

La realidad imaginada. Apuntes sobre los pseudo-documentales a propósito de la muerte del presidente

Por Gabriela Esquivada

Gabriela Esquivada es Magister en Periodismo por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Publicó su tesis *El diario Noticias: los Montoneros en la prensa argentina*. Actualmente trabaja en la Colección Nuevo Periodismo que publican la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano y el Fondo de Cultura Económica y dirige la colección Crónica Argentina que publica la editorial Aguilar, del grupo español Santillana.

En el año 2006 el cineasta Gabriel Range y el productor Simon Finch, ambos británicos, estrenaron en el Festival de Cine de Toronto su película *La muerte del presidente*. Presentada como una ficción, narra con los códigos del documental la muerte del presidente de los Estados Unidos en ejercicio, George W. Bush, en un atentado ocurrido en Chicago el 19 de octubre de 2007. La película ganó el Premio de la Crítica Internacional y desató una ola de reprobación al otro lado de la frontera de Canadá. Aunque no la había visto, la senadora Hillary Clinton la calificó de “despreciable” y “absolutamente escandalosa”, igual que Robert Reich, ex Secretario de Trabajo de Bill Clinton, quien de todos modos la encontró “obscena” y la calificó de “basura explotable”. Mike Campbell, director ejecutivo de la cadena de cines Regal, se negó a exhibirla –lo mismo hizo Cinemark– porque la consideró “inapropiada”. Range, en tanto, recibió amenazas de muerte por correo electrónico.

La revista de espectáculos *Variety*, cuya reseña condenó *La muerte del presidente*, señaló: “La película también despierta preguntas provocativas sobre la ética de amañar metraje real con fines ficcionales o ideológicos, sobre la responsabilidad de siquiera presentar de modo virtual un crimen tan atroz en el contexto de un entretenimiento en potencia popular y de ese modo acaso insertar ideas

en las cabezas de personas sugestionables”. La crítica de *Los Angeles Times* lamentó que “la inserción de eventos y personas reales en un escenario hipotético ponga el peso de la credibilidad sobre conjeturas verosímiles pero especulativas”. En tanto, *The New York Times* opinó que “la verdadera falsedad de *La muerte del presidente* no radica en su falsificación de la realidad –los detalles del procedimiento conservan cierta plausibilidad– sino en su manipulación melodramática y fácil de las ansiedades políticas del presente”.

Nada por el estilo sucedió con *JFK*, donde Oliver Stone exploró una de las tantas versiones no oficiales del asesinato del ex presidente norteamericano John Fitzgerald Kennedy, o con *Día de la Independencia*, donde Roland Emmerich mató a una Primera Dama. Esas películas –y otras que juegan con la historia o las instituciones políticas sin irritar– presentan una estructura de drama, con sus acciones, sus diálogos y sus actores reconocibles. Todo su paratexto proclama que son ficciones. *La muerte del presidente*, en cambio, subvierte el contrato que une al documentalista con el espectador: que uno será honesto en la representación de la realidad y que a cambio espera que el otro acepte lo narrado como real. La obra de Range y Finch relata una invención con las herramientas de una cámara que se arroga la imposibilidad de eliminar toda mediación, y entre sus logros destacan: el cuestionamiento a las convenciones sobre el cine documental y la exposición del modo en que las nuevas tecnologías permiten manipular diferentes clases de imágenes.

El documental

El norteamericano Bill Nichols, historiador del documental, lo definió como “una ficción (de)semejante a cualquier otra”. Igual que los textos de ficción, el documental construye narraciones y emplea códigos y convenciones similares (línea argumental, uso dramático de la música) para montar historias

sobre el mundo. “Esta perspectiva subraya la naturaleza construida de las representaciones de la realidad que hace el documental”, señalan Jane Roscoe y Craig Hight (2002) en un estudio sobre el potencial subversivo de aquellos textos que, como el pseudo-documental, juegan con esas elaboraciones.

“El documental no brinda una visión del mundo sin mediación, ni puede sostener sus reivindicaciones de ser un espejo de la sociedad”, agregan. “Más bien, como cualquier texto de ficción, está construido con una visión que produce versiones determinadas del mundo social”. Sin embargo, la creencia más difundida ante el documental es que puede acceder a *lo real*. Se plantea una dicotomía entre *verdad* y ficción, con el documental de un lado y el drama del otro, lo cual confiere al primero un lugar privilegiado: la capacidad de retratar con precisión y veracidad el mundo sociohistórico.

Poco importa que la mayor parte de las manifestaciones del género vengán contaminadas por otros discursos –político, artístico, educativo–, el documental se presenta como integral, con una relación directa entre la fotografía y su referente, el mundo social. “La imagen y el registro de esa imagen se ven como si fueran una y la misma cosa, sugieren una conexión directa entre el registro cinematográfico y la realidad”, siguen Roscoe y Hight.

La cámara, se proclama, no miente. No obstante, tampoco puede hallar una verdad más que la de su producción, igual que el cine de ficción. Como señala Serge Daney (1998): “Cuando seguimos a un autor en su manera de situarse en el mundo, alcanzamos cierto *quantum* de verdad, diferente según se trate de (Alfred) Hitchcock, de (Fritz) Lang o de (Robert) Bresson”.

La idea no es nueva. El escocés John Grierson (famoso productor del género, cuyo nombre se continúa en el Premio Grierson al Cine Documental) y el norteamericano Robert Flaherty (director del primer documental definido como tal, *Nanook el esquimal*, en 1922) consideraban que hacían obras

de creación que transformaban el metraje crudo en una narración significativa. Al recrear un día en la vida de un camarógrafo en busca de imágenes en diferentes ciudades, otro pionero, el ruso Dziga Vertov, reveló el proceso de creación de la propia película en *El hombre de la cámara*, de 1929.

Sin embargo, movimientos posteriores –el *Kino-Pravda*, el *Cinéma-Verité*, el *Direct Cinema*– defendieron la idea de un documental puro que puede capturar la realidad como si la cámara estuviera ausente. La fuerte influencia cultural de esas ideas se puede rastrear aún en el fenómeno de Michael Moore, que convirtió en éxito la denuncia periodística, o en el último Oscar al Mejor Documental, *Taxi al lado oscuro*, de Alex Gibney, que muestra cómo los militares norteamericanos torturan en Afganistán, Irak y Guantánamo.

Aunque culturalmente esto se dé por sentado, “ayuda bastante poco a intentar comprender la complejidad de este género”, dicen Roscoe y Hight. “Preferimos pensar que el documental existe en un continuo de ficción y realidad, donde cada texto construye relaciones con discursos a la vez reales y ficticios”. El pseudo-documental lo revela al demostrar cómo el lenguaje del género puede ser falsificado: “Es un texto de ficción cuyas imágenes y sonidos parecen los de un documental y que se inscribe entre las formas que juegan con los presuntos límites entre la realidad y la ficción”, definen.

El Nuevo Periodismo del revés

La literatura se adelantó a la apuesta de tomar un género *de verdad* para llenarlo *de ficción*. Es la operación inversa a la del Nuevo Periodismo. No se trata de incluir un personaje ficticio en un género como la biografía, lo que hizo en 1999 el keniano Edmund Morris con *Dutch: memorias de Ronald Reagan*, y por lo que fue desacreditado. Se trata de contar una novela como si fuera, por ejemplo, una investigación periodística.

El norteamericano Tom Wolfe describió en los ensayos de *El nuevo periodismo* el nacimiento de “un periodismo que se leyera igual que una novela”. Según reconoce, “lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario”.

Sobre su novela *Santa Evita*, el argentino Tomás Eloy Martínez (2003) explicó: “Si da la impresión de un reportaje, es porque invertí deliberadamente la estrategia del llamado nuevo periodismo de los años sesenta (...). Donde la novela dice: ‘Yo vi’, ‘Yo estuve’, ‘Yo revisé tales o cuales fichas’, las frases deben entenderse en el mismo sentido en que se entienden las primeras personas, los yo de novelas como las de [Charles] Dickens, [Marcel] Proust o [Franz] Kafka: ese yo es un yo de la imaginación, que aparece como testigo ficticio para conferir verosimilitud a sucesos que a veces son inverosímiles”.

Roland Barthes (1981) encontraba que la fuerza del significante no radicaba en su claridad sino en que *fuera percibido como significante*, como portador de la otra cara del signo, el significado. “Los significantes son siempre ambiguos; el número de significados excede siempre al número de significantes: sin eso no existiría ni literatura, ni arte, ni historia, ni nada de lo que hace que el mundo se mueva”. No es difícil, entonces, percibir la porosidad del borde que separa la ficción de la no-ficción, que se ubica entre la invención de un sistema para observar y lo observado.

Para contar una historia imaginada el pseudo-documental dice: “Yo vi”, “Yo estuve”. Según Roscoe y High, no sólo falsea los principios centrales del documental, no sólo revela las condiciones que pesan sobre la imagen referencial, sino que desafía la adhesión cultural a ese discurso. Algo que tiene su costo: en *La muerte del presidente*, los citados al

comienzo; en otros casos, como *El juego de la guerra*, una censura tácita de veinte años.

Si bien existen antecedentes desde la década de 1950 –sin contar *La guerra de los mundos*, la dramatización noticiosa que Orson Welles hizo de la novela de H. G. Wells en la radio norteamericana–, se considera que *El juego de la guerra*, de Peter Watkins, inauguró la historia del pseudo-documental en 1965. La película cuenta los antecedentes de un imaginario ataque nuclear soviético al Reino Unido, como consecuencia del estallido de un conflicto Este-Oeste, y las semanas posteriores. La población evacuada, la infraestructura destruida, los incendios, las enfermedades por la radiación, los saqueos, la represión policial, todo se narra con la apariencia de un programa de televisión. Los ejecutivos de la BBC la consideraron demasiado horrorosa y se negaron a emitirla. En plena controversia sobre la película, Watkins recibió el Oscar a la Mejor Película. El estreno, de todos modos, se demoró hasta 1985.

Mejor fortuna suelen tener los pseudo-documentales que al cuestionar tan abiertamente el género y sus presupuestos se inscriben en la comedia, como *Borat*, de Larry Charles, o *El proyecto de la Bruja de Tony Blair*, de Mike Martínez, que a su vez parodia otro pseudo-documental, *El proyecto de la Bruja de Blair*, de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez.

Una hipótesis sobre el presente

Range, quien vivió en los Estados Unidos brevemente antes del 11 de septiembre de 2001 y durante 2002, observó que la llamada guerra contra el terror y la invasión a Irak infiltraban los medios y la realidad norteamericana. Deseaba reflexionar sobre eso y lo hizo en la línea de dos de sus trabajos anteriores, también en colaboración con Finch, *El día que Gran Bretaña se detuvo* (2003) y *El hombre que quebró Gran Bretaña* (2004), dos pseudo-documentales que imaginaban, respectivamente,

una catástrofe en el sistema de transportes y otra en el sistema financiero de ese país.

En su última película, Bush muere el 19 de octubre de 2007 en Chicago, de dos balazos. De inmediato, Dick Cheney asume la presidencia y los legisladores nacionales aprueban la Ley Patriótica III, una extensión de la norma vigente desde el 26 de octubre de 2001 que, entre otras limitaciones a los derechos constitucionales, habilita el espionaje de las llamadas telefónicas y el correo electrónico, de los registros públicos –como los libros que se piden en una biblioteca– y privados –médicos y financieros, por ejemplo–, permite la detención sin comunicación de cargos o derecho a defensa y la deportación de inmigrantes.

Una investigación del FBI estableció que el magnicida había disparado desde un edificio cercano. En la lista de las personas que habían estado allí ese día se encontró el nombre de Jamal Abu Zikri, un inmigrante sirio que poco antes había hecho un entrenamiento militar en Afganistán. La Justicia tardó muy poco en condenarlo; los medios de comunicación facilitaron la decisión del jurado.

Un ex combatiente de Irak, Casey Claybon, cuyo hermano murió en el frente, revela que su padre, Al Claybon, tuvo la ocasión y el móvil para matar al presidente antes de suicidarse. El hombre había apoyado la Operación Libertad a Irak en marzo de 2003, pero sus convicciones lo abandonaron. La muerte del hijo por las mentiras del gobierno –la primera de ellas, que en Irak se escondían armas de destrucción masiva que todavía no se hallaron– se le volvió intolerable. En ese punto *La muerte del presidente* deja abiertos los caminos.

Los temas, con excepción del magnicidio, juegan con lo verosímil: el endurecimiento de un marco legislativo ya duro, el método de las ciencias forenses que domina la elaboración de hipótesis para los crímenes, el sentimiento antiárabe que impregna parte de la sociedad norteamericana y la influencia de la prensa. Entonces ingresa el elemento per-

turbador de las consecuencias que podría tener el apoyo a esas condiciones, algo que también se advierte en las manifestaciones por la paz y los reclamos de algunos familiares de muertos en combate.

“La interacción con el formato documental es muy particular”, explica Range. “Inclusive si sabemos que es ficción. Dejamos la idea de lado rápidamente, como no haríamos si estuviéramos mirando un drama narrativo convencional. Creo que se puede presentar una ficción de manera muy, muy, muy realista, con el estilo narrativo del documental”.

Para imitar ese estilo filmó, por ejemplo, a actores que interpretaban a las cabezas parlantes que habitualmente abundan en los documentales: especialistas, protagonistas, testigos. “Al reconstruir el asesinato de Bush, con esas entrevistas facilitamos que el público dejara de lado que se trata de una construcción”, indica el director. “Hay que darle mucho crédito al elenco porque es una clase de actuación muy difícil. Sentados mirando a cámara no contaban con las herramientas que normalmente se emplean para desarrollar una escena. Es como actuar bajo el microscopio. Tuvieron que aprender mucha información técnica para poder vivir en el mundo de los personajes. Inclusive contratamos a un agente del FBI para que nos asesorase. Esa combinación apuntaba a conferir un sentimiento de realidad a las entrevistas”, agrega.

Para el productor, el desafío creativo consistió en que el escenario y las actuaciones fueran completamente verosímiles: “De lo contrario toda la estructura de la ficción se viene abajo”. Y la ficción fue el instrumento que Range y Finch eligieron para hablar de lo que sucede en la política norteamericana y se expande al mundo desde el 11 de septiembre de 2001. “La intención de la película nunca fue describir de modo auténtico cómo sería el mundo luego de un magnicidio. El sentido de nuestro trabajo fue usar ese hecho como un artefacto para examinar la historia reciente”, añade Finch.

Y Range detalla: “La Ley Patriótica III es casi una alegoría de la Ley Patriótica. Nuestro propósito fue emplear el instrumento dramático del asesinato de Bush como medio para mirar lo que ya ha sucedido. Necesitamos ser conscientes de lo que este gobierno ha hecho en nombre de la guerra contra el terror, necesitamos pensar sobre estas cosas”. Finch, en tanto, cree que abordaron esos temas sin arriesgarse al panfleto porque la textura del documental les permitió dar con “la clase de película que se haría si el hecho que se narra tuviera lugar”. *La muerte del presidente* es para él “una manera de mirar el presente desde las perspectivas del futuro, una reflexión sobre el periodo que se abrió luego del 11 de septiembre de 2001”.

El arte de narrar

Cuando Finch dice que él y Range se formaron como periodistas e hicieron documentales antes de comenzar a trabajar en ficción se comprende mucho de la efectividad de esta película para mostrar de modo sencillo y a un público amplio, no necesariamente interesado en asuntos de comunicación, que los medios construyen la noticia, establecen una agenda con la misma facilidad con que la descartan y en el proceso dan forma a las percepciones sociales. “Usamos nuestros instintos de periodistas para especular sobre las maneras en que ciertos eventos públicos pueden presentarse en el foco de las noticias, y al hacerlo tratamos de decir algo sobre el poder y la influencia de los medios contemporáneos”, asegura.

Para Range, es allí donde radica el atractivo del pseudo-documental: “Cada noticia, cada representación de un evento de cualquier clase es una interpretación de los hechos por su misma naturaleza. Traté de mostrar en un relato extremo la manipulación que sucede en los medios”. Range se refiere a un sentido muy específico de esa manipulación: la construcción política de una agenda.

“Uno de los propósitos de esta película era mostrar el poder devastador de los medios para distorsionar la realidad. Por ejemplo, en el uso del material de archivo: no se lo trata con efectos especiales sino que simplemente se le da un nuevo contexto. Cuando uno mira un noticiero, un documental o una ficción, el contexto es todo. Parte del deseo de hacer esta película era mostrar hasta qué punto el contexto es decisivo”.

Dado que el documental, señalan, “llegó tan cerca como se puede de convencernos de que la cámara nunca miente, nos ha convencido de que su mirada del mundo, objetiva y sin mediación, nos habilita la ruta más directa a esas verdades”, y por eso el contexto del género es presumir que sus representaciones constituyen evidencia factual. No hay otra ideología que el poder de la *imagen natural*, pero al crear un contexto diferente esa ilusión se desvanece. Como en un momento notable de la película, cuando Cheney pronuncia la elegía a Bush. Las imágenes son de archivo: es el vicepresidente de los Estados Unidos y está diciendo un discurso fúnebre frente a un ataúd cubierto por la bandera norteamericana. Pero allí dentro no descansa Bush, como hace creer la película, sino el ex presidente Ronald Reagan, a quien Cheney despidió como miembro del Partido Republicano.

Barthes (1985) señala que la narración no puede recibir su sentido sino del mundo que la usa: más allá de su propio nivel de narración “comienza el mundo, es decir, los otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos no son solamente los relatos sino elementos de otras sustancias (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etcétera). Todo relato –sigue– es tributario de una ‘situación de relato’, conjunto de los rituales según los cuales se consume el relato”.

Primero, entonces, fue la creación del contexto al que se refirió Range. “Hicimos el borrador inicial de la historia antes de embarcarnos seriamente en la investigación de archivo”, dice Finch, “pero ape-

nas tuvimos una idea lo hicimos sabiendo que con frecuencia podríamos torcer un poco el escenario y acomodarlo. En los últimos años muchas películas han aprovechado el valor de combinar material auténtico con escenas actuadas, pero quisimos darle otra vuelta al asunto: mostrar que en la era digital prácticamente no existe límite para integrar verdad y ficción. Desde el punto de vista técnico y artístico fue muy estimulante”.

Buena parte de la factibilidad del experimento recayó sobre el trabajo de edición. “En un documental se edita el modo en que se cuenta la historia, no el contenido que va haciendo a la historia. En cambio, en un documental de ficción la edición puede llevar la historia donde se quiera utilizando el lenguaje del modo en que se quiera”, explica Range. “Estructurar una película así fue un gran desafío y creo que Brand Thumim, el montajista, hizo un trabajo brillante al mezclar el material de archivo con nuestro propio material”. Para evitar los saltos de continuidad entre el metraje de archivo y el que filmaron –la escena del atentado, por ejemplo– buscaron anclas que los llevaran de uno a otro. “En el material de archivo, cuando Bush saluda a la gente tras el cordón hay un hombre de remera violeta al que le palmea un hombro. Hicimos un *casting* para buscar a alguien con su aspecto y el hombre de la remera violeta aparece también en nuestras tomas”, cuenta el director.

Entre la palabra *Bush* y Bush siempre habrá un hiato –una paráfrasis de las reflexiones de Daney sobre la arbitrariedad del signo– y por allí se filtra la posibilidad de una narración como el pseudo-documental. Range presenta a un presidente en ejercicio, agrega testimonios y pericias imaginarios, inventa titulares de diarios que existen, pone en escena una manifestación de cuatrocientas personas contra Bush en el centro de Chicago, emplea material de archivo sobre personas reconocibles, altera algunas imágenes con *software*. “En *La muerte del presidente* conviven una enorme variedad de fuen-

tes, que espero que se combinen de modo tal que la película parezca muy real”, dice.

Que lo parezca: para algo ha desplazado los paradigmas de ficción y no ficción, ha borrado la frontera para abrir nuevas preguntas sobre los géneros con los que se intenta narrar el mundo. Es real en otro sentido porque, como dice Barthes, los relatos del mundo son innumerables. Se manifiestan en lenguajes combinables, en lenguajes analógicos, en una combinación de ambos; en los mitos, las fábulas, la historia, el cuento, la tragedia, la pintura, el cine, las noticias periodísticas. “Como si toda materia –se lee en *La aventura semiológica*– sirviera al hombre para confiarle sus relatos”.

Fuentes

Death of a President, Range, G. (director) y Finch, S. (productor), 2006. (En Argentina se conoció como *La muerte del presidente*).

Entrevista telefónica a Gabriel Range, enero de 2008.

Entrevista por correo electrónico a Simon Finch, enero de 2008.

Críticas que recibió la película en *Variety*, *Los Angeles Times* y *The New York Times*:

<http://www.variety.com/review/VE1117931537.html?categoryid=31&cs=1&p=0>

<http://www.calendarlive.com/printedition/calendar/cl-et-death27oct27,0,569393.story>

<http://movies.nytimes.com/2006/10/27/movies/27deat.html>

Bibliografía

- BARTHES, R. *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990 (1985).

- _____ *El grano de la voz*, Siglo XXI, México, 1983 (1981).

- DANNEY, S. “Perseverancia. Reflexiones sobre el cine”, *El Amante*, Buenos Aires, 1998.

- MARTÍNEZ, T. E. *Réquiem por un país perdido*, Aguilar, Buenos Aires, 2003.
- ROSCOE, J. Y HIGHT, C. *FAKING IT: Mock-documentary and the Subversion of Factuality (Fingirlo: el pseudo-documental y la subversión de la factua-lidad)*, University Press, Manchester, 2002.
- WOLFE, T. *El nuevo periodismo*, Anagrama, Barce-lona, 1995.