



Serie 37°, 2011

# Análisis discursivo y cinematográfico de *Good Night and Good Luck*

◆ Vicente Castellanos Cerda

En 2005, George Clooney sorprendió con una película no solo políticamente correcta, sino también estilísticamente impecable: *Good Night and Good Luck*.<sup>1</sup> La relación entre televisión, política y periodismo planteada en la cinta obliga a realizar un análisis del discurso que muestre cómo se construyen las relaciones del poder público en las sociedades contemporáneas. De manera paralela, el análisis de algunas secuencias de esta película del cine independiente norteamericano puede revelar la dependencia existente entre el tema y los mecanismos de expresión propiamente cinematográficos, evidenciados en el uso del blanco y negro, el primer plano, la música y las imágenes de archivo.

## Discurso

*Good Night and Good Luck* es una película netamente discursiva: en ella hay un notorio intercambio de posiciones ideológicas mediante el empleo de argumentaciones, por lo cual me detengo en el discurso pronunciado por Edward R. Murrow al inicio y al final de la película, en los que se recrea el homenaje que le hizo a este personaje la Asociación Nacional de Noticieros de Radio y Televisión el 25 de octubre de 1958. A continuación se trans-

cribe ese discurso y posteriormente se relaciona su estructura con el relato de la película y los valores atribuidos tanto a la actividad periodística como a las sociedades democráticas.

Primera secuencia del filme: “Nuestra historia será como la hagamos. Si dentro de cincuenta o cien años hubiera historiadores y se preservaran grabaciones de las tres televisoras encontrarían en blanco y negro y color evidencia de decadencia, escapismo y negación de la realidad del mundo en que vivimos. Ahora somos ricos, gordos, cómodos y satisfechos. Tenemos alergia a las noticias desagradables, los medios lo reflejan. Si no olvidamos nuestros beneficios y reconocemos que la televisión es usada para distraer, engañar, divertir y aislarnos, la televisión y quienes la financian, los que la miran y los que trabajan en ella, podrían ver una imagen distinta demasiado tarde”.<sup>2</sup>

Última secuencia del filme: “Inicié diciendo que la historia será como la hagamos. Si seguimos así, la historia se vengará y el castigo no tardará en llegar. Resaltemos la importancia de las ideas y de la información. Soñemos que un domingo en la noche, en lugar de Ed Sullivan, podemos ver un análisis de la educación en Estados Unidos. Y dos semanas después, en lugar de Steve Allen, un es-

<sup>1</sup> George Clooney (dir.), *Good Night and Good Luck*, Warner Independent Pictures, Estados Unidos, 2005, 93 min.

<sup>2</sup> *Ibid.*



tudio exhaustivo de la política de Estados Unidos en Medio Oriente, ¿afectaría la imagen corporativa de sus patrocinadores?, ¿los accionistas se quejarían furiosos?, ¿qué pasaría si millones de personas aprendieran algo sobre temas decisivos para el futuro del país y por tanto el de las corporaciones?

“Si tienen razón y este instrumento solo sirve para entretener, divertir y enajenar, la alarma ya se encendió y pronto sabremos que la lucha está perdida. Este instrumento puede enseñar, puede esclarecer y hasta inspirar, pero solo podrá hacerlo si los humanos deciden usarlo para estos fines. De otro modo, no es más que una caja de cables y luces. Buenas noches y buena suerte”.<sup>3</sup>

Este discurso es metarreferencial no solo por hablar del papel de los medios de comunicación en las sociedades del siglo XX, sino también por tomar distancia de manera crítica respecto a ese papel. La película de Clooney pretende convertirse en un instrumento para la toma de conciencia acerca de lo que hacen los medios, que no solemos verlo ni escucharlo en pantalla.

También es metarreferencial porque, a diferencia de otras películas similares, las palabras, dichos y argumentaciones no reciben tratamientos retóricos burdos para enfatizar algún tipo de sentido; simplemente se exponen razonamientos críticos acerca de los medios. En este sentido, esta cinta establece una posición política respecto de los acontecimientos de persecución y censura promovidos por el senador Joseph McCarthy en los años cincuenta en Estados Unidos.

Por otro lado, el discurso de Murrow marca la pauta temática a seguir en el desarrollo del filme. La secuencia está montada entre dos partes que inician y cierran la película, pero esto a su vez permite relacionar los tópicos que le interesan al director en función del rol de la televisión dentro del marco de la democracia estadounidense.

Lo primero que se debe resaltar es el contrato de comunicación que Edward S. Murrow establece tanto con sus destinatarios en el interior de la misma historia, como con los espectadores de la película. Él mismo se define como un reportero, un periodista del medio, y desde ese lugar nos habla. Como tal, no solo tiene la capacidad profesional para ejercer el periodismo, sino que respeta y pone en práctica los principios deontológicos, es decir, las normas que definen y orientan esta actividad profesional, de cara a los requerimientos de información y objetividad que la sociedad demanda.

Esta idea se reitera en el desarrollo de la película de Clooney, sea por una inferencia, sea por una frase pronunciada por ese autodenominado reportero. La inferencia está dada por los hechos de persecución que se organizan desde el Estado; así, los periodistas tienen miedo de ser acusados de comunistas si investigan las evidencias de las denuncias contra McCarthy. El miedo tiene su máxima expresión en la firma de una autoexculpación promovida por el gobierno y operada en el interior de las empresas, entre ellas las de los medios. Firmar o no una carta se convierte en un atentado contra la libertad de pensar de las personas. En contras-

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

te, una frase dicha por Murrow en los pasillos de la CBS no solo pone en entredicho esta situación histórica que se vivió en Estados Unidos, sino que también acentúa, en época de resistencia, el valor del periodismo comprometido: “no fabricamos la noticia, la presentamos”. A diferencia del senador McCarthy, los periodistas de esa televisora muestran acontecimientos, no los sesgan ni mucho menos crean falsas realidades.

Junto con la defensa de la libertad de expresión, “queremos decir exactamente lo que pensamos, permítanme leer el guión”, dice Murrow a sus televidentes. Aparecen indicios discursivos a favor de dos elementos fundamentales en la consolidación de las democracias: la competencia entre partidos políticos y la aplicación de la justicia. Los contradiscursos de los periodistas frente a los razonamientos y actos del senador McCarthy comprueban cómo el juzgar sin fundamentos reales ni legales a un número importante de artistas y políticos estadounidenses podía conducir a la pérdida de uno de los dos principales partidos políticos de aquel país y, con ello, condenar a desaparecer a la pluralidad y la participación ciudadana.

El elemento más importante de este discurso es la referencia al funcionamiento de la televisión. Un aparato de cables y luces que lo mismo puede ser empleado para engañar y aislar que para educar y concienciar. En esto el discurso de Murrow no es ingenuo como para detenerse en las buenas intenciones del deber ser, pues incorpora otro destinatario fundamental en la lógica de negocios de los medios: los anunciantes.

### Cinematografía

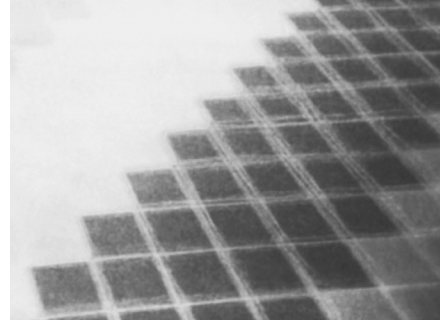
La cinematografía se crea en el color dominante, en el movimiento de cámara, en la expansión o contracción del tiempo que permite la cámara lenta o el montaje acelerado, en las atmósferas creadas por el sonido, en los objetos físicos que dejan de serlo para convertirse en símbolos.

La cinematografía modifica o renueva los filtros a través de los cuales hemos construido, visto, sentido y comprendido ese mundo que el cine logra encantar alterando sus formas, pues los significados de las películas no solo se tejen en la red de relaciones entre personajes, acciones y situaciones, o en la construcción del sentido profundo del tema, sino también en los recursos o decisiones que se toman acerca de la iluminación, el diseño del *set*, el emplazamiento de la cámara o el papel del sonido.

El espectador se encuentra constantemente en el cruce de dos fuerzas significantes: la del movimiento de la cámara, la granulación de la imagen, los sonidos poco comunes y los personajes virtuales, frente a la de seguir manteniendo la fe en la realidad de la *ficción* de la película.

Esta lucha de fuerzas en ocasiones puede llegar a convertirse en una franca colisión, o bien en amaneramientos estilísticos en los que el relato y la cinematografía no están articulados; pero la mayoría de las veces representa una correlación muy estrecha entre el relato y el modo en que el espacio y el tiempo se entrecruzan, a partir de un punto de vista netamente cinematográfico.

La película de Clooney aprovecha, de las opciones cinematográficas, aquellas que pueden ser



justificadas por el relato. Son cuatro los elementos formales plenamente subordinados a las acciones de los personajes, y cada uno de ellos sirve de marco físico o atmósfera psicológica: la luz, la música, el empleo del primer plano y la utilización del soporte en blanco y negro en las secuencias rodadas *ex profeso* para el filme y en aquellas provenientes del material de archivo.

### La luz y el blanco y negro

Uno de los significantes más importantes del arte cinematográfico es la luz. A lo largo de la historia del cine se han definido tres grandes tendencias en este tema: la luz clásica, la luz moderna y la luz barroca. A diferencia de la luz moderna, que acepta la iluminación de una secuencia como es, y de la luz barroca, que trasciende o transgrede el código, la luz clásica se caracteriza por dramatizar y metaforizar el espacio, es decir, siempre está unida con un sentido dado por el conjunto del relato cinematográfico.

Lejos de lo que podría pensarse, la luz clásica, que responde a criterios altamente normalizados, no resulta efectiva para el espectador artificial; por el contrario, a este le resulta mucho más verosímil la artificialidad de la iluminación de estudio que secuencias rodadas al aire libre sin la menor preocupación por la calidad y la dirección de la luz. Tampoco el blanco y negro se percibe como una *falta* de realidad o carencia en el registro y reproducción de la imagen. Este es considerado por el espectador como un signo de realismo, a pesar de

la visión cromática natural que poseemos los seres humanos.

En la película de Clooney, los altos contrastes en blanco y negro juegan a favor de la dramatización del relato: se trata de una especie de marco psicológico entre escenas y personajes para resaltar las sensaciones de incertidumbre derivadas de la persecución política de los años cincuenta en Estados Unidos.

Si bien la luz clásica está profundamente codificada a partir de las variantes de la iluminación de tres puntos e intensidades de alta o baja luminancia, esta característica no la conduce a su agotamiento creativo y el filme así lo demuestra, pues logra superar el sentido inmediato de recreación de una época para ubicarse en el terreno de los símbolos, al instaurar un universo cinematográfico verosímil para un relato que *psicologiza* el drama humano enfrentado por el ejercicio despótico del poder público.<sup>4</sup>

### La música

A la manera del coro en el teatro griego, las grandes escenas temáticas de esta película se hallan divididas y editorializadas por la presencia de una cantante afroamericana de jazz. Se trata de pequeñas secuencias musicales que comentan o ironizan el mundo diegético (narrativo) de los personajes. Así, después del discurso inicial de Murrow, la frase que se resalta es: “lo de moda es la televisión”. Efectivamente, este medio hizo su aparición en los años cincuenta, y no dejaba de sor-

---

<sup>4</sup> Cfr. Fabrice Revault d'Allonnes, *La luz en el cine*, Cátedra, Madrid, 2003.

prender al televidente el ingreso de las imágenes del mundo en la sala de cada familia estadounidense. Cuando en la película se ha terminado de presentar el clima de ataque y persecución, una vez más la cantante aparece con otro fragmento editorializante: “tengo mis ojos puestos en ti”. El discurso amoroso es desplazado por un dato que resalta la vigilancia política. Casi al finalizar se escucha: “me estás volviendo loca”, como colofón de las dificultades no de los personajes, sino de un sistema paradójico en su conjunto.

Si se mira atentamente la estructura general del sonido de la película, se entiende que por tratarse de un guión fundamentalmente discursivo y contra discursivo, la música se suma a esta lógica; pero a la vez que participa de este juego de réplicas, se abstrae de él para funcionar como metacrítica de la lucha en la arena política de una sociedad en la que el periodismo es pieza fundamental para vencer o ser obstaculizado.<sup>5</sup>

### El primer plano

La cinta de Clooney es en sí misma un gran primer plano que no es agotado ni por el ambiente claustrofóbico de los pasillos, oficinas y estudios de la CBS, ni por la idea de resistencia y clandestinidad derivada de la persecución política.

Recordemos que, para Edgar Morin, la fotogenia consistía en la capacidad de la imagen cinematográfica de mostrar aquel mundo jamás visto por la simple naturaleza del ojo.<sup>6</sup> La fotogenia es un recurso fundamental de la cinematografía para ex-

hibir ese otro modo de la realidad gracias al mecanismo técnico, creativo y simbólico que el cine emplea para atraer nuestra atención. El primer plano es el más fotogénico de todos los planos, pues permite exhibir la microfisonomía del rostro humano o de los objetos comunes: al verlos con una mirada tan cercana no se reconocen o descubren en ellos características ocultas.

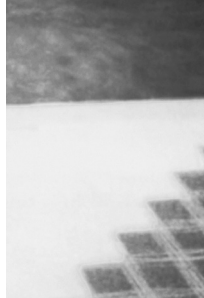
En cuanto a la pregunta acerca de cómo escapar a la tiranía del primer plano, el todo se reduce a un rostro, a un objeto, a un fragmento imposible de eludir, donde el detalle visto se convierte repentinamente en el todo. Entonces, se establece una relación íntima, una especie de susurro visual entre el espectador y la imagen. Este susurro íntimo, principalmente proveniente del rostro de Murrow, nos hace reflexionar acerca de los valores de la libertad y la democracia que las sociedades contemporáneas se han encargado de difundir y, a la vez, de obstaculizar.

### Material de archivo

El empleo de película en blanco y negro en este filme podría tener su justificación más obvia en una decisión de tipo narrativo, pues al incorporar material de archivo de los juicios públicos conducidos por McCarthy debe haber una continuidad no cromática a lo largo de la obra. Sin embargo, *Good Night and Good Luck* supera los lugares comunes del academicismo formal y narrativo a favor de la recreación propiamente cinematográfica de una serie de hechos históricos.

<sup>5</sup> Cfr. Russell Lack, *La música en el cine*, Cátedra, Madrid, 1999.

<sup>6</sup> Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2002.



El cine encontró una de sus singularidades en la posibilidad de registro de los objetos, debido a la temprana preocupación de los cineastas por documentar al mundo, al ser humano y a la sociedad. En este sentido, los fragmentos de los juicios de McCarthy en la película funcionan como registros históricos de una realidad innegable. Además de fortalecer la verosimilitud, y por ser extractos discursivos, representan contrapunteos ideológicos y temáticos organizados por otro gran recurso de la cinematografía: el montaje espacial.

#### Derivaciones

El análisis de dos de las modalidades de expresión de este filme, la discursiva y la cinematográfica, se puede resumir en la noción de *epistefilia* de Bill Nichols,<sup>7</sup> pues el derecho a la información permite que un ciudadano norme su juicio según el desarrollo histórico de una sociedad y comprenda los motivos por los cuales un sistema se condena a sí mismo cuando violenta los principios del contrato social que le da soporte y permite su reproducción.

Hemos dicho que esta película es políticamente correcta por la defensa inteligente que hace de la democracia, la libertad de expresión y el ejercicio del periodismo de investigación; pero su excepcionalidad no se queda ahí: también es estilísticamente impecable, al usar códigos visuales

y sonoros de uso corriente pero con una intención artística renovada. Esto se puede comprobar en las modelizaciones acerca del uso del discurso y de la cinematografía.

La película moviliza una notable crítica que lo mismo se dirige hacia los dueños de los medios que hacia los periodistas y los conductores de televisión, quienes contribuyen a fortalecer o a disminuir a los hombres y mujeres de la política, a las élites de intelectuales o a los círculos privilegiados del dinero, mediante el ejercicio del mayor de sus poderes: la presencia o ausencia de esos personajes en las pantallas. Sin lugar a dudas, el poder real de la televisión está en su intento de controlar las sociedades contemporáneas al ofrecer o negar el tiempo mediatizado.

A esta característica se suma la fina intersección entre fantasía y realidad que permite a los medios un juego político bastante ambiguo y, al mismo tiempo, efectivo: si son criticados por su información tendenciosa, se defienden diciendo que ellos solo se limitan a reflejar la realidad; si son señalados de divertimento superficial, entonces argumentan que ellos producen y programan los contenidos que la gente demanda; si son exhibidos sus intereses políticos, inmediatamente apelan a la credibilidad que les da el hecho de estar acompañando a la gente en sus hogares.

---

<sup>7</sup> Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Indiana, 2001.



Serie 37°, 2011