

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

PETER WATKINS. EL CINE DE PROSPECCIÓN FUTURA COMO MÁQUINA DE
DESPERTAR CONCIENCIAS

Autor/es:

José Angel Alcalde

Citar como:

José Angel Alcalde (2001). PETER WATKINS. EL CINE DE PROSPECCIÓN FUTURA
COMO MÁQUINA DE DESPERTAR CONCIENCIAS. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41211>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Peter Watkins

El cine de prospección futura como máquina de despertar conciencias

Bere obra guztian zehar, Peter Watkins, 1965ean The War Game lanarekin ezagutarazi zena, gaurko munduko boterearen mekanismoak aztertzen saiatu da. Bere filmak geroko baliako gizarteetan girotuta, Watkins-ek gizarte modernoan ematen den boterearen kontzentrazioa salatzen du, eta horrek, ezinbestean, jendearen errepresio -eta manipulazio- modu jakinak eragiten ditu, zeinak pixkanaka-pixkanaka bere indibidualtasuna eta gizatasuna galtzen duen.

José Ángel Alcalde

Cineasta político, en el más noble sentido del término, aquél en el que se demuestra una vocación de servicio a sus congéneres, Peter Watkins (Surrey, 1935) ha dedicado toda su carrera y sus energías a una recreación crítica de los problemas propios de las democracias tecnológicamente avanzadas de las postrimerías del segundo milenio y a la concienciación de sus ciudadanos. Buen conocedor de las relaciones del presente con el pasado y con el futuro e interesado en establecer puentes entre ellos, este apátrida de origen británico se ha preguntado por su tiempo -si se exceptúa **The Journey** (1982-1987), su *opus magnum*, único de sus filmes conjugado en presente-casi siempre de una manera desviada: apelando a la reconstrucción histórica de hechos pretéritos (1) o a la prospección de hechos futuros.

Este último grupo está compuesto por los cinco filmes de política-ficción, conjugados en condicio-

nal y realizados entre mediados de los años 60 y de los 70, que constituyen una tendencia fundamental en el conjunto de su obra. En ellos proyecta en un potencial futuro cercano y plausible, que comprendería desde un posible mañana a unos pocos años de anticipación, la problemática política y moral de unas sociedades modernas en las que se da una progresiva concentración del poder y las consiguientes represión, manipulación y deshumanización de los ciudadanos. Para ello se sirve de las armas del docudrama, género televisivo británico híbrido del documental y del dramático, mezcla de hechos fehacientes y de algunos elementos ficticios, que él mismo ayudaría a popularizar junto a Ken Loach y otros durante su provechosa estancia en la BBC en los primeros años 60. Así estos filmes articulan, en un matrimonio supuestamente imposible, hechos en tiempo futuro con el estilo directo, radicalmente presente, de la televisión, tanto con el objeto de criticar la convención de realidad, como, a la vez, servirse de ella para conseguir una intensidad expositiva que le ayude en su propósito de denuncia y de toma de conciencia por parte del espectador. Buena manera ésta de romper el binomio televisión/verdad, de cuestionar tanto la "objetividad documental" como la falta de "implicación" de la ficción comercial y de desvelar las estrategias de manipulación televisivas: la verdad no está en la ficción, pero evidentemente tampoco en los *mass media*, arma en las sociedades modernas del poder establecido para su perpetuación a través de la formación de los ciudadanos.

Además de servirse de su estilo en la configuración de la forma de sus filmes, Watkins ha tratado en toda su obra cinematográfica de unos *media* que él entiende como instrumento gubernamental de control y manipulación de las ideas para la modelación del pen-

samiento de una ciudadanía cada vez más uniformizada y pasiva. Y es que para el cineasta, gran parte de los males de las sociedades avanzadas vienen dados por la falta de información o por su ocultación a los individuos. En este sentido los *media* serían, además de parte del problema, también la principal solución -a menudo se lamenta del desprecio que han mostrado siempre la mayoría de revolucionarios por los medios audiovisuales-: pueden ser utilizados, y de hecho él lo hace, para informar de estos problemas, como máquina de despertar conciencias, como manera de apelar a la reacción de los ciudadanos, generando y amplificando un debate necesario para su resolución.

Watkins busca, reflexiona, nunca propone soluciones, alineándose con la habitual intención informativa, didáctica y movilizadora de la gran tradición realista que recorre el cine británico desde los documentalistas de los años treinta y de la guerra hasta la generación del Free Cinema (2). Las influencias cinemáticas más directas vendrían de algunos filmes realizados por Humphrey Jennings durante la Segunda Guerra Mundial, como **I Was a Fireman** (1943), **The Silent Village** (1943) y, en especial, la película de Kevin Brownlow y Andrew Mollo **It Happened Here** (1964),

que anticipan la tendencia del docudrama televisivo.

No debemos olvidar tampoco el parentesco temático que mantiene su obra en condicional con ciertos filmes realizados por la otra gran generación televisiva de la época, la estadounidense, que en su paso al cine hereda también del medio donde comenzaron su interés por la política-ficción y por el presente continuo de las noticias, como **El mensajero del miedo** (*The Manchurian Candidate*, 1962) y **Siete días de mayo** (*Seven Days in May*, 1964), de Frankenheimer, o **Punto límite** (*Fail Safe*, 1964), de Lumet (3). No obstante, Watkins extiende con una mayor profundidad que éstos la mecánica del medio a sus películas, sirviéndose de la retórica del estilo directo -cámara al hombro, imagen contrastada, *zoom*, uso alternativo del comentario del locutor y de la entrevista, de ciudadanos anónimos a supuestos expertos que se dirigen a cámara apelando al espectador, de la foto-fija y de rótulos informativos- en una narrativa que elude la linealidad, como si ese futuro en el que se proyecta fuese visualizado en el tiempo pasado de los noticiarios nocturnos de la televisión o de algún programa informativo. En la labor de configuración de este estilo tendrá una especial importancia el trabajo de



sus directores de fotografía, como Peter Suschitzky -responsable de **Privilegio** (*Privilege*, 1967) y **The Gladiators** (1968), que ya había trabajado en **It Happened Here-** y Joan Churchill -camarógrafa de **Punishment Park** (1971) y **Aftenlandet** (1977), que tendría una intensa carrera como realizadora de cine directo y militante en los años 70-

El juego de la guerra

Aunque ya la había anunciado en sus filmes *amateurs* y desarrollado plenamente en **Culloden** (1964), esta particular forma de acercarse al cine adquiere toda su fuerza, gracias al potencial de realidad que tiene su historia, en **El juego de la guerra** (*The War Game*, 1965), que marcaría un hito en su obra y en toda la historia del medio televisivo.

Watkins realiza este film para la BBC con el objetivo de acabar con el temerario silencio respecto del peligro de guerra nuclear en un momento de carrera armamentística y de recesión del movi-

miento pacifista británico. Para conseguir un clima de veracidad y de cotidianidad se apoya en un teatro de operaciones totalmente plausible en aquellos tiempos de guerra fría entre los bloques -ascenso de la tensión en sus límites, Vietnam y Berlín, ataque con misiles de las tropas estadounidenses al norte de aquel país y la consiguiente respuesta desde la URSS en Europa Occidental-. El film narra la evacuación preventiva, ordenada por el gobierno británico ante un posible ataque, de la población civil londinense y la explosión de un misil ruso de mediana potencia desviado de su objetivo, una cercana base militar, en pleno condado de Kent, una de las zonas de acogida, y sus efectos devastadores sobre sus habitantes y los refugiados. Luego recrea los terribles efectos de la explosión y la consiguiente "lluvia de fuego", los padecimientos de una población masacrada ante la escasez de médicos y de víveres, y finalmente los motines de ésta y la consiguiente represión policial, que conducen al caos más absoluto y finalmente a la desesperanza.

El cineasta británico denuncia con auténticas entrevistas a pie de calle, insertadas en la acción, la total ignorancia en la que se mantenía a la población civil sobre asuntos que atañían a su propia seguridad, como la guerra nuclear, la radiactividad o la defensa civil, mientras que en las reconstrucciones de entrevistas con expertos y con los jefes del Estado muestra el cinismo, la temeridad y la estupidez de éstos -un prelado nos llega a conminar a que "*aprendamos a amar la bomba si es limpia y de buena familia*". **El juego de la guerra** es un extraordinario ejemplo de cómo el estilo de Watkins en forma de documento televisivo, arropado por una sólida información, basada en un largo estudio de materiales y entrevistas con especialistas que le llevaría algo más de dos años, puede alcanzar una sorprendente capacidad de convicción en su denuncia del peligro atómico y de la práctica aquiescencia de los gobiernos y los pueblos que se arruinan para fabricar ingenios que en un futuro pueden exterminarlos. Tanta capacidad de convicción hizo que la BBC, ante las presiones del gobierno británico, se viese obligada a prohibir la emisión en la televisión pública de este corto e intenso film -apenas 47 minutos-, en vista de que era "*too horrifying for home audiences*" (4). Finalmente sería distribuido por el BFI en salas cinematográficas, es evidente que para arrebatarse el plus de verdad que le hubiese añadido el medio, con la calificación X, convirtiéndose en el mejor ejemplo del cine de denuncia sobre el peligro nuclear y en un clásico entre los grupos pacifistas y anti-nucleares para la movilización de la ciudadanía a favor de la causa.

¿Un mundo feliz?

Después de la polémica y del gran éxito de su anterior film, no es extraño que Watkins se interesase en los dos siguientes por la capa-



The Gladiators

cidad de manipulación de las masas a través del espectáculo. Si en el caso de **Privilegio** se sirve de una estrella de *rock* contestataria utilizada finalmente por Iglesia, Gobierno y grandes corporaciones como aglutinadora de la juventud en torno a las ideas más reaccionarias de nación, en el de **The Gladiators** nos muestra el desarrollo de unos supuestos "juegos de la paz", retransmitidos mundialmente por televisión y controlados por un ordenador central, masacre con reglamento deportivo que la ONU ha organizado para abolir las tensiones bélicas que afectan al mundo. Detrás de los hilos que mueven el espectáculo se halla siempre el Estado omnipotente, gobernado en el primer film, ambientado en una Inglaterra futura pero cercana, por unos partidos con tan pocas diferencias ideológicas que no dudan en coaligarse, o por los Estados de unas Naciones Unidas conscientes de la inasumible rentabilidad de la guerra, en el caso del segundo, que utilizan los medios de comunicación para dominar una humanidad homogeneizada y sin conciencia.

Watkins retrata un mundo totalitario, que destruye al individuo pensante en provecho del robot actuante. En esta civilización esclava de sus ocios, distracciones y de estrellas publicitarias impuestas, la masa es, en su blanda docilidad, un juguete de un sistema, unión de la burocracia y de la maquinaria de los *media* y de la publicidad, entregado a la desviación de la violencia, juvenil en un caso, entre bloques en el otro, y a la utilización de ésta en su propio beneficio. Cualquiera que intente cambiar este *statu quo* se convierte en un peligro y es eliminado sin dilación: Stephen Shorter, el cantante alienado, pagará su humilde deseo de ser persona con el instantáneo desprecio de las masas que hasta ese momento le adoraban y el consiguiente anonimato, mientras que los gladiado-



res oponentes que al enamorarse se salen de su papel de peones en la lógica de un juego real de estrategia acabarán siendo eliminados con acuerdo unánime del Consejo, a pesar de las reticencias de la India. Como apunta el comentarista de **Privilegio**, *"el deseo de ser una persona en una época de conformismo es un problema social"*. Y es que este film, además de adaptar al *pop* con cierta libertad el argumento de **A Face in the Crowd** (1957), tragedia de irresistible ascensión y rápida caída de un ídolo mediático dirigida por Kazan, tenía muchos elementos extraídos por Watkins de su trayectoria personal, en especial de sus experiencias en torno a su anterior film, que le había llevado de ser la gran promesa del audiovisual británico a un paria que no dudaría en tomar el camino del exilio. A esto habría que añadir, en la escena del mitin-concierto final en el Estadio Nacional, un homenaje apenas encubierto a la estética de Riefenstahl en **Triumph des**

Willens (1935), en forma de ceremonia que reunía elementos del espectáculo de *rock*, con la aparición de reverendos telegénicos sospechosamente parecidos a Goebbels, la parafernalia nazi-gran escenografía, desfile de antorchas, pendones y estandartes, bandas militares- y la misa de campaña. Watkins no dudó en apuntar directamente en estos dos filmes a la demagogia nacionalista como causa de la mayor parte de problemas de las sociedades contemporáneas y como camino más corto al fascismo.

Sin embargo, la mayor carga imaginativa de estos dos filmes, hace que pierdan gran parte de la fuerza que extraía su anterior obra maestra de la posibilidad de convertirse en la pesadilla real del día siguiente para todos sus espectadores. Watkins se movía en ellos en un registro más simbólico, definiéndolos como *"alegorías con forma de documental"*. En este sentido, estos malos sueños que

hacen de cada hogar una cárcel gobernada y vigilada por el ubicuo ojo de la televisión, que todo lo ve y domina, se pueden relacionar con cierta querencia británica a pergeñar utopías futuras que hablan de totalitarismo, como el 1984 de Orwell o *Un mundo feliz* de Huxley o de ideas como las del *Leviatan* de Hobbes o el *Panoptikon* benthamiano.

El ciclo violencia/represión

En sus dos últimos filmes de anticipación Watkins iba a retratar de nuevo el fascismo ascendente en un mundo occidental dominado por la violencia, pero ahora partiendo de premisas y de hechos que los ligaban de forma muy directa con las sacudidas sociales del momento en el que fueron realizados. **Punishment Park** y **Aftenlandet**, aunque separados por un largo espacio de tiempo, incluso por algún film y otras obras para la televisión, así como por su lugar de producción -EE.UU. en el caso de la primera, Dinamarca en el de la segunda-, tienen un similar matiz temático, ya que se centran en retratar los movimientos de oposición armada al sistema que se desarrollan en las sociedades occidentales en momentos de crisis y de efervescencia contestataria y la consiguiente represión por parte de un Estado que quiere mantener su

monopolio de la violencia, aunque sea acercándose al totalitarismo. Son filmes hijos de los años 70, años de crisis y desesperanza si se les compara con la década precedente, en los que el Watkins pesimista crónico no necesitaba de mucha proyección futura para mostrar elementos preocupantes, sino sencillamente utilizar como punto de partida los periódicos y noticiarios de la época. Por este motivo ambos filmes abandonan el registro alegórico para mostrar elementos más realistas que los anteriores, consiguiendo una mayor carga de furia y dinamismo, lo que hace que alcancen una intensidad cercana a la de **El juego de la guerra**.

Punishment Park fue realizada después de los años calientes que cerraron la década de los sesenta, en un momento en el que la sociedad americana se encontraba sumergida en la represión posterior a la efervescencia política y contestación juvenil provocada por la guerra de Vietnam: cerca quedaban la represión de los universitarios -cuatro muertos por la policía en el campus de Kent- y de los *ghettos* -eliminación del Black Panther-, y la irresistible eclosión de la "mayoría silenciosa" representada por Nixon. Por otra parte, mientras el sistema había ido asimilando como moda las formas de contestación no peligrosas para su continuidad, proliferaban

los grupúsculos armados por toda la geografía estadounidense. El film anticipaba, ante una imaginaria, pero no desdeñable dado el ambiente de lucha de aquellos años, subida de la contestación y los actos de sabotaje contra el Estado, la consiguiente represión de los contestatarios y rebeldes por "insurrección", de acuerdo con el Security Act de McCarran de 1950, y su internamiento en campos de detención a lo largo de todo el territorio nacional. A los detenidos, tras ser condenados por unos tribunales seudojudiciales se les ofrece la posibilidad de cumplir la condena correspondiente en una prisión federal o recibir un "castigo disuasorio" en un "parque de castigo". El film cubre en paralelo, con un ritmo atonante, el seguimiento por un equipo de televisión de un grupo de jóvenes que ha aceptado el "castigo disuasorio", consistente en correr tres días por el desierto sin provisiones, mientras son perseguidos y hostigados por la policía, hasta llegar a un límite determinado que marca su liberación, y el del "juicio" de los siete detenidos del grupo posterior y su condena.

Aftenlandet, que en danés significa "países crepusculares", recoge en un desarrollo imaginario pero de una lógica aplastante una concatenación de elementos que parecen extraídos de los noticiarios de los "años de plomo". El film recorre la cadena de consecuencias provocada por la negativa de unos obreros de los astilleros de Copenhage a trabajar en unos submarinos que descubren destinados a portar armamento nuclear en un momento en el que el gobierno acoge una conferencia militar europea. Cuando unos terroristas secuestran a un ministro, el sistema responde con redadas masivas contra las organizaciones de izquierda, mientras que los sindicatos se alinean con el gobierno al no reconocer los motivos esgrimidos por los trabajadores.



Punishment Park



Watkins apunta en ambos filmes al hecho de que aunque el sistema haya conseguido adaptarse a crisis progresivamente más graves, no significa que esté superando sus contradicciones; como consecuencia de ello va apareciendo paulatinamente una sociedad más dividida, más polarizada y dominada por el odio, el miedo, la rabia y la falta de comunicación, que no puede disimular ni contener las serias tensiones que alberga en su seno. En consecuencia, ante la imposible solución de las contradicciones, aparece una contestación cada vez más violenta, que provoca un ciclo continuo de violencia y represión. Ambos filmes desarrollan estructuras que, en su ruptura formal, van más allá de la "hueca realidad social mostrada por televisión" al tener en cuenta esta polarización ofreciendo puntos de vista opuestos en un enfrentamiento sostenido del proceso de lucha que desgarrar la sociedad. Así, el juicio de los militantes de **Punishment Park** -suerte de

psicodrama en el que tanto los individuos que interpretan a éstos como los que hacen de tribunal que los juzga improvisan a partir de sus auténticas ideas políticas enfrentadas, por las que fueron elegidos- alcanza visos de enfrentamiento generacional; mientras que en **Aftenlandet** la sucesión de escenas de manera que "cada una se opone deliberadamente a la siguiente" conforma una emisión televisiva ejemplar, en la que los datos oficiales siempre encuentran el contrapunto de la otra parte (5).

NOTAS

1. De la Gran Guerra en **The Diary of an Unknown Soldier** (1957) a su último film, **La Commune** (2000), sobre la Comuna de París de 1871, Watkins ha pasado también revista a la derrota de los clanes escoceses de las *Highlands* por las tropas inglesas el año 1746 en **Culloden** (1964) o a la revolución húngara de 1956 en **Forgotten Faces** (1960).

2. Remitimos al texto de Lindsay Anderson "Salga y empuje", reproducido parcialmente en J. Romagosa y H. Alsina (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993. Páginas 254-270.

3. Curiosamente, ambos cineastas americanos fueron los responsables del programa **You Are There** (1953-57) de la cadena CBS, que descubría cómo podían haber cubierto los noticiarios de televisión sucesos históricos, como la caída de Troya o Gettysburg Address, emisiones que tuvieron una evidente influencia en la configuración del docudrama inglés de los 60.

4. Para más detalles sobre el largo "affaire **The War Game**" ver James Welsh: "Banned in Britain", en *American Films VIII/1*. Octubre, 1982. Páginas 64, 69-71.

5. Este mecanismo de oposición se repetirá con anacronismo distanciador en **La Commune** en forma de emisiones de la TV oficial de Versalles -noticiarios dedicados a desinformar- y de la TV "comunera" -volcada en las calles entrevistando al pueblo de París-.