

LA ACTUALIDAD POR ENCARGO. CONCEPTOS DE LA MODERNIDAD EN EL CINE DE MICHAEL WINTERBOTTOM

Juan Jesús Morales Martín
María del Carmen Rodríguez Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

Resumen.- El cine de Michael Winterbottom (Blackburn, 1961) está surcado por conceptos básicos que describen la realidad de lo que denominamos modernidad tardía, modernidad líquida o posmodernidad. La distinción y análisis de estos elementos constituyen el eje del presente artículo. Nos alejamos, pues, de la indagación puramente cinematográfica para adentrarnos en el terreno de lo netamente sociológico. A partir de su última película, *Un corazón invencible* (*A Mighty Heart*, 2007), reflexionaremos sobre las motivaciones originales de la misma, sobre cómo trata de ser independiente este director inglés dentro de un campo cinematográfico cada vez más limitado por intereses económicos o culturales, o qué conceptos de la modernidad caracterizan toda su filmografía. La complejidad de su producción nos posibilita este estudio, ya que su obra destaca por la condensación de temas, por la existencia de diversos niveles de lectura, por las metáforas que se proyectan en cada una de sus películas y que se refieren al mundo global del que formamos parte. Porque el cine de Michael Winterbottom descuelga por cartografiar las realidades sociales y políticas de la globalización y de sus contradicciones.

Palabras clave.- cine y sociedad, sociología de la cultura, modernidad líquida, globalización, cine político.

Abstract.- Michael Winterbottom's cinema (Blackburn, 1961) is furrowed by basic concepts that describe the reality of what we name late modernity, liquid modernity or postmodern era. The distinction and analysis of these elements constitute the axis of the present article. We move away, so, from the purely cinematographic investigation to enter the area of the net sociological thing. From his last movie, *A Mighty Heart* (2007), We'll think about the original motivations of the same one, about how this director tries to be independent inside a cinematographic field increasingly limited by economic or cultural interests, or what concepts of the modernity characterize all his movies. The complexity of his production us makes this study possible, since his work stands out for the condensation of topics, for the existence of diverse levels of reading, for the metaphors that are projected in each of his movies and that refer to the global world of which we form a part. Because Michael Winterbottom's cinema excels for portraying the social and political realities of the globalization and of its contradictions.

Keywords.- cinema and society, sociology of the culture, liquid modernity, globalization, political cinema.

Este artículo no pretende ser una reseña sobre una película. Aspiramos a tomar el pulso a la realidad a través de un producto cultural de consumo masivo como es el film *Un corazón invencible* (*A Mighty Heart*, 2007). La temática de la película y la forma de trabajar de su director Michael Winterbottom (Blackburn, 1961) nos permiten rastrear conceptos básicos de la sociedad de comienzos del siglo XXI. De una realidad retratada por encargo.

Y es que *Un corazón invencible* es lo que podemos denominar una película de encargo. Pero lo interesante no es constatar un hecho que los propios implicados en el proyecto reconocen abiertamente. Lo que resulta relevante es la pregunta que espontáneamente se genera: ¿en qué consiste ese encargo?¹

¹ Por cuestiones de espacio, nuestro objetivo en el presente artículo se ciñe a analizar en esta película en concreto, conceptos de modernidad de los que participa el cine de M. Winterbottom. Por ello, no podemos ahondar en el análisis cinematográfico del film ni en las implicaciones

1. A Mighty Heart

Estamos ante un proyecto en que sus impulsores están hondamente implicados en llevar a la pantalla una historia real, reciente y dramática. Se trata de presentar fílmicamente lo que en su momento fue una noticia mediática de gran impacto, el asesinato del periodista del *Wall Street Journal* David Pearl. Día a día, durante los primeros meses del 2002, los noticiarios de todo el mundo retransmitieron la historia de este reportero capturado en Karachi (Pakistán) por un grupo terrorista. Su trágico final culminó con la aparición en Internet de un vídeo explícito, cruento y accesible a través de los medios de su ejecución.

Esa era la noticia. Una noticia que fue publicada en forma de libro, en el que la viuda de David Pearl, Mariane, periodista también, relataba los hechos vividos en primera persona. A partir de ese libro se gestó una película. Esta película.

La historia de Mariane Pearl interesó a Angelina Jolie, que da vida a Mariane en la gran pantalla. Brad Pitt, marido de Angelina, figura entre los productores del film.² La pareja consideró a quién involucrar como director en esta empresa. Pensaron en Michael Winterbottom. Se lo propusieron y él aceptó. Como veremos, la elección de M. Winterbottom para dirigir esta película no fue una cuestión baladí. Su filmografía, como así se aprecia en las pinceladas que daremos sobre ella, manifiesta una cualidad humana en todos los niveles (ya sean estos subjetivos o íntimos, políticos o más elevados) de la que tendemos a escapar. No es otra cualidad que la incomodidad que nos provoca la verdad, la realidad. En esta película, la incomodidad de ver qué le sucede al secuestrado a un nivel más íntimo y personal (recogido en la piel de Mariane), y la incomodidad a nivel estatal que produce la actitud de Estados Unidos con Pakistán, Irak, y Oriente tras el 11-S. La verdad nos incómoda, nos atemoriza.

El cine, sin duda, ofrece la posibilidad de cartografiar las realidades sociales y políticas de la globalización. Es una forma cultural que puede estar impregnada de motivaciones sociales, ideológicas o políticas, como sucede en el caso de esta película. *Un corazón invencible* no deja de ser una producción cultural integrada dentro de un sistema económico, dentro de una industria cultural, como lo es Hollywood, pero reposando en unos valores y en una denuncia clara: lo que ocurre más allá de Occidente también nos interesa. Es más, nos debe interesar. Por ello, esta película destaca a la hora de entender el cine americano (tan autárquico él) dentro de una dimensión global: el mundo post

políticas y sociales que este tipo de cine tiene. Tampoco podemos olvidar en nuestra disertación, que *Un corazón invencible* es un encargo que sigue el modelo marcado por el libro en el que se inspira, *A Mighty Heart: The Brave Life and Death of My Husband Danny Pearl*, escrito por Mariane Pearl. Es decir, es una película de M. Winterbottom que no es del todo de M. Winterbottom. Todos estos factores han de tenerse en consideración a la hora de abordar este texto.

² Para otra ocasión ha de quedar el análisis de la formación en Hollywood de una minoría de actores que se erigen como conciencia del mundo artístico norteamericano. El activismo político y social de una pareja de actores como son Brad Pitt y Angelina Jolie, el tándem "Brangelina", se ve reflejado en su vinculación con la película. Se puede consultar la entrevista exclusiva que Angelina Jolie concedió para *Fotogramas*, donde comentaba su trabajo en *Un corazón invencible*, además de hablar de política, de su compromiso con causas humanitarias, de sus hijos, de su concienciado compañero Brad Pitt y, también, porqué no, de moda y glamour (Yáñez Murillo, 2007).

11-S y todos los problemas que ha traído consigo (guerras injustas, inmigración, horror, auge del fundamentalismo religioso de cualquier color, etc.).

Tras estas reflexiones, se nos plantean diversas cuestiones que solamente indicamos, pues su desarrollo teórico no es el objeto de este trabajo: ¿existe realmente el cine político? ¿Es independiente el cine independiente? ¿Existe en la actualidad un cine comprometido social y políticamente hecho desde el centro? ¿Existe un cine político realizado desde Occidente? ¿Sólo o es más político el cine periférico? ¿Se puede hacer cine político dentro de un sistema industrial capitalista como es la industria del cine?³.

El “cine independiente” también es comercial; ¿es independiente el cine independiente? Siguiendo a Jameson se podría decir que esta película es una perfecta expresión de la posmodernidad, de ese capitalismo tardío que impregna también los productos culturales (Jameson, 1991). Aunque, sin ser del todo “independiente”, M. Winterbottom trata de abrir una ventana a la autonomía y a la libertad creadora dentro de un sistema industrial cada vez más burocratizado y cerrado ideológicamente como Hollywood. Los esfuerzos de este director, de sus productores y estrella mediática (el binomio Jolie-Pitt) intentan superar la dificultad de cómo escapar a la dependencia cultural, a los estilos y canon estéticos, económico o ideológicos impuestos por la industria cultural estadounidense.

Hasta aquí el “Así se hizo”, la historia de la película. Veamos primero cómo trabaja su director, M. Winterbottom, para poder analizar los elementos que más nos interesa aquí destacar del film. Hemos de puntualizar que en este trabajo solamente nos atenderemos a las características generales de la filmografía de este director de las que participa la película en cuestión, porque el tratamiento de la diversidad de temas que acaparan la atención de M. Winterbottom nos exigiría un espacio mayor del que aquí disponemos.

2. El cine de Michael Winterbottom

Un corazón invencible es la última propuesta, por el momento, del director británico Michael Winterbottom, un autor cuyo cine capta las características esenciales de su época, la modernidad tardía, posmodernidad o como quiera que quieran denominarla.

³ El cine político es una vía de indagación realmente atractiva para una sociología cultural que quiera estudiar y analizar cómo este cine se relaciona o se posiciona en los límites de la industria del entretenimiento (Sánchez Biosca, 2004). Como ya hemos comentado, no podemos profundizar, por desgracia, en este asunto, pero dejamos caer reflexiones que pueden ser completadas en otro momento, como sería un estudio comparado entre cineastas políticos de diferentes épocas y estilos, caso de Winterbottom, Costa-Gravas o Bertolucci, sin olvidar, a los clásicos del género, como Chaplin, Losey o Welles (sobre el cine político de estos autores véase la siguiente bibliografía: Alcalá, 2003; Galán, 2006; Heredero, 2000; Milne, 1971; Rimbau, 2000; Zunzunegui, 2005). No debemos olvidar tampoco la eclosión del cine político español durante los últimos años del franquismo y durante los años de la transición democrática (Caparrós Lera, 1978; Galán, 1975; Trenzado Romero, 1999).

En un análisis sociológico de su trabajo, adentrándonos en el contenido de su filmografía, yendo más allá de lo propiamente cinematográfico, podemos observar una complejidad y densidad poco corrientes en el tratamiento de los temas que vertebran su producción. Los diferentes niveles de lectura que nos aportan sus historias nos remiten a un referente directo, que es el mundo del que formamos parte. Su narración de lo real nos adentra en una actualidad que puede ser cotidiana o extraña al mundo occidental, mezclando realidad y ficción pero siempre en pos de la verosimilitud. No está reñido con ello la transgresión y la experimentación formal que llega a superar el lenguaje estético y se apodera de los contenidos.

En sus películas, Michael Winterbottom retrata la condición humana dentro de una lógica del sufrimiento, de modo que sus personajes viven al límite, en los bordes de una sociedad que a veces los engulle. Perfila los rasgos de una sociedad occidental complaciente, inmóvil y temerosa. Su mirada sobre el mundo es agresiva, hostil, incómoda, difícil de mantener.

En su retrato de la realidad aprovecha para dirigir su mirada a los puntos calientes de un mundo en conflicto. Ya sea en un Oriente Medio arrasado por la violencia o en un desgarrado Occidente finisecular, la mirada de este director se muestra crítica y descarnada, al mismo tiempo que extremadamente humana. Esta es la característica central de su variada e irregular trayectoria. “Es decir, Winterbottom no se dedica a ofrecer una mera réplica o reproducción del mundo, en sus películas identificamos y presenciamos su figura como autor con un punto de vista propio que nos guía por las historias, encarnando momentos tanto objetivos como subjetivos en sus argumentaciones. Es decir, su postura como autor tiene que ver con la naturaleza de sus películas, ya que el discurso de cada una de ellas, tanto el externo del autor como el interno de cada uno de los protagonistas, contribuye a reforzar el mensaje.” (García Pousa, 2007: 5-6).

Alejado del cine social británico al uso (Mike Leigh, Ken Loach), incorpora en sus películas el tratamiento del concepto de distancia y el retrato de las relaciones personales en un contexto de globalidad, teniendo como escenarios lugares desolados como aeropuertos, desiertos, carreteras, grandes urbes... Así, el concepto de ideología, la invisibilidad de los individuos, la idea de borders en el cambio social, el nomadismo y la deriva de personas en franca huida, la consolidación de una sociedad del miedo, son algunos de los elementos que este director sitúa dentro de un entorno hostil (megalópolis, inframundos, desiertos, lugares diáfanos...), para que urdan la trama sobre la que construye la narración fílmica.

La película que supondrá el punto de inflexión en la filmografía del director británico hacia un cine comprometido con el mundo que le ha tocado vivir, sin rehusar ni huir de las miserias de éste, será *Welcome to Sarajevo*. Es la retransmisión de una guerra, otra guerra, en este caso la yugoslava, instalada en los salones de Europa, a través de las noticias televisivas. El voyeurismo, la mirada continua, insensibiliza, convierte en fantasmagoría el suceso. Cultivamos una cultura mediática violentada y violenta. En ella, la búsqueda de lo real persigue, paradójicamente la huida de lo real: “El problema con la pasión por lo Real del siglo XX no fue que fuera una pasión por lo Real, sino que fue una pasión falsa cuya búsqueda despiadada de lo Real que se esconde tras las apariencias era la última estratagema para impedir un enfrentamiento con lo

Real” (Zizek, 2005: 24). En el caso de *Un corazón invencible*, ocurre lo contrario, trata de ofrecer una reconstrucción de un hecho real, guiado por las indicaciones de los protagonistas, de un episodio vivido por nosotros a través de la información mediática. Es como si, en vez de novelar un hecho, intentase “desnovelarlo”, desvelar de la noticia que recordamos la historia verdadera, contada al pie de la letra, casi minuto a minuto. No añade nada, es un relato sin aditivos ni colorantes. No necesita más emoción de la que tiene.

Estamos pues, ante un producto en el que la realidad toma un cuerpo ficticio (la realidad fílmica, la actuación, la representación) para incluir un suceso en la memoria colectiva a través de cine, de la videoteca. Y es que la intención explícita de la película es no olvidar, erigirse como recordatorio de un acontecimiento y de una persona, adquiere valor testimonial. Intenta asimismo, provocar la reflexión, constructiva a poder ser.

La captación del tiempo presente la concibe como un análisis de la sociedad en la que vive, interconectada, global (lo que pasa en Pakistán es noticia de portada, un lugar al que Daniel Pearl llega por el ejercicio de su profesión). Pero así como en algunas de sus películas se capta la vida cercana de su propia realidad más próxima (*With or Without you, I want you, Go now, Wonderland, Tristram Shandy...*), en otras se adentra en esas otras realidades que ya son nuestras, lo que existe más allá de donde se vive, lugares de cierto exotismo pero incorporados a la cotidianeidad de los informativos, como es el caso de esta película (o de *Camino a Guantánamo, In this World...*). De entre este último grupo de películas, *Un corazón invencible* es la que más se aleja del documental mezcla de realidad y ficción, para configurarse como un relato apegado a los hechos punto por punto. Los nombres, las acciones, los sentimientos... son de verdad. Quizás sea éste el salto más inquietante que realiza este director en esta última película. Pasa de contarnos situaciones posibles, probables incluso, para contarnos hechos ciertos. Puede ser que la responsabilidad que lleva consigo el encargo se trasluzca aquí. Tampoco hay que recurrir a recursos formales o de contenido para que la historia tenga impacto en el espectador. ¿La realidad supera a la ficción?

La idea del espacio es un concepto subrayado por este director de una manera gráfica y metafórica. Los paisajes naturales y urbanos contextualizan la acción, sirven para que nos adentremos en el universo de los protagonistas de sus historias. A través de la descripción visual de los espacios en los que se mueve el personaje, nos trasmite sutilmente los matices que pretende incorporar en el relato. En la filmografía de M. Winterbottom adquiere una especial importancia la poderosa presencia de la ciudad, de la megalópolis, que absorbe al hombre que la habita y que demanda protagonismo. En el caso de Karachi, ciudad abigarrada, de aspecto netamente oriental (que nos trae reminiscencias de gran bazar), el hombre que ha vencido al desierto ha creado un hábitat completamente distinto a la megalópolis occidental a la que este director nos tenía acostumbrados, pero con ello no pierde las constantes propias de una gran ciudad. Convergen ambas ideas de megalópolis en recrear sentimientos humanos comunes como la soledad, el aislamiento, la aridez, la transitoriedad (las calles no son lugar de encuentro si no de paso), la idea de consumo (ejemplificada por la publicidad en las calles)... Son ciudades en donde no se vive, se sobrevive. Son ciudades de pesadilla, fantasmagóricas.

Así, uno de los personajes del film es la propia urbe pakistani, megalópolis desoladora y gris que recuerda a un paisaje tras una guerra. En esta ciudad de Karachi se desarrolla la acción principal, el núcleo narrativo, mientras que el resto del mundo adquiere una presencia totalmente secundaria, tangencial, cuya referencia nos la da una imagen de la televisión, una llamada, un mail, o los propios recuerdos de la realidad pasada que compartimos con los protagonistas. Pero además, nos descubre como dentro de la propia Karachi, dentro de una burbuja ajena a la ciudad que la rodea, se encuentra la casa de los Pearl, su refugio, un reducto occidental fuertemente protegido del mundo exterior.

Hablando del espacio hemos de observar como trata este autor simbólicamente el juego de las distancias. La mirada sociológica de M. Winterbottom se acerca, a través de la perspectiva desde la que sitúa la historia, la de Mariane, a lo próximo y a lo cercano, a lo táctil y a lo íntimo, pero también, situándose en el otro extremo, capta lo lejano y lo huidizo, lo frío y lo desgarrador. En su relato retrata las distancias mínimas de la pareja, del amor, donde lo lejano desaparece y no existe, hasta las relaciones más alejadas, circunstanciales, casuales, que adquieren una importancia que llega a determinar el desenlace de la relación más íntima y personal, la de la pareja protagonista. Son distancias físicas, humanas, que recogen las diferencias geográficas que al fin y al cabo separan el mundo de la víctima con el de los verdugos. Distancias geográficas (culturales) que se diluyen en una misma ciudad pero que toman cuerpo de una forma que no deja lugar a dudar de su existencia.

En un mundo de relaciones mediatizadas por intermediarios, entre los que destacamos los sistemas de comunicación, la película es instrumento de reflexión. Lo audiovisual adquiere una potente corporeidad y presencia en la película. Por la propia profesión de los protagonistas, por el tratamiento que se le dio a “la noticia”, por la presencia física de los ordenadores, teléfonos, que son el cordón umbilical que en ninguna parte (Karachi) comunican a Mariane con los secuestradores, a los secuestradores con el mundo, al mundo con Mariane, y que incomunican a Mariane con Daniel. Esto se muestra claramente cuando estos elementos de comunicaciones convierten en el centro de atención de una mesa ante la que esperan las noticias sobre la suerte del secuestrado, su mujer, los negociadores, la policía, los amigos y nosotros mismos⁴. Se produce una penetración de las nuevas tecnologías audiovisuales y de la comunicación que trastocan el sentido de lo público y de lo social. Es una historia pública, publicitada por diversos motivos. En un principio el caso sale a la luz por su impacto mediático, para conmocionar a la opinión pública, para promover la movilización a favor de una intervención institucional que solucione el conflicto. A un nivel más profundo al contar la historia en el libro y más tarde, en la gran pantalla, se trata de explicar el hecho para que éste sea inteligible, aclarando punto por punto la cadena de acontecimientos que

⁴ La concisión que nos imponemos en este artículo nos impide expandir el análisis hacia otros argumentos, hacia otros personajes que aparecen en esta película. Mencionaremos solamente como ejemplo de “esas otras historias” la que representa la ruptura de estereotipos y prejuicios occidentales a través de la figura ambivalente del comisario pakistani encargado del caso que, en un principio, aparenta ser la personificación de la burocracia, del poder oficial distante y lejano, pero que termina desvelándose como un personaje humano que se implica en el caso y se afana en resolverlo, convirtiéndose en aliado de Mariane y de sus allegados.

desembocaron en el terrible final. Da pie a una lectura pormenorizada, en la que se da la oportunidad de comentar lo que no tenía cabida en el espacio televisivo. La síntesis adquiere estructura narrativa y cobra realismo. La historia introduce el día a día de la pareja (nos introduce en la intimidad de su casa, de sus planes, del embarazo de Mariane, de sus recuerdos), la relación cotidiana, intentando conectar con la empatía del espectador. La cercanía de su relación, la creación de una normalidad entre ellos, de una realidad "artificial", en un submundo de reporteros-enviados especiales, dentro de una realidad totalmente distinta del Karachi que contempla Daniel Pearl desde un taxi.

En el análisis de otra figura característica de la filmografía de este director no podemos dejar de hablar del outsider. El outsider, habitante de los borders, personaje siempre al límite, ocupa un indiscutible papel principal en las películas de M. Winterbottom. Quizás porque su perspectiva desde el difuso límite de la sociedad hace que desde la distancia se aprecie mejor el conjunto. Pero también sirve para captar la realidad de que vivimos en sociedades generadoras de excluidos. Una sociedad en la que identifica una dinámica productora de exclusión, que traza una línea que marca una posición de dentro-fuera. De esta manera, sobre sus películas siempre aparece la ambivalencia, la inestabilidad, el cambio, el conflicto, productos directos de esta dinámica de exclusión.

En el caso de esta película comprobamos con fascinación como el outsider sería en este caso un insider. Daniel Pearl, personaje que ostentaría el título de insider en el mundo occidental, es el personaje fuera de contexto, el outsider de la sociedad pakistaní. Esta vuelta de tuerca de la posición del personaje, amplía la inestabilidad de los límites, que pueden variar según la situación. Cualquiera puede ser un outsider.

Pero la situación que ostentan los Pearl al principio de la historia sería la de outsiders privilegiados. La estancia de la pareja en Karachi es fruto del contexto en el que viven, en donde se impone la movilidad global de la economía de mercado y de la información. En la realidad líquida de Z. Bauman ellos encarnan al nómada. Forman parte de las élites globales de la modernidad que no dejan que nos olvidemos de la existencia de la otra cara de la moneda (de la que ya nos ha hablado M. Winterbottom en otras de sus películas), a la movilidad de los no deseados, de los refugiados e inmigrantes. Se trata de una cuestión que pone en relieve la ambivalencia de este tiempo en el que coexisten, en un mismo plano temporal e incluso espacial, dos mundos y realidades diferenciadas y radicalmente injustas entre sí.

A través de esta película constata la existencia de una brecha entre Occidente y el resto del mundo, una brecha que desde el interior de Occidente aparece matizada y que, en principio, no supone un asunto de interés primordial, pero que vista desde el otro extremo adquiere una mayor dimensión. Insistiendo en la existencia de un mundo más allá de nuestras fronteras, tan real o más que el nuestro, enuncia algunas cuestiones que la sociedad occidental irremediablemente debe de plantearse como son la inequidad global, el discurso del miedo oficial, la fragilidad de los vínculos, el concepto de globalización...

A continuación, dando paso a un análisis más pormenorizado de las cuestiones que queremos destacar de esta película, subrayaremos tres temas: las coordenadas históricas en las que se desarrolla, el retrato del fenómeno de la globalización y la importancia de los medios de comunicación.

3. Las coordenadas culturales, históricas y sociales de *Un corazón invencible*: el cine global

¿Bajo qué coordenadas culturales, históricas y sociales se mueve M. Winterbottom como cineasta? El cine del director británico ha experimentado un giro desde una alegorización de los problemas nacionales hacia una progresiva alegorización de los problemas globales. Frente a la “alegorización nacional” de Jameson, quien con este concepto se refiere a las películas que hacen representaciones narrativas del destino nacional (Jameson, 1995: 61), nosotros observamos que el cine de Winterbottom ha evolucionado desde esta alegorización nacional (o local), en este caso un cine referente a los problemas nacionales y sociales de Inglaterra, reflejado en películas como *Wonderland*, pasando por una alegorización europea, caso de *Welcome to Sarajevo*, hasta llegar incluso a una alegorización de lo global, en donde se impone el destino del mundo, reflejado en películas como *In this World*, *Camino a Guantánamo*, la futurista *Código 46* o *Un corazón invencible*. Una mirada que se ha ido expandiendo a la par que la lógica del mundo es cada vez más global.

La globalización hace que no nos quede más remedio que enfrentarnos con una nueva realidad cambiante, movible, donde las migraciones y las reclamaciones identitarias hacen que las cartografías físicas y nacionales queden obsoletas. Los espacios fijos y las arquitecturas sólidas, como las imágenes conclusas, no son flexibles, pero los espacios abstractos de convivencia están en continuo cambio, en constante renovación y revisión. Es por ello que estos espacios subalternos, como el cine en el terreno simbólico, remiten a la imperiosa necesidad de prestar atención a lo diversa que puede llegar a ser la sociedad contemporánea. Estos espacios subalternos se convierten, de esta manera, en espacios de diferencia, los cuáles extienden nuevas identidades fragmentarias en el terreno público y que imponen una necesidad de repensar lo que significa la convivencia dentro de una complejidad cultural. Estos espacios subalternos se convierten en resistencias hacia las imágenes monolíticas y hacia las construcciones simbólicas etnocéntricas en las que suelen caer el cine más comercial, los medios de comunicación y la publicidad mediática, los cuáles tienden a rechazar toda mutabilidad social y a desafiar con unos valores hegemónicos una realidad mucho más abierta y dinámica de la que suelen presentar.

Es por ello que el último cine de M. Winterbottom, como representación cultural de una globalización diversa y polifónica, asuma el reto de que frente a la sociedad mínima y reducida que ofrecen los media, la propia realidad descuella por su amplitud cada vez más global. M. Winterbottom se siente, tanto como cineasta como ciudadano, inmerso en la sociedad global y motivado y preocupado por ésta para dar cuenta de su destino. La geopolítica, los problemas del mundo (las relaciones Norte-Sur, Occidente-Oriente) se perciben en la lógica cinematográfica de su cine. Está tan cerca Occidente, sus promesas, sus sueños, que no deja que nos acerquemos a él. Y el británico

quiere contarnos justamente eso, quiere gritar: este nuestro mundo se agita porque descansa sobre una desigualdad estructural alarmante. Una lógica glocal, en definitiva que responsabiliza y compromete al director de cine no sólo como artista, sino, principalmente, como voceador de su tiempo para hacer llegar a su sociedad nacional aquellas historias no oficiales, no narradas desde dentro.

A este respecto hay que señalar que las coordenadas históricas en las que se encuadra esta película están caracterizadas manifiestamente por el neoconservadurismo sobrerreaccionario de la era Bush y su giro autoritario tras el 11-S, escenificado con los bombardeos y la posterior guerra en Afganistán, la guerra de Irak, Guantánamo, la desastrosa política diplomática en Oriente Próximo y las latentes amenazas sobre Irán. Este recogimiento temeroso exteriorizado hacia fuera por parte de los Estados Unidos ha descansado sobre la voluntad de extender un “miedo oficial” a escala global, mientras que en la propia esfera pública de la sociedad norteamericana se llegaba hasta un punto casi paranoico en el que la autocensura se extendió pavorosamente (televisiones, periódicos, productoras cinematográficas). Un miedo oficial que ha tratado de apagar e impedir la aparición de otros discursos, de otras voces disidentes que vinieran desde dentro del propio sistema industrial-cultural americano. Pero ha sido justamente ahí (en sus bordes, en sus periferias) donde resuena *Un corazón invencible* y la última filmografía de Winterbottom como un murmullo más dentro de ese sistema productivo y que se suma, de paso, a otras voces más agudas y resonantes que critican activamente el estrepitoso fracaso internacional de la era Bush. Un grito contestatario contra la política exterior americana y su visión exclusivista del mundo que queda puesta en entredicho en los afamados documentales de Michael Moore o en la espléndida *Land of Plenty* de Win Wenders. Visiones distintas, diferentes, que no vienen de fuera, sino desde dentro. La réplica estaba en casa.

4. El exhibicionismo de los medios de comunicación: secuestrados por el secuestro

El encargo realizado a Michael Winterbottom de rodar *Un corazón invencible* responde, más allá de cualquier fidelidad al libro de Mariane o a los intereses cívicos o políticos de B. Pitt y A. Jolie, al hecho inconsciente de restablecer una realidad degradada. M. Winterbottom, cineasta especialista en retratar la realidad, es consciente de la gran cobertura mediática que tuvo el secuestro de Daniel Pearl, convirtiéndose en un acontecimiento mediático (y casi lúdico). Este hecho se convierte en el pecado original de la película: como el secuestro y posterior asesinato de Daniel ya fue narrado mediáticamente, en la película no aparece ni una escena del secuestro. Esto hace que *Un corazón invencible* sea una película sobre un secuestro sin imágenes de un secuestro, porque el secuestro y fatal asesinato de D. Pearl lo contemplaron ya en su momento millones de televidentes e internautas⁵. De ahí, que el motivo subyacente de rodar esta película fuera el de reparar la verdad de una realidad que ha sido

⁵ Hay que puntualizar que en la película no aparece ninguna imagen televisiva de Daniel Pearl, pero en cambio sí aparecen algunas fotos del secuestrado a modo de alegorizar el secuestro por parte de M. Winterbottom.

difuminada, troceada y socavada por los medios. Y, principalmente, restaurar la dignidad agredida del secuestrado.

Esta nuestra sociedad, de la exhibición y del espectáculo degradante, hace que caigamos en la rotundidad del voyeurismo impuesto, sometiéndonos al juego de la mirada continua y de la presentación de la virtualidad de la realidad. Se produce, de esta manera, la profanación de la realidad, de la historia. Estamos ante la fantasmagoría, ante el no-suceso: “No vivimos en tiempo real el acontecimiento, sino, a tamaño natural (es decir, a tamaño virtual, al de la imagen), el espectáculo de la degradación del acontecimiento y su invocación fantasmal” (Baudrillard, 1991: 47). La degradación de los acontecimientos televisivos y mediáticos supone la supresión y negación de toda historicidad y, también, por encima de todo, la negación de la dignidad humana. No sólo se pierde el sentido histórico de la realidad, el cuál apela, sin dudas, a la falta de responsabilidad de los medios con la sociedad a medida de que éstos se alejan de la realidad social y caen en visiones etnocéntricas, comerciales o publicitarias donde el debate público queda minimizado, sino que el secuestro está secuestrado por una industria cultural consumista. El secuestro, con ello, se convierte en un mero entretenimiento de masas.

El secuestrado se convierte sin quererlo, contra su voluntad, en uno de los protagonistas de los conflictos políticos silenciados, de la no-guerra, de la guerra virtual o posmoderna (no sabemos cómo llamarla, lo único que se sabe es que es una guerra fuera de lo tradicional), es el rehén; el preso capturado que captura a las audiencias televisivas en cuanto las sobrecoge y las atrapa con el desenlace de su destino. “*El rehén es el actor fantasma, el extra que ocupa el espacio impotente de la guerra*” (Baudrillard, 1991). Un actor que por desgracia pasa de ser extra a celebridad, que pasa a ocupar portadas de magazines y a copar noticias televisivas; se erige como actor revelación de esta película artificiosa que es la guerra virtual o televisiva. Y el telespectador subyugado por la intensidad de emociones en el acontecer del secuestro, se ve desarmado de su capacidad crítica hacia los medios de comunicación y sólo ve a la guerra y a todo conflicto internacional como un secuestro exhibicionista, al desechar todo lo que sucede por debajo, al no saber de esas imágenes que nunca verá, la de los muertos reales, la miseria, el hambre, el niño herido, etc. Vive atrapado en la hiperrealidad y no quiere salir de ella. La cultura de los media le ha socializado en un espacio político y social concreto, acrílico y cómodo (Kellner, 1995). Frente a estos conflictos políticos y estas guerras fingidas sobresale la necesidad de empoderar al espectador y de que recupere su agentividad como sujeto social capaz de transformar una realidad social, o por lo menos a intentarlo, pero sobre la que tiene derecho a decidir. Y ésta es la tarea que se toma para sí M. Winterbottom, gran conocedor de los medios de comunicación (rodó para la televisión británica) y sabedor de que éstos sustituyen su tarea de incentivar el debate cívico y su capacidad crítica por la de convertirse en meros soportes publicitarios de la ideología dominante, ofreciendo al espectador-consumidor una visión de la realidad en base a valores complacientes, conformistas y escépticos.

Un corazón invencible parte de una nostalgia ya inexistente en el mundo televisivo y mediático, el cuál ya ha perdido todo pudor al ser sustituido éste claramente por la ridiculez extrema, la ridiculización del hombre o la deshumanización del ser humano por encima de todo valor moral. Esto hace

que la violencia pierda su halo de misterio romántico, de anécdota pasajera, de invisible pasión y, entonces, hablemos de ella como un espectáculo cotidiano, hollywoodiense, precocinada en dosis diarias de televisión, ya sea en informativos, películas, programas especiales o documentales. La violencia es un acontecimiento público, social y mediático de contenido catastrofista que describe ciertos comportamientos básicos, como el triunfo del voyeurismo, de la dimensión satírica y el cotilleo sin escrúpulos. La violencia televisiva, televisada, de hoy, adquiere el estatus de “reality show”. No sorprende esto cuando la obsesión de la sociedad occidental por el tiempo real, por el espectáculo en directo, es casi paranoica: canales televisivos con 24 horas de noticias en directo al día, bombardeos televisados a tiempo real, persecuciones policiales, el secuestro de Daniel Pearl, etc. Una obsesión que proclama una nueva forma de dictadura, donde la realidad es únicamente lo que aparece en los medios de comunicación (el futuro es Youtube). ¿Acaso no será más realidad? No hay nada más allá del televisor y de la pantalla del ordenador. Fuera de ahí, sólo hay restos desmemoriados, sucesos fugaces, ajenos y secundarios. Vivimos en tiempos de Historia desmemoriada, Historia troceada, diseccionada, recortada, pues en nuestros hogares poco o nada se supo del genocidio de Uganda, de Kosovo, de la guerra en el Congo, de la Primera Guerra del Golfo, de Afganistán y de tantos y tantos genocidios, guerras o conflictos que asolan silenciosamente a diario el planeta Tierra. Ante tantos olvidos y descuidos con la realidad, el sólido compromiso con lo verdaderamente real, como así atestigua su filmografía, hacía de Winterbottom el director más capacitado para llevar este proyecto adelante y dotarlo de una carga real y emocional, de rellenarlo con aquello que jamás apareció en los medios de comunicación: la angustia y el sufrimiento del ser amado. Para filmar aquellos que los medios casualmente olvidaron: la dignidad del ser humano.

5. Cómo resolver la ausencia de crítica de los medios de comunicación: la crítica del “cine independiente”

Gran parte de lo que percibimos de nuestra sociedad, del mundo, lo obtenemos a través de los medios de comunicación. Y esto es más clamoroso, como hemos visto anteriormente, desde el 11-S. Debemos saber que los medios de comunicación marcan algunas pautas de la sociedad civil (la distinción entre opinión pública y opinión publicada), marcan la agenda, las noticias más relevantes que estarán en boca de todos. La información aparece así como el instrumento más poderoso de calar en la opinión de los ciudadanos. Informar y que te atiendan, que te comprendan, que tu mensaje sea escuchado es poder. El poder de los medios, sobre todo el de la televisión, es una de esas verdades universales de la política (pos)moderna. Y ese poder de los medios de comunicación reside en que imponen visiones del mundo, de la realidad tal como ellos la perciben y, principalmente, siguiendo sus dictados económicos, ideológicos y publicitarios. Y M. Winterbottom es sumamente consciente de la importancia de los medios en la configuración de nuestra realidad social: cómo la moldean, cómo la interpretan, cómo nos la hacen llegar⁶. Por eso no duda en

⁶ Recordar que el tema del periodismo es una constante en el cine de M. Winterbottom, sobre todo cuando éste se torna político, apareciendo en películas anteriores como *Welcome to Sarajevo*, *In this world* o *Camino a Guántamo*.

lanzarse a reflexionar, implícitamente, sobre el papel de los medios en la configuración de la imagen del mundo que nosotros, los ciudadanos de a pie, tenemos.

Las visiones que el director británico realiza entorno al periodismo parten de una clara mirada sociológica que descifra a los medios de comunicación como los encargados de ofrecernos las imágenes del mundo globalizado. Los medios de comunicación en esta sociedad tan mediatizada, del espectáculo, juegan un papel vital, ya que gran parte de lo que percibimos en nuestra sociedad (global) es a partir de ellos. Nos socializan, ya que el metarrelato de la sociedad de la información supedita toda acción social a la exclusividad de estar informado. El ciudadano quedaría satisfecho únicamente como mero consumidor de información. Esto hace que las cuestiones morales y éticas tiendan a ser arrojadas a un segundo plano o fatalmente olvidadas. La información se convierte, de esta manera, en un mero producto que no se integra en el debate cívico, puesto que los medios de comunicación giran en torno a estrategias de marketing comercial y publicitario. La publicidad coloniza la parcela cívica de la opinión pública a través de los medios de comunicación, ya que éstos olvidan su original función social de crear y fomentar el debate ciudadano (Lasch, 1996). Esto hace que la opinión pública se convierta en una esfera social acrítica, plana y vacía de valores éticos, puesto que los medios de comunicación encargados de esta tarea, paradójicamente, se ocupan justamente de lo contrario, de desactivar todo debate ciudadano. Y el cine comercial también peca de este mal. Una ausencia de compromiso y de responsabilidad de los medios (y del cine) con su realidad social que confirma una época en la que la sociedad occidental y su cultura navegan sobre un individualismo galopante y sobre una devaluación democrática, eso que J. Habermas ha llamado como crisis de legitimación (Habermas, 1999), y que refleja sucintamente cómo las democracias occidentales se han encerrado en sí mismas, en sueños narcisistas arropados por la ideología de un consumo desenfrenado que exclusivamente privilegia y premia el individualismo como comportamiento ético socialmente reconocido.

Frente a la realidad inquebrantable de los medios descuella, por otra parte, una realidad social fragmentada, en la que muchos espacios sociales son silenciados (la inmigración, la mujer, los jubilados, los discapacitados, la pobreza, las desigualdades), y que alternan lo local y lo global, lo próximo y cercano con lo extraño y lejano, pero que, sin duda, reclaman la necesidad de que la mirada del otro sea reflejada en los medios de comunicación. Los medios de comunicación tienden a distanciarnos de la realidad, pero también pueden acercarnos a ella. Y si no, el cine más crítico e independiente, comprometido con esa realidad silenciada puede aproximarnos a esas otras miradas alternativas, disidentes o dominadas. Es, por esta razón, por esa preocupación con lo Real, que el cine de Michael Winterbottom se transforma en una mirada sociológica y reflexiva sobre el mundo cambiante de hoy y que, sobre todo, nos permite mirarnos y pensarnos a nosotros mismos a través de la gran pantalla.

6. Conclusión

Con *Un corazón invencible*, Michael Winterbottom volvió a reflexionar, una vez más, sobre un tema clave de la modernidad tardía de hoy y su cultura hiperrealista: la incomodidad de la verdad. La verdad incómoda en todas sus manifestaciones y en todos los niveles; desde las relaciones personales más íntimas hasta el juego estratégico de las relaciones internacionales. Y la verdad siempre resulta molesta e inoportuna, más aún cuando el nuevo morbo televisivo de la nueva era post-11-S, de no-sangre, no-guerra, se ha visto caracterizado por el ascenso mediático de los secuestros que pervierten la realidad (no olvidar tampoco el ascenso mediático de los mártires islamistas). Lo trascendental no es la agonía del rehén-protagonista (que también), sino fundamentalmente la actitud hipócrita de la sociedad occidental respecto al mundo. Es por ello que la primera reflexión que nos ha de generar esta película es lo sumamente tolerante y complaciente que es la sociedad occidental consigo misma (y con sus dirigentes políticos). Porque la sociedad occidental es, sin ningún tipo de dudas, la sociedad más tolerante del mundo: tolera el tráfico de seres humanos, tolera la muerte y pobreza de miles de personas, tolera los conflictos armados, etc. A medida que aumentan la exclusión y la marginalidad la tolerancia aumenta, puesto que la despreocupación es mayor y la participación de los ciudadanos disminuye progresivamente. La hegemonía del presente, del instante eterno de consumir aquí y ahora, hace que toda presencia crítica se diluya y toda capacidad de contestación se acomode.

Y este acomodamiento supone el descuido de la actitud crítica del ciudadano con su sociedad. Por ello no extraña que acabemos por interiorizar esa carga de culpabilidad que queda asociada al temor oficial y acabemos por autocensurarnos, por acabar de creernos sospechosos. Pues, como bien apunta Z. Bauman, tras el 11-S “el mundo en su totalidad se está convirtiendo en una tierra fronteriza planetaria” (Bauman, 2006: 175). Toda la población humana está bajo sospecha. Y permitimos, por ejemplo, los lugares de la sospecha (Guantánamo). Al convertirnos en sospechosos se nos va despojando y evaporando toda nuestra carga identitaria; no podemos reflejar nuestro acervo cultural, ni social; ni casi opinar libremente sobre cualquier asunto político. El estrechamiento de la vida y de sus horizontes sociales, culturales y políticos toma cuerpo bajo la atenta mirada amenazante del discurso de la seguridad. Cuanto más miedo, menos vitalidad, menos posibilidades, opiniones y más debilitamiento del ser humano como sujeto y agente político. Si la democracia en sí debería expandir nuestras opciones vitales, justamente realiza lo contrario, nos las recorta. Presenciamos eso que George Orwell en su *1984* ya advertía: que la democracia también puede encerrar dentro de sí misma la semilla del totalitarismo. Nuestras democracias, como la Unión Europea o los Estados Unidos, más que derribar muros, los edifican y nosotros, como consumidores-espectadores, acabamos convirtiéndonos en cómplices de este silencio mediático de la globalización. Por este motivo, el cine políticamente incorrecto de M. Winterbottom se erige como una contestación demasiado real, incómoda e intolerante, porque la realidad siempre molesta y acaba por intranquilizar nuestro bienestar.

En definitiva, lo que provoca el cine de este británico es un desplazamiento desde el allí, de esos lugares inhóspitos (que hoy parecen que nos amenazan según el miedo oficial, como es Oriente), que están en las fronteras, que

surcan el horizonte y su acercamiento al aquí, a la presencia, a lo próximo. Por eso, el cine de M. Winterbottom es un cine de contornos, de tierras movedizas, de desiertos, de realidades fangosas que se aproximan a nuestra presencia. Es un cine de presencias, aunque éstas sean perturbadoras. Por eso, este cine de horizontes nos pone a la vista realidades sociales sobre las que reflexionar, profundizar y problematizar. Son horizontes que encierran un entorno sociopolítico claramente visible, el de la globalización tras el 11-S, el cual nos remite a unas coordenadas históricas concretas de las que no nos podemos escapar. Aparece por debajo de esas reclamaciones políticas explícitas en su cine, la idea de crisis con una sociedad occidental, que es la nuestra, sumamente conformista, relajada y complaciente con la injusticia y la desigualdad. Y si no pensamos acerca de esos problemas planetarios seguiremos siendo una sociedad inmóvil y temerosa.

Bibliografía citada y consultada

- ALCALÁ, Manuel (2003), Pío XII y el exterminio hebreo. A propósito del filme Amén, en *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, Tomo 247, N° 1251, pp. 77-88.
- AUGÉ, Marc (1996), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2005), *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*, Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (2006), *Europa. Una aventura inacabada*, Madrid, Editorial Losada.
- BUXÓ I REY, María Jesús (2006), "Identidad de frontera: la resolución estética entre la virtualidad de la escritura y la costumización motera", en Tomás Calvo Buezas (ed.), *Hispanos en Estados Unidos, inmigrantes en España*, Madrid, Editorial Catarata.
- CANAL, Pere (2005), *Cine y sociedad del cambio de milenio*, Barcelona, Ronsel.

- CAPARRÓS Lera, José María (1978), *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopesa.
- FONT, Doménec (2002), *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós.
- GALÁN, Diego (1975), El cine político español, en "7 trabajos sobre el cine español", pp. 87-108.
- GALÁN, Eduardo (2006), "Cine político en estado puro: The Great Dictator", en Anna Amorós Pons y Xosé Nogueira (coord.), *Xénero cinematográficos?: aproximacións e reflexións*, pp. 129-140.
- GARCÍA POUSA, Laura (2007), *El realismo en el cine de Michael Winterbottom*, Trabajo de Investigación, UAM.
- HABERMAS, Jürgen (1999), *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Madrid, Cátedra.
- HEREDERO, Carlos (2000), *Bernardo Bertolucci: el cine como razón de vivir*, Donostia, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Filmoteca Vasca, Donostia.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005), *El mundo como supermercado*, Barcelona, Anagrama.
- IGNATIEFF, Michael (2003), *Guerra virtual. Más allá de Kosovo*, Barcelona, Paidós.
- JAMESON, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- JAMESON, Fredric (1995), *La estética geopolítica. Cine y política en el espacio mundial*, Barcelona, Paidós.
- KELLNER, Douglas (1995), *Media culture*, Londres, Routledge.
- LASCH, Christopher (1996), *La rebelión de las élites y la traición a la democracia*, Barcelona, Paidós, Barcelona.
- MILNE, Tom (1971), *Conversaciones con Joseph Losey*, Barcelona, Anagrama.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- RIAMBAU, Esteve (2000), *Charles Chaplin*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ, Sergi (2002), *Michael Winterbottom. El orden del caos*, Donostia, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Filmoteca Vasca, Donostia.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2004), *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós.
- SIMMEL, George (2001), *El individuo y la libertad*, Barcelona, Ediciones Península.
- TOURAINE, Alain (2005), *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*, Barcelona, Paidós.

- TRENZADO ROMERO, Manuel (1999), *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, Siglo XXI.
- YÁÑEZ MURILLO, Manuel (2007), “Angelina 100x100 adictiva”, en *Fotogramas*, Nº 1967, pp. 62-66.
- ZIZEK, Slavok (2005), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005), *Orson Welles*, Madrid, Cátedra.

Filmografía de Michael Winterbottom

- **A MIGHTY HEART** (2007)
- **THE ROAD TO GUANTANAMO** (2006)
- **A COCK AND A BULL STORY** (2005)
- **9 SONGS** (2004)
- **CODE 46** (2003)
- **IN THIS WORLD** (2002)
- **24 HOUR PARTY PEOPLE** (2002)
- **THE CLAIM** (2001)
- **WONDERLAND** (1999)
- **WITH OR WITHOUT YOU** (1999)
- **I WANT YOU** (1998)
- **WELCOME TO SARAJEVO** (1997)
- **JUDE** (1996)
- **GO NOW** (1995)
- **BUTTERFLY KISS** (1995)
- **UNDER THE SUN** (1992)
- **FORGET ABOUT ME** (1990)