo acompaña a visitar la preparatoria vacía. Estos dos encuentros significan para el héroe entrar en contacto con las víctimas, lo cual lo sensibiliza todavía más a la situación. El tercer encuentro es con un representante de Lockheed Martin, empresa dedicada a la producción y distribución de armas de destrucción masiva. Como tal constituye un caso magnificado de “locura por las armas”, cuyas prácticas tienen repercusiones desmedidas: miles de muertos a lo largo del planeta. Moore comienza a considerar entonces que ellos tienen algo de responsabilidad en lo ocurrido. Por primera vez en la historia Moore supone abiertamente que parte de la culpa recae en el bando de quienes hasta ahora han sido sus aliados. Hay tres aspectos fundamentales que no han dejado satisfecho a Moore de dicho bando: 1) a pesar de las tragedias ocurridas nunca se sensibilizaron ante el problema, 2) si hablaron del problema sólo lo hicieron de manera superficial, y 3) sus actividades son probablemente parte del problema.

Si la NRA constituye un pilar fundamental de ese bando al que Moore perteneció pero que ahora señala como posible responsable, las manifestaciones en contra de dicha organización constituyen la revelación de otro bando posible con el cual el personaje se siente ahora más identificado. En ese sentido, es significativa la aparición en escena de un nuevo personaje, Tom

Mauser, quien tiene un papel de víctima (perdió un hijo en la masacre) pero también de aliado pues preside las manifestaciones. Por otro lado, también aparece como gran representante de la NRA y en suma de todo el bando antagonista que sostiene ese orden enfermo de la sociedad, la figura de Charlton Heston. Esto lo convierte en el primer gran oponente desde la nueva posición del héroe, lo cual en parte se confirma durante la plática que Moore sostiene con el caricaturista Matt Stone, pues este también remarca la impertinencia de Heston. Stone opina además que algunas de las causantes de la masacre son la marginalización y el abuso escolar (y social) de quienes son diferentes. Aquí la actitud de Moore es distinta ante quien responde sus preguntas, debido a que este personaje es un aliado, lejano al otro bando que se auto engaña y no busca de manera sincera ninguna respuesta. El héroe complacido y receptivo, se vuelve el destinatario del objeto deseado (respuestas-información) y Stone el primer gran donante o destinador.

Más adelante Moore tiene una charla con el cantante de rock Marilyn Manson, quien se convierte en el segundo gran donante dentro del documental, pues proporciona al héroe nueva información reveladora sobre la manera en que los medios fomentan el miedo en la población. Poco después Moore platica con Nicole y Amanda ex compañeras de los asesinos, y con el propio Tom Mauser, pero ninguno le ofrece más del objeto deseado. Entonces viaja a Los Ángeles donde se encuentra con el profesor Barry Glassner, quien funge como el tercer donante, pues profundiza sobre el papel de los medios y la cobertura desproporcionada que hacen de los crímenes en el país. A continuación Moore prosigue su búsqueda con Dick Herlan, ex productor de COPS quien no logra ofrecer respuestas a la problemática y apenas se responsabiliza por las representaciones de su programa.

Hasta este momento de la historia en el documental, el héroe ha tenido tres encuentros en los que se muestra receptivo y hasta cierto punto satisfecho con las respuestas de sus interlocutores, lo cual otorga a esas respuestas el status de verdadera información-objeto de su deseo, y a quienes las ofertan el status de donantes (Stone, Manson, Glassner). A pesar de ello el héroe no considera haber conseguido suficiente información al respecto por lo cual decide partir rumbo a Canadá, país vecino con índices muy bajos de asesinatos por arma de fuego. En Canadá el héroe busca el objeto del deseo en varias localidades, conversa con gente, acude a establecimientos de venta de armas, y tiene un encuentro con el Mayor Mike Bradley. Este personaje también va a asumir un rol de donante en la medida en que ofrece información puntual sobre Canadá y un aspecto social que enseguida revelará su importancia: el apoyo y ayuda gubernamental a los más desprotegidos.

Posteriormente según vimos, Moore regresa a su ciudad natal, Flint, Michigan, pues se ha enterado que en una escuela de la localidad, un niño de seis años mató a su compañera Kayla Rolland con una pistola que encontró en casa de su tío. En el contexto de esta nueva tragedia, el

fiscal de distrito Arthur Busch hace un llamado a la población a tener cuidado de no adquirir armas, lo cual lo convierte en un aliado. Ante esto, grupos afiliados a la NRA, lo hostigan y le demandan la muerte del niño. Charlton Heston, por su parte hace su aparición como lo hiciera tras la masacre en Columbine para alardear a favor del armamentismo, lo cual lo reafirma a él y a la NRA en el papel de antagonistas. Por otro lado, Moore platica con Simmie Hughes, profesora de los niños, pero ella no ofrece información ni asume una postura, pues es tan sólo otra víctima más. Su posterior encuentro con Busch y el detective policiaco Michael Caldwell le permiten enterarse más sobre los pormenores del caso, sin embargo, quien realmente asume un rol de donante es el alguacil Robert Pickle, pues este ofrece información valiosa sobre las posibles causas detrás de la tragedia. El héroe una vez más escucha receptivo a quien funge como quinto y último donante.

Para este momento de la historia Moore ha obtenido suficiente del objeto de su deseo, por lo cual en adelante sus acciones asumen un rumbo distinto. De tal forma, en lo que será el último tramo de su trayecto, su objetivo principal ya no es tanto indagar y buscar respuestas, pues buena parte de su necesidad de información (el objeto) ha sido llenada. Ahora su principal objetivo como verdadero héroe va a ser confrontar a los responsables. En primer lugar decide encarar a Dick Clark, uno de los benefactores del Programa de Retribución, en cuyo local trabajaba Tamarla por un sueldo muy bajo, sin embargo el encuentro no dura mucho pues el oponente logra evadir a Moore y huye en su camioneta. Para el segundo enfrentamiento, el héroe recurre a unos aliados, los ex estudiantes de Columbine Mark Taylor y Richard Castaldo. Los tres juntos acuden a la base de operaciones de K-Mart, opositor responsable de la venta indiscriminada de armamento a lo largo del país y tras una serie de jaloneos en los cuales Mark y Richard asumen cierta iniciativa, el personaje de Lori McTavish sale a reconocer la derrota en nombre de K-Mart. Al final del segmento el héroe y sus auxiliares celebran la victoria a este gran opositor.

Consecuente con el rumbo que han tomado sus últimas intervenciones, Moore realiza un último viaje para sostener su tercera confrontación, esta vez de nuevo solo, y ante el principal oponente: Charlton Heston. El encuentro queda pactado y en un momento climático de la historia estos dos personajes, héroe y villano, se ven finalmente las caras. En retrospectiva, hasta ahora el sentido de su trayecto es bastante significativo. En primera instancia sirvió para que el héroe corrigiera una errada posición inicial y se adhiriera a un nuevo bando, pero además y sobre todo, sirvió para que ganara competencia gracias al objeto que adquirió gradualmente (la información). De tal modo en un momento de plena maduración y con la preparación necesaria, el héroe encara a este otro poderoso personaje. La lucha simbólica sucede en el terreno de Heston, su residencia en Beverly Hills, sin embargo, se utilizan los medios de Moore, la palabra, el diálogo, y no las armas. Bajo estas condiciones Heston muestra su debilidad y derrotado termina huyendo

trastabillante. Entonces Moore coloca la foto de Kayla Rolland a los pies de una columna como si dejara una marca en el campo de batalla, para que el villano no olvide lo que ahí ha sucedido, y el recuerdo de su derrota lo aceche por siempre.

Después de la resolución y desenlace de este punto climático del relato, viene la resolución y desenlace de la historia como totalidad. Si tomamos en cuenta el parecido que guarda esta estructura narrativa con otros relatos, cabría esperar en la secuencia final el regreso del héroe a la tranquilidad del hogar. En cambio, la resolución de esta historia presenta a un Moore que no vuelve a Flint, Michigan, sino a Littleton, Colorado pues acaba de suceder un triple asesinato en el boliche de la localidad. El personaje regresa así al lugar de la masacre y por tanto al lugar donde comenzara su inquietud aunque no su viaje. Por otro lado, al incorporar otro incidente de violencia en el último momento el director deja unos puntos suspensivos sugiriendo que tal vez vienen otros episodios donde este héroe continúe con su noble cruzada en contra de la violencia y las armas.

Con esta aproximación a la forma del contenido, por medio de una caracterización a partir de las seis categorías actanciales propuestas por Greimas, se quiere subrayar que el director ha incluido a ciertos actores sociales dentro de su texto, en función no sólo de haber identificado valiosas fuentes de información que aportaran opiniones y comentarios relacionados con el tema de las armas, sino también en función del papel o rol narrativo que como personajes pueden desempeñar dentro del relato que cobra forma en su documental. Sobre esta doble función de los actores sociales (informativa y narrativa) en el documental abundaremos en el siguiente subcapítulo, donde se realice un análisis pormenorizado del discurso. Por ahora cabe hacer un repaso de los principales personajes de acuerdo a sus roles en la historia tal como queda sintetizado en la siguiente tabla, para concluir algunos puntos que quedaron pendientes al estudiar la sustancia del contenido.

Tabla 3.1

Personajes del documental de acuerdo a una clasificación por grupos actanciales

1. Héroe: Michael Moore Asume la causa de las víctimas y confronta a los responsables de sus desgracias (los oponentes).
2. Oponentes (5): Dick Clark, Mary Lorencz y Lori McTavish (K-Mart), Charlon Heston (NRA) Son responsables en alguna medida de la violencia o asesinatos que imperan en el país.
3. Ayudantes (4): Tom Mauser, Arthur Busch, Mark Taylor, Richard Castaldo Son del bando del héroe, lo ayudan en la lucha contra los oponentes.
4. Objeto: Información Es aquello que desea el héroe.
5. Donantes (5): Matt Stone, Marilyn Manson, Barry Glassner, Mike Bradley, Robert Pickell Son privilegiados que cuentan con el objeto deseado por el héroe (la información).
6. Destinatario – Michael Moore Es el propio héroe que necesita el objeto para ganar competencia y confrontar a sus oponentes.

Con esta información podemos complementar ya nuestro estudio de los personajes de acuerdo al criterio de relevancia. Se había establecido en el apartado anterior que Michael Moore era el personaje principal, pero no se comentó específicamente el nivel de relevancia de los otros personajes involucrados en la historia. Un segundo nivel de relevancia estaría integrado por la mayor parte de los 14 nombres de oponentes, auxiliares y donantes que aparecen en la tabla, pues la supresión de cualquiera de estos personajes que podemos llamar secundarios, afectaría significativamente el sentido que lleva la historia, y el rumbo del protagonista sería diferente.

Sin embargo, antes hay otro personaje que también puede considerarse como principal. Después de nuestro protagonista la figura que más apariciones tiene en la historia es Charlton Heston, además de que cada una de sus apariciones tiene un especial valor para la trama. Al mostrarnos el lado insensible y abyecto de este personaje con relación a momentos tan delicados de la historia, Moore no sólo desnuda al famoso actor representante de la NRA, sino que lo hace verdaderamente acreedor al papel de antagonista dentro del entramado narrativo de su película. En ese sentido, a pesar de que Heston tiene una presencia limitada a cuadro (en el discurso) en comparación con la de Moore, cumple una función estructural de gran importancia pues de hecho permite que el esqueleto del relato cobre forma. Si todo héroe necesita un villano, esto es especialmente cierto en esta historia, que se fundamenta justamente en la preparación del protagonista para una eventual confrontación final. De no haber existido Heston, toda la preparación del héroe no tendrían ningún sentido desde un punto de vista narrativo, y tal vez dejaría de ser una preparación para convertirse en una simple búsqueda de respuestas, que dejaría al espectador una sensación inconclusa, insatisfecha o derrotista debido a que no hay como tal una respuesta o solución definitiva a las interrogantes del protagonista. Por otro lado el texto perdería un cúmulo de características que lo hacen asemejarse a los típicos relatos dentro del régimen de narratividad fuerte, asunto que abordaremos más adelante.

Como personajes secundarios en primer lugar encontramos a los tres villanos restantes, los cuales adquieren un perfil menor con relación a Heston debido a su presencia más reducida y localizada dentro de un momento único de la historia. En ese sentido, sirven mucho más como antesala al encuentro final (el grado de confrontación aumenta en la medida en que se acerca el final de la historia) que como una posible solución definitiva a las inquietudes del protagonista. Por otro lado, en el grupo de ayudantes los tres personajes también funguen como personajes secundarios; destacan Richard y Mark, pues su participación a un lado de Moore, permite derrotar a un oponente (K-Mart). Los donantes por su parte, son también todos personajes secundarios. La importancia de ellos consiste en marcar la pauta al protagonista de hacia donde debe continuar su camino, orientar su investigación o mejorar su entrenamiento como héroe. Destaca Matt Stone, primer donante, pues temprano en la historia hizo ver al protagonista la

maldad de Heston con lo cual marcó definitivamente el rumbo de su viaje; aunque también el alguacil Robert Pickell, quien señaló al Programa de Distribución como la principal causa de la tragedia de Kayla en Flint, y es que quizá en el contexto de la historia con este último fragmento de información terminaron por conectarse las piezas en la cabeza del héroe y este entendió cómo debía proceder: había que localizar a los responsables y confrontarlos directamente.

Bill Nichols ha señalado que en los documentales donde el director se pone en el centro del escenario se corre el riesgo de que “otros personajes puedan quedar encasillados en los espacios narrativos reservados a donantes, ayudantes y malvados. Los actores sociales (la gente) quedarán subordinados a la trayectoria narrativa del realizador como protagonista.” Este comentario lo había hecho refiriéndose a *Roger and Me*, documental en el cual, según Nichols, Michael Moore interpretaba “el papel de héroe y vencedor.”²⁰⁶ Aquí se ha demostrado cuánto es cierto todo esto también dentro del documental *Masacre en Columbine*, pero más que un riesgo, afirmamos por ahora nosotros, podría ser una consecuencia calculada y funcional para los objetivos de comunicación de su director.

3.2.3 Trama y grados de narratividad

Se han descrito ya los sucesos al establecer cuál es la sustancia y la forma del contenido, sin embargo, resta estudiarlos de acuerdo a su secuencialidad y su lógica de articulación. Hemos señalado anteriormente que los componentes constitutivos de la historia se disponen a lo largo de ejes o coordenadas que conforman una trama. Para este momento del análisis ya se ha adelantado un poco en qué consiste dicha trama, pero para poder verdaderamente descubrir sus conexiones y con ello la estructura misma de la historia, es necesario clasificar los diferentes sucesos en *núcleos* y *satélites*. Según vimos, los núcleos están unidos por lazos cronológicos y lógicos de interdependencia y no pueden suprimirse sin modificar la trama pues conforman su armazón. Los satélites en cambio, tienen una importancia menor, pues se relacionan con los núcleos por medio de una implicación simple, debido a lo cual si se suprimen no se altera el entramado narrativo.²⁰⁷

Ya se ha comentado que a lo largo del documental se pueden ubicar un sinnúmero de sucesos. Ahora bien, no todos tienen una relación directa con la historia que se narra, pues pueden constituir pequeños relatos autónomos que se relacionan más con la lógica expositiva del documental, que con el eje narrativo del mismo. Un ejemplo lo encontramos en la secuencia de animación que incluye una historia llena de personajes singulares para ilustrar de manera sintética y amena cómo el pasado de los Estados Unidos ha estado marcado por el miedo y las

²⁰⁶ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 109

²⁰⁷ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 56-58

armas. Sin embargo, ninguno de esos existentes y sucesos se relaciona directamente con los existentes y sucesos de la historia principal que a lo largo del documental se relata. Como estos sucesos, hay otros varios ejemplos de relatos autónomos, ninguno de los cuales puede considerarse ni núcleo ni satélite del contenido narrativo que se articula a lo largo de la película.

En cambio hay otro gran cúmulo de pequeños relatos que sí forman parte del contenido de la historia, pero no son imprescindibles para su desarrollo, por lo cual se consideran satélites. Un ejemplo lo constituyen muchos de los sucesos que al principio de este análisis de narratología temática no fueron contemplados pues no cumplían con el criterio anagráfico. Son pequeñas historias que involucran a personajes anónimos como aquella en la que dos cazadores tomaban fotos a un perro cuando un arma se disparó accidentalmente, o la historia de las abejas africanas que supuestamente llegarían a invadir los Estados Unidos. Ambos relatos son contados por el propio Moore (el héroe), lo cual los hace parte de su historia. La de los cazadores, se ubica cuando él empieza a reflexionar sobre el estado de cosas en Michigan, y repara en todos los locos por las armas con los que convive así como en las historias trágicas que ahí han provocado. Dicho relato forma parte de los motivos que lo inquietaron y luego lo impulsaron a emprender el viaje, sin embargo, si se suprime de la historia, la estructura narrativa no se modifica, sólo se empobrece. Lo mismo sucede con la historia de las abejas africanas, pues esta le ayuda a comprender al héroe la enseñanza que le ha dejado Marilyn Manson (segundo donante), pero no hay una dependencia estructural con la misma para seguir adelante en el desarrollo de la trama.

Lo importante en este punto del análisis será detectar y desglosar los sucesos de los cuáles sí depende la estructura narrativa, es decir los núcleos de esta historia. Nichols ha señalado que “la presencia de donantes y malvados debe estar «motivada» en relación con el dilema o la búsqueda del protagonista.”²⁰⁸ Esta premisa quedó constatada al estudiar la forma narrativa del documental, lo cual nos hace pensar que si todos los principales personajes se mueven alrededor del héroe y adquieren relevancia en función de lo que le dan o lo que le hacen, también los principales sucesos se convierten en núcleos en función de la trayectoria del mismo héroe. En ese sentido, es natural que la mayoría de esos núcleos correspondan a acciones realizadas por Moore en su rol de personaje activo. Tomando en cuenta esto, y asumiendo que entre dos núcleos debe haber una relación de causalidad y de motivación interdependiente, hemos esbozado el esquema de la tabla 3.2. Ahí se observa el armazón de la trama, es decir, las conexiones que se establecen entre los sucesos principales, en torno a los cuáles se articularían también los satélites de manera ramificada. Enseguida se presenta paso por paso una explicación a dicho modelo.

²⁰⁸ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 262-263

Tabla 3.2

Núcleos y armazón de la trama del contenido narrativo

1. La masacre en la preparatoria de Columbine (el primer llamado)
2. Heston se aparece en el lugar de la tragedia (la aparición del oponente)
3. Moore emprende el viaje (la partida del héroe)
4. Moore se encuentra con Matt Stone (el héroe recibe el objeto del primer donante)
5. Moore se encuentra con Marilyn Manson (el héroe recibe el objeto del segundo donante)
6. Moore se encuentra con Barry Glassner (el héroe recibe el objeto del tercer donante)
7. Moore se encuentra con Mike Bradley (el héroe recibe el objeto del cuarto donante)
8. El asesinato de Kayla Rolland en Flint (el segundo llamado)
9. Heston se aparece en el lugar de la tragedia (la segunda aparición del oponente)
10. Moore se encuentra con Robert Pickell (el héroe recibe el objeto del tercer donante)
11. Moore confronta a Dick Clark (el primer enfrentamiento del héroe)
12. Moore confronta a K-Mart (el segundo enfrentamiento del héroe)
13. Moore confronta a Charlton Heston (el tercer enfrentamiento del héroe -la victoria final-)
14. Moore regresa a Littleton (el regreso del héroe)

1. La masacre en la preparatoria de Columbine (el primer llamado).

Toda la primera parte de la historia corresponde a la presentación del personaje (está constituida por satélites) así que el primer gran suceso es la fechoría en Columbine, pues esto despierta la curiosidad e interrogantes del héroe y rompe con ello el equilibrio inicial (en el discurso esto lo vamos a saber mucho después). A diferencia de otros relatos, en esta historia el detonador del conflicto interno no es algo que le hacen al protagonista, sino algo que les hacen a otras

personas, ante lo cual el protagonista se sensibiliza, pues está en su naturaleza de héroe querer ayudar a las víctimas y confrontar a los responsables de su sufrimiento.

2. Heston se aparece en el lugar de la tragedia (la aparición del oponente).

El significado que para el héroe va a tener este suceso es fundamental. Eric Harris y Dylan Klebold fueron los asesinos materiales, pero para Moore ellos no son más que una consecuencia de un estado de cosas, y por tanto los verdaderos culpables son quienes han permitido y fomentado este estado de cosas. En ese sentido, uno de los grandes responsables-culpables es la NRA, organización que promueve el armamentismo a lo largo del país. De tal modo, la aparición de Heston en el lugar de la tragedia constituye una reivindicación del villano por medio de un segundo embate a las víctimas en duelo (su aparición en el lugar de los hechos).

3. Moore emprende el viaje (la partida del héroe).

En Michigan el héroe empieza un recorrido con la intención de responder a sus inquietudes. Las pláticas con diversos personajes le permiten darse cuenta que el estado de cosas no está bien. Todos estos sucesos constituyen satélites pues si bien ayudan a comprender el problema, su posible supresión no alteraría la llegada del siguiente núcleo: El héroe emprende el viaje a Littleton. Este suceso es necesario y consecuente, pues para resolver la problemática el héroe debe viajar al lugar de los hechos. El viaje simboliza la transformación que ha de sufrir el héroe con respecto a quien era antes y a quien será ahora (asumir su papel de héroe).

4. Moore se encuentra con Matt Stone (el héroe recibe el objeto del primer donante).

En Littleton Moore ha entrado en contacto con varias víctimas lo cual ha venido a confirmar sus preocupaciones. Todos los sucesos que entonces ocurren constituyen satélites pues no modifican significativamente el curso de la historia. El siguiente núcleo es el encuentro de Moore con el primer donante. La importancia de este suceso radica no sólo en que el personaje obtiene ya un poco del objeto deseado (información), sino que además este personaje saca a relucir el nombre de Charlton Heston, con lo cual se reafirma quien es el oponente principal.

5. Moore se encuentra con Marilyn Manson (el héroe recibe el objeto del segundo donante).

El personaje obtiene más información y con ello gana competencia, pero además, el donante (Marilyn Manson) le da las pautas de hacia dónde continuar su recorrido. Su reflexión en torno a los medios de comunicación llevan al héroe a fijar su siguiente destino: California. Si bien después del encuentro con Manson, Moore tuvo algunos otros encuentros con víctimas, todos esos sucesos constituyen satélites, pues sirven para reafirmar la posición del protagonista, pero no afectan el desarrollo de la historia de una manera significativa.

6. Moore se encuentra con Barry Glassner (el héroe recibe el objeto del tercer donante).

Sus paseos en Los Ángeles con este personaje y la nueva información que obtiene, lo hacen más competente, es gracias a esta tercera fase de preparación que el héroe se atreve a hacer su

siguiente viaje, el más largo de todos (a Canadá). Después de este suceso núcleo encontramos otro satélite, la plática con Dick Herlan.

7. Moore se encuentra con Mike Bradley (el héroe recibe el objeto del cuarto donante).

Su estancia en Canadá marca un punto cumbre de su trayectoria, termina por comprobar algunas hipótesis y desechar otras. Mike Bradley concentra como autoridad canadiense, el papel de donante, proporciona de nuevo el objeto deseado, y el héroe alcanza ya un gran status de competencia. Antes y después de ese encuentro, hay muchos sucesos, pero la enseñanza general que deja al héroe su estancia en ese otro país está sintetizada en la figura de Bradley.

8. El asesinato de Kayla Rolland en Flint, Michigan (el segundo llamado).

Una nueva tragedia acontece en la ciudad natal del protagonista. Este suceso afecta de manera determinante la orientación de su viaje, pues lo obliga a interrumpir su recorrido y trasladarse inmediatamente a Flint. Por otro lado, si hemos visto que el héroe se sensibiliza con el dolor de las víctimas, esta vez las víctimas pertenecen a su propia comunidad, lo cual va a marcarlo profundamente. Alrededor de este evento trágico también hay muchos satélites, pero la parte medular en la trayectoria del héroe es este suceso y el núcleo que a continuación se refiere.

9. Heston se aparece en el lugar de la tragedia (la segunda aparición del oponente).

Por medio de esta aparición Heston confirma su status de villano.

10. Moore se encuentra con Robert Pickell (el héroe recibe el objeto del último donante).

El último donante le otorga a Moore el último pedazo de información (objeto de deseo) que busca. Esto le permite comprender otra causa de la violencia: la pobreza y el abandono familiar. A partir de este último aprendizaje Moore toma una resolución definitiva: debe encontrar a los culpables y confrontarlos. Alrededor de dicho suceso hay varios satélites que permiten comprender las razones de que el héroe decida ir primero sobre Dick Clark, sin embargo, tampoco implican por sí mismos un avance en el desarrollo de la historia o una transformación significativa para el héroe.

11. Moore confronta a Dick Clark (el primer enfrentamiento del héroe).

Michael Moore viaja a California para tener su primera confrontación. Ahí comienza su embate pero el villano logra evadirlo y huye del lugar. La importancia de este suceso como núcleo es que es el primer paso de la fase final del trayecto y formación del héroe.

12. Moore confronta a K-Mart (el segundo enfrentamiento del héroe).

Para la confrontación en K-Mart, Moore acude con dos ayudantes: Mark Taylor y Richard Castaldo. Aunque hay muchos sucesos involucrados alrededor del percance, la médula de este momento de la historia es el enfrentamiento entre los representantes de ambos bandos. Para el héroe significa el segundo paso dentro de la fase terminal en su preparación. A diferencia del

encuentro anterior, esta vez resulta victorioso, sin embargo, para ello ha necesitado apoyarse en otros personajes.

13. Moore confronta a Charlton Heston (el tercer enfrentamiento del héroe -la victoria final-).

Está rodeado de pequeños satélites, pero el núcleo y punto climático de esta secuencia y de toda la historia es el enfrentamiento con el villano. La competencia ganada hasta ahora gracias al objeto que recibió de los donantes, y la experiencia de sus dos confrontaciones anteriores lo han colocado en una posición madura para conseguir la victoria ante el mayor oponente de todos.

14. Moore regresa a Littleton (el regreso del héroe).

Después de este encuentro el héroe puede volver, pero no vuelve a casa sino a Littleton, donde se rompió el equilibrio inicial. Los demás satélites que aquí se hallan sirven para caracterizar los rasgos particulares que tuvo ese regreso.

Hemos llegado a un punto en nuestro análisis sobre los componentes constitutivos del relato en el cual ya podemos responder al cuestionamiento del grado de narratividad que hay en el texto. Como se expuso en el primer capítulo, Francesco Casetti y Federico di Chio proponen tres grandes regímenes narrativos dentro de los cuáles se pueden ubicar los relatos.²⁰⁹ El régimen de narración fuerte ha predominado en el mundo occidental y en la mayoría de los mitos de culturas antiguas, y está basado en las oposiciones estructurales entre personajes con intereses contrapuestos, mismas que provocan uno o varios conflictos a ser resueltos a lo largo de la historia. El régimen de narración débil es una variante en la cual se relativizan los papeles de los personajes pues estos se vuelven enigmáticos, complejos y no tienen muy definidos sus fines por lo que sus acciones son inciertas. Finalmente, en el régimen de la antinarración domina la fragmentación y la dispersión, hay pocos sucesos relevantes pues todo se convierte mucho más en una contemplación de los existentes.

Hemos concluido a partir de los resultados anteriores que el texto en cuestión nos presenta no sólo un caso de discurso narrativo (relato), sino que además tiene un alto grado de narratividad por lo cual se puede ubicar en el régimen de narración fuerte. A continuación se exponen los principales puntos que respaldan esta afirmación.

1. Los ambientes tienen una dimensión englobadora y tienen nexos fuertes con los personajes que los habitan. Cada uno de los principales lugares en que ocurren los sucesos tiene una afectación casi determinista con respecto a los personajes que se mueven y actúan dentro de ellos. A continuación algunos ejemplos: a) Michigan- Es el lugar donde predominan los “locos por las armas” (Moore menciona que Heston también nació en Michigan). El héroe al haber nacido en esta demarcación se ha convertido en uno de ellos, pero algo le ha hecho cuestionar su posición y curarse de ese estado. b) Colorado- Es el lugar de las víctimas. Si en el otro

²⁰⁹ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 188-192

predominaban los disparos y los silencios tensos, aquí en cambio hay un ambiente de luto. Los personajes son tranquilos y reservados, han sido afectados por una tragedia ocurrida en la comunidad. c) Canadá- Es el lugar del otro sitio posible. La gente ahí no se dispara, no se tiene miedo, se ofrece la mano y se preocupa por los más desfavorecidos. Constituye un lugar y ambiente utópico por el cual el héroe (ahora lo sabe) tiene que luchar.

2. Los personajes tienen valores específicos muy claros articulados en torno a un esquema de oposiciones. El planteamiento axiológico es típico del régimen de narración fuerte, pues separa a los personajes entre buenos y malos. En ese sentido la caracterización de héroe no sólo es adecuada en función del modelo actancial propuesto por Greimas sino que encaja muy bien con la idea de un representante del bien, dotado de ciertos atributos que le permiten oponerse al representante del mal o villano que en este caso es Heston.

3. Los sucesos a lo largo del relato están al servicio de una transformación determinada y necesaria que el protagonista debe atravesar. Casetti y di Chio señalan que en este régimen “el héroe se convierte poco a poco en alguien capaz de actuar (adquiere competencia), y el recorrido diegético del film se dedica a seguir esta transformación principal...”²¹⁰ En ese sentido la búsqueda o investigación iniciada por Moore sirve como una preparación previa necesaria para confrontar a los opositores. Por ello los enfrentamientos no suceden al principio o en medio de la historia, sino al último, cuando el héroe ha adquirido la maduración necesaria.

4. Los sucesos al final del relato tienen un sentido conclusivo, como un cierre a una serie de complicaciones, tal y como sucede con los típicos relatos del régimen de narración fuerte. Además existe un suceso climático que corresponde a la confrontación definitiva entre los dos polos opuestos. En ese sentido la confrontación entre Moore y Heston, es la confrontación entre el bien y el mal, el héroe y el villano, después de esto, la estructura narrativa fuerte reclama el desenlace de la historia, que aquí también oportunamente llega.

El análisis de los componentes constitutivos de la historia ha permitido establecer que el texto detenta un régimen de narración fuerte. Ahora bien, queda pendiente estudiar otra cuestión relacionada con los grados de narratividad, esto es las estrategias de contranarrativa que a pesar de todo pudieran filtrarse dentro del texto. Sin embargo, hemos observado que la aplicación de estos conceptos, se debe realizar en un análisis más avanzado cuando se aborde la forma y la sustancia de la expresión. Esto se debe a que dichas estrategias se relacionen íntimamente con el cómo los componentes constitutivos de la historia se llegan a desdibujar de repente durante su transmisión discursiva. Es por ello que este análisis sobre el grado de narratividad deberá ser complementado un poco más tarde. Por ahora damos por concluida la primera parte de nuestro estudio, es decir, aquello que atañe a la narratología temática.

²¹⁰ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 189

3.3 Narratología modal o de la expresión (las variables del discurso)

Realizar la primera parte de este análisis narratológico (subcapítulo anterior) no resultó empresa fácil debido a que la historia no aparece de manera evidente ante un primer visionado del filme. Ha sido necesario una revisión detenida y una reflexión constante sobre el posible significado narrativo de cada uno de los elementos. Esta labor no hubiera sido tan complicada de haber aplicado este análisis a una película de ficción, donde los componentes de la historia son más fácilmente reconocibles. La principal diferencia es que estamos frente a una película documental que por tanto está hecha para informar y ya no simplemente para entretener. En ese sentido *Masacre en Columbine*, apuesta por incluir un relato en el cual apoyarse, pero no renuncia a sus objetivos de proporcionar cifras, contrastar datos, relacionar cabos sueltos, en suma exponer y argumentar sobre una cuestión del mundo histórico. Esto en última instancia significa incluir contenidos que exceden el marco estrictamente narrativo de la historia relatada.

Por otro lado, surge el cuestionamiento de hasta qué punto la forma narrativa que asume el documental, es producto de una intención deliberada por parte de su director o es algo totalmente accidental y fortuito. Y es que también podría ser válido suponer que si se ha articulado una historia como la antes expuesta, simplemente sea una consecuencia natural de conjuntar un estilo documental intimista y catalizador²¹¹ con una serie de situaciones relacionadas con la temática de la violencia y las armas. Una segunda posibilidad habría sido sólo potenciar los efectos dramáticos y narrativos que tenían ciertas secuencias. O en cambio puede ser que tal vez toda la estructura de la película esté diseñada cuidadosamente con la intención de incluir una narrativa que sirva de hilo conductor para toda la exposición.

Estas inquietudes serán resueltas al efectuar la segunda parte de nuestro análisis narratológico. De tal modo, en adelante nos centraremos en el estudio del discurso, es decir, en la manera en que la historia se nos presenta en el documental. Para ello seguiremos el orden de exposición de los conceptos presente en el primer capítulo, por lo cual iniciaremos con un análisis de la forma de la expresión en dónde se aborden cuestiones como tiempo, perspectiva y modo del relato. Más adelante, el segundo apartado tratará sobre la sustancia de la expresión, es decir, todo lo relacionado con la especificidad audiovisual del mismo. Será fundamental en esta última parte ubicar las modalidades de representación documental empleadas en la película con las respectivas posibilidades y limitantes que han ofrecido al realizador para construir este relato, y la manera en que el mismo lo ha resuelto.

²¹¹ En el capítulo 2 se abundó sobre el estilo que predomina en los documentales de Moore. Entonces señalamos que dos de sus características son especialmente favorables para dotar al documental de una dimensión narrativa. Por un lado el estilo intimista permite al realizador convertirse en un personaje que cuenta y padece los sucesos de su película en primera persona. En segundo lugar, el estilo vérité o catalizador permite orquestar situaciones de confrontación y provocación con respecto a otros actores sociales.

3.3.1 Forma de la expresión

Según la propuesta de Seymour Chatman el discurso se divide para su estudio narratológico en sustancia y forma de la expresión.²¹² En este apartado se analiza la forma de la expresión, es decir, las variables del discurso que no dependen estrictamente de la manifestación concreta del mismo en algún medio específico (verbal, fílmico, musical, etc.). El primer campo que estudiaremos es la temporalidad narrativa en cuanto a orden, duración y frecuencia que observan los eventos de la historia en el discurso, y a las implicaciones significativas que ciertas alteraciones tienen con respecto al texto y al posible espectador. Luego se aborda la perspectiva y el modo narrativo, campos por medio de los cuáles se estudiará la figura del narrador, en cuanto al grado de conocimiento que tiene sobre existentes y sucesos, y en cuanto al tipo de participación que asume a lo largo de la obra. Durante ciertos momentos de esta fase del análisis, resultará necesario comentar algunos aspectos sobre el discurso audiovisual, en la medida en que puedan clarificar el alcance e importancia que cada una de las variables, temporalidad, perspectiva y modo, tienen en este documental. Sin embargo, no se profundizará demasiado sobre la especificidad audiovisual de este relato, pues esto será materia de un apartado posterior.

3.3.1.1 Tiempo

Analizar las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso nos permite detectar ya algunas intenciones del realizador en torno a enfatizar o abreviar ciertas situaciones. Esto puede por tanto ofrecer información significativa sobre la importancia que Moore otorga al hilo narrativo que tiene su documental. Procederemos en nuestro análisis de acuerdo a los tres distintos niveles en que se pueden abordar las cuestiones del tiempo: orden, duración y frecuencia.

1) Orden.

Debemos tener presente a lo largo de esta primera aproximación que la historia tiene un orden cronológico y consecutivo (1234). De tal modo, en el desglose realizado por párrafos narrativos en el subcapítulo anterior²¹³ podemos observar una progresión que empieza en Flint, Michigan con la etapa de niñez de Moore (párrafo narrativo 1) y concluye en un boliche en Littleton, cuando Moore indaga sobre un asesinato y luego tira la bola para hacer una chuza (párrafo narrativo 25). En cambio en el discurso, es decir, en su exposición dentro de la película, dichos eventos sufren alteraciones significativas y en lugar de tener un orden lineal, aparecen dispuestos según un orden complejo cuyas principales particularidades caben ser comentadas.

²¹² Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 22-27

²¹³ Véase **La historia dentro del documental *Masacre en Columbine*** desglosada en 25 párrafos narrativos en el apartado 3.2.1

En primer término, tal como lo hace saber el narrador en off, el comienzo de la película se ubica en la mañana del 20 de abril de 1999, para entonces una gran cantidad de sucesos importantes en la historia ya han tenido lugar según sabemos. Esto explica que las principales alteraciones en el texto sean del tipo de analepsis (2134), es decir, aquellas alteraciones en las cuales se evocan sucesos anteriores al momento presente de la historia que se relata. Las evocaciones más comunes que encontramos son aquellas referidas en palabras de los personajes con los que platica Moore. Algunos ejemplos se ubican en las pláticas que tiene con los jóvenes en Oscoda. Brent platica que en una ocasión amenazó a un compañero con una pistola, razón por la cual casi es expulsado de la escuela, y DJ en cambio cuenta que ha realizado bombas gracias a lo aprendido en *El libro del anarquista*. Ambos son eventos que han sucedido en el tiempo pasado de la historia y que aparecen aquí de manera anacrónica. Otro ejemplo lo encontramos cuando Moore platica con Nicole y Amanda, ex alumnas de la preparatoria de Columbine. Ellas relatan cómo eran Eric y Dylan en la clase de boliche. Como estos ejemplos hay muchos otros en el documental en la medida en que buena parte del filme corresponde a las indagaciones que hace el protagonista sobre eventos que han ocurrido en el pasado.

Cabe señalar que también hay muchos otros eventos del pasado referidos durante el documental, pero que no forman parte de su trama ni se relacionan con el personaje principal. Tal es el caso de los sucesos que se muestran en la secuencia de animación, por medio de la cual se incluye una breve historia de los Estados Unidos desde su fundación. Por otro lado, hay una secuencia que, con el acompañamiento irónico de la canción *What a wonderful world* interpretada por Louis Armstrong²¹⁴, y por medio de una serie de materiales fílmicos de archivo y texto, nos recuerda algunos asesinatos, golpes de estado, invasiones o guerras, ocurridas alrededor del mundo y relacionadas con algún tipo de ayuda económica o militar brindada por los Estados Unidos. Ninguno de estos casos ni otros similares constituyen por ello un tipo de analepsis, sino en todo caso paréntesis informativos (en forma de relatos) pues tienen que ver mucho más con la exposición del documental que con el eje principal de su línea narrativa, pues no forman parte de la historia tal como la hemos referido.

Un tipo particular de analepsis que enriquece mucho el relato, lo constituyen los flashbacks, es decir, aquellas evocaciones de sucesos anteriores en las cuales la banda de la imagen también se vuelve retrospectiva. El primer ejemplo relevante corresponde a la presentación del pasado del héroe, pues mientras la voz narradora lo expone en primera persona, desfilan en la imagen una serie de fotos y videos caseros sobre su infancia y su juventud. Posteriormente, durante su encuentro con James Nichols se abre un paréntesis por medio del cual se nos relata el atentado de bomba en Oklahoma City y los involucrados. Entonces de nuevo a

²¹⁴ Para entender el sentido irónico de la canción véase la traducción de la letra en el Anexo III de este trabajo.

modo de flashback el director incluye fotos, así como video de los heridos, las detenciones y la posterior liberación del propio James Nichols. Del mismo modo, al abordar la masacre en Columbine, el director incluye otro flashback mucho más impactante, pues no sólo se limita a mostrar algunas consecuencias de la tragedia, sino que incluso se remite a la tragedia misma. Moore en este caso ha tenido acceso a los videos de seguridad de la escuela, y en un momento de gran dramatismo, nos muestra la imagen en blanco y negro donde se aprecia el comedor estudiantil y a los alumnos en pánico. Más adelante, Eric y Dylan se pasean con las armas buscando nuevas víctimas a quienes disparar. Otros ejemplos de sucesos que se presentan a modo de flashbacks los constituyen las apariciones de Heston en las localidades de Denver, Colorado y Flint, Michigan, pues cuando el protagonista llega a los lugares, siempre lo hace después del villano. Como se desprende de todos los ejemplos mencionados de flashbacks, estas analepsis, al incluir también imágenes, otorgan a cada uno de los sucesos una mayor importancia discursiva, lo cual se corresponde funcionalmente con la importancia narrativa que tienen con respecto de la historia.

Finalmente, debemos comentar otra particularidad que se relaciona con el orden discursivo de los eventos. Como ya se ha comentado, muchas entrevistas están fragmentadas y el director ha incluido sus intervenciones en distintos momentos de la película. El montaje en esos casos responde a una lógica de argumentación o exposición típica del documental, pero en términos de las relaciones entre historia y discurso estamos ante otro caso de ruptura en la temporalidad narrativa. Esto se debe a que se rompe la unidad espacio temporal de un encuentro presente para irnos momentáneamente a un encuentro pasado o futuro (una entrevista-encuentro que ya sucedió o está por suceder). Bajo una lectura narrativa estricta todos estos momentos se pueden considerar como saltos temporales, y por lo tanto se convierten en pequeños flashbacks e incluso flashforwards. Los flashforwards como un tipo de prolepsis, constituyen un salto adelante en la historia, lo cual podemos ubicar en el documental cuando Moore se encuentra en Los Ángeles y se intercala un fragmento de una charla que el personaje va a sostener con Arthur Busch, mucho tiempo después a propósito de la muerte de Kayla Rolland en Flint, Michigan.

Si nos hemos detenido tanto en todas estas cuestiones sobre la alteración del orden temporal es porque todo ello tiene una consecuencia significativa en el efecto narrativo del texto. Como se puede apreciar el discurso está plagado de saltos y rupturas temporales del orden cronológico de la historia, buena parte de los cuales, según hemos visto, responden a un principio argumentativo y expositivo, propio del documental. Aunque todo ello es lógicamente correcto, provoca que el texto confunda o incluso oculte al espectador el orden en que habrían ocurrido los encuentros. Esto es una de las principales dificultades antes las que nos hemos topado al reconstruir la historia de esta película, pues se suma también al hecho de que tampoco

se muestran muchas partidas, desplazamientos y llegadas del héroe, algo que será abordado a continuación durante el análisis de la duración. Por lo pronto, debemos destacar que se ha topado ya un primer factor por medio del cual el principio informativo del documental mina un poco la inteligibilidad y transparencia de la narrativa, y vuelve borroso su desarrollo.

2) Duración.

La duración de la historia no queda abiertamente indicada en el documental, sin embargo, si tomamos en cuenta el tiempo que habría entre el primer suceso (Moore de niño) y el último (Moore adulto tira la bola y hace una chuzca), se puede estimar que dicha duración abarcaría un periodo de por lo menos 30 años. El discurso en cambio tiene una duración de 1 hora 59 minutos, por lo cual la relación corresponde a la fórmula $TD < TH$, donde el tiempo del discurso o tiempo cinematográfico, es menor al tiempo de la historia o tiempo real. Esto corresponde a una evaluación de la película en su totalidad, sin embargo, cabe hacer algunas consideraciones en cuanto a momentos particulares dentro de la misma.

Según hemos visto la elipsis es la supresión temporal entre dos sucesos de la historia. Es decir, el cúmulo de situaciones que no son relevantes para la misma y que por ello el autor las ha dejado fuera. En ese sentido, en este documental existen tres grandes elipsis que permiten condensar un cúmulo de varios años a unos cuantos minutos. La primera gran supresión temporal corresponde al tiempo vivido por el héroe entre los sucesos propios de su infancia, y el suceso relatado de su adolescencia cuando ganó el premio de puntería otorgado por la NRA. La segunda gran supresión abarca el tiempo entre este momento de la adolescencia y el siguiente suceso importante de la historia según el orden cronológico, es decir, el 19 de abril de 1995, día del atentado de bomba en Oklahoma. Finalmente, el tercer gran salto temporal nos lleva desde esta fecha hasta 4 años más tarde, el 20 de abril de 1999, día de la masacre en Columbine, justo donde comienza propiamente el documental. A partir de entonces el discurso no va a prescindir de las elipsis, sin embargo, estas tendrán una duración menor pues todo se supone ocurre ahora durante el presente de la acción. Sobre estas pequeñas elipsis habremos de volver más tarde.

Por ahora cabe comentar otro recurso por medio del cual la extensión de la historia se ha resumido significativamente, esto es, cuando el narrador de manera verbal cuenta lo que pasó. Seymour Chatman ha señalado que “las narraciones verbales expresan contenidos narrativos de resumen temporal con más facilidad que las narraciones fílmicas”²¹⁵. Chatman lo menciona en el sentido de que lo propiamente cinematográfico es mostrar los sucesos, no contarlos. Sin embargo, el cine de manera frecuente también incorpora resúmenes temporales por medio de la voz de algún personaje o narrador. Esto sobre todo se utiliza para hacer una presentación breve sobre un estado inicial de las cosas, a partir de lo cual se da entrada al conflicto, y al desarrollo

²¹⁵ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 26

de la historia que será mostrada. En el caso del documental es todavía más frecuente el uso de resúmenes verbales debido fundamentalmente a dos razones: por un lado no siempre se cuenta con el material visual y sonoro para mostrar los eventos, y por otro, debido a la cantidad de información que es necesario transmitir, se debe economizar en algunas cuestiones para que todo quepa funcionalmente en el mensaje.

En el caso de este documental, aunque el director Michael Moore ha conseguido registros audiovisuales sobre ciertos eventos, también sus recursos llegan a ser limitados bajo ciertas circunstancias y más de una vez recurre a hacer un resumen verbal donde las imágenes no necesariamente muestran nada de lo que se relata. Cuando Moore narra la historia de Tamarla Owens, concluye de la siguiente manera: “Aunque Tamarla trabajaba 70 horas a la semana en estos dos trabajos, no ganaba lo suficiente para pagar la renta y una semana antes del tiroteo su casero le dijo que iba a desalojarla. Sin un lugar a dónde ir, y sin querer sacar a sus hijos de la escuela, Tamarla le pidió alojamiento a su hermano. Ahí fue donde el hijo de Tamarla encontró una pistola calibre .32 y la llevó a la escuela.” En este ejemplo, Moore condensa lo que habría sucedido en por lo menos dos semanas de la historia, en poco menos de 30 segundos del discurso, mientras tanto en la imagen se nos presentan tomas del centro comercial, un primer plano del rostro de Tamarla y la casa del tío, elementos que sirven como apoyo para que el espectador reconstruya en su imaginación los sucesos, pero que no muestran directamente alguno de los momentos referidos por la voz en off. Esta estrategia de condensación es recurrente a lo largo del documental, sin embargo, suele estar intercalada con otros recursos como entrevistas o materiales de archivo con audio original. En más de una ocasión la intervención del orador sirve como clausura, introducción o precisión de aquello que se nos informa por otros medios. La función que cumple en dichos casos es justamente abreviar y agilizar la exposición de los hechos.

Ahora bien, en la representación de varios sucesos que hemos denominado núcleos de la historia, se utilizan también muchas elipsis, aunque siempre a una menor escala para suprimir momentos de una misma acción. En primer lugar debemos señalar que los encuentros entre los personajes y el héroe debieron durar mucho más en la historia, pero en el montaje sólo se ha seleccionado lo más relevante para resumir la interacción a unos cuantos segundos o minutos. Otro caso significativo corresponde a todos los desplazamientos y viajes realizados por el personaje protagonista, y lo cuáles necesariamente tuvieron que ocurrir pues los principales encuentros se producen en localidades muy lejanas unas de otras como Flint (Michigan), Littleton (Colorado), o Los Ángeles (California) por mencionar algunas. Si en una película de ficción el personaje desapareciera y apareciera en nuevas localidades y con nuevas personas sin indicar su desplazamiento causaría bastante ruido al espectador. En este documental, si bien, el

personaje aparece y desaparece de un lugar a otro, en cambio no reparamos demasiado en ello. Esto se debe de nuevo a que por momentos la narrativa de búsqueda en torno al personaje cede a la convención del documental según la cuál lo que importa es la continuidad expositiva, y la información que los entrevistados puedan ofrecer como actores sociales sobre una problemática dada. Fuera de un número limitado de ejemplos, la mayoría de las veces esos desplazamientos no están indicados, y la consecuencia de nuevo es que se mina un poco el efecto narrativo, pues se quedan en la sombra algunos sucesos importantes para la historia, debido una vez más a las exigencias expositivas del documental.

Cabe hacer ahora una reflexión sobre los recursos por medio de los cuáles la duración en el discurso se llega a hacer más larga que la de la historia en algunos momentos aislados. En primer lugar destacan los lapsos expositivos o demostrativos que ayudan a nuestra comprensión de la problemática, pero que no se relacionan directamente con la historia contada. Otra vez vienen al caso la secuencia de animación y la de material de archivo, pero también otras secuencias como los montajes sobre distintas noticias para ilustrar la locura por las armas, u otras para ilustrar cómo los medios infunden miedo. Todas estas secuencias son valiosísimas en términos informativos, y sin embargo, significan una pausa sobre el desarrollo de la historia tal como se nos venía contando.

Otros recursos por medio de los cuales la duración en el discurso se extiende son empleados en la secuencia que sirve de flashback sobre los asesinatos ocurridos en Columbine. Después de un recorrido de la cámara por la institución vacía aparecen a cuadro extractos del video de seguridad donde se aprecian los principales sucesos ocurridos en el comedor. El director decide someter estas imágenes a un alargamiento por medio de la ralentización o cámara lenta. La intención es subrayar el ya de por sí alto grado de dramatismo que contiene la situación, con lo cual de manera paralela la duración del discurso se hace más larga que la de la historia. Posteriormente se incluyen tomas también con cámara lenta del llanto desconsolado de algunas personas en los alrededores de la escuela. Más tarde, la secuencia concluye con un par de entrevistas a alumnas que entre sollozos relatan lo que han presenciado allá adentro. Entonces, al final de la última intervención, el director congela la imagen que en primer plano muestra el gesto doloroso de una de ellas. Este congelamiento a modo de pausa tiene también una función dramática, además de que da entrada al fundido a negro para cerrar este capítulo de la tragedia. Ambos recursos, la cámara lenta, y el congelamiento de imagen sirven en este caso para demandar la atención sobre ciertos detalles dolorosos, y así subrayar la magnitud de los sucesos presentados. Por tanto, es evidente que en estos dos casos la alteración que sufre la duración de los eventos en el discurso tiene un sentido funcional con la narrativa, a diferencia de los lapsos informativos que sólo la minan. Esto quiere decir que la mayor duración concedida a ciertos

sucesos por el discurso también se llega a corresponder con una mayor importancia de los mismos para la historia.

3) Frecuencia.

El último aspecto a revisar sobre la temporalidad narrativa es la frecuencia, es decir, la relación entre el número de veces que ocurren los eventos en la historia, y el número de veces que ocurren en el discurso. Al finalizar el apartado 3.2.1 referente a la sustancia del contenido narrativo, se utilizó en parte el principio de frecuencia para determinar qué sucesos tenían una presencia recurrente a lo largo de la historia. Esto permitió encontrar en su momento que muchos sucesos relacionados con las armas y con la información predominaban en el documental. De hecho se puede señalar que los dos sucesos con mayor frecuencia son disparar un arma y platicar (entrevistar). Esta información sirvió en su momento para continuar con el análisis sobre la historia y poder posteriormente desentrañar la estructura profunda del contenido narrativo. En esta segunda fase de nuestro análisis narratológico, el estudio de la frecuencia se centrará sobre lo que tiene que ver con el eje de la trama, es decir, los núcleos que conforman la médula del contenido narrativo (tabla 3.2)²¹⁶.

De acuerdo con el criterio de frecuencia, los núcleos de la historia se pueden clasificar en dos grupos. Por un lado están los que ocurren una sola vez y corresponden a los siguientes sucesos: 1. **La masacre en la preparatoria de Columbine**, 3. **Moore emprende el viaje**, 8. **El asesinato de Kayla Rolland en Flint**, 14. **Moore regresa a Littleton**. En cambio los diez núcleos restantes son en esencia tres sucesos distintos (aparición del oponente, obtención del objeto deseado y enfrentamiento) que ocurren varias veces con ligeras modificaciones y en distintos contextos (lo cual determina su valor narrativo).

Dentro del primer grupo destaca de manera particular el núcleo con que inicia la historia: 1. **La masacre en la preparatoria de Columbine**. Este suceso tiene una gran importancia pues como vimos es el detonador de todo el entramado narrativo. Esto se corresponde en buena medida con una mayor importancia concedida en el discurso, lo cual se puede apreciar ya desde que el propio título del documental alude a este suceso, y en que también la película inicia el día del percance, haciendo coincidir el primer momento del discurso, no con el primer momento de la historia, pero sí con el momento en que se ubicaría su primer núcleo. Otra forma en que por medio del discurso se otorga importancia a un suceso, es por medio de la repetición. Según se vio durante el primer capítulo, la frecuencia repetitiva tiene lugar cuando lo que ha ocurrido una sola vez en la historia, sucede dos o más veces en el discurso. En ese sentido, este suceso se convierte en el único de todos los núcleos sobre el cual se va a regresar reiteradamente a lo largo de la película.

²¹⁶ Véase tabla 3.2 *Núcleos y armazón de la trama del contenido narrativo* en el apartado 3.2.3

Al inicio del documental Moore por medio del off presenta lo que sería una típica mañana en los Estados Unidos y concluye: “en Littleton, Colorado, dos chicos fueron a jugar a los bolos a las seis de la mañana”. Con esa participación aparentemente irrelevante el director nos da a conocer el preámbulo para la tragedia de Columbine. Posteriormente, cuando visita a Brent y DJ en Oscoda, Michigan, ofrece más información al señalar que Eric Harris, “quien más tarde cometería la masacre, en la preparatoria de Columbine en Colorado, pasó parte de su infancia ahí”. Cuando llega a la comunidad de Littleton va a tocar de nuevo el tema con algunos de sus habitantes, para finalmente, después de ofrecer este cúmulo de acotadas aproximaciones a la tragedia y transcurrida una cuarta parte de la película, exponer de lleno en qué consistió la masacre por medio del flashback ya comentado. Hasta ahora la frecuencia repetitiva ha servido al propósito de soltar poco a poco la información para generar duda o curiosidad en el espectador sobre el asunto que parcialmente se muestra o se comenta. De tal modo, para el momento en que Moore expone el caso de Columbine, el espectador sabe que algo trágico ha sucedido, entiende más o menos de lo que se trató, pero no puede imaginar la magnitud real del evento; el dejo de curiosidad será llenado y desbordado al instante. El resto del documental este suceso va a seguir teniendo una presencia recurrente, y aunque para la última parte la atención se desplaza a la tragedia de Buell en Flint, Michigan, no podemos perder de vista cuál es el motor principal detrás de la búsqueda del héroe. En ese sentido, resulta significativo que al final este regrese al boliche de Littleton, a la comunidad donde empezó todo.

Los otros tres sucesos (3. **Moore emprende el viaje**, 8. **El asesinato de Kayla Rolland en Flint** y 14. **Moore regresa a Littleton**) tienen una importancia menor aunque no por ello descartable. Constituyen un tipo de frecuencia singulativa, es decir, aquella en donde un evento de la historia es relatado una sola vez en el discurso. Destaca especialmente el caso del asesinato de Kayla Rolland, pues aunque es relatado una sola vez, se le va a dedicar una buena cantidad de tiempo. Esta mayor importancia concedida por el discurso se debe a que, como ya se comentó, el suceso tiene un especial significado para el héroe pues ha ocurrido en su mismo lugar de origen.

Los diez núcleos restantes corresponden a sucesos que ocurren varias veces en la historia aunque con ciertas modificaciones en cuanto a grado. En todos estos casos encontramos un tipo de frecuencia múltiple-singulativa, es decir, aquella en la cual lo que ocurre varias veces en el discurso, ocurre también varias veces en la historia. Los núcleos 2 y 9 corresponden a la aparición que hace Charlton Heston en las comunidades después de ocurridas sus respectivas tragedias. En el primer caso aparece cerca de Littleton (en Denver) tras la masacre en Columbine en una acción que le va a significar hacerse acreedor al papel de villano. Más tarde, después de la tragedia del asesinato de Kayla, llega del mismo modo a la población de Flint, para celebrar un rally pro armamentista. Esta segunda ocasión sirve para que Heston reivindique su posición de

villano, y destaque por ello ante los ojos del héroe. En esa medida, el uso de frecuencia múltiple-singulativa ha dejado muy en claro a Moore con quien debe confrontarse más adelante.

Los núcleos 4, 5, 6, 7, y 10, representan los encuentros con los diferentes donantes como ya se estableció anteriormente. Se puede considerar que la situación se repite cinco veces y esta se reduce a que el héroe recibe el objeto que desea. La diferencia de nuevo es una cuestión de grado, pues cada vez ese objeto lo hace más competente. En ese sentido no hay una diferencia estructural debido al distinto nombre que tiene cada uno de los personajes (Stone, Manson, Glassner, Bradley, Pickell), ni a los distintos ambientes y momentos en los que se los encuentra. Con los núcleos 11, 12 y 13 sucede lo mismo, pues es una cuestión de grado lo que diferencia a cada uno de los enfrentamientos. Las consecuencias en cada caso son diferentes, y el alcance más importante corresponde a la tercera confrontación pues se convierte en la definitiva. Es de esta forma como el estudio de la frecuencia también puede revelar ciertas regularidades interesantes y significativas para la trama. Primero encontramos la reiteración de un mismo asunto en contextos diferentes y que corresponde a la adquisición del objeto por parte del héroe, lo cual lo hace ganar competencia, y por lo tanto es una forma de entrenamiento o preparación para una segunda faceta. Esta segunda faceta llega al final del documental de nuevo por medio de la reiteración constante de otro suceso que corresponde a los enfrentamientos del héroe con sus oponentes. Con este segundo grupo de sucesos se pone acento en que el héroe se ha transformado y asumido una actitud diferente y mucho más beligerante con respecto de aquellos que considera sus enemigos.

Hemos hasta ahora comentados los principales manipulaciones del tiempo de la historia en el discurso. Descubrimos sus implicaciones en cuanto a cómo sirven o minan la constitución narrativa del documental, y cuál es el sentido narrativo que algunas decisiones pueden tener en función de la forma del contenido. El siguiente paso de nuestro análisis de la forma de la expresión será estudiar la perspectiva narrativa que opera dentro del documental.

3.3.1.2 Perspectiva

Una vez abordadas todas las cuestiones sobre temporalidad narrativa nos enfocaremos ahora en las cuestiones relacionadas con el narrador de esta historia. Primero abordaremos la perspectiva narrativa, es decir, aquella variable referida a las relaciones de conocimiento que existen entre narrador y personaje. Según Gerard Genette²¹⁷, estas relaciones pueden constituir tres tipos de relato: el de *focalización cero*, el de *focalización interna* y el de *focalización externa*. Tal y como se ha explicado anteriormente, un *relato no focalizado* o de *focalización cero*, es aquel donde un narrador omnisciente narra la historia. Dicho narrador es aquel que sabe

²¹⁷ André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, p. 139

todo sobre los sucesos y existentes, lo cual implica que conoce los pensamientos, sentimientos y motivaciones de todos los personajes. Este tipo de relato puede tener cabida dentro de un cuento, o una película de ficción debido a que todos los componentes de la historia fueron creados por la imaginación de un autor, quien puede atribuirle a su narrador, la facultad de conocerlo todo. Esto en cambio, no es posible en aquellos relatos que provienen del mundo histórico, puesto que en este caso los personajes no son inventados y por ello ningún narrador podría conocer sus pensamientos, sentimientos, motivaciones, o todo lo que saben sobre un asunto dado. Si bien una plática puede ofrecer cierta información sobre ellos, en última instancia, cada ser humano es una entidad infranqueable que nunca abre al exterior sus inquietudes internas en la medida en que muchas de esas inquietudes ni siquiera son asumidas por él mismo de forma consciente. Por todo esto, concluimos que *Masacre en Columbine* no puede catalogarse como un *relato no focalizado*, pues su naturaleza documental de entrada se lo impide.

Otro tipo de relato es el de *focalización externa*, en el cual en un sentido contrario al anterior, el narrador no tiene acceso a los pensamientos, sentimientos y motivaciones de ninguno de los personajes. Este tipo de relato en cambio, es el más común dentro de los documentales puesto que todo sucede de manera externa, y el narrador sólo conoce de sus personajes lo que puede observar y escuchar de ellos desde afuera. En ese sentido Flaherty, convertido en narrador dentro de sus documentales, nunca tuvo acceso a las consciencias de Nanook, de Moana, o de ninguno de los personajes de sus películas. Pareciera que este tipo de relato podría ser la norma para todos los relatos de no ficción, y sin embargo, *Masacre en Columbine* tampoco puede ser ubicada al interior de este grupo.

Según se explicó en el segundo capítulo de esta investigación, parte del estilo documental de Michael Moore está influenciado por una corriente documental denominada intimista. En dicha corriente la norma es que el propio autor se coloque a cuadro para comentar una inquietud, y que el cuerpo de la película constituya la búsqueda o travesía que lo pueda llevar a solucionarla. Bajo esa premisa, Moore como otros directores intimistas, se convierte en personaje y narrador dentro del relato no ficticio que constituye la médula de su documental. Bordwell y Thompson ya habían reconocido esta función de “personaje narrador” en su primera película *Roger & Me*²¹⁸, función que vuelve a asumir en *Masacre en Columbine*, pues aquí también el director funge como esa entidad que tiene el doble cometido de vivir por momentos la historia frente a la cámara y de contarla en primera persona por medio de su voz en off. Esto corresponde en la clasificación de Genette con un tipo de relato de *focalización interna*, donde se “da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo

²¹⁸ David Bordwell y Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 75

personaje”²¹⁹. Y es que en este documental el narrador sí logra tener un acceso sin trabas a la conciencia de uno de los personajes, en la medida en que narrador y personaje principal son la misma entidad (desde cuya perspectiva se interpreta y da sentido a todos los sucesos que conforman la historia). Se debe precisar además que esta *focalización interna es fija*, pues el personaje focal es el mismo durante todo el relato.²²⁰ Establecido lo anterior cabe preguntarnos ahora cuáles son los alcances y consecuencias de esta focalización interna fija en un relato que tiene la particularidad de ser un documental.

Anteriormente señalamos que a diferencia de otros documentales, la voz en off de Moore no es la típica voz que en un tono serio de autoridad expone ciertos asuntos. Se comentó entonces sobre el toque particular de humorismo con que algunos segmentos de información son matizados por su voz, pero en realidad la diferencia va mucho más lejos. Si hemos dicho que Moore es un personaje narrador, también es cierto que Moore es un narrador personaje. Con esto queremos significar que cuando Moore narra, lo hace caracterizado como el personaje que se supone vive en presente los pormenores de la historia en cuestión. En ese sentido los toques de humorismo no son sino una consecuencia más de la licencia que da este principio. Si la voz expositora corresponde a la voz de ese particular personaje que hemos visto aparecer a cuadro en ciertas secuencias, en nuestro imaginario reconstruimos al protagonista no sólo a partir de lo que se nos muestra en la imagen, sino también, y esto es algo fundamental, de lo que esa voz narradora indica en cuanto al ser y estar del héroe en determinados momentos de la trama.

Durante el segundo capítulo de esta investigación se comentó un ejemplo de la película que viene al caso analizar ahora. Moore platica con Nicole Schlieve y Amanda Lamontaigne sobre Eric y Dylan, quienes fueron sus compañeros en Columbine durante las clases de boliche. Esto da pie para que se incluya un fragmento de video donde el ayudante de alguacil, Steve Davis, señala que, de acuerdo a sus informes, lo último que hicieron los sospechosos antes del ataque fue jugar boliche. Entonces la voz en off narradora señala lo siguiente:

“¿Dylan y Eric jugaron un par de líneas antes de ir y disparar a toda la escuela? ¿Y sólo aventaron las bolas por el canal? ¿Esto significa algo?... ¿Por qué nadie culpó al boliche de alterar sus mentes para cometer actos malignos? ¿No era tan plausible como culpar a Marilyn Manson? Ya que quizá fue lo último que hicieron antes de la masacre. Pero esperen un minuto. También se juega boliche en otros países. ¿Y no escuchan a Marilyn Manson en Alemania, el hogar de la siniestra música gótica? ¿No ven los mismos filmes violentos en Francia? Casi todos los videojuegos violentos son de Japón...”

La voz de Moore continúa con las comparativas para finalizar en el mismo tenor cuestionándose y respondiéndose al momento sobre la cantidad de gente que muere en cada uno

²¹⁹ André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, p. 139

²²⁰ *Idem*

de los países. Ahora bien, toda esta larga secuencia destaca por ser ilustrada con imágenes de películas de ficción, material de archivo, y algunas entrevistas cortas, en todo lo cual nunca se muestra al personaje. Por ello sirve como un ejemplo privilegiado, pues además sintetiza buena parte del papel que juega la voz en off a lo largo de la obra.

Recordemos que según la historia, el personaje ha partido del hogar para resolver ciertos cuestionamientos e inquietudes que le han surgido. Aquí las líneas proferidas por Moore en cuanto a lo que expresa y cómo lo dice justamente refuerzan dicho planteamiento. Por un lado, imprime un tono de curiosidad a sus preguntas iniciales, luego duda, hace una pausa y como si se le ocurriera en ese momento dice con una intensión propia de una verdadera y profesional interpretación histriónica: “Pero esperen un minuto. También se juega boliche en otros países.” Esto es especialmente significativo pues diremos que Moore está caracterizándose en su papel, y es justamente ese papel de narrador-personaje o personaje-narrador, por medio del cual logra dotar a cada una de sus intervenciones de un color genuino y envidiable para muchos. Reparemos un poco más sobre este asunto. Toda la información que se nos proporciona en este segmento, Michael Moore ya la conocía. A pesar de ello, escribió las líneas en el guión como una pequeña conversación casual consigo mismo. Después en la grabación en frío imprimió un tono de sorpresa y descubrimiento para que todo pareciera una ocurrencia libre y natural de ese momento. Esta es una estrategia que por otro lado, muchas veces utiliza Moore en sus documentales como un hilo conductor para pasar de un tema a otro, cuando no necesariamente tienen una conexión a nivel del contenido (pasar de los bolos a todo lo demás puede resultar bastante arbitrario, pero en este caso queda perfectamente justificado). Es como el hilo de pensamientos de alguien que reflexiona sobre un asunto y es que de hecho, a pesar de no mostrarnos a cuadro al personaje, a nivel de la historia, el suceso planteado es simple: el héroe reflexiona sobre la información de los bolos que le acaban de proporcionar.

Más adelante, cuando Moore termina sus cavilaciones y hace un recuento del número de muertos por cada país, la última imagen se funde a negros mientras se deja escuchar la voz de Tom Mauser: “Eso me lleva a una pregunta importante.” Enseguida en la imagen aparece Moore a cuadro junto a Mauser quien continúa “¿Entonces qué tienen de diferente los estadounidenses? ¿Somos homicidas por naturaleza? Porque en Europa, en Australia, en la mayoría de los otros países libres no tienen esto.” El sentido de las intervenciones de Mauser sigue el hilo de las cavilaciones que acabamos de escuchar por parte del narrador. Esto funciona como una elipsis temporal en la cual el espectador asume que toda la información proporcionada anteriormente, también fue proporcionada a Mauser. El pronombre demostrativo “Eso”, apunta a algo anterior que no se muestra (no escuchamos esa parte de la conversación), pero que asumimos se refiere a

las reflexiones del personaje, las cuales tendrían que haber sido comunicadas también a su ahora interlocutor.

Estas dos consideraciones nos llevan a concluir que todas las secuencias de montaje en que se escucha la voz de Moore, se convierten por ello en parte de la historia, no obstante, nunca se muestre al protagonista en pantalla. Constituyen entonces lapsos reflexivos o meditaciones del héroe, y al mismo tiempo motivaciones que impulsan la investigación y la búsqueda (y por tanto también la historia) hacia adelante. Comentaremos enseguida un ejemplo final para apoyar el planteamiento de que no estamos ante un narrador neutro u objetivo, sino ante un narrador que es una caracterización de un personaje, y que además cumple una función esencial para apoyar toda la dimensión narrativa del texto.

El protagonista de esta travesía y búsqueda, tiene reacciones emocionales ante los sucesos que va encontrando, debido en primer lugar a su condición de ser humano empático ante la tragedia de los demás, y en segundo término como un héroe sensibilizado ante una problemática y sus víctimas. Sus reacciones emocionales se pueden observar a cuadro por ejemplo en sus gestos de consternación cuando Simmie Hughes recuerda el caso de Kayla y se traba en un llanto contenido, o en un sentido totalmente opuesto cuando sonrío incrédulo después de enterarse de que K-Mart se compromete a cesar la venta de municiones. En cambio cuando Moore no aparece a cuadro pero se hace presente por medio de la voz en off, en su rol de protagonista de la historia sigue encontrando cosas ante las cuales también tiene reacciones emocionales. Estas reacciones emocionales se pueden detectar en el tono, el fraseo y las intenciones de la voz, así como en las palabras que profiere.

Resulta significativo comparar el ejemplo apenas referido (sus consideraciones sobre la violencia en distintos países), con el momento en que se relata el caso de Tamarla Owens, otro bloque en el que buena parte de la información es proporcionada por el off. En el primer caso la voz asume un papel de curiosa y juguetona, como un monólogo oscilante que se mueve libremente para descubrir algunas cosas y desechar otras en un estado de reflexión relajada. Esta peculiar interpretación de voz encaja emocionalmente con la intención de la música que le sirve de fondo, en la cual, la melodía es arrullada festivamente dentro de lo que constituye una versión bastante animada y alegre de la novena sinfonía de Beethoven. En cambio, en el segundo ejemplo, la voz adquiere un tono consternado pero parco y contenido, como de quien ha sido afectado por lo que acaba de enterarse, pero trata de guardar la medida para podérselo contar. Ahora las pausas no sirven para darse cuenta de ciertas informaciones y dar nuevos giros al discurso que profiere, sino para acentuar momentos dramáticos de su narración. En estos silencios de la voz podemos escuchar más claramente la música que le sirve de fondo, un par de melodías entonadas por un violín y un piano en una progresión de tonos tristes que recuerdan el

tipo de banda sonora que podrían acompañar los mismos sucesos si estos formaran parte de una película de ficción. De tal forma el narrador nos ofrece información sobre los eventos, pero al mismo tiempo nos ofrece información sobre cómo esos eventos le afectan y le duelen, algo que tendrá una consecuencia necesaria en las resoluciones que ha de tomar en su papel de personaje dentro de la historia.

3.3.1.3 Modo

Lo que el narrador sabe, lo sabe desde cierta perspectiva y esto afecta al mismo tiempo lo que este puede relatar al espectador y cómo es que lo relata, cuestiones que desglosamos en el apartado anterior. Hay sin embargo, otras consideraciones que rebasan el ámbito del narrador personaje y se colocan en un nivel superior de narración, todo lo cual se debe estudiar por medio de un análisis de los modos narrativos que operan en el documental.

Según se explicó en el primer capítulo existen tres diferentes modos de narrar: la diégesis donde un narrador cuenta los sucesos, la mímesis donde un narrador muestra los sucesos y el relato mixto, donde en parte se cuentan y en parte se muestran los sucesos. De acuerdo con Bienvenido León, una de las ventajas que tiene la mímesis sobre la diégesis, es que “las acciones representadas en presente se perciben como más próximas al espectador.”²²¹ Sin embargo, el documental, a diferencia de otros géneros audiovisuales, debido a la exigencia que tiene de trabajar directamente con la realidad se topa con la complicación de que no siempre puede mostrar todos los sucesos. Esto se debe a que muchas veces trata momentos irrepetibles de la realidad que ocurrieron en el pasado, y sobre lo cuáles no existen registros audiovisuales. Muchos documentalistas para resolver esta limitante realizan reconstrucciones ficticias de esa realidad o utilizan dibujos animados para poder mostrar aquello que de otra manera resultaría imposible de mostrar. En *Masacre en Columbine* no encontramos el recurso de las reconstrucciones, aunque sí una secuencia de animación por medio de la cual Moore nos muestra una versión abreviada y humorista de la historia de los Estados Unidos. Sin embargo, según se ha comentado con anterioridad toda esa secuencia tiene muy poco que ver con el hilo principal de la historia que se nos relata a lo largo del documental y además constituye una solución aislada por parte del realizador. En realidad la constante al abordar sucesos del pasado es contarlos por medio de la voz del narrador personaje tal y como se ejemplificó en el apartado anterior, lo cual también se complementa con lo que puedan contar algunos entrevistados o audios de noticiarios. Una de las ventajas de esta diégesis en el documental, es que ha permitido

²²¹ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 153

sintetizar sucesos que debido a su extensión y complejidad consumirían demasiado tiempo en pantalla de ser mostrados.²²²

Ahora bien, no todo el contenido narrativo se transmite por diégesis, y de hecho el documental constituye un tipo de relato con modo narrativo mixto debido a que muchas otras acciones sí se nos muestran. Esto se debe a que, tal y como hemos visto, gran parte de la médula del relato descansa sobre la figura del personaje protagonista, a quien la cámara da seguimiento durante su búsqueda para mostrarnos sus acciones. Si de nuevo acudimos a la tabla 3.2²²³ encontramos que la mayoría de los núcleos de la trama relacionados con el héroe son presentados por medio de la mimesis (los cinco encuentros con los donantes –núcleos 4, 5, 6, 7, 10- y las tres confrontaciones con los oponentes –núcleos 11, 12, 13-). Los otros dos núcleos relacionados al héroe, es decir, la partida y el regreso del viaje, en realidad involucran varios sucesos, los cuales en parte se muestran y en parte son contados por la voz narradora. En cambio, los cuatro núcleos restantes (la masacre en Columbine, el asesinato de Kayla Rolland en Flint y las dos apariciones de Charlton Heston), como corresponden a acciones sucedidas en el pasado (en un momento espacio-temporal anterior a la presencia del realizador en el lugar de los hechos) son contados por el narrador personaje por medio de su voz en off. Con respecto a estos cuatro momentos cabe acotar que, no obstante el realizador no ha estado presente cuando sucedieron, debido a la importancia que tienen para su exposición y su narrativa, y por las exigencias del medio audiovisual, se ve obligado a buscar la manera de ilustrar lo que el off expone. Es por ello que esta diégesis se vuelve compleja pues de repente es intermitente (el narrador cede su lugar a algún registro sonoro relacionado con el evento para continuar poco después), o incluso es acompañada simultáneamente con momentos parciales de mostración en la imagen como el caso comentado en que el narrador platica la historia de Tamarla Owen, y aparecen imágenes que no corresponden necesariamente con lo contado. Cabe detenernos un poco sobre este asunto, para responder a un cuestionamiento importante: ¿quién cuenta lo que escuchamos y quién muestra lo que vemos en este particular momento? ¿es acaso la misma entidad narradora?

Hemos reparado anteriormente en que existen secuencias que se nos muestran y en las cuales la voz en off del narrador personaje está totalmente ausente. Estos lapsos de carácter informativo, rompen con un posible desarrollo continuo de la trama, e introducen una paradoja: si el narrador está ausente, quien es responsable de este fragmento en el texto. Gaudreault y Jost han introducido dos conceptos que resultan esclarecedores. Ellos proponen una distinción entre un *narrador explícito* y un *narrador implícito*.²²⁴ El narrador explícito corresponde al narrador personaje que recurre a la diégesis para contarnos buena parte de la historia de la película. En

²²² Véase el espacio dedicado a la duración dentro del apartado 3.3.1.1

²²³ Véase tabla 3.2 *Núcleos y armazón de la trama del contenido narrativo* en el apartado 3.2.3

²²⁴ André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, p. 56

cambio el narrador implícito es el propio documentalista que utiliza una variedad de recursos para contar y mostrar la historia. Esto empata perfecto con lo antes señalado sobre que Michael Moore se caracteriza, o interpreta un papel al hacer la voz. Este narrador explícito es una posibilidad sobre la cual ha decidido el narrador implícito para transmitir no sólo una historia, sino una serie de informaciones sobre el asunto de la violencia. Esto significa que cuando aparece la voz en off del narrador explícito, las imágenes no son mostradas por él, sino por el narrador implícito y se establecen dos niveles distintos de narración cuyas consecuencias caben ser estudiadas.

Acabamos de destacar la importancia que tiene el fragmento en que Moore se cuestiona sobre los bolos desde un punto de vista narrativo, pues señalamos que la voz en off se caracteriza como la de un personaje en estado dudativo, titubeante, y hambriento por conseguir respuestas. Sin embargo, en el segundo capítulo, el mismo fragmento, sirvió de excusa para comentar el humorismo que introduce el director por medio de una falsa ingenuidad presente en algunas preguntas o comentarios, pues nadie en su sano juicio sospecharía que los bolos pudieran tener una influencia en la masacre cometida. Aquí Moore se burla de quienes con simplicidad han culpado a Marilyn Manson u otros factores que él considera un tanto absurdos. Ahora bien, en qué medida estas dos lecturas sobre un mismo momento del documental se contraponen o apuntan a sentidos diversos y cómo es esto posible.

Seymour Chatman también habla de la distinción entre narrador explícito y narrador implícito, pero complementa estos conceptos con las categorías correspondientes al ámbito del receptor.²²⁵ En ese sentido, él propone el concepto de narratario, entendido como esa entidad a la cual se dirige el narrador explícito. En cambio propone llamar público implícito al que se dirige el mensaje como totalidad, es decir el filme incluyendo no sólo las participaciones de un posible narrador, sino el resto del material sonoro y visual.

De tal modo, en el ejemplo comentado existen dos niveles de comunicación. En primer lugar hay una comunicación entre el narrador explícito y un narratario imaginario que atiende a lo que este le cuenta. En el presente análisis nosotros hemos tenido que asumir el rol de narratario para comprender las implicaciones narrativas que tienen las intervenciones de la voz en off. Es posible que otras personas hagan la misma lectura sólo en función de que asuman ese mismo rol de narratario sugerido dentro del texto. Un niño tal vez con menos referentes sobre el asunto de la violencia podría asumir que es válido sospechar de los bolos, pues fue lo último que hicieron, y no cuestione en absoluto la sinceridad del narrador. En cambio, lo absurdo de este planteamiento (y su efecto humorista), es evidente para aquellas personas que constituyen el público implícito. Este público entiende que Moore ha fingido la ingenuidad, y a diferencia del

²²⁵ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 29, 158-162

narratorio no cree que alguien pudiera sinceramente sospechar de los bolos. Este público implícito está atento a la argumentación global del documental, y por ello no repara tanto en algunas cuestiones de su dimensión narrativa, lo cual no significa que esta no esté presente.

Así podemos señalar que Michael Moore es dos personas, el director de la película y creador de este documental que al mismo tiempo es un relato (narrador implícito), pero también es el personaje narrador del mismo y como tal asume un papel, es decir, no es el Michael Moore de carne y hueso del mundo histórico, sino que interpreta y actúa de acuerdo a lo planeado. Esto nos lleva hacer una última reflexión con respecto a las preguntas ingenuas que el narrador personaje llega a hacerse. Recordemos que Moore en el mundo histórico es un tanto irreverente, y que incluso ha escrito un libro cuyo título *Stupid White Men* (en español se traduce como “estúpidos hombres blancos”) alude al ciudadano estadounidense en lo general. Esto nos lleva a pensar que la ingenuidad mencionada no es sino parte de una caricaturización burlona del norteamericano promedio. Recordemos que la historia trata de un típico personaje de Michigan (“el paraíso de las armas”), que decidió emprender un viaje por medio del cual se transformó después en alguien muy distinto. En ese sentido son dos los atributos que se transforman a lo largo de la historia. En primer lugar, cambia su condición de “loco por las armas” por la de alguien responsable que cuestiona la situación de violencia y aboga por corregirla. En segundo lugar, cambia su condición de “estúpido hombre blanco” por la de alguien informado, gracias a que consigue poco a poco el objeto de su deseo: la información (a pesar de no llegar a conclusiones definitivas).

Ahora bien, establecer que el personaje construido por Moore para el principio de su documental funciona como una parodia del norteamericano promedio, no es demasiado arriesgado, pues sabemos que el autor tiene un carácter burlón, y que frecuentemente utiliza el recurso de parodia en sus otras películas y en sus libros. En este documental la parodia se hace presente en otros momentos como la secuencia de animación sobre la historia Estados Unidos o el segmento de Corporate Cops en el cual se burla de un programa televisivo. Puede haber quien entonces sospeche que así como su personaje tiene una posible función paródica, tal vez el villano también, e incluso todo el relato no sea sino una parodia del tipo de relatos que consumen los norteamericanos, o del tipo de tratamiento que suelen dar los noticieros a la información. Tal vez su articulación del texto en torno a héroes y villanos, no sea sino parte de su estrategia de recurrente burla a ciertos patrones típicamente norteamericanos. Puede ser en un nivel de lectura que todos sus documentales tuvieran ese ingrediente paródico en el centro de su planteamiento.

Nosotros desecharemos provisionalmente dicha premisa con respecto al documental de *Masacre en Columbine* debido a dos razones fundamentales. La Real Academia Española, define

la parodia sólo como una “imitación burlesca”²²⁶, sin embargo, no es una simple burla gratuita para mofarse de algo, pues implica necesariamente asumir una actitud negativa y crítica hacia aquello que se parodia. Según Nichols, elementos como la sátira y la parodia, “hacen algo más que ridiculizar o perturbar una convención aceptada”, pues buscan despertar una toma de conciencia por parte del público que lo lleve tal vez a tener un cambio de actitud o de “praxis social”.²²⁷ Ahora bien, esta posible actitud crítica o negativa hacia la historia y la estructura narrativa en general, no se puede observar en la película. Por otro lado, según Antonio Weinrichter “...la parodia depende de una relación cómplice con el receptor, que deriva su placer del reconocimiento de los rasgos exagerados del referente citado...”²²⁸. Ese placer y reconocimiento es obvio en cuanto a los desplantes de ingenuidad humorística del personaje, sin embargo, como hemos visto, no existe un placer y obvio reconocimiento de la narrativa del documental, en la medida en que esta se difumina por las propias exigencias del texto, y esa narrativa sólo puede ser sacada a la luz a partir de un análisis detenido como el que hemos efectuado nosotros.

Concluiremos por tanto este espacio dedicado a las formas de la expresión señalando que la presencia de un relato dentro del documental, responde a una intención y estrategia de su realizador. Ahora bien, dicha intención, no es tanto por hacer una burla o una parodia, sino, como hasta ahora se ha sugerido, para hacer su texto más digerible y atractivo con relación a un público determinado que corresponde a lo que hemos llamado público implícito. Este público no necesariamente se da cuenta de la estructura narrativa y de la historia que se relata, a pesar de lo cual, es un hecho indiscutible que el documental se dinamiza y se articula gracias a este hilo narrativo que se ha construido. Por otro lado adquiere una dimensión que lo hace totalmente distinto de la mayoría de documentales y en un nivel profundo, la estructura narrativa presente en el texto, aunque está un tanto oculta y difusa, remite al espectador a otros textos y estructuras con las cuales está familiarizado, y que en otras muchas ocasiones le han proporcionado cierta gratificación.

3.3.2 Sustancia de la expresión

Hasta ahora el análisis de la forma de la expresión ha permitido estudiar variables de manipulación temporal en el discurso, y también la manera en que operan las instancias narrativas dentro del documental. Todo ello ha proporcionado información importante en dos sentidos; en primer lugar, han salido a relucir cuestiones relacionadas con la naturaleza

²²⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001, 22da edición, p. 1684

²²⁷ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 114

²²⁸ Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 69

informativa del texto que minan o entorpecen su dimensión narrativa, mientras que por otro lado, se han encontrado indicadores importantes que apuntan a una intención abierta del realizador por introducir una cierta narrativa en su documental. Sobre ambas cuestiones podremos profundizar en este espacio dedicado al análisis de la sustancia de la expresión, es decir, a las particularidades de un discurso cuyo soporte es audiovisual. En primera instancia, al estudiar las modalidades de representación presentes en el texto se brindará información importante sobre qué tanto las posibilidades y limitantes de ciertas pautas de realización documental favorecen o entorpecen la consolidación de una narrativa. En segundo lugar, se analizará el manejo que hace el director de ciertas variables dentro del discurso audiovisual para convertir a los actores sociales de su documental en verdaderos personajes que se desplazan dentro de los ejes de una trama y un contenido narrativo.

3.3.2.1 Modalidades de representación documental

Como se expuso en el primer capítulo, un documental puede ser expositivo, de observación, interactivo y reflexivo dependiendo de los rasgos y convenciones que se emplearon para hacer la representación audiovisual. En este espacio, resulta importante comentar cuáles son las modalidades de representación que operan dentro de *Masacre en Columbine*, y en qué medida las mismas favorecen o afectan el potencial narrativo de su texto. Hemos ubicado dentro del documental un predominio de la modalidad de representación expositiva, que sin embargo, se complementa de manera importante con elementos propios de la modalidad interactiva. Comentaremos en primer lugar las implicaciones de tipo expositivo para complementar posteriormente esta aproximación con un estudio de los aspectos interactivos del mismo texto.

MODALIDAD EXPOSITIVA

Cabe advertir, que este documental dista mucho de ser un típico documental expositivo, pues mina varias de las convenciones de este tipo de textos. En primer lugar la razón de ser de este tipo de documentales, es proporcionar información extenuante sobre un tema dado y presentar aspectos puntuales y conclusivos sobre el mismo. Por eso su exposición versa, no sobre la investigación y búsqueda de información, sino sobre los resultados que se encontraron en el proceso. Lo que ofertan a un público en términos de contenido es justamente lo revelador, lo profundo, lo esclarecedor, de esos resultados, mismos que la gente demandará o no en función de su interés por el tema. En cambio *Masacre en Columbine*, pone un énfasis demasiado marcado en el momento de investigación y búsqueda, y por otro lado, los resultados que el director encuentra nunca son presentados como algo definitivo, e incluso suelen someterse a cuestionamientos dentro del propio texto.

A pesar de ello, esta falta de solidez en cuanto a la presentación de resultados, y esta carencia de la típica voz de autoridad incuestionable que expone un tema sobre el cual supuestamente tiene dominio, no implican necesariamente la ausencia una argumentación y una exposición que guía todo el corpus del documental. En ese sentido, las estrategias de argumentación y exposición puestas en juego por el texto buscan fundamentar o respaldar la visión del personaje (y el narrador implícito) sobre un estado de cosas lleno de violencia; pero también esbozan algunas posibles causantes de ese estado de cosas (sin ser conclusivas al respecto), como la hipótesis de que los medios llenan de miedo a la población y que sus representaciones sobre la criminalidad son desequilibradas.

Una vez señalado lo anterior desarrollaremos dos aspectos en los cuales el carácter expositivo del texto se vuelve evidente: 1) la presencia de un comentario que se dirige directamente al público para exponer un tema y 2) el uso de un montaje probatorio que articula distintos elementos sonoros y visuales para apoyar una argumentación sobre el mundo histórico.

1) Sobre el comentario dirigido al público se puede señalar que la mayor parte del tiempo este corresponde a la voz del narrador explícito que nos cuenta al mismo tiempo su historia de viaje y búsqueda en primera persona. Sin embargo, el comentario también toma forma por medio de texto escrito utilizado de diferente manera, y cuya inserción es achacable al narrador implícito. Estos textos escritos suelen servir para identificar a algunas personas que hablan a cuadro (señalando su nombre y a veces su cargo) o para identificar el lugar en donde ocurren ciertos eventos. Otras veces explican la complejidad de un suceso que la imagen muestra sólo de manera parcial, como por ejemplo en la secuencia que recapitula con material de archivo y acompañada de una pista musical, sobre las intervenciones y ayuda militar estadounidense alrededor del mundo. Se observa que, mientras cada una de las intervenciones del narrador explícito tiene en parte una función narrativa (pues es la voz del propio personaje al momento en que supuestamente vive o encuentra ciertos sucesos), en cambio el comentario expositivo en forma de texto puede carecer totalmente de un vínculo con la dimensión narrativa, y por tanto, estar sólo al servicio de la argumentación o exposición del tema.

2) Con respecto al montaje probatorio, ya se ha comentado un poco al abordar la temporalidad narrativa. Entonces se subrayó lo desconcertante que resultaba (en función de la historia), el hecho de ver intercaladas varias entrevistas que habrían sucedido en tiempos y lugares diferentes. La justificación se debía a una lógica de argumentación según la cual una idea o premisa de un entrevistado podía respaldarse o complementarse con lo dicho por otro entrevistado. Nichols señala que “cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad expositiva de representación, por lo general sirven como prueba de la argumentación del realizador, o del

texto.”²²⁹ En ese sentido, los saltos temporales y espaciales están justificados por la unidad lógica coherente que existe entre los enunciados aislados, al servicio de una nueva declaración que no es responsabilidad ni del primero ni del segundo entrevistado, sino del narrador implícito o documentalista que las ha unido por medio de una selección y organización en el montaje. De tal modo, lo que era una argumentación y explicación de un entrevistado se convierte en una argumentación y explicación del documental mismo, la cual además adquiere mayor credibilidad debido a que se sustenta no en una, sino en dos participaciones distintas de gente acreditada sobre el tema.²³⁰

Ahora bien, las entrevistas no son los únicos recursos manipulados para hacerlos fungir como pruebas por parte del montaje. La secuencia comentada sobre las intervenciones de Estados Unidos en materiales filmicos de lugares y tiempos distintos, que apoyados por la sobreimpresión de textos, funcionan como una breve exposición sobre las consecuencias del militarismo que ese país exporta a todo el mundo. Posteriormente también se unen imágenes de noticiarios para secundar la argumentación introducida por Marilyn Manson de que los medios de comunicación llenan de miedo a la gente. Como se ha señalado en otro espacio, la inclusión de estos dos fragmentos así como la secuencia de animación, no tienen nada que ver con la historia que se relata, así que su sola presencia se debe justamente también a la naturaleza expositiva del documental en cuestión. Finalmente, otra variante del montaje probatorio es mantener una argumentación o explicación en la pista de audio (la voz del narrador explícito o la voz de un entrevistado), mientras se le ilustra con diversos materiales visuales como recortes de periódico, fotografías, extractos de noticiarios o material fílmico de archivo, todos una variedad de recursos de distinta procedencia utilizados como pruebas para respaldar lo que la voz afirma.

Sobre la manera en que los requerimientos propios y las características del texto expositivo favorecen o afectan la dimensión narrativa del texto se puede concluir lo siguiente:

1) FAVORECE: El comentario dirigido al espectador, y las pruebas que se le presentan al mismo por medio del montaje probatorio, pueden estar relacionados directamente con la sustancia del contenido (historia) y por lo tanto tener un gran valor para contribuir a la dimensión narrativa del texto. Esto sucede cuando dicho comentario se transmite por boca del narrador

²²⁹ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 84

²³⁰ Un ejemplo en el documental lo encontramos cuando Moore intercala la entrevista realizada al investigador Barry Glassner con fragmentos de la entrevista realizada a Arthur Busch, fiscal del condado en Flint, para apoyar el argumento de que la televisión tiene un papel determinante para generar miedo y favorecer la compra de armas. Glassner señala “La estadística favorita de mi investigación, es que descubrí que el índice de asesinatos bajó un 20%. La cobertura, esto es, cuántos asesinatos salen en las noticias, subió un 600%.” Enseguida se intercala una intervención de Busch: “La gente de EEUU está condicionada por la TV, por las noticias locales a creer que sus comunidades son más peligrosas de lo que en realidad son. Por ejemplo, en esta comunidad el crimen ha decrecido cada año los últimos ocho años, pero la propiedad de armas se ha incrementado.” Al concluir esto, Moore de nuevo intercala a Glassner: “Los índices de criminalidad han bajado pero el temor al crimen ha aumentado.”

explícito, pues debido a que se trata de la propia voz del personaje, se contribuye a dar una presencia, aunque no visible, sí necesaria para que el narratorio no pierda contacto con el héroe y su travesía. Por otro lado, ocurre cuando el comentario expone información relacionada con sucesos de la historia, momentos en los cuáles el montaje probatorio permite articular materiales de diversa procedencia para enriquecer la narración de núcleos y satélites. Dicho comentario suele recaer en la voz en off, pero también llega a formularse por medio de textos, como cuando Moore entra a la recámara de James Nichols para que este le enseñe el arma que guarda bajo su almohada, la cámara los observa desde afuera, y entonces se sobreimpresiona un escrito que señala “Nichols, amartilla el arma y la pone en su cien”. Así mismo, destaca de los textos su función identificadora, pues caracteriza y dota de cierta importancia a algunos actores sociales devenidos en personajes, pero también ubica al protagonista en lugares (ambientes) determinados, y así, permite la reconstrucción imaginaria de todo el desplazamiento necesario que el héroe debió llevar a cabo durante su búsqueda.

2) AFECTA: En cuanto a la manera en que se afecta la dimensión narrativa debemos señalar que la propia naturaleza documental del texto establece una serie de requerimientos informativos que deben ser cubiertos por el realizador. Ahora bien, esos requerimientos informativos pudieran ser diferentes dentro de otras modalidades de representación, pero en este caso, debido a que se trata de un documental expositivo, tiene la obligación justamente de exponer información al espectador sobre ciertas cuestiones. En ese sentido, la argumentación que está obligado a presentar el texto, no se respalda únicamente en ciertos relatos, sino también en cifras duras, en comparaciones o en citas de gente con cierta autoridad en el tema. Por otro lado, varios de los discursos narrativos utilizados como una prueba de argumentación no se relacionan en lo más mínimo con la historia eje que se narra en el documental. Esto explica la presencia de lo que hemos denominado lapsos informativos que no tienen nada que ver con la historia principal. Dichos lapsos informativos no son tediosas cátedras o explicaciones de un experto, sino recursos también atractivos para el público al cual se dirige tales como una secuencia de animación, secuencias de montaje con historias interesantes que presentan los medios de comunicación, u otras secuencias sobre pistas musicales reconocidas que ironizan las imágenes mostradas. A pesar de ello constituyen verdaderos lapsos de no narratividad que frenan el desarrollo de la historia, pues no le dan continuidad. Por otro lado, destaca el uso de las entrevistas fragmentadas y mezcladas de acuerdo a un patrón de montaje probatorio al servicio de una argumentación, que minan el efecto narrativo del texto al difuminar la sensación de desplazamiento y la ubicación espacio-temporal del personaje dentro de la historia.

Con toda esta información estamos ya en condiciones de complementar el estudio de los grados de narratividad del apartado 3.2.3. En ese espacio habíamos asentado que el documental

constituía un caso de régimen de narración fuerte debido a que la historia cumplía con las principales características de ese tipo de relatos. Entonces quedó pendiente hablar de las estrategias de contranarrativa referidas en el primer capítulo,²³¹ pues para aplicar dichas categorías era necesario incursionar en un análisis del discurso que sólo hasta aquí hemos desarrollado. Finalmente, en este punto podemos ya ubicar al menos dos estrategias de contranarrativa que a continuación comentaremos: la *intransitividad narrativa* y el *alejamiento*.²³²

La intransitividad narrativa es una estrategia que consiste en recurrir a construcciones episódicas o cometer interrupciones en el desarrollo de la historia. Esto corresponde exactamente con lo que hasta ahora hemos denominado lapsos informativos o lapsos de no narratividad, que se vinculan a la intensión expositiva e informativa del texto, pero no a su fundamento narrativo. Algunos ejemplos notorios ya han sido comentados en otros espacios, como la secuencia de animación sobre la historia de los Estados Unidos, la secuencia sobre intervenciones militares, la secuencia sobre la gente loca por las armas o los montajes de noticias que fomentan el miedo. Lo que sucede durante esos lapsos en detrimento de la historia es que el espectador pierde el rastro por un momento del protagonista, así como del desarrollo de los sucesos y la trama del relato mismo. En ese sentido, las interrupciones son uno de los grandes causantes de que el relato se difumine un poco, y la forma narrativa del discurso no sea tan evidente.

Otra de las consecuencias de este carácter expositivo del texto es el fenómeno de alejamiento, definido como la inclusión de “fisuras en los mecanismos identificativos entre espectador y personaje”²³³. Dicho alejamiento se da en parte porque la mayoría de las intervenciones de los personajes a cuadro son muy puntuales y cortas, lo cual responde a la alta densidad informativa que introduce el realizador para sostener su argumentación (el tiempo asignado a mostrar pruebas suele redundar en menos tiempo para los personajes). A ello se suma la fragmentación y mezcla de entrevistas ya antes comentada, misma que confunde sobre el estatus de encuentro unitario que sostiene el realizador con cada uno de los actores sociales. De tal modo, señalaremos en función de este principio de alejamiento, que los personajes más favorecidos serán aquellos con intervenciones más largas y continuas, que no muestran una cierta ambigüedad sobre el momento en que aparecen durante el viaje de Moore, y que tienen un significado claro dentro de la ruta del protagonista.

De todo esto se puede concluir que, si bien el régimen de narratividad es del tipo fuerte pues los componentes constitutivos de la historia así lo observan, este régimen no es fácilmente reconocible por parte del espectador. Ello se debe a la influencia de estas dos estrategias de

²³¹ Véase el apartado 1.3.3 dedicado al tema de los grados de narratividad en los relatos.

²³² Conceptos de Peter Wollen retomados por Bill Nichols en Bill Nichols, *op. cit.*, p. 318-321

²³³ *Ibid.*, p. 320

contranarrativa que operan a nivel del discurso, las cuales son consecuencia de la naturaleza documental del texto, pero mucho más específicamente de un documental que tiene por norma ser expositivo.

MODALIDAD INTERACTIVA

Ahora comentaremos cuestiones relacionadas a cómo se infiltra la modalidad interactiva en este texto expositivo. Nichols ha matizado su propuesta de clasificación en cuatro modalidades, al señalar que “la mayoría de los filmes tienen una naturaleza impura, híbrida”²³⁴, y por lo tanto, los textos pueden ser predominantemente de algún tipo, pero albergan en su interior estrategias discursivas de otras modalidades. Si bien la norma es que las convenciones y rasgos de modalidades externas tengan un carácter aislado, de alcance limitado, y subordinado a la modalidad predominante, en el documental que nos ocupa hallamos una presencia bastante marcada de la modalidad interactiva, al punto que por momentos lo expositivo incluso llega a ser desplazado completamente por ella. A continuación se desglosarán los principales indicadores o características que remiten a dicha modalidad para indagar más adelante la manera en que favorecen o afectan la dimensión narrativa de la película.

1) Una de las particularidades de la modalidad interactiva es que en este tipo de documentales el director asume un papel activo y una presencia abierta dentro del espacio del mundo histórico que es representado. De tal modo, si en el expositivo su voz se dirigía al espectador, aquí se dirige a actores sociales con los cuáles interactúa delante de la cámara. Esto es justamente lo que ocurre en buena parte de *Masacre en Columbine*, documental que constituye, según hemos visto, una búsqueda del realizador convertido en personaje de su propio relato. Nichols señala que en esta modalidad “...la lógica del texto no conduce tanto a un argumento acerca del mundo como a una declaración acerca de las propias interacciones y lo que revelan tanto sobre el realizador como sobre los actores sociales.”²³⁵ En ese sentido si evaluamos los tres últimos encuentros de Moore en la película (sus enfrentamientos), encontraremos que tienen nula pertinencia en términos expositivos, pero un valor indiscutible en cuanto a la dimensión interactiva del documental. Un ejemplo es el encuentro fallido de Moore con Dick Clark, cuando este último le cierra la puerta de la camioneta en la cara y huye del lugar. Dicho fragmento pudo bien ser omitido en la medida en que no ofrece información alguna para enriquecer la línea expositiva y argumentativa que se venía sosteniendo, ni tampoco constituye parte de una tentativa respuesta o una nueva pregunta que impulse la retórica del filme. En cambio es el tipo de información que tiene un valor para la modalidad interactiva, pues hay un

²³⁴ *Ibid.*, p. 102

²³⁵ *Ibid.*, p. 79

intercambio, una acción y reacción humanas, una evidencia sobre lo que el realizador puede provocar, y sobre cómo pueden responder otros actores sociales.

En el segundo capítulo comentamos que el estilo documental de Michael Moore se nutre de la corriente denominada *cinéma vérité*. Dicha corriente constituye un ejemplo paradigmático de modalidad interactiva en la medida en que en ella el documentalista busca asumir una función catalizadora de provocación con el propósito de que el mundo histórico manifieste alguna verdad. Tal es la estrategia de Moore en *Masacre en Columbine* y el fragmento comentado sobre Dick Clark, es una muestra de *vérité* donde la realidad provocada ofrece información que nos invita a cuestionar la rectitud de estas personas recelosas de la cámara. El encuentro con K-Mart además de la pertinencia narrativa comentada, ofrece otra información reveladora dinamizada por el *vérité*: este tipo de corporaciones a veces puede preferir sacrificar una parte de sus ganancias cuando lo que se pone en juego es su imagen institucional. Otros momentos de *vérité* en cambio están encaminados a descubrir o revelar la naturaleza potencialmente peligrosa e inestable de los locos por las armas. En ese sentido, un momento elocuente de *vérité* lo encontramos durante la visita que hace Moore a James Nichols, cuando este último en su cuarto le enseña una pistola con la cual después juguetea y se apunta en la sien. El valor informativo de todos esos momentos, más allá de los aspectos narrativos, dramáticos, y a veces un tanto humorísticos que aportan al documental, radica en dar al espectador un panorama más completo sobre las distintas variables que también están involucradas en la problemática (psicológicas, económicas, éticas), y las cuales quedan sugeridas en un tema que resulta difícil de agotar. En ese sentido, podemos afirmar que a diferencia de otros documentalistas, el estilo *vérité*, y por tanto sus desplantes interactivos, complementan de algún modo una exposición que mucho tiene de titubeante, y a la cual no le estorban, pero sí la enriquecen.

2) En segundo lugar, si bien hemos comentado que las entrevistas a veces son fragmentadas e intercaladas con otros materiales al servicio de un montaje probatorio, esta no es siempre la norma. El objetivo fundamental de un texto interactivo no es llevar a cabo una exposición sobre un asunto, sino mostrar la naturaleza de ciertas interacciones entre un documentalista, y uno o varios sujetos. En ese sentido, también la entrevista viene a ser un típico recurso de estos documentales, pero aquí observa algunos rasgos que la diferencian de aquellas empleadas dentro de documentales expositivos. En primer lugar, los encuentros tienden a ser presentados en una sola aparición dentro del documental respetando el orden de los sucesos en la historia. Además se les asigna una mayor cantidad de tiempo en pantalla para mostrar que las respuestas o participaciones del entrevistado son producto de un intercambio. De tal modo, si era posible en las entrevistas puestas al servicio de una modalidad expositiva, que el espectador se olvidara de la presencia del documentalista debido a la extensión de los fragmentos o por su

intercalación con otros recursos, aquí esa presencia es parte fundamental de la información que se transmite al público, no obstante en ocasiones no veamos al protagonista y sólo escuchemos su voz.

Aunado a lo anterior, el montaje busca mantener la continuidad espacial y temporal que el otro tipo de montaje podía romper sin ningún reparo. Aquí, debido a que se trata de cubrir la interacción entre entrevistador y entrevistado, muchas veces se recurre a un plano conjunto (como en K-Mart), y otras veces, cuando la toma es individual, se llega a resolver el encuentro por medio de la relación plano/contraplano al introducir tomas aisladas de reacción por parte del realizador (como en su entrevista con James Nichols). Otra cuestión del montaje es que aquí la selección y articulación del material no responde a la exigencia de recuperar, de las participaciones del entrevistado, información dura que respalde una línea de argumentación, sino al interés de mostrar momentos reveladores sobre la interacción entre documentalista y actor social. Esto responde de acuerdo con Nichols a que "...la dinámica del intercambio social entre realizador y sujeto resulta fundamental para la película"²³⁶. No podríamos mencionar un ejemplo más elocuente que su encuentro final con Charlton Heston. Para cuando esa entrevista sucede según el orden de la historia Moore ya ha llegado al final de su recorrido, y ha encontrado algunas respuestas parciales a la problemática. En ese sentido su charla con Heston está de sobra desde una concepción netamente expositiva, pues el presidente de la NRA no logra responder de manera convincente a ninguna de las preguntas formuladas por Moore. De tal modo, aquí el montaje se ha empleado para reducir la entrevista a lo más sustancial en términos de evidenciar la ignorancia de Heston con respecto al problema, y sobre todo mostrar cómo el director acorrala e incomoda a este cínico personaje.

Ahora bien, sobre la manera en que afecta o favorece este tipo de montaje y esta presentación de las entrevistas a la dimensión narrativa del texto analizado, señalaremos lo siguiente:

1) FAVORECE: Su funcionalidad narrativa radica en presentar como unidades claramente diferenciadas, los encuentros significativos que Moore sostiene con ciertos personajes. Esto facilita el reconocimiento de núcleos importantes de la trama como los enfrentamientos del héroe y su encuentro con cuatro de los cinco donantes (la única entrevista fragmentada es la de Mike Bradley, localizada en diferentes momentos de la secuencia en la que Moore narra su viaje a Canadá). Además se privilegian de manera particular las interacciones donde el *vérité* puesto en práctica por el director provoca momentos reveladores que al mismo tiempo constituyen piezas claves del planteamiento narrativo del documental, tales como el conflicto y desenlace de sus tres confrontaciones con villanos.

²³⁶ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 85

Por otro lado, cabe subrayar que a diferencia de lo que sucede con la modalidad expositiva, absolutamente todos los fragmentos interactivos sirven a la historia, y por lo tanto ninguno constituye un lapso o una estrategia que mine la dimensión narrativa del documental. Esto se debe a que una interacción del realizador constituye al mismo tiempo un suceso de la trama debido a que involucra necesariamente al protagonista y héroe de la historia. Mejor aún, todos los momentos de interactividad han sido debidamente planeados por el realizador para su registro frente a las cámaras por lo cual constituyen momentos de mostración fílmica, es decir, de mimesis y no de diégesis, lo cual redundará en un atractivo agregado para la película. Resulta importante notar que, tal y como se aprecia en la siguiente tabla, de los 14 núcleos de la trama más de la mitad (9) son representados a partir de la modalidad interactiva empleada por el realizador.

Tabla 3.3

Modalidades de representación documental empleadas en cada núcleo de la trama

Núcleos de la trama	Modalidad de representación predominante
1. La masacre en la preparatoria de Columbine (el primer llamado)	Expositiva
2. Heston se aparece en el lugar de la tragedia (la aparición del oponente)	Expositiva
3. Moore emprende el viaje (la partida del héroe)	Interactiva y Expositiva
4. Moore se encuentra con Matt Stone (el héroe recibe el objeto del primer donante)	Interactiva
5. Moore se encuentra con Marilyn Manson (el héroe recibe el objeto del segundo donante)	Interactiva
6. Moore se encuentra con Barry Glassner (el héroe recibe el objeto del tercer donante)	Interactiva
7. Moore se encuentra con Mike Bradley (el héroe recibe el objeto del cuarto donante)	Interactiva
8. El asesinato de Kayla Rolland en Flint (el segundo llamado)	Expositiva
9. Heston se aparece en el lugar de la tragedia (la segunda aparición del oponente)	Expositiva
10. Moore se encuentra con Robert Pickell (el héroe recibe el objeto del último donante)	Interactiva
11. Moore confronta a Dick Clark (el primer enfrentamiento del héroe)	Interactiva
12. Moore confronta a K-Mart (el segundo enfrentamiento del héroe)	Interactiva
13. Moore confronta a Charlton Heston (el tercer enfrentamiento del héroe -la victoria final-)	Interactiva
14. Moore regresa a Littleton (el regreso del héroe)	Expositiva e Interactiva

Lo que se puede concluir de ello es que en última instancia los momentos típicos de la modalidad interactiva forman la columna vertebral de la historia, no obstante que el documental en general observe una modalidad expositiva. Se puede señalar además que los núcleos cuya representación fue lograda por medio de la modalidad expositiva refieren todos a sucesos que ocurrieron en un tiempo y un espacio que no corresponden al presente del protagonista. La diferencia significativa de dichos momentos con respecto a los demás, y lo cual explica que el director no tenga un registro privilegiado (como el que logra en los momentos de interacción), es que él no los ha provocado en el mundo histórico sino simplemente los ha retomado del mismo para justificar, dinamizar o dar un giro a la propia historia que está articulando. Debido a la complejidad de dichos sucesos, el narrador implícito se vale de un narrador explícito para contarlos, tal y como se expuso ya en el espacio dedicado a los modos narrativos.

3.3.2.2 Discurso audiovisual

En el apartado anterior comenzamos nuestro análisis de la sustancia de la expresión centrándonos en descubrir cuáles modalidades de representación se utilizan en el documental y cómo favorecen o dificultan la constitución de un relato. En esta segunda parte del análisis comentaremos otras cuestiones importantes sobre la sustancia de la expresión, que se refieren a cómo el director manipula algunas variables del discurso audiovisual más allá de dichas modalidades, para potenciar el efecto narrativo del texto.

Jesús Bermejo Berros denomina *signos de demarcación* a los elementos del discurso utilizados para indicar que estamos ante algún tipo de relato.²³⁷ Es el caso por ejemplo de expresiones como “Érase una vez”, “Había una vez”, “En un país muy, muy lejano”, las cuales sirven para establecer que empieza a relatarse un cuento. En ese sentido, se puede hablar de la existencia de ciertas convenciones narrativas dentro del plano del discurso, con las que el público está familiarizado. Estas convenciones sirven para iniciar, reforzar o tal vez concluir una comunicación narrativa, pues remiten al receptor a un cúmulo de mensajes que comparten la característica de ser discursos narrativos (relatos). Así como existen signos de demarcación evidentes en los cuentos, existen signos de demarcación en otros relatos con extensiones diversas y en soportes (sustancia de la expresión) diferentes. En el terreno de lo audiovisual, las principales convenciones discursivas con relación a contenidos narrativos se han desarrollado en las películas de ficción. Esto se debe a que este género ha incursionado de manera masiva en producir discursos narrativos, cuando el documental lo ha hecho de manera parcial y limitada, debido a que su vocación informativa le exige la mayoría de las veces asumir la forma de discursos no narrativos, o alternar sus aspectos narrativos con otros no narrativos. En ese sentido

²³⁷ Jesús Bermejo Berros, *op. cit.*, p. 108

los signos de demarcación son propios de las películas de ficción, y la mayoría de ellos tiene que ver con la construcción subjetiva de personajes o con la presentación misma de la historia.

En este apartado nos dedicaremos al estudio del discurso audiovisual, en función de evidenciar algunos signos de demarcación o demás indicadores que excedan las exigencias del texto documental (expositivo e interactivo), utilizados por el director para reforzar la dimensión narrativa de su texto. Para ello hemos dividido el análisis en tres primeras fases dedicadas respectivamente al estudio de la imagen, del sonido y del montaje, todo lo cual se complementa con un estudio de la secuencia inicial y final, en cuanto a lo que pueden aportar a una posible apertura o clausura de un relato.

1) Imagen

En primer lugar destaca que la participación del realizador a cuadro no se restringe solamente a las exigencias de un documental interactivo donde, según hemos visto, el documentalista se pone a cuadro para entrar en contacto con otros actores sociales. En cambio en este documental se muestra al realizador muchas veces ejecutando acciones de manera aislada y al margen de cualquier otro ser humano. Se consolida así un status de verdadero personaje relevante para el discurso en medio de un recorrido, pues la mayoría de esas acciones se relacionan con los desplazamientos que debe realizar para llevar a cabo su búsqueda. Comentamos en el espacio dedicado a la temporalidad narrativa que la mayoría de los desplazamientos no se muestran, ni se mencionan y por lo tanto hay una serie de elipsis que complican nuestro seguimiento de la historia. Sin embargo, esto no sucede siempre.

Una indicación de desplazamiento, se puede encontrar cuando Moore busca a Manson y señala “Había protestas de la derecha religiosa, pero pensé en ir y hablar con él yo mismo.” Mientras tanto, la imagen muestra un travelling de seguimiento al personaje que camina decidido por los pasillos del estadio donde el cantante de rock se va a presentar en el marco de un festival musical. Otra imagen que excede las exigencias de un típico documental, es aquella donde, previo a su visita a la casa de Charlton Heston, Moore revisa un “mapa de las estrellas” en Beverly Hills, con lo cual el director asume de nuevo su rol de héroe y protagonista en medio de una búsqueda o viaje, y no es ya un simple documentalista recabando información. Si dichas imágenes no tienen una justificación en términos del carácter expositivo e interactivo del texto, la única pertinencia que tienen es en función del estilo intimista del realizador, y al mismo tiempo en función de la dimensión narrativa que se articula dentro del texto. La importancia concedida a estos dos últimos aspectos por parte del realizador y del documental, es evidente, pues las tomas respectivas no fueron logradas de manera casual. Esto implicó toda una planeación donde el documentalista tuvo que dar la instrucción al camarógrafo para que se

colocara en una cierta posición y entonces él en su rol de personaje, pudiera “actuar” para la cámara el hecho de caminar en busca de Manson, o de revisar el mapa.

Un ejemplo más elocuente de esta “actuación” de Moore durante su historia de viaje y búsqueda, la encontramos después de su encuentro con Charlton Heston. La cámara se dedica a seguir al presidente de la NRA mientras se aleja, en lo que representa en términos narrativos la derrota del villano. Esto probablemente es consecuencia de una natural respuesta del camarógrafo por dar seguimiento a aquello que sucede y puede tener cierto interés. Sin embargo, una vez que Heston entra a otro cuarto y abandona la escena, se incluye una toma en la cual Moore deposita la foto de la niña junto a una columna. En lo que puede considerarse un pequeño plano secuencia, Moore entra a cuadro por la derecha, se dirige a la columna, deja la foto, voltea y sin mirar un solo momento a la cámara (como si esta no estuviera presente) se desplaza hacia la puerta de salida. Todas estas acciones del personaje están realizadas de manera aparentemente casual y natural. Sin embargo, todo está perfectamente calculado para hacer una representación. Recordemos que en la escena hay una cámara de por medio, y un operador, que no puede leer los pensamientos del director, ni intuir lo que va a hacer enseguida. Podemos señalar que esta toma es consecuencia de una planeación del documentalista en cuanto a cómo debe en su faceta de personaje concluir esa escena, lo cual no tiene una importancia menor, pues va a constituir de hecho el final de su viaje, aunque no la conclusión de la película. De esta planeación se desprenden una serie de indicaciones que necesariamente dio al camarógrafo para poder lograr esa imagen. Después de cortar, una posterior indicación obligaría al operador a realizar la toma cerrada donde luce la foto en la columna, misma que sería intercalada más tarde en la edición. Todo ello nos pasa desapercibido y deja una sensación de naturalidad que nos recuerda muchas secuencias del cine de ficción con un montaje que privilegia la continuidad espacial y temporal de las acciones.

El desplazamiento dentro de las instalaciones de Columbine introduce otra solución típica del cine de ficción: la cámara subjetiva. La secuencia inicia con un suave zoom in al bloque de cemento donde se lee la inscripción de la escuela (Columbine High School). De ahí se hace un encadenado a un gran plano general en que se observa al protagonista y a Mark Taylor mientras suben las escaleras para entrar a las instalaciones de la escuela. Entonces un segundo encadenado nos muestra las mismas escaleras en un travelling un poco accidentado que colocaría a la cámara justo en el punto de vista físico que corresponde a la posición de Moore tal y como nos lo presentó la toma anterior. Lo que aquí sucede es que el narrador implícito ha decidido introducir al espectador al asunto de la masacre por medio de una visita a las instalaciones. Para potenciar la sensación dramática de caminar esas escaleras y pasillos vacíos ha recurrido a la cámara subjetiva en la mirada del personaje protagonista, de modo que vivamos con él, a través

de los distintos travellings, su primera incursión a la preparatoria. Gracias a este recurso, y a la inclusión de los audios correspondientes es que las imágenes de las cámaras de seguridad se convierten en un verdadero flashback²³⁸ como de quien imagina en una película de ficción la tragedia cometida a partir de las resonancias silenciosas que quedan en el lugar. Este planteamiento ha demandado una planeación que de nuevo excede las exigencias del documental. En primera instancia el operador, bajo indicación del director, ha debido colocarse en un área alejada de los sujetos para registrar su paso por las escaleras (Moore asume otra vez su rol de personaje pues comienza a subir con Mark cuando sabe que la cámara los está filmando). Posteriormente ambos salen de escena y el camarógrafo ocupa su sitio para hacer las tomas que simulan el recorrido en subjetiva del protagonista.

Un último ejemplo a comentar en este espacio dedicado a la imagen es una puesta totalmente ficticia en la que participa el propio documentalista en su rol de personaje. Cuando Moore entrevista a Dick Herlan, ex productor de COPS²³⁹ para cuestionarlo sobre la manera en que sus programas satanizan a las comunidades negra e hispana, le propone que haga un programa diferente llamado CORPORATE COPS. Entonces entra una secuencia de imágenes en la cual el protagonista, disfrazado de policía, acordona lugares sospechosos, intenta detener limusinas, anota infracciones y somete a supuestos ejecutivos. Este ejemplo excede cualquier exigencia propia del documental expositivo o interactivo en la medida en que sólo constituye una ocurrencia jocosa del realizador, injustificada desde un punto de vista informativo. Ahora bien, este segmento no sólo tiene un valor en términos humorísticos sino que además si se contextualiza en el momento de la historia, tiene un importante valor narrativo. Y es que esa imagen constituye sí, una ocurrencia del narrador implícito (como documentalista), pero también se puede considerar una ocurrencia del personaje que vive la historia, y como tal, una guía posible de acción que él puede asumir. Recordemos que hasta ese momento el protagonista no se ha confrontado con ningún villano, por lo cual la secuencia puede representar una visión de lo que puede ser también el mundo histórico, y una revelación del papel y la nueva responsabilidad que deberá asumir el héroe más adelante: encarar a esos seres abyectos a quienes, debido a su gran poder (fundamentalmente económico), ninguna institución judicial se atreve a perseguir. De tal modo se nos presenta información valiosísima en lo que constituyen las motivaciones e inquietudes del personaje. Esto tendrá una resonancia mayor al acercarse el final de la película. Sobre la planeación que implicaron todas estas imágenes y la “actuación” de Moore en un papel de personaje, no hace falta comentar mucho, pues es algo a todas luces evidente.

²³⁸ Este flashback se comenta en el apartado 3.3.1.1 dedicado al estudio de la temporalidad narrativa.

²³⁹ Célebre programa de televisión que da seguimiento a las actividades de patrullaje y detención a cargo de la policía de ciertas ciudades estadounidenses.

2) Sonido

En cuanto al sonido, hemos encontrado algunos posibles signos de demarcación en las participaciones de la voz del narrador explícito así como en el uso de la música. Sobre la voz ya hemos comentado bastante sobre cómo esta no pertenece a un simple narrador ajeno y neutral, sino a la de un personaje que vive la historia. Una de las principales repercusiones que esto tiene, según señalamos, es la peculiar “interpretación” que hace la voz de Moore sobre cada uno de los asuntos que narra. Otra de las consecuencias de ello sería que en ocasiones se incluye dentro de sus parlamentos información que excede el marco expositivo e interactivo del texto documental, y las cuales por tanto responden a inquietudes netamente narrativas. Sobre este último aspecto, mencionaremos un ejemplo elocuente para reiterar la importancia que llega a tener esa voz en torno a ciertos momentos de la trama.

Después de concluir el enfrentamiento entre K-Mart y Moore, la voz del narrador explícito expresa lo siguiente: “Los chicos de Columbine habían ganado una victoria abrumadora contra K-Mart y eso me inspiró a hacer algo que sabía debía hacer. Sólo necesitaba un mapa de las estrellas.” A diferencia de lo que tal vez ocurre en otros momentos, aquí la voz no puede ser más explícita en cuanto a su abierta función narrativa, dado que carece totalmente de una pertinencia expositiva o interactiva al servicio del documental. La palabra “victoria” resulta elocuente, pues dimensiona el encuentro con K-Mart como lo que significa dentro de la historia, es decir, un enfrentamiento contra un opositor, del cual Moore y sus aliados resultan vencedores. Por otro lado, el sentido de las palabras “me inspiró a hacer algo que sabía debía hacer”, alude a una transformación interna que ocurre dentro del personaje, como consecuencia de dicho suceso. En el fondo este episodio viene a culminar una preparación, y al héroe le permite darse cuenta que ya está listo para encararse con el villano más importante de todos: Charlton Heston. Esta interpretación, que podría efectuarse al margen de lo expresado por la voz en off, en esta ocasión corresponde con lo que el propio narrador explícito nos deja saber sobre su sentir y sus motivaciones como personaje protagonista. Las peculiaridades de estos ejemplos, y otros mencionados durante el análisis de la perspectiva narrativa, son consecuencia de un estilo intimista y la dimensión narrativa de la obra.

Vale ahora comentar un uso distinto de la voz, que funge como apoyo a la dimensión narrativa del texto, e incluso como signo de demarcación. El narrador presenta a los personajes de una manera que recuerda a cualquier típico relato oral, justamente como si de un cuento se tratara. De tal modo, además de ser una voz que cuenta y padece los sucesos de la historia, cuando habla de situaciones externas muchas veces sus intervenciones corresponden más a las de un relator de historias, que a las de un expositor de un tema o asunto. Por ejemplo en una secuencia de la película señala “Este es Brent y este es su amigo DJ. Viven en Oscoda,

Michigan, cruzando la bahía frente a la granja de Nichols. Eric Harris quien después cometiera la masacre en la preparatoria de Columbine en Colorado, pasó parte de su infancia aquí.” Más tarde presenta otro personaje de la misma manera: “Dick Clark es un ícono de Estados Unidos, el hombre que llevó el rock & roll a nuestros hogares cada semana” o “Este es Richard Castaldo, y este es Mark Taylor, ambos fueron heridos el día de la masacre de Columbine. Richard quedó paralítico y en silla de ruedas y Mark apenas puede pararse tras numerosas operaciones.” Esto atenta un poco contra la convención expositiva de presentar a los entrevistados de manera abreviada por medio de un texto en sobreimpresión que proporciona los datos más relevantes sobre ellos. Y es que aquí la presentación no tiene un carácter meramente informativo, sino que dota a los actores sociales de una verdadera dimensión de personajes al señalar no sólo lo que son sino los sucesos que han hecho o padecido.

La música también tiene un papel destacado, que se relaciona con una dimensión narrativa y dramática del texto sin tener nada que ver con una estricta intención expositiva o interactiva. Su uso en la mayoría de las secuencias es empático, pues “expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo...en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento.”²⁴⁰ Ahora bien, este uso emotivo de la música es una práctica común en el documentalismo, motivo por el cual podríamos restar importancia a las decisiones que el director ha tomado en ese sentido. Por ello resulta necesario advertir, que a pesar de ser algo muy extendido en la realización documental, toda inclusión de música con fines emotivos implica una buena carga de artificialidad que contamina de algún modo la naturaleza expositiva del discurso. Esto lo comentamos porque una representación estrictamente informativa no debería incluir música agregada durante la postproducción, a menos que respondiera a una necesidad justificada como representar el ambiente sonoro de una población o de una festividad particular.

En el caso de *Masacre en Columbine* la música no corresponde a los registros naturales de ciertos eventos así que ha sido agregada durante una fase posterior a la filmación, previa selección y según ciertas intencionalidades. Ahora bien, en ningún caso se justifican las inserciones con relación al aspecto expositivo o interactivo del texto, así que dicha intencionalidad es netamente emotiva o dramática, relacionada directamente con la narrativa del documental. Durante nuestra exposición sobre los modos narrativos mencionamos ya un ejemplo en que la música de manera empática adquiere un tono animado en consonancia con una voz curiosa que especula sobre el boliche y la violencia. Más tarde hicimos notar que en cambio, la música asumía un tono seco y afectado para potenciar la sensación de tragedia y lamento insinuada por el narrador cuando nos relata la historia de Tamarla Owen. En otro ejemplo

²⁴⁰ Michel Chion, *op. cit.*, p. 19

situado casi al final de la película, el narrador explícito comenta el triunfo de K-Mart, y aparece entonces un puente musical de tonos alegres en segundo plano. En cada uno de esos ejemplos, y en muchos otros a lo largo del documental, la música tiene la función de apoyar el gradiente emocional vinculado a ciertos personajes o sucesos, que adquieren importancia en función de una trama y un contenido narrativo.

En torno a todo esto cabe hacer la acotación de que el uso de la música siempre es medido y nunca se exagera su presencia al punto de contaminar burdamente la información vehiculada por otros medios (como la propia voz, las imágenes, etc.). Con ello queremos expresar que si bien los fondos musicales se ponen en sintonía con la emoción de los sucesos relatados, buscan ser más bien discretos y no exagerar situaciones que por sí mismas ya tienen mucho de dramático. Esta sutileza en el tratamiento sonoro hace distinto a *Masacre en Columbine* de muchas otras representaciones sobre el mundo histórico que desvirtúan el contenido mismo de la representación por medio de un protagonismo desmesurado de la música y sus intenciones dramáticas. En ese sentido, la pista musical dentro de este filme, sólo llegará a adquirir cierto protagonismo en aquellos momentos en que el realizador trata de colorear los sucesos con una ambientación alegre. Un ejemplo de esto último se comentará más adelante al analizar la secuencia de inicio y final.

3) Montaje

En el montaje Michael Moore también llega a tomar decisiones que poco o nada tienen que ver con el carácter expositivo o interactivo del texto. Muchas veces dichas decisiones se deben a una intención abierta por constituir y potenciar una dimensión narrativa dentro del documental. Esto queda evidenciado en la manera como el discurso aborda a uno de los componentes constitutivos más importantes de este relato: el otro gran personaje de la historia, es decir, el villano u oponente principal. En este espacio, el análisis del montaje nos permitirá observar como el documentalista ordena y contrasta ciertos materiales, con la intención expresa de caracterizar a Charlton Heston como “el malo de la película”.

La primera aparición de Heston ocurre en el minuto 4 con 53 segundos, ¿pero en qué contexto y junto a qué materiales lo coloca el montaje? Apenas ha comenzado la película y Moore se presenta a sí mismo por medio de la voz del narrador explícito y las imágenes de un video familiar. Entonces continúa: “Verán, nací en Michigan, un paraíso para los que aman las armas”. La banda de la imagen muestra un espectacular que anuncia armamento y enseguida por medio de un corte directo se pasa a un extracto de un filme de ficción en blanco y negro donde varios hombres disparan a un auto, y el off señala: “Igual que este hombre, ganador del Oscar y presidente de la Asociación Nacional del Rifle: El Sr. Charlton Heston”. Después de mostrarnos otra imagen de Heston y la de un anuncio de cine en que aparece su nombre, el montaje culmina

con un extracto de película donde el actor dotado de una ametralladora acribilla a otro personaje ficticio. Lo que ha sucedido hasta ahora es que Moore se ha presentado a sí mismo, lo cual no carece de importancia pues de hecho es el personaje en torno al cual gira toda la película. Inmediatamente después presenta a quien será su contraparte, tomando como excusa que dicho personaje también nació en Michigan. Ahora bien, este dato carecería de la menor justificación en términos de la investigación que pretende hacer el documental si no tuviera reservado el narrador implícito un papel protagónico para dicho actor social en función de una narrativa.

Una vez realizada esta presentación sobre ambos personajes, el montaje va a relacionarlos de una manera significativa. Mientras el narrador explícito continúa: “Venimos de un estado donde todos aman la caza”, observamos, en lo que suponemos deben ser extractos de otra película de ficción, a Heston asomarse detrás de un árbol con un rifle en el brazo. Luego se inserta una imagen, donde se aprecia a Moore, de nuevo caracterizado como personaje (“actuando” para su película) con un rifle que apunta a la izquierda, en dirección contraria a donde supuestamente miraba Heston. Enseguida el montaje introduce una imagen en la cual Heston mira a la derecha, apunta rápidamente su arma y dispara. Entonces se corta a otra imagen donde Moore también dispara la suya, para finalmente regresar con Heston, quien ahora baja el rifle y hace una exclamación. Es así como el montaje logra unir en esta rápida sucesión de imágenes que dura aproximadamente cinco segundos, materiales de distinta procedencia donde, debido al eje de las miradas, parece que héroe y villano se enfrentan por medio de las armas y se disparan mutuamente. A pesar de que todo sucede de manera precipitada y apenas tenemos tiempo de reparar en lo que ha sucedido en pantalla, el valor de esta secuencia en términos narrativos es indiscutible, pues focaliza a los personajes principales e insinúa en un momento temprano del discurso la relación de conflicto que se va a establecer entre ellos.

La segunda aparición de Heston va a ocurrir hasta después de presentado el problema de la masacre en lo que constituye el primer momento verdaderamente dramático de la película. La secuencia termina con la entrevista a una ex alumna que entre lamentos cuenta cómo la amenazaron y cómo vio que disparaban a un niño. Al final su imagen es congelada y fundida a negros, mientras la música fondea todavía un poco más. Entonces, justo en medio de este momento emotivo y con ausencia de imagen se introduce la voz de Heston que exclama “Tengo sólo cinco palabras para ustedes”. Ahí se pasa directamente a un plano medio corto en que lo vemos levantar un rifle con su mano derecha mientras grita “¡De mis manos frías y muertas!”. Enseguida escuchamos los aplausos de la convención y la voz del narrador explícito explica lo inoportuno de la visita. Entre el material que entonces se incluye destacan los registros de una manifestación en contra de la NRA donde Tom Mauser, padre de una de las víctimas esgrime un discurso. En cuanto a las apariciones posteriores de Heston se puede señalar que son de dos

tipos, aquellas donde sólo lo vemos y en las cuáles luce un aspecto poco amigable; o aquellas donde lo vemos y escuchamos en su convención, en cuyo caso han sido incluidas dado que ahí el propio Heston explica cómo la comunidad no quería que vinieran y a ellos no les importó nada. De esta forma, toda la información que durante la secuencia nos presenta la imagen y el sonido, tal y como es articulada por el montaje, sirve para representar negativamente a Charlton Heston y a su asociación, lo cual se refuerza inmediatamente con la entrevista en la que Matt Stone también habla de lo inoportuna que resultó la visita del actor. En el contexto de la tragedia que acaba de ocurrir este es un evento que en comparación tiene mínima o nula importancia desde un punto de vista informativo. Sin embargo, esta pequeña historia va a tener una importancia mayor en función de la dimensión narrativa del documental, además de que también sirve para focalizar y caracterizar a uno de sus personajes clave.

La tercera aparición de Heston guarda grandes paralelismos con la anterior. Nos encontramos de nuevo en un momento delicado emocionalmente hablando, pues ha sucedido una nueva tragedia: la muerte de Kayla Rolland. Moore camina por el pasillo mientras platica con la profesora Simmie Hughes, quien ha presenciado el asesinato. En un momento de conmoción ella se empieza a trabar por el recuerdo mientras Moore de algún modo la consuela y la tranquiliza. Entonces entra un audio donde escuchamos a la voz de Heston exclamar “¡De mis manos frías y muertas!”. Enseguida se hace un corte y el montaje presenta imágenes de Heston mientras el narrador explícito explica la situación. En esta secuencia lo que sucede es que vemos representados los contrastes, entre un héroe que se sensibiliza ante la tragedia y un villano que vuelve a pasarle por encima a la comunidad como si se mofara de sus lágrimas y su dolor. De nuevo la inclusión posterior de tomas sobre manifestantes en su contra sirve para potenciar la animadversión que el espectador y el propio héroe pueden ya sentir hacia Heston a estas alturas de la película.

La cuarta aparición de Heston es bastante imperceptible, pero constituye una prueba más de la importancia que el discurso y el narrador implícito atribuyen a este personaje villano. Moore presenta por medio de la voz del narrador explícito a Dick Clark, y en parte lo responsabiliza por la situación que vivía Tamarla Owens. Entonces el montaje pasa a mostrarnos varias fotos de Clark, en la tercera de las cuales aparece posando junto a dos hombres canosos, el del extremo derecho es el mismo Charlton Heston. De tal modo, de manera muy sutil se vincula a dos villanos por medio de los materiales insertados en el montaje de esta secuencia. Esto sin duda carece de importancia en términos informativos, pero en función de la historia funge en parte como posible detonador para que Moore tome la resolución de confrontar a Clark.

La quinta aparición es el encuentro entre Moore y Heston en la mansión de este último. El montaje ha ubicado este suceso en la parte final del documental, decisión que no responde a

una intención expositiva y en cambio tiene una abierta función narrativa: dotar a la historia de una clausura que por otro lado tiene mucho de convencional (la derrota del villano). Con esta escena cada unas de las apariciones precedentes adquieren un pleno sentido dentro del relato. Ahora cada una está perfectamente justificada como una pieza que favorece la construcción de una actitud negativa hacia el villano, del mismo modo que buena parte del documental ha servido para generar una actitud positiva hacia el héroe con el que hemos de identificarnos. Por todo ello, una vez llegado el encuentro culminante nos proporcionará una cierta gratificación observar como el villano huye derrotado. Lo anterior nos lleva a considerar que si el documentalista no hubiera logrado estas imágenes privilegiadas, muy probablemente ninguna de las apariciones de Heston hubiera tenido lugar, y en cambio, Moore se hubiera visto obligado a buscar y construir con el texto un villano alternativo.

En cuanto al montaje que opera al interior de la secuencia, podemos señalar que es mucho más simple que aquel empleado en las otras secuencias. Esto se debe a que todo se reduce a mostrar los principales momentos de la interacción, asunto ya antes comentado. Sin embargo, a propósito de esta secuencia también podemos mencionar una “trampa”, o un recurso que poco tiene de ser un registro netamente documental, y en cambio corresponde mucho más a una puesta en escena, y otra “actuación” de Moore como personaje. Cuando Heston ha salido derrotado de la confrontación huye por el pasillo y posteriormente baja unas escaleras mientras la cámara lo sigue por detrás. Entonces la voz de Moore lo llama para enseñarle la foto de Kayla Rolland. Ahora bien, para plasmar adecuadamente en términos audiovisuales esta escena, no bastaba con mostrar al villano de espaldas detenerse en la rampa para voltear y luego continuar su huida. Era necesario mostrar por medio de un contraplano al héroe con la foto de la niña. Debido a que sólo se contaba con una cámara, lo que ha procedido es filmar primero la huida completa de Heston y sólo en un momento posterior se ha filmado a Moore “actuando” el mismo papel que desarrolló antes pero ahora para ser registrado por la cámara. El planteamiento final de victoria-derrota consecuencia de esta interacción de personajes queda perfectamente solucionada posteriormente en el montaje, y así se contrastan la imagen disminuida del villano por la picada de la cámara, con la imagen exaltada del héroe impasible tomado desde una contrapicada.

4) Secuencia inicial y final

El documental comienza con un material fílmico de archivo donde un personaje vestido de militar presenta una supuesta película producida por la NRA. Después de este pequeño “prólogo” se da inicio propiamente a la primera secuencia, en la cual podemos encontrar ya importantes signos de demarcación que favorecen la dimensión narrativa del texto. En primer lugar, la secuencia abre con un fundido desde negros que termina en una toma de amanecer, motivo recurrente para iniciar en innumerables relatos audiovisuales. A esto sigue un travelling

aéreo sobre algunas casas de ciudad, y otro en el campo, tras lo cual aparece un plano medio de James Nichols conduciendo un tractor. Con todo esto se respeta también otra convención propia de los relatos audiovisuales, esto es, iniciar con planos generales que sitúen al espectador en ciertos ambientes para continuar con planos más cerrados de personajes que estarían dispuestos dentro de los mismos. Después de la toma de Nichols, la mayoría de las imágenes posteriores corresponden a planos individuales de gente que realiza sus actividades cotidianas y la secuencia termina con algunas tomas del boliche de Littleton, asunto sobre el cual regresaremos más tarde.

Mientras todo esto ocurre en la imagen, en la banda de sonido la voz del narrador explícito ha hecho su aparición para señalar: “Era la mañana del 20 de abril de 1999, y era muy parecida a cualquier mañana en Estados Unidos. Los granjeros hacían sus labores. El lechero hacía sus entregas. El presidente bombardeaba otro país de nombre impronunciable. En Fargo, Dakota del Norte, Carey McWilliams hacía su caminata matutina. En Michigan, la señorita Hughes recibía a sus alumnos. Y en un pueblo pequeño en Colorado, dos amigos jugaban boliche a las seis de la mañana. Sí, era un día típico en los Estados Unidos de América.” Si bien, esta intervención no plantea todavía ningún conflicto, como introducción a la película viene a ejemplificar el estilo comentado por medio del cual Moore presenta los sucesos casi como si de un cuento se tratara. Al espectador desde el arranque esto le puede dejar la impresión de que hay un narrador contando una historia (como sucede en muchos relatos audiovisuales que ha consumido antes) y no una voz omnisciente de autoridad exponiendo un tema.

Detrás de la voz escuchamos en un segundo plano una pista musical alegre y un tanto juguetona que va en consonancia empática con la voz del narrador explícito. Como antes se señaló, esto se puede considerar una convención narrativa dado que la música no tiene justificación alguna en función de una posible aportación informativa a la carga de exposición e interacción del documental. En cambio, en este caso su tonada y su rítmica empatan funcionalmente con la intención introductoria y narrativizada de la voz. Una de las peculiaridades que destacan de esta pista musical es su jocosidad, que se corresponde muy bien con algunas intervenciones burlescas del narrador (“El presidente bombardeaba otro país de nombre impronunciable”). Se puede afirmar que en esta primera secuencia la música es un elemento puesto al servicio de un estilo documental lleno de desplantes humorísticos, pero también, tal y como se ha visto durante este tercer capítulo, de un estilo documental empapado de una intensidad narrativa por parte de su director.

Estos son algunos de los signos de demarcación y demás elementos discursivos que logran dar a esta primera secuencia una forma mucho más cercana a una típica apertura de relato, que a una introducción a un tema o problemática por exponer. Ahora comentaremos algunos rasgos similares o complementarios dentro de la secuencia final. Para ello debemos subrayar en

primera instancia que dicha secuencia viene antecedida por aquella que presenta la confrontación entre Moore y Heston. Esto no tiene una importancia menor pues, según hemos visto, el haber colocado dicho segmento en ese punto de la película, es una decisión discursiva que viene a generar una fuerte sensación de clausura narrativa, pues constituye el momento en que el héroe (el bien) triunfa sobre el villano (el mal), lugar común de un sin número de relatos. Esta sensación a continuación se refuerza por medio de otros elementos discursivos puestos en funcionamiento en la que constituye propiamente la última secuencia de la película.

Para dar comienzo a la misma, la música tiene un papel destacado en la progresión de los segmentos narrativos pues entra cuando se muestra la foto de Kayla Rolland y Moore prepara su partida de la residencia de Heston. De tal modo, los acordes de guitarra desplazan sutilmente el sonido ambiental y con ello indican el término de la escena mientras deslizan nuestras expectativas hacia la siguiente secuencia (y a la conclusión de la historia). Entonces el héroe aún camina por el patio y la voz del narrador explícito señala: “Dejé la propiedad de Heston en Beverly Hills, y regresé al mundo real en un Estados Unidos que vive y respira temor.” En ese momento se intercalan imágenes de gente que corre en pánico, y posteriormente Moore aparece a cuadro para entrevistar a otro personaje. La voz en off continúa: “Donde la venta de armas ahora es muy alta, y en donde al final todo se resume al boliche en Columbine” y el montaje inserta un extracto de noticiario donde se informa de un triple asesinato ocurrido en el boliche de Columbine. De nuevo a cuadro, Moore entrevista a uno de los empleados y finalmente el narrador explícito concluye “Sí, era una época gloriosa para ser un estadounidense.” En este caso la cualidad narrativa de la voz no se debe a su estilo particular de presentar personajes contando sus historias, sino al hecho de que para entonces sabemos dicha voz corresponde a la del personaje principal. De tal modo y por la oración en primera persona, la función abiertamente narrativa de estas intervenciones consiste en relatarnos en qué terminó su recorrido y su búsqueda. En este caso, el valor expositivo o interactivo de las intervenciones se subordina o convive con la dimensión narrativa de un relato que esta secuencia viene a clausurar.

Cuando Moore dice la última frase, se da paso a la canción *What a wonderful world* ahora interpretada por Joey Ramone. La intención rockera de esta versión sube para fondear la última imagen, en la cual el protagonista tira una bola por la línea de boliche y hace una chuza. Entonces se hace un corte a negro y aparece el primer crédito final (A Film By Michael Moore) en sincronía con la primera estrofa de la canción. Al director le atrae el papel irónico de la letra como contrapunto al contenido de su película, lo cual había operado de manera puntual en una secuencia anterior, cuando utilizó la versión famosa cantada por Louis Armstrong, de manera que, mientras la voz recitaba estrofas como “Veo amigos dándose la mano, diciendo '¿Cómo te

va?” o “pienso para mí mismo qué mundo tan maravilloso”²⁴¹, se mostraba material de archivo sobre asesinatos, invasiones y conflictos bélicos. Ahora en cambio, la ironía no se refiere a un momento puntual sino que constituye una ironía para el contenido global de la película. Sin embargo, al mismo tiempo la canción adquiere una función narrativa que debemos subrayar, la cual se debe a la empatía que tiene el estilo musical de esta segunda versión (rock punk) con relación al cierre. Y es que a pesar de que el protagonista ha regresado según cuenta a un Estados Unidos tan caótico y lleno de violencia como siempre, al espectador le ha quedado la sensación positiva de que el héroe derrotó al oponente en la secuencia previa. De tal modo, la canción viene a reforzar la proposición narrativa de un “final feliz”, en concordancia con un estilo de clausura musical que ha imperado en el cine norteamericano de los últimos años, el cual emplea canciones de rock (guitarras y batería) para dar paso a los créditos finales, sobre todo en películas de acción en donde se privilegian las historias de confrontación entre héroes y villanos. En ese sentido, podemos afirmar que el género musical también en parte se convierte en un signo de demarcación de ciertos relatos. Por ello en este caso, además de lo empático de su uso, el estilo musical tiene el valor agregado en términos narrativos de acercar al documental también de esta forma a un cúmulo de relatos audiovisuales que el espectador usualmente consume.

En cuanto al papel abiertamente narrativo que puede cumplir la imagen cabe señalar que en lo general su tratamiento se restringe a las típicas pautas del montaje probatorio en un documental expositivo. De tal modo se articulan imágenes que provienen de distintos tiempos y lugares para ilustrar funcionalmente a modo de pruebas, lo que el narrador explícito plantea. Esto se complementa con algunas entrevistas cortas del realizador que en contexto, también responden a una lógica de prueba y argumentación, pues siguen y complementan la línea expositiva del texto. Sin embargo, cabe señalar una excepción importante a esta norma. La última imagen de Moore constituye un ejemplo final de cómo el realizador asume un papel de personaje y actúa para la cámara. A diferencia de las otras apariciones a cuadro en entrevistas, esta carece de justificación alguna en términos expositivos o interactivos. En cambio adquiere pleno sentido para la dimensión narrativa del texto, dado que es la última aparición del personaje a cuadro, y su tiro afortunado en la pista de boliche constituye el punto final en el relato.

Todas estas variables manipuladas a nivel tanto de imagen como de sonido, vienen a demostrar tanto en la secuencia de inicio como en la final, la importancia de la forma narrativa dentro del texto. Ahora comentaremos la relación que tienen ambas secuencias y cómo definen la estructura y orientación de la totalidad de la obra.

Podemos apreciar que con la secuencia final la película adquiere una forma circular, solución recurrente en muchos relatos audiovisuales. Aquí el regreso circular se da de diferentes

²⁴¹ Para una traducción completa de la letra de dicha canción véase el Anexo III.

maneras y a partir de tres motivos principales: juego de boliche, asesinato y la comunidad de Littleton. Habíamos visto que la película iniciaba la mañana del 20 de abril de 1999 a la hora en que, según señala el narrador explícito, un par de amigos jugaban al boliche en un pequeño pueblo en Colorado. En la banda de la imagen se incluía entonces una toma de la fachada del boliche y otra de la bola escurriéndose por el canal. Este momento discursivo alude al momento de la historia en que Eric y Dylan, antes de cometer la masacre en Columbine, acudieron a su clase de boliche para jugar a lo loco y tirar la bola por el canal como lo hacían regularmente. Desde un principio el filme otorga una importancia mayor a algo en apariencia irrelevante como los bolos.²⁴² A partir de entonces se va a incluir una serie de alusiones relacionadas al asunto, por ejemplo cuando los integrantes de la Michigan Militia disparan a unos pinos como parte de su entrenamiento, o cuando Moore reflexiona con respecto a la posible influencia nociva que este juego pudo tener sobre Dylan y Eric. Dicho motivo vuelve de manera privilegiada al final del documental pues en el mismo boliche concluye todo, con un cierre del propio personaje que tira la bola para hacer una chuza.

Sobre todo esto cabe destacar dos puntos. En primer lugar, según hemos visto el equilibrio inicial de un estado de cosas en la historia se rompe con un asesinato (la masacre en Columbine) ocurrido en Littleton. Dicho evento detonó los cuestionamientos y la búsqueda que llevó al héroe a emprender su viaje. Luego, al final de la historia, otro asesinato (triple asesinato en el boliche) ocurrido en la misma comunidad provoca o justifica la vuelta de Moore al mismo lugar. De tal modo que la secuencia de inicio y la de final funcionan como complementos pues el héroe concluye su travesía donde la comenzó, regresando al punto de partida que motivó su búsqueda, tal como sucede en muchos relatos presentes en el imaginario del espectador.

Por otro lado, la imagen de la bola que se va por el canal en la primera secuencia, muestra un evento caótico que además el documental relaciona con el acto de matar gente. En esa medida, la chuza del final constituye la contraparte del acertado y afortunado juego que se vincula funcionalmente con la figura del héroe, el cual a lo largo de la película y la historia, ha pasado del bando de quienes asumen una actitud positiva hacia las armas (los locos por las armas), al grupo de quienes asumen una actitud negativa y crítica. Puede ser por tanto una síntesis de una transformación también operada a nivel del personaje. Moore ya no sólo ha desechado la práctica errada de tirar al canal (amar las armas), sino que incluso ha adquirido una competencia que le permite tirar la bola directamente al centro de los pinos. De tal forma la secuencia inicial y final constituyen un marco narrativo que contiene al resto del contenido de la historia tal como es vivida y contada por el personaje protagonista.

²⁴² Incluso el título original de la película (*Bowling for Columbine*) alude al mismo asunto de los bolos.

Con el estudio de la secuencia inicial y final se da por terminado un exhaustivo análisis narratológico en torno al documental *Masacre en Columbine*. Cabe hacer una breve recapitulación sobre lo que ha constituido la tercera fase de este trabajo. Si el documental logró la aceptación del público y la crítica especializada, fue no sólo porque ofrecía información reveladora sobre el tema de la violencia en Estados Unidos, sino además y sobre todo, por el tratamiento con el cual se abordó dicho tema, es decir, el cómo Michael Moore construyó una representación audiovisual para darnos a conocer la información. En ese sentido, la pertinencia de una aproximación narratológica para el estudio del documental se basa en la premisa de que la dimensión narrativa dentro del texto es el principal fundamento de dicha representación, y por ello, este enfoque es el más adecuado para sacar a la luz las principales cuestiones relacionadas con la lógica que hace funcionar a la película.

En aras de lograr ese cometido, se siguió una pauta metodológica que permitiera desglosar todos los aspectos relacionados con la narrativa dentro del filme. Por ello, en primer lugar se realizó un estudio del contenido narrativo en cuanto a su forma y su sustancia. Esto permitió identificar una historia principal de la cual Michael Moore era protagonista, y jerarquizar los demás personajes, ambientes y sucesos, de acuerdo a las funciones que cumplen al interior de la trama. Posteriormente con el estudio de la forma y la sustancia de la expresión pudimos establecer cómo es que todas esos elementos constitutivos del relato son manejados dentro de un discurso, que tiene la particularidad (con sus ventajas y desventajas) de ser un documental cinematográfico.

Si un análisis implica hacer una lectura distinta a un texto conocido, en esta ocasión el tipo de análisis no sólo ha exigido una atención más detallada a cada una de las partes que conforman el texto, sino además ha obligado a centrarnos en los componentes constitutivos de su dimensión narrativa. Resulta una aproximación poco ortodoxa para el estudio de textos documentales, sin embargo, es una aproximación que ha demostrado a lo largo del capítulo, proporcionar los lineamientos y las categorías necesarias para comprender la naturaleza de la película. Pero no sólo eso, pues además permitió esclarecer muchos aspectos en torno a la relación a veces armónica y otras veces conflictiva que existe entre narrativa y documental. En ese sentido, si un documental no es sólo el tema que trata, sino también las estrategias discursivas con las que se da a conocer ese tema, este análisis deja en claro que Moore concede un papel fundamental a las estrategias de carácter narrativo, y que además, un documental cualquiera puede, sin renunciar a sus intereses expositivos, también contarnos una historia.

CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación ha tomado como punto de partida un estudio de caso para reflexionar en lo general sobre las posibles relaciones que se establecen entre dos conceptos: relato (discurso narrativo) y documental. En diferentes etapas hemos podido observar que son muchas y complejas las maneras en que la narrativa se integra a un mensaje audiovisual cuya naturaleza le impide renunciar a ciertos rasgos definatorios como su vocación informativa, su carácter de argumentación fundamentada o su status de prueba histórica. A lo largo de la última fase, el análisis narratológico de *Masacre en Columbine* permitió arrojar una serie de conclusiones que confirman algunas premisas y complementan otras.

Habíamos establecido que no todos los discursos son narrativos, pues no en todos los discursos encontramos personajes, ambientes y sucesos articulados de acuerdo a una lógica causal y motivacional. Ahora bien, los documentales, a diferencia de otros géneros informativos audiovisuales, son textos con una extensión considerablemente larga pues tienen el imperativo de tratar sus temas con mayor profundidad. Esto hace difícil que un documental no incluya en su representación audiovisual alguna historia de personajes por muy pequeña y aislada que sea.²⁴³ En esos casos resulta necesario evaluar si el texto como totalidad es un discurso narrativo, o si acaso tan sólo incluye pequeños discursos narrativos aislados dentro de su corpus textual, los cuáles utiliza sólo como pruebas en su argumentación. El documental *Masacre en Columbine* por ejemplo, da cabida a algunas pequeñas historias que sirven para exponer el tema en cuestión, pero no se vinculan directamente con la historia principal que se narra.²⁴⁴ De igual modo, otros documentales pueden introducir pequeñas historias, pero de ello no se desprende que el texto de manera global asuma forma de relato. Por tanto se podrá hablar de documentales narrativos sólo en la medida en que existe una historia principal en torno a la cual se articulan todos o la mayor parte de los demás segmentos. De ello concluimos que no sólo son documentales no narrativos aquellos totalmente carentes de personajes o historias, sino también aquellos que llegan a tener personajes e historias aisladas inmersas en una lógica discursiva de diferente índole.

Una vez establecido que un documental toma forma de relato, se deben desglosar los elementos constitutivos de su historia para evaluar el grado de narratividad de la misma. Un régimen de narratividad fuerte corresponde a aquellas historias que observan una estructura, un sistema de relaciones entre personajes y una serie de motivos, similares a los de modelos típicamente narrativos. El documental estudiado logra ejemplificar una fórmula recurrente: la confrontación de dos bandos que concluye con un enfrentamiento entre héroe y villano, en el

²⁴³ A pesar de ello en el primer capítulo se refieren algunos casos de documentales no narrativos.

²⁴⁴ Los ejemplos comentados recurrentemente en nuestro estudio son por un lado la secuencia de animación donde jocosamente se escenifica de manera abreviada la historia violenta de los Estados Unidos, y por otro la secuencia de montaje que sobre la pista de la canción *What a wonderful world* presenta materiales de archivo sobre invasiones, atentados y guerras patrocinadas de algún modo por Estados Unidos.

cual el primero resulta vencedor. En cambio en otros casos el documental podría de igual modo girar en torno a la búsqueda o travesía de un personaje, pero alejarse de la caracterización discursiva de ciertos personajes como villanos o malos, y reducir el viaje a la actividad de recabar información. Entonces podríamos hablar también de un relato, pero tal vez correspondería a un régimen de narratividad débil o incluso al régimen de antinarración de acuerdo a la clasificación de Francesco Casetti y Federico di Chio.²⁴⁵

En tercera instancia se debe evaluar cómo esa narrativa fuerte, narrativa débil o antinarrativa, convive con otras estrategias discursivas que sirven a otros fines distintos, con lo cual entramos directamente al ámbito del análisis discursivo. En este caso estudiar la temporalidad narrativa ofreció información importante sobre cómo el orden, duración y frecuencia de los sucesos es alterado a veces para subrayar su importancia dentro de la historia, o en cambio se alteró para favorecer otra intención diferente a costa de la propia dimensión narrativa del documental (por ejemplo para respaldar una argumentación, exponer mejor una problemática, etc.).

Posteriormente un análisis sobre la perspectiva y modo permite reflexionar sobre el status del documentalista como narrador. En el caso de *Masacre en Columbine*, hemos encontrado una relación compleja pues Michael Moore funge como narrador implícito en su papel de documentalista, y al mismo tiempo puede fungir como narrador explícito que en su rol de personaje cuenta los hallazgos de la investigación como quien cuenta la historia que vive en el momento. Encontramos por tanto dos niveles de comunicación, uno que se establece entre el narrador implícito y el público implícito al que se dirige el documental en su totalidad, y otro entre el narrador explícito y un narratario imaginario que atiende únicamente al contenido narrativo. Estas relaciones complejas entre instancias narrativas también orillan a reflexionar sobre las limitantes que tiene el documentalista para representar ciertos sucesos, y la disyuntiva entre mostrarlos, contarlos u optar por soluciones intermedias.

Esto lleva a otro nivel de análisis, en el cual se deben estudiar las modalidades de representación presentes en el texto, con el objetivo fundamental de detectar cómo afectan o favorecen su dimensión narrativa. En el presente estudio hemos encontrado que la mayor parte de las secuencias sirven al mismo tiempo a alguna de las dos modalidades de representación presentes en el texto (expositiva e interactiva) y a la progresión narrativa, sin embargo esto no sucede siempre. De tal modo, aunque dicha relación opera plenamente para los momentos interactivos del documental (pues corresponden a los intercambios del documentalista con otros actores sociales y por lo tanto a sucesos vividos por el protagonista), en cambio la modalidad expositiva por medio del montaje probatorio llega a introducir aspectos que rebasan el marco de

²⁴⁵ Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 188-192

la narrativa. A dichos aspectos los hemos denominado lapsos informativos de no narratividad, pues sirven para apoyar la argumentación del documental en momentos determinados pero no tienen relación alguna con la historia que se narra. Estos lapsos de carácter informativo llegan a desdibujar por medio de las interrupciones el desarrollo de las historias en muchos documentales, y es lo que explica que por ejemplo en *Masacre en Columbine*, el contenido narrativo no sea tan evidente, a pesar de contar con un alto grado de narratividad.

Hasta este punto dentro de nuestro estudio de caso, el análisis del contenido narrativo ha permitido establecer que el documental toma forma de relato y que además puede considerarse dentro del régimen de narratividad fuerte. En cambio por medio del análisis del discurso se comentaron las dificultades con las que se topa el documentalista para representar dicha historia, y cómo la vocación informativa del texto obliga a introducir algunos recursos que interrumpen la progresión narrativa de la película. Finalmente, el análisis debe responder a la pregunta de ¿hasta qué punto la forma narrativa es algo que procura el documentalista y por tanto se puede considerar parte de sus estrategias discursivas? Para ello es necesario complementar el estudio de narrativa y documental con un análisis del discurso audiovisual centrado en aquellos aspectos que evidencien la intencionalidad del documentalista por potenciar el efecto narrativo de su texto. De tal modo, en *Masacre en Columbine*, pudimos detectar que, así como muchos momentos exceden los márgenes narrativos del texto (lapsos informativos de no narratividad), también muchos materiales sonoros o visuales que se emplean exceden sus márgenes expositivos e interactivos y se justifican sólo en términos de su función narrativa. Todas esas decisiones ponen de relieve la importancia otorgada por el realizador a una historia que ha sido concebida como un eje articulador de todo el texto, y no se ha forjado de manera accidental.

De este último aspecto se desprenden algunas consideraciones finales. La narrativa es un elemento fundamental del tratamiento de su obra y por tanto se puede considerar también una variable a destacar sobre su estilo documental. En ese sentido la narrativa viene a integrarse o incluso a disponer de algún modo de cada una de las tres variables de estilo comentados en el segundo capítulo. En primer lugar el tono intimista es un estilo documental que justamente da la licencia al realizador de hacer la exposición en primera persona como si de una búsqueda personal se tratara. En tanto que el humorismo puede considerarse una consecuencia justamente de que la personalidad jocosa del realizador sea colocada en primer plano. Finalmente el tono catalizador, en esta película adquiere una importancia particular al servicio de la narrativa pues se hace presente para detonar tres confrontaciones clave que se convertirían en sucesos núcleos de esta historia.

Recapitulando todo lo dicho hasta ahora, expondremos de manera puntual en qué han consistido las estrategias por medio de las cuáles Michael Moore ha elaborado este documental

consiguiendo dotarlo de un fuerte fundamento narrativo. En primer lugar el realizador se ha situado frente a cámara para inventar un relato de búsqueda muy de acuerdo con su estilo intimista. Posteriormente ese relato le ha servido para integrar un cúmulo de historias interesantes o curiosas encontradas en el mundo histórico y otra información proporcionada por sus interlocutores. En su trayectoria de personaje protagonista ha caracterizado positiva o negativamente a ciertos actores sociales, y su tono catalizador ha operado para confrontar ya avanzada su historia a los más villanos. Los datos que no ha podido relacionar directamente con su trayectoria, y que sin embargo incluyó como parte de la argumentación del documental constituyen lapsos que interrumpen el desarrollo de la historia. Sin embargo, ha tratado de compensar dichos lapsos con algunas manipulaciones del discurso audiovisual que sirven expresamente para potenciar la dimensión narrativa del texto. Finalmente, su humorismo le sirve para aderezar un poco el contenido del relato por medio de algunos desplantes de comicidad. Con este desglose queda ejemplificado como Michael Moore, a pesar de desenvolverse en los difíciles terrenos del documental, se las arregla para convertirse en un talentoso narrador de historias como en otra época lo fue Robert Flaherty.

El modelo de análisis propuesto en este trabajo ha integrado conceptos de narratología y de documental para aproximarse a uno de los documentales más importantes de la última década. Esto ha permitido responder a diversas preguntas relacionadas con la narrativa de la obra, y por tanto, con el fundamento mismo de esta representación audiovisual. Ahora bien la dimensión narrativa es un elemento imprescindible no sólo de este filme sino de la mayoría de los documentales que mayor presencia han tenido en cartelera comercial durante la última década.²⁴⁶ Películas con temáticas tan diversas como *Super engórdame*, *Y tú qué #\$\$#! sabes?*, *La marcha de los pingüinos*, *La verdad incómoda* o *La Tierra* resuelven cada una a su manera cómo incluir una historia que sirva de hilo conductor a su documental. En ese sentido la premisa del documental cinematográfico de los últimos años es dar seguimiento a uno o varios personajes inmersos en alguna travesía o problemática, y a partir de ello proporcionar información sobre un asunto dado. Los esquemas típicos de la modalidad expositiva donde una voz en off da a conocer la información mientras el montaje probatorio apoya su argumentación con materiales diversos, es una solución típicamente televisiva, que se dirige funcionalmente a públicos interesados en obtener informaciones relacionadas con ciertos temas (que ofrecen los canales temáticos). En cambio el documental cinematográfico se dirige a otro tipo de público, que según hemos comentado, es un público que paga un boleto, y está acostumbrado a acudir a las salas de cine para que le cuenten una historia. El documental en el cine no renuncia a su vocación informativa,

²⁴⁶ Véase tabla 2.7

sino que adapta su texto para integrar en un mismo discurso una historia y una argumentación o exposición.

El panorama comentado pone de relieve la necesidad de modelos que permitan analizar los componentes constitutivos del relato en el documental cinematográfico. Sólo así podremos enriquecer nuestra comprensión desde la teoría sobre el funcionamiento de todos estos textos audiovisuales de principios del siglo XXI. La metodología que aquí hemos seguido, constituye una propuesta que ha demostrado su pertinencia para afrontar dicha empresa, partiendo de un caso en particular. De tal modo este trabajo constituye por un lado una investigación detallada en torno a la obra documental del director Michael Moore (uno de los realizadores más importantes del género), sobre su importancia en el contexto actual, su estilo, sus estrategias discursivas y su contenido político-social; y al mismo tiempo proporciona un método particular de aproximarse al documental que pueda servir como modelo para otras personas interesadas en los aspectos narrativos del género.

Finalmente, cabe cerrar este trabajo de investigación poniendo especial énfasis en la importancia del documental como producto de comunicación, y por lo tanto como potencial objeto de estudio de los alumnos de esta Facultad. En primer lugar debemos destacar la vigencia que tiene actualmente en lo general dentro del campo de la información. Hemos señalado anteriormente, que en el escenario mediático de principios del siglo XXI existe una basta oferta audiovisual a la que puede acceder gran parte de la población mundial, y que a los medios tradicionales como la televisión y el cine se han agregado otros como el video o el Internet que han modificado también los hábitos de consumo de la gente. Sin embargo, dicho escaparate de miles de mensajes también está repleto de textos que en nada se ocupan de informar sobre los acontecimientos del mundo histórico, o que los tratan con la superficialidad de los viejos espacios informativos tradicionales. En este contexto, los géneros informativos audiovisuales en lo general y el documental en lo particular, deben adquirir una mayor relevancia y fomento, pues sólo si estos alcanzan una presencia significativa en el nuevo panorama mediático, la diversificación en las opciones audiovisuales se va a traducir realmente en la posibilidad de que la población acceda a contenidos de calidad que le permitan comprender las grandes problemáticas que afectan al mundo.

En ese sentido debemos subrayar que una de las funciones más importantes del documental a lo largo de su historia ha sido informar a la gente sobre temas marginados de los principales medios de comunicación. No sólo eso sino que además, la profundidad con que aborda los diferentes asuntos (a diferencia de los demás géneros informativos audiovisuales), favorece una mejor comprensión sobre la realidad que representa. En nuestro país este papel ha sido fundamental para contrarrestar el vacío informativo que existe en torno a temas de interés

nacional, que de acuerdo a ciertas políticas editoriales son ignorados, tratados superficialmente o incluso de manera sesgada. México es una vertiginosa y agitada realidad en la cual a una infinidad de sucesos no se les concede la importancia debida pues se quedan sólo en una nota periodística de poco alcance. Hay muchas historias pendientes de contar que forman parte de nuestro drama colectivo, y muchas voces ignoradas que debemos escuchar porque forman parte sustantiva de nuestra sociedad. En suma una gran variedad de temas demandan ser documentados, pues faltan representaciones audiovisuales que cual espejos nos permitan comprender en dónde estamos parados y hacia dónde nos dirigimos. En ese sentido, el documental también debe concebirse como una herramienta clave dentro de las aspiraciones democráticas de este país, pues al dar representación a temas y discursos marginados, proporciona más elementos para elegir un futuro responsable e incluyente. Y es que una sociedad informada sobre todos los aspectos que se mueven en su interior (salud, medio ambiente, cultura, historia, ciencia, economía, tecnología, entre otros), está mejor preparada para tomar decisiones plurales, en beneficio de todos los grupos que la conforman. Por todo ello el documentalista con su investigación y posterior representación del mundo histórico tiene un papel clave e irremplazable dentro del intercambio de información en las sociedades modernas incluyendo la nuestra.

La segunda cuestión a destacar sobre el documental se refiere a su status de prueba con relación al mundo histórico. Bajo la premisa de que cada imagen y sonido tuvo su referente en la realidad, el espectador asume que eventos como la llegada del tren a la estación, la salida de los obreros de la fábrica o el desayuno del bebé, han sucedido efectivamente en el mundo del cual forma parte. Este carácter de prueba es inherente a cada registro documental y excede los márgenes de la argumentación a la cual servía originalmente. Ello explica que un mismo material después pueda sacarse de contexto, utilizarse para otros fines y tener otras aplicaciones. Una consecuencia inevitable es que con los años esa prueba se convierta en testimonio audiovisual de una época adquiriendo una importancia renovada. Y es que si bien la mayoría de las veces un documentalista no piensa sus imágenes y sonidos como documentos que puedan con el tiempo adquirir un valor histórico, es inevitable que al paso de los años la realidad se transforme, y entonces las escenas filmadas anteriormente asuman el status de prueba sobre cómo lucía o sonaba un lugar o una persona tiempo atrás.

En ese sentido, el documental trasciende a una nueva fase y rebasa los ámbitos para los cuáles fue concebido, pues cada registro se convierte a la larga en material de archivo fílmico, imprescindible para que las sociedades revisen su propia historia. Así el documental funge como memoria audiovisual de las distintas épocas de la humanidad. El documentalista chileno Patricio Guzmán subraya esta importancia al señalar que “un país sin cine documental es como una

familia sin álbum de fotografías”. Y es que tan imprescindible es el documental como imprescindible es la memoria que permite recordar de dónde venimos, por qué tropezamos y en suma recordar el pasado para comprender mejor el presente. Bajo esta lectura el documental adquiere así la misión primordial de registrar el devenir de los gestos trágicos o alegres del género humano, para que sus imágenes sirvan de advertencias a las generaciones venideras sobre el rumbo hacia el cual el mundo se puede dirigir cuando se toman decisiones erróneas. De tal modo, cuando vemos en el México de 2010 que, como consecuencia de una supuesta guerra del gobierno contra el narcotráfico, las ciudades son recorridas por tanquetas del ejército y militares, recordamos otros tanques y otros militares, los que en 1968 cercaron a los estudiantes en Tlatelolco para reprimirlos brutalmente a punta de disparos tal como los presenta el documental *El Grito* (Leobardo López Arechte, 1968). Esas imágenes de archivo son parte de una memoria colectiva, de un imaginario social y de un álbum audiovisual que ayuda a cuestionar por ejemplo si acaso son tanques y ejército en las calles lo que realmente necesita nuestro país.

Así, las cartas sobre la mesa, considerando el papel que juega el documental en ambos aspectos, comprensión de nuestra realidad y testimonio de una época, preocupa el alarmante olvido institucional con que se le trata en distintos ámbitos. Queremos externar con estas reflexiones finales la necesidad de revalorizar al género como un discurso imprescindible que un país como el nuestro no debe descuidar. Por ello tiene una vital importancia la conservación de los materiales que conforman hasta ahora el acervo audiovisual y parte de la memoria de nuestra sociedad. También es decisivo impulsar la producción de nuevos filmes que escudriñen la situación imperante a principios del siglo XXI en aras de propiciar una verdadera discusión sobre los temas más apremiantes que afectan a nuestro país. Y finalmente, resulta necesario fomentar desde la academia, y propiamente desde la carrera de Ciencias de la Comunicación otros estudios que permitan profundizar nuestra comprensión sobre el status de un género que ha sido históricamente también marginado de las discusiones teóricas y las publicaciones especializadas. Nosotros aquí ofrecemos una pequeña contribución esperando con ello, devolverle al género documental un poco de lo mucho que nos ha aportado en los últimos años.

ANEXOS

Anexo II

Personajes destacados por los criterios anagráfico y de focalización

Nombre	Papel
James Nichols	Hermano de Terry Nichols. Cultiva comida en una granja ubicada en Decker, Michigan, donde él, Terry y Timothy McVeigh, hacían bombas de práctica. Es arrestado junto con los otros dos por el atentado de 1995 en Oklahoma. Es liberado debido a la falta de pruebas en su contra. Moore lo visita en su granja donde comentan el caso. Al final lleva a Moore a su cuarto donde le enseña la Magnum 44 que guarda debajo de su almohada, entonces la carga y se apunta a la cabeza jugando. Ante los cuestionamientos de Moore apela a que según la constitución todos tienen derecho a tener un arma, aunque al final llega a aceptar que debe haber ciertas restricciones.
Simmie Hughes	Profesora en la escuela primaria de Buell en Flint Michigan que presencia el asesinato de su alumna Kayla Rolland de 6 años, a manos de otro alumno de la clase. Llama al 911 para reportarlo mientras ve con impotencia cómo se muere la niña. Se encuentra con Moore, platican un poco, se conmueve y cae en un llanto contenido.
Charlton Heston	Actor galardonado con el Óscar de la academia y presidente de la Asociación Nacional del Rifle (NRA). También nació en Michigan. Diez días después de los asesinatos en Columbine, a pesar de los ruegos de la comunidad en luto y del alcalde de Denver, acude a Colorado para llevar a cabo un gran rally pro-armamentista a nombre de la NRA. Después de la tragedia de Flint, es entrevistado en torno al caso de Kayla, ante lo cual señala que ellos destinan 21 millones de dólares al año para enseñar a niños de cinco y seis años de edad que si ven armas de fuego no las toquen, salgan del cuarto y llamen a un adulto. No obstante las manifestaciones en contra por parte de la comunidad, también se aparece para llevar a cabo un gran rally en Flint. Moore llega a su mansión en Beverly Hills, y agendan una cita. Al día siguiente en la mañana, lo recibe, Moore le enseña su tarjeta de miembro de la NRA y luego empiezan a platicar sobre el asunto de la violencia armada en Estados Unidos. Al final, el encuentro se pone ríspido y Moore lo cuestiona sobre sus visitas a Columbine y Flint después de ocurrir las tragedias en dichas localidades. Heston se siente hostigado y decide retirarse de la conversación. Moore lo sigue y todavía lo llama para enseñarle una foto de Kayla. Heston voltea, la ve, se vuelve a voltear y prosigue su camino hasta alejarse y meterse en otra casa dentro de su propiedad.
Timothy McVeigh	Vivió en Michigan y perteneció a la Michigan Militia. Durante un periodo se queda a dormir junto con Terry Nichols en la granja de James Nichols, donde hacen detonaciones de prueba. El 19 de abril de 1995 él y Terry Nichols, vuelan un edificio federal en Oklahoma matando a 168 personas. Es arrestado por ello y posteriormente ejecutado.
Terry Nichols	Hermano de James Nichols y cómplice de Timothy McVeigh en el atentado de bomba de Oklahoma. Es condenado a cadena perpetua como consecuencia de ello.
Frank	Miembro de la Michigan Milicia a quien Moore entrevista. Normalmente se dedica a conducir un camión para una compañía. Vive en Westland.
Brent	Amigo de DJ. Vive en Oscoda, Michigan, cruzando la bahía frente a la granja de James Nichols. Cuando se mudó a Oscoda Eric Harris ya no vivía ahí por lo que nunca lo conoció, aunque eran de la misma edad. Se roba pistolas para venderlas a pandillas en el centro de Detroit. Lo expulsan de la preparatoria por pelearse con un compañero y apuntarle con una pistola. Se encuentra con Moore en una sala de juegos donde le platica todo.
DJ	Amigo de Brent. Vive en Oscoda, Michigan, cruzando la bahía frente a la granja de James Nichols. Iba a la escuela con Eric Harris antes de que este último se mudara a Colorado. Él también se iba a mudar a Colorado porque tenía familia allá, pues uno de sus tíos es conserje en la Preparatoria Columbine. Su nombre fue colocado en segundo lugar en la lista de amenaza por bomba en Oscoda, pues tenía "El libro de anarquista" por medio del cual aprendió a construir bombas caseras. La última que hizo fue un tambor de 18.5 litros de Napalm. Se encuentra con Moore en una sala de juegos donde le platica todo.
Eric Harris	Pasó parte de su infancia en Oscoda, Michigan. Vivía en la base de la fuerza aérea en Oscoda. Su papá voló aviones en la Guerra del Golfo. Después se mudó a Colorado. Miembro de una banda llamada "Trench Coat Mafia". Escribe en su diario un plan detallado de cómo secuestrar un avión e impactarlo en la Ciudad de Nueva York. Compra armas y municiones de manera legal en tiendas y exhibiciones. El 20 de abril de 1999, asiste con su amigo Dylan Klebold a su clase matutina de Boliche. Después se dirigen armados hacia su escuela, la Preparatoria Columbine. Una vez ahí disparan sobre sus compañeros y profesores dentro de la cafetería y biblioteca dejando un saldo de 12 alumnos y un profesor sin vida, así como varios heridos. Después de disparar 990 rondas de municiones se suicidan.
Evan	Representante de Relaciones Públicas de Lockheed Martin, "el fabricante de armas más grande del mundo". Moore tiene una charla con él y lo cuestiona sobre por

McCollum	qué los chicos harían eso. Evan señala que tal vez tenga que ver con un mal manejo de su ira, motivo por el cual la empresa ha donado 100 mil dólares a algunas escuelas para que implementen un programa especial con sus alumnos que trate ese problema. Moore sugiere entonces que tal vez la producción de armamentos de destrucción masiva de Lockheed pudiera tener una influencia en los chicos de Columbine, quienes a su vez emplearon armamento para matar a muchas personas. Él alega que no hay relación alguna pues el armamento de Lockheed es diseñado y construido para defender a la población, además los países saben controlar su ira y no lanzan una bomba a otro país sólo porque se irriten con él.
Denny Fennell	Consultor de seguridad para casas en Littleton. Le muestra a Moore cómo funcionan los dispositivos de seguridad. Luego habla sobre el asunto de Columbine, le explica con llanto contenido que el caso ha marcado profundamente a la comunidad.
Mark Taylor	Es herido el día de la masacre en la preparatoria de Columbine. Se somete a varias operaciones tras lo cual apenas puede sostenerse en pie. Visita con Moore las instalaciones de la Preparatoria de Columbine. Posteriormente viaja con Richard Castaldo y el propio Moore a las oficinas de K-Mart en Troy, Michigan. Ahí solicitan a Mary Lorencz de Relaciones Públicas que la tienda deje de vender municiones. Le enseña sus cicatrices al encargado de comprar las mercancías. Se le ocurre ir al K-Mart más cercano y comprar todas las balas disponibles. Con ellas regresan al otro día pero ahora acompañados de la prensa. Les dicen en la recepción que esperen afuera y al cabo de un rato sale Lori McTavish a leer el comunicado donde K-Mart se compromete a dejar de vender las balas. Lo comentan entre ellos y lo celebran incrédulos.
Tom Mauser	Su hijo Daniel muere en la masacre de Columbine. Participa como orador en una manifestación en contra de la NRA y la cultura pro armamentista que esta asociación fomenta. Después de revisar con Moore las cifras de asesinatos por armas de fuego en varios países, se pregunta con él, qué de diferente tienen los estadounidenses.
Matt Stone	Crece en Littleton, donde asiste a la preparatoria de Columbine, tiempo antes de que ocurra la masacre. Más tarde junto a su amigo Matt Stone realiza la célebre y exitosa caricatura de South Park, serie animada que algunos han señalado también como una de las posibles motivaciones de la violencia en los jóvenes. Se encuentra con Moore y platican sobre lo inoportuno que fue la convención de la NRA en Colorado orquestada por Charlton Heston a pocos días después de la masacre. Considera que estuvo fuera de lugar y que sólo consiguió molestar a toda la población. También le cuenta sus recuerdos sobre esa comunidad y sobre la ahora famosa institución educativa.
Marilyn Manson	Cantante de un grupo de rock. Muchos lo señalan como una de las principales causantes de los actos violentos en los jóvenes, y lo responsabilizan en parte por su supuesta influencia nociva en los alumnos que cometieron la masacre en Columbine. Cancela las últimas 5 fechas de su gira por respeto a los caídos en Littleton. Dos años después de Columbine Manson regresa a Denver al festival Ozzfest ante lo cual surgen protestas de la derecha religiosa. Moore decide ir a visitarlo. Manson le explica que en realidad el presidente de los Estados Unidos tiene más influencia lanzando bombas alrededor del mundo. Denuncia el manejo mediático simplista y cómo lo que se fomenta es el miedo, pues el miedo favorece el consumo. Al final le recomienda escuchar lo que tienen que decir los jóvenes de Columbine.
Nicole Schlieve	Ex estudiante de Columbine y ex compañera de Eric y Dylan en la clase de Boliche. Se encuentra y platica con Moore. Le dice que los asesinos sólo jugaban a lo loco, sólo tiraban la bola sin fijarse.
Amanda Lamontaigne	Ex estudiante de Columbine y ex compañera de Eric y Dylan en la clase de Boliche. Se encuentra y platica con Moore. Explica que eran raros, no muy sociables y retraídos.
Barry Glassner	Profesor que escribe un libro titulado <i>La cultura del miedo</i> . Se pasea con Moore por las calles de Los Ángeles donde le explica que el problema es la cobertura que hacen los medios, pues otorgan una especial atención a crímenes y sobre todo se representa a los afroamericanos como delincuentes peligrosos. Platican sobre el caso de Susan Smith. También explica que mientras los índices de asesinato bajaron en 20% la cobertura subió en un 600%, y mientras el crimen baja el miedo al crimen sube. Se pasean por una zona de Los Ángeles que supuestamente es muy peligrosa. Explica que mucha gente se beneficia económicamente del miedo, y por eso se promueve tanto.
Susan Smith	Ahoga a sus dos hijos. Entonces dice que un negro se robó su auto con los niños y todos se lo creen.
Charles Stuart	Abogado de Boston que mata a su mujer embarazada. Dice después que fueron asaltados por un negro y todos se lo creen.

Arthur Busch	Fiscal del condado de Flint, Michigan. Lleva el caso del niño que mató a Kayla con una pistola. Después de la tragedia hace un llamado preventivo a gente de todo el país sobre tener cuidado de llevar armas a sus casas. Grupos afiliados a la NRA le hablan por teléfono y le mandan correos electrónicos para decirle que está mal y pidiendo que cuelgue al niño de un árbol usando un tono racista y lleno de odio. Le explica a Moore que hay una falsa concepción y que se promueve el miedo a los afroamericanos cuando en realidad la mayoría de ellos está en contra de la posesión de armas. Explica que los principales problemas de armas no son en Flint sino en los suburbios de gente rica aledaños al lugar.
Dick Herlan	Ex productor de Cops y productor ejecutivo de World's Wildest Police Videos. Explica a Moore que no hace un programa sobre las causas de la violencia porque sería más difícil de hacer, pues la violencia funciona con la audiencia. Acepta que sí hay más negros e hispanos en sus pantallas representados como criminales pero que no tratan de satanizarlos. Ante la propuesta de realizar un programa titulado Corporate Cops donde se persigan delincuentes de cuello blanco, señala que no funcionaría porque los policías no irían a atraparlos como atrapan a un delincuente común.
Mayor Mike Bradley	Un político de Sarnia, Canadá. Le explica a Moore que en esa ciudad tienen un índice más elevado de desempleo que en Michigan. Le comenta también de la orientación social que tienen las políticas de gobierno de ese país en contraste a lo que sucede en Estados Unidos con los gobiernos de derecha.
Kayla Rolland	Niña que amaba la pizza y los osos de peluche. A los 6 años de edad es asesinada por uno de sus compañeros también de seis años, en la escuela primaria Buell.
Michael Caldwell	Detective policiaco. 15 minutos después de que disparara y matara a Kayla Rolland, el niño de 6 años responsable del asesinato es trasladado a su oficina. Ahí le da colores para mantenerlo ocupado y el niño le hace un dibujo donde aparece solitario junto a su casa. Le pide que lo ponga detrás de su escritorio donde vio colgados dibujos de sus hijos. Él lo enmarca y lo pone ahí. Tiempo después Michael Moore investigando sobre el caso lo visita y a él le cuenta lo del dibujo.
Tamarla Owens	Madre del niño que mata a Kayla. Para obtener cupones de comida y atención médica para sus hijos tiene que trabajar en el Programa de Retribución del Estado de Michigan. Como muchos pobres de Flint ahora tiene que viajar todos los días en un camión hasta Auburn Hills en el condado de Oakland. Sale muy temprano en la mañana y regresa muy tarde en la noche por lo que pocas veces ve a sus hijos. Tiene dos trabajos, uno de ellos en Dick Clark's American Bandstand Grill donde era cantinera y otro en el Fudgery. Ambos locales reciben deducciones de impuestos por usar gente del Programa de Retribución como empleados. A pesar de trabajar 70 horas a la semana en esos dos lugares, no le alcanza para pagar la renta y pocos días antes de la tragedia su casero le dice que va a desalojarla. Entonces pide a su hermano que se quede los niños con él un par de semanas. Un día el niño de 6 años encuentra ahí una pistola y la lleva a la escuela donde mata a una niña de su misma edad, Kayla Rolland.
Gerarl Miller	Fundador del Programa de Retribución por medio del cual se quita a los pobres de la asistencia social. A raíz de eso es contratado por Lockheed Martin, la principal firma del país a la que los estados acuden para privatizar la asistencia.
Robert Pickell	Platica a Moore de las consecuencias negativas que tiene el Programa de Retribución. Destaca que por causa del mismo, muchas madres solteras tienen que viajar a otras localidades para atender sus dobles trabajos y por tanto los niños se quedan totalmente solos.
Dick Clark	Dueño del restaurante donde trabajaba Tamarla Owens. Su restaurante tiene deducciones de impuestos por utilizar de empleados a la gente del Programa de Retribución. Moore va a buscarlo a California. Después de escuchar un poco de lo que Moore alega le cierra la puerta de la camioneta en la cara y se arranca.
Richard Castaldo	Es herido durante la balacera en la preparatoria de Columbine, tras lo cual se somete a varias operaciones pero queda paralítico. Platica con Moore y le enseña sus cicatrices. Acepta la propuesta de ir a las oficinas de K-Mart en Troy, Michigan. Una vez ahí solicita junto con Mark Taylor a Mary Lorencz de Relaciones Públicas que la tienda deje de vender municiones. Se retiran después de que no les dan una respuesta certera a sus peticiones. Al otro día regresan a K-Mart pero ahora acompañados de la prensa. Les dicen en la recepción que esperen afuera y al cabo de un rato sale Lori McTavish a leer el comunicado donde K-Mart se compromete a dejar de vender las balas en un lapso de 90 días. Lo comentan entre ellos y lo celebran.
Mary Lorencz	Directora de Relaciones Públicas de K-Mart. Ella atiende a Mark, Richard y Moore la primera vez que van a hacer su petición de que dejen de vender las municiones. Posteriormente se retira sin dar alguna solución y manda al encargado de comprar la mercancía a hablar con ellos.
Lori McTavish	Vicepresidenta de comunicaciones de K-Mart. Ella lee a nombre de la empresa el comunicado por medio del cual K-Mart se compromete a dejar de vender municiones en un lapso de 90 días.

Anexo III

Letra de la canción *What a wonderful world*

What a wonderful world (Robert Thiele & George Weiss)	Qué mundo tan maravilloso (Traducción: Demian Javier Saldaña Sifuentes)
<p>I see trees of green, red roses too I see them bloom for me and you And I think (say) to myself, what a wonderful world</p> <p>I see skies of blue and clouds of white The bright blessed (sunny) day, the dark sacred night And I think to myself, what a wonderful world</p> <p>The colours of the rainbow, (are) so pretty in the sky Are also on the faces of people going by I see friends shaking hands, sayin' "How do you do?" They're really saying "I love you"</p> <p>I hear babies cry, I watch them grow They'll learn much more than I'll ever know And I think to myself, what a wonderful world Yes, I think to myself, what a wonderful world (And I say to myself what a wonderful world)</p> <p>Oh yeah</p>	<p>Veo árboles verdes, rosas rojas también Las veo florecer para mí y para ti Y pienso (digo) para mí mismo, qué mundo tan maravilloso</p> <p>Veo cielos azules y nubes blancas El día brillante y bendito (soleado), la noche oscura y sagrada Y pienso para mí mismo, qué mundo tan maravilloso</p> <p>Los colores del arcoiris, (son) tan lindos en el cielo También están en los rostros de la gente con que me cruzo Veo amigos dándose la mano, diciendo "¿Cómo te va?" En realidad están diciendo "Yo te amo"</p> <p>Escucho bebés llorar, y los veo crecer Ellos aprenderán mucho más de lo que yo jamás sabré Y pienso para mí mismo qué mundo tan maravilloso Sí, pienso para mis adentros qué mundo tan maravilloso (Y me digo a mí mismo qué mundo tan maravilloso)</p> <p>O sí</p>

La película cuenta con dos interpretaciones distintas de la canción, la primera a cargo de Louis Armstrong en una versión de 1968 para acompañar una secuencia de material de archivo (0:27'13") y la segunda a cargo de Joey Ramone en una versión del 2002 para los créditos finales (1:58'40").

La letra es prácticamente la misma aunque en la versión de Joey Ramone tiene pequeñas variaciones aquí indicadas entre paréntesis.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

- Baena Paz, Guillermina, *Instrumentos de investigación: Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1980, 3ra edición, 190 pp.
- Barnouw, Eric, *El documental. Historia y estilos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2005, 3ra reimpresión, 358 pp.
- Barroso García, Jaime, *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2001, 146 pp.
- Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, 8va reimpresión, 229 pp.
- Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI Editores, 1982, 10ma edición, 218 pp.
- Bermejo Berros, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2005, 273 pp.
- Breschand, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. Serie: Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma", 2004, 101 pp.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2004, 6ta edición, 467 pp.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, 244 pp.
- Cebrián Herreros, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 2000, 2da edición, 378 pp.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 1ra edición, 298 pp.
- Chion, Michel, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993, 1ra edición, 206 pp.
- Crovi Druetta, Delia María, *La televisión por cable: el caso mexicano*, México, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, 1990, 39 pp.
- Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Serie: Cuaderno de estudios cinematográficos, 2006, 1ra edición, 140 pp.
- Edmonds, Robert, John Grierson y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, 2da edición, 97 pp.
- Ellis, Jack C, *The documentary idea*, New Jersey, Prentice-Hall, 1989, 310 pp.
- Escenarios de fin de siglo II. Nuevas tendencias del cine documental: memorias 1998*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 1998, 112 pp.
- Feldman, Simón, *Guión argumental. Guión documental*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000, 171 pp.

- Francés, Miquel, *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, 1ra edición, 276 pp.
- Gaudreault, André y Francois Jost, *El relato cinematográfico: Cine y narratología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995, 172 pp.
- García Jiménez, Jesús, *La imagen narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995, 340 pp.
- Genette, Gerard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, 117 pp.
- González Reyna, Susana, *Manual de redacción e investigación documental*, México, Editorial Trillas, 4ta edición, 2001, 204 pp.
- Gutiérrez San Miguel, Begoña, *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, 1ra edición, 363 pp.
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio, *Metodología de la investigación*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2003, 3ra edición, 705 pp.
- León, Bienvenido, *El documental de divulgación científica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, Serie: Papeles de Comunicación, 1999, 190 pp.
- Mendoza, Carlos, *El ojo con memoria: Apuntes para un método de cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999, 1ra edición, 113 pp.
- Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008, 1ra edición, 237 pp.
- Mc Enteer, James, *Shooting the truth: the rise of American political documentaries*, Westport, Praeger Publishers, 2006, 196 pp.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, 1ra edición, 389 pp.
- Platón, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, 2003, 28va edición, 456 pp.
- Prieto Castillo, Daniel, *Retórica y manipulación masiva*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, 4ta edición, 138 pp.
- Puig, Luisa, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1978, 1ra edición, 114 pp.
- Rabiger, Michael, *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2001, 2da edición, 579 pp.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001, 22da edición, 2368 pp.
- Rojas Soriano, Raúl, *Investigación social teoría y praxis*, México, Plaza y Valdés, 2007, 12da edición, 190 pp.
- Romaguera I Ramio, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, 4ta edición, 586 pp.

- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI editores, 1972, 1ra edición en español, 830 pp.
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2005, 2da edición, 143 pp.
- Yaci Vega, Jorge Luis, *La televisión vía satélite Direct to Home (D.T.H)*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, 112 pp.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2003, 1ra edición, 159 pp.

Hemerografía

- Blozan, Elizabeth, “No le temas a las salas de arte”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, México, UNAM/CUEC, diciembre-febrero, 2004, p. 36-39
- Cerf, Juliette y Olivier Joyard, “Lo real llega a las salas de cine”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, México, UNAM/CUEC, diciembre-febrero, 2004, p. 32-36.
- Lipkau, Elisa, “La antropología compartida. El performance en la mirada de Jean Rouch”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre, 2008, p. 84-90
- “Más de un siglo de documentales en México”, *Emeequis*, Edición Especial: Gaceta Oficial del 3er Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF), septiembre-octubre, 2008, p. 4-10
- Melgoza, Gabriela, “Documental. Una Nueva Era”, *Onderfilm*, núm. 6, México, Indiemex, febrero-marzo, 2006, p. 18-22
- Peláez, Rodolfo, “El documental y su público en México”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, México, UNAM/CUEC, diciembre-febrero, 2004, p. 39-41.
- Tenorio, Cyntia, “La historia del cine y política”, *Onderfilm*, núm. 8, México, Indiemex, junio-julio, 2006. p. 30-34
- Ugalde, Víctor, “¿Fiesta o responso? Tres lustros de la implementación del TLCAN”, *Cine-Toma*, núm. 4, México, Paso de Gato, mayo-junio, 2009, p. 20-23
- “Cine Guía”, periódico *Reforma*, año 6-17, núm. 1,847-5,853, sección “Gente!”, viernes 1 de enero de 1999-jueves 31 de diciembre de 2009, p.20-21

Direcciones electrónicas

-Arturo García Hernández, “Masacre en Columbine, el documental más taquillero”, [en línea], México, *La Jornada*, 31 de agosto de 2003, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2003/08/31/05an1cul.php?printver=0&fly=2>, [consulta: 28 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=bowlingforcolumbine.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “Documentary”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=documentary.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “Fahrenheit 9/11”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “March of the Penguins”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=marchofthepenguins.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “Roger and Me”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=rogerandme.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “Sicko”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sicko.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Box Office Mojo, “The Big One”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bigone.htm>, [consulta: 21 de noviembre de 2009].

-Icela Lagunas, “Piratería tepiteña alarga sus tentáculos a la industria del cine”, [en línea], México, *El Universal*, 22 de diciembre de 2008, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/642051.html>, [consulta: 31 de diciembre de 2009].

-In-Edit, “Historia de In-Edit”, [en línea], España, s/fecha, Dirección URL: http://www.in-edit.beefeater.es/historia_es.html [consulta: 23 de noviembre de 2009].

-Jorge Caballero, “Pese a las hostilidades, *Fraude: México 2006*, la más taquillera”, [en línea], México, *La Jornada*, 18 de noviembre de 2007, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/18/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>, [consulta: de 3 de noviembre de 2009].

-Juan Carlos Olmedo Estrada, “La ciencia en televisión. ¿Divulgación o espectáculo?”, [en línea], *Seminario de investigación sobre divulgación*, Seminario 2006, 5 pp., México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, 7 de junio de 2006, Dirección URL: http://www.dgdc.unam.mx/Assets/pdfs/sem_juun06_1.pdf, [consulta: 22 de noviembre de 2009].

-Patricio Guzmán, “La importancia del cine documental”, [en línea], s/lugar de publicación, s/editor, s/fecha, Dirección URL: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=6> [consulta: 22 de noviembre de 2009].

-Ramiro Alonso, “Piratería en México, dos veces el tamaño del narco”, [en línea], México, *El Universal*, 25 de noviembre de 2009, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/primera/33986.html>, [consulta: 31 de diciembre de 2009].

-s/a, “Numeralía. La piratería en México”, [en línea], México, *El Universal*, 25 de noviembre de 2009, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/642051.html>, [consulta: 31 de diciembre de 2009].

-s/a, “Recognition & Press. Festivals & Prices”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://bowlingforcolumbine.michaelmoore.com/reviews/festivals.php>, [consulta: 27 de noviembre de 2009].

-The Internet Movie Data Base, “Awards for Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.imdb.com/title/tt0310793/awards>, [consulta: 24 de noviembre de 2009].

-Yadira Llaven, “Realizan en Puebla festival de cine In-Edit”, [en línea], México, *La Jornada*, 2 de abril de 2009, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2009/04/02/index.php?section=espectaculos&article=a11n2esp>, [consulta: 23 de noviembre de 2009].

-You Tube, “Bowling for Columbine”, [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: http://www.youtube.com/results?search_query=bowling+for+columbine&search_type=, [consulta: 31 de diciembre de 2009].