

La realitat digital o algunes propostes sobre el camí cap a l'assaig fílmic

Àngel Quintana

- *L'article parteix d'una reflexió al voltant de l'eclipse de la realitat que es va produir durant la dècada dels noranta amb la irrupció de les noves tecnologies i pel fet que els mitjans de comunicació van posar la realitat sota sospita. La nova dècada, en canvi, apunta un cert retorn cap a la realitat, que té el seu punt neuràlgic en la utilització de la tecnologia digital. Aquest retorn cap a la realitat, però, va més enllà de les fronteres establertes entre realitat i ficció, per obrir-se cap a altres camins. Per aquest motiu, l'article reivindica la noció d'assaig fílmic i examina algunes propostes encaminades en aquesta direcció.*

El mes de desembre de 1995, enmig de les discutibles celebracions i exaltacions del centenari del cinema, l'Associació Espanyola d'Historiadors del Cinema va organitzar un congrés a la Universitat Autònoma de Bellaterra orientat en la potenciació d'una relectura de la història del cinema espanyol. Al final del congrés, la història que va guiar el desenvolupament de les diferents sessions va quedar aparcada en benefici de l'actualitat i en una ponència amb voluntat de manifest. El professor de la Universitat de València Juan Miguel Company va constatar: "El cinema espanyol actual té greus dificultats per parlar del present" (1). L'afirmació sorgia després d'un repàs d'una sèrie de títols que triomfaven en la cartellera, en els quals el present era emmascarat per sortides de to, per estratègies

narratives del guió o per un servilisme radical cap a les propostes del cinema de gènere. Era el darrer any del govern socialista de Felipe González i dins de l'Administració s'havien començat a dur a terme una sèrie de transformacions significatives que apuntaven cap a l'aparició d'una nova generació de cineastes oberts a les tendències i els gustos d'un públic jove que havia apartat de la seva vida tota forma de compromís. El cinema espanyol semblava sortir de la crisi generada per l'excés dels models acadèmics i il·lustrats dels primers anys de la dècada socialista per tal d'obrir-se cap a algunes de les característiques del cinema de la postmodernitat com podien ser la desmemòria històrica, el reciclatge de fórmules diverses sota l'aspecte del pastitx, la preponderància d'una cultura literària de *best-seller* i, sobretot, la construcció d'un cinema de la imatge que havia deixat de ser un mirall del món per esdevenir espectacle d'una pretesa atemporalitat.

Aquest model de cinema de la postmodernitat no va tenir cap problema per ser assimilat per la indústria, per interessar les televisions, que no tardarien a adquirir els seus drets d'antena, ni per traspassar còmodament el canvi polític des de l'administració socialista a l'administració del Partit Popular. La seva proposta resultava complaent amb els models institucionals, perquè havia desterrat tota aproximació cap al món real i s'havia mostrat allunyada de tota reflexió sobre el present o sobre la història recent. Tal com assenyala Carlos F. Heredero en un estudi sobre les característiques culturals dels cineastes que van posar la realitat en crisi en el cinema dels noranta, les seves mirades estaven "orientades cap un present abstrèct, les seves pel·lícules reflecteixen la realitat social i política en què neixen des d'una considerable distància obliqua; en aquests films, la reflexió sobre el domini d'allò social o sobre qüestions d'actualitat, en la forma d'afrontar de manera directa i immediata o amb expressa voluntat testimonial el

Àngel Quintana

Professor titular d'Història i Teoria del cinema a la Universitat de Girona

context cultural o polític, són premisses i estratègies que es troben en completa regressió" (2). Eren els anys en què Juanma Bajo Ulloa triomfava amb *Airbag* (1997), Alejandro Amenábar dibuixava un *thriller* per al dipòsit d'imatges d'una facultat de comunicació a *Tesis* (1995), Julio Medem anava al festival de Cannes amb les sortides esotèriques de *Tierra* (1996) i Alex de la Iglesia es recreava a *El día de la bestia* (1995), amb una versió de *El exorcista* ambientada a la Gran Via de Madrid.

El procés de posada en crisi de la realitat no era patrimoni exclusiu del cinema espanyol, sinó que era part d'un símptoma d'un temps en què la postmodernitat va debilitar el pensament i va decidir posar la realitat entre parèntesis. La dècada dels noranta va ser la de l'escepticisme davant de tota possible veritat de les imatges. Aquest escepticisme arrancava amb el descrèdit de la informació provocat després del fracàs de la primera guerra del golf, venuda per les cadenes com la primera guerra televisada i convertida al final en una guerra sense imatges. Tot aquest escepticisme va portar el món cap allò que Ignacio Ramonet va acabar batejant com a *era de la sospita*. En un determinat context, el món va passar a ser observat com una representació i l'individu es va transformar en un ésser paranoic perdut davant d'un univers en el qual tot es feia visible, en el qual la irrupció d'Internet, com a nova forma d'entendre tota possible relació entre l'espai i el temps, va acabar trencant amb les formes tradicionals de censura i en el qual totes les dades del món empíric començaven a provocar una estranya sensació de desconfiança. La crisi de la veritat va coincidir amb l'emergència dels no-llocs virtuals del ciberespai, els quals han transformat les coordenades de l'espai i el temps. Per altra banda, la irrupció de la imatge digital va provocar un procés de desmaterialització de les imatges fins al punt que van perdre la seva condició d'empremta del món visible per transformar-se en simples dades informatives, en píxels processats i tractats mitjançant un escàner. En el món del cinema, tota aquesta sèrie de processos va acabar obrint un curiós camí en l'elaboració de discursos. Mentre a començaments de la dècada, poc temps després de la guerra del golf, el tema central era el problema dels límits de la representació de la violència -*Asesinos natos* (*Natural born killers*, 1994), d'Oliver Stone, o *La carnaza* (*L'appât*, 1995), de Bertrand Tavernier-, a mitjans de la dècada el tema central va ser la

reflexió sobre la suplantació del món per diferents sistemes de representació -*El show de Truman* (*Truman's Show*, 1997), de Peter Weir, o *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1998), de Roberto Begnini. Tot aquest procés de transformació d'allò real per móns possibles o virtuals, va acabar desembocant cap a l'emergència de fantasmes o éssers espectrals que des del més enllà no van parar de marcar la vida dels vius -*El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), de Night Shyamalan, i *Los otros* (*The Others*, 2001), d'Alejandro Amenábar) (3).

És evident que malgrat l'emergència de la postmodernitat, en el cinema espanyol, com en el cinema internacional, van sorgir diferents formes de resistència, sobretot en determinats models de cinema d'autor, on la creació es troba acompanyada d'una autoreflexió sobre la pròpia imatge. Algunes pel·lícules significatives com *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice, *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín, *L'arbre de les cireres* (1998), de Marc Recha, o *Mones com la Becky* (1999), de Joaquim Jordà, es van presentar com a obres a contracorrent, que proposaven una reflexió sobre la manera com la imatge cinematogràfica pot arribar a donar compte del món, sobre la dificultat per arribar a conquerir la veritat i sobre la forma com la revelació del misteri pot arribar a ocupar un lloc central en les imatges.

Els teòrics del pensament i la cultura contemporània afirmen que l'11 de setembre de 2001, les coses van començar a canviar i que l'espectacularitat que va acompanyar la imatge de l'enfonsament de les torres bessones de Nova York va ajudar a què determinats sectors es despertessin, que el pensament dèbil entrés en descrèdit i que la postmodernitat mostrés, inflexiblement, els signes de la seva peculiar decadència. Slavoj Žižek, en un llibre titulat *Welcome to the desert of the real*, ens adverteix que en el fons, el canvi no va ser tan radical com molts pensen, perquè el que realment va demostrar l'atemptat contra les torres bessones és que les imatges creades per les ficcions s'han convertit en part inevitable d'allò real, fins al punt d'acabar modulant el nostre propi món: "Més difícil que denunciar l'emascament de la realitat com a ficció, és arribar a reconèixer una part de la ficció com a realitat real" (4). L'espectacularitat de l'atemptat seria propera a l'espectacularitat de determinades pel·lícules catastrofistes, la iconografia de les quals s'ha establert en l'imaginari del nostre món. Malgrat que els tres mil morts

de les torres bessones fossin, per a les televisions, una simple dada estadística sense que se'ns mostrés la seva materialitat, l'11 de setembre marca un abans i un després en les relacions entre el món i les imatges. L'atemptat ha servit per qüestionar la funció de la ironia de caràcter postmodern i ha provocat que la crisi de la realitat generada per l'omnipresència de la virtualitat comenci a ser discutida.

Així, mentre George Lucas es capficava per convertir *El ataque de los clones* (*Star Wars II: Attack of the Clones*) en una mena de demostració de les potencialitats de la capacitat de les imatges virtuals per tal de crear totes aquelles ciutats imaginàries que més d'una vegada hem somiat i que mai ens hem atrevit a fer realitat en els festivals internacionals de cinema, un seguit de cineastes no paraven de demostrar com aquella tecnologia digital creada per tal de suplantar la realitat no ha fet més que augmentar el desig de realitat en el cinema i exigir que aquella realitat que la postmodernitat va eclipsar en la dècada dels noranta faci la seva entrada discreta en la pantalla. En els anys seixanta, l'aparició dels gravadors Nagra i de les càmeres de 16 mm en els noticiaris televisius van transformar l'estètica de la imatge aportant-hi una notable lleugeresa. Gràcies a la revolució dels 16 mm va sorgir un moviment com el *cinéma vérité*, encapçalat per Jean Rouch, que es proposava convertir l'escriptura cinematogràfica en una experimentació de caràcter antropològic, diluint alguns dels condicionants fonamentals de l'estètica documental. En els primers decennis del segle XXI, la lleugeresa digital ha servit per tornar a qüestionar els límits de la capacitat reproductora de la imatge, per diluir el paper del dispositiu com a condicionant de la llibertat creativa i per tal d'esborrar les sempre delicades fronteres que separen el documental i la ficció. Gràcies als seus baixos costos, la tecnologia digital no ha servit només per crear una erotitzada Lara Croft capaç de suplantar la sensualitat de les millors actrius, sinó també per crear un nou desig de realitat, que ha començat a transformar el panorama cinematogràfic.

En el moment de parlar del retorn del cinema cap a un cert desig d'allò real, hem d'anar amb peus de plom. Per una banda, ens trobem que un determinat cinema social ha començat a conquerir algunes pantalles, fent-nos creure que el que mostren és una imatge fidedigna del món, quan el que proposen no és més que un retorn cap els models realistes clàssics, on la transparència de la imatge amaga

un discurs tancat basat en les casualitats i en l'elaboració d'unes imatges que pretenen crear una estètica de la realitat, sense procurar que la càmera interpel·li el món real, ni que es plantegi un debat sobre allò que té al davant, ni sobre *com* pot arribar a filmar-ho.

Així, si seguim amb el discurs sobre el cinema espanyol i intentem situar-lo al voltant d'alguns fenòmens que han tingut lloc en els darrers anys, podem indicar fàcilment que després de la tempestuosa cerimònia dels premis Goya 2002 on va ser premiada una pel·lícula sobre un col·lectiu de persones que estan a l'atur com és el cas de *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa, aquell cinema espanyol que vivia d'esquenes al món ha sentit un fort desig de realitat. És evident que *Los lunes al sol* o *El bola* (2000), d'Achero Mañas, ens acosten cap un món real i volen donar mostres d'un cert compromís, però també és cert que els mètodes utilitzats en aquestes pel·lícules, basats en una imatge tancada, són lluny de tota adscripció realista. El cinema construït a partir de *story board* és un cinema que considera la imaginació com a punt de partida de tot acte creatiu, que desterra el que és aleatori i converteix el rodatge en un fet mimètic, no en un acte de recerca d'una veritat. *Los lunes al sol*, per exemple, es presenta com una pel·lícula molt tancada tant pel que fa a les imatges, com en la concepció del guió, basat en casualitats, en trobades entre els personatges i en jocs dramàtics orientats a convèncer l'espectador. En certa manera, *Los lunes al sol* no fa més que reinventar una tradició en el sentit establert per E. Hobsbawm i T. Ranger, ja que "dóna respostes a situacions noves que prenen forma de referència en situacions antigues".(5)

El desig cap allò real s'ha posat de manifest en el cinema a partir d'altres premisses, a partir d'obres que consideren que el terreny de moviment fonamental no és ni el documental ni la ficció, sinó el camp de l'assaig. En un seguit d'obres que consideren que la càmera ha d'explorar el món per tal de construir un discurs compromès amb la realitat, però que al mateix temps també estigui compromès amb el cinema, ja que ha de proposar una reflexió sobre les formes de construcció del discurs, els materials utilitzats i la matèria posada en joc. El nou realisme no pot apel·lar a les formes del segle XIX, sinó que ha de seguir la tradició de la modernitat consistent a convertir tota imatge en un debat sobre la seva referencialitat i sobre els seus processos

discursius. Per aquest motiu, el debat central no té res a veure amb l'anomenat *boom* dels documentals, perquè molts no fan més que convertir-se en productes mimètics reforçats per un tema central, però sense cap vocació reflexiva. Si observem alguns documentals importants realitzats a l'Estat espanyol com *Asaltar los cielos* (1996), de López Linares y Rioyo, *Los niños de Rusia* (2001), de Jaime Camino, o *Gala* (2003), de Sílvia Munt, veurem que en el seu interior no hi ha cap mena de debat sobre la forma documental, es limiten a seguir amb certa habilitat un bon tema, però sense qüestionar la seva funció i els seus límits. En canvi, un documental com *Mones com la Becky* (1999), de Joaquim Jordà, que explora la ficció, la realitat històrica, crea un docudrama i apunta una certa escriptura del jo, es mostra com una obra oberta en les seves fronteres en què l'escriptura cinematogràfica acaba apropant-se a l'assaig i esdevé una forma de pensament. Aquesta idea d'assaig ha travessat algunes de les propostes més interessants del cinema contemporani.

En el moment d'establir una proposta de llista sobre els títols fonamentals que han transformat els límits d'allò real a partir d'una escriptura assagística, l'obra decisiva ha de ser, sense cap dubte, *Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard (1991-1997). Creada com una peculiar història del cinema no cronològica, dividida en sis capítols per ser emesa per televisió, el treball de Godard anuncia les bases d'allò que alguns han anomenat com a postcinema, per la seva condició de territori híbrid, on la imatge s'obre cap a curiosos territoris poètics, reescriu la pròpia tradició històrica i es presenta com una aguda reflexió sobre la necessitat d'invocar la memòria per comprovar de quina manera entre les imatges (ficcions i documentals) han acabat donant testimoni, de forma activa o passiva, de l'esdevenir del segle xx. Godard segueix a *Histoire(s) du cinéma* la lògica del collage, barreja imatges d'arxiu, sons, citacions, fragments de poemes i referències pictòriques per tal d'acabar increpant el paper de la creació i de les imatges com a dipositaris d'un imaginari que ha posat en evidència la sentència de Walter Benjamin, segons la qual tot document de la cultura és en el fons un document de la barbàrie.

L'assaig com a forma d'investigació sobre el poder del cinema com a sistema de revelació d'allò real, mitjançant la utilització de la imatge digital, es troba present en una de les apostes teòriques més radicals i suggeridores del cinema

actual: *Ten* (2002), d'Abbas Kiarostami. Dues càmeres de vigilància se situen a la part davantera d'un cotxe, a la finestra dreta. Kiarostami anul·la tot intent de posada en escena, per tal de mostrar deu trajectes en un vehicle, durant els quals una dona, separada del seu marit, conversa amb personatges de pas. El cineasta iranià explora allò real des d'una perspectiva minimalista a l'espera que sorgeixi alguna cosa i desestabilitzi la relació entre els personatges. Al final, la llàgrima en el rostre d'una de les viatgeres acaba esdevenint testimoni d'una forta revelació. *Ten* juga, de forma aparent, amb la mateixa idea de càmeres de vigilància que la sèrie televisiva *Gran Hermano*. Mentre en la televisió la realitat acaba esdevenint joc i espectacle, a *Ten* es transforma en l'esclat d'alguna veritat íntima.

Chris Marker és un dels grans cineastes/assagistes que treballen en l'anonimat. La seva producció comença als anys cinquanta i s'estén fins al present, i es caracteritza per la seva clara intenció de superar les regles i els límits imposats pel cinema i els seus formats. *Level Five* és la pel·lícula-assaig més apassionant que ha fet Marker sobre el nostre present. Realitzada l'any 1997, quan s'estava institucionalitzant el fenomen d'Internet, el film ens mostra una internauta francesa que decideix buscar a la xarxa alguna informació sobre la batalla d'Okinawa. Al llarg de la seva recerca només troba misteri, confusió de dades i pessimisme. Al final, arriba a la conclusió que en plena societat de la informació hi ha temes, com el suïcidi col·lectiu de japonesos a Okinawa, que continuen amagats perquè no són transparents. La història continua sent un discurs que depèn dels documents i aquests sempre han estat estretament lligats als sistemes de poder.

Una altra filla de la Nouvelle Vague, Agnès Varda, va oferir-nos a *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) una veritable lliçó de l'economia de la tecnologia digital al servei de l'assaig. Amb una petita videocàmera, Agnès Varda es disposa a *espigolar* imatges sobre aquells que viuen al marge de la societat de consum i reciclen allò que uns altres llencen. La cineasta denuncia l'excés i el consumisme en les diferents manifestacions de la nostra societat. La seva denúncia, però, també és una denúncia sobre la situació del cinema. En un moment en què la imatge ha adquirit uns graus impensables de grandiloqüència, Agnès Varda juga amb les imatges pobres, recull tota sola fragments de realitat i acaba construint una

veritable lliçó moral sobre la capacitat que el cinema té per enfrontar-se amb els petits detalls de la vida, per observar-los de prop.

També des de França cal esmentar el treball documental de Nicolas Philibert *Etre et avoir* (2002). Philibert, cineasta que havia realitzat dos admirables treballs sobre el món dels sords i sobre les institucions psiquiàtriques, decideix explorar el món de l'escola. La seva càmera se situa en una petita escola rural, on un sol mestre s'encarrega de tots els cursos, per tal d'edificar un sòlid homenatge a la tasca callada i anònima dels mestres d'escola. La càmera invisible se centra en els processos d'aprenentatge que tenen lloc a l'aula, s'acosta als diferents alumnes i comparteix amb ells algunes de les seves intimitats, els dóna protagonisme, alhora que acaba establint un discurs de caràcter polític sobre la necessitat de reivindicar allò públic en un moment en què els diferents estats, fins i tot la França republicana, han posat en crisi la consciència cap a les coses públiques.

La cineasta belga Chantal Ackerman és un dels grans puntals d'aquella segona modernitat que va radicalitzar-se en els anys setanta. Al llarg de la seva trajectòria ha cultivat diferents gèneres híbrids per tal d'imposar una mirada meticulosa i tranquil·la cap el món del seu entorn. Entre els seus darrers treballs m'agradaria destacar *Sud* (1999), un treball d'exploració que duu a terme amb la seva càmera cap el sud dels Estats Units. El pla final de la pel·lícula constitueix la més ferma demostració de la màxima godardiana segons la qual tot *tràveling* és una qüestió moral. Ackerman volia realitzar un treball sobre el *deep south*, sobre aquell paratge retratat per Mark Twain i William Faulkner, però va viure com la intolerància encara era present al sud. Durant els dies de la seva estada a la zona, el Ku Kux Klan va agafar un individu de color, el va lligar a una corda i va arrossegar el seu cos fins a descompondre'l durant sis quilòmetres. Uns dies després del salvatge assassinat, Ackerman filma amb la càmera arran de terra el trajecte i ens obliga a mirar-lo, per recordar-nos que el temps d'observació no té res a veure amb el temps del dolor.

Johan van der Keuken ha estat un dels grans documentalistes europeus i una de les figures clau en la reflexió sobre la realitat i les formes d'observació. L'any 1999, un metge va detectar un càncer a la sang de Van der Keuken. Tant bon punt ho va saber, el cineasta va proposar a la seva esposa

la possibilitat de fer un llarg viatge. Amb una petita càmera digital, Van der Keuken viatja a la Índia, a l'Àfrica i als Estats Units. El resultat és una enigmàtica pel·lícula titulada *Vacances prolongades* (*De Grotte Vakantie*, 1999), en la qual cada imatge de la realitat és recollida com si fos vista per última vegada, com si tot es perdés per sempre i calgués retenir-ho per tal de certificar l'existència d'una vida viscuda.

Frederick Wiseman forma part, des de l'any 1967, dels grans documentalistes americans i ha estat un dels màxims exponents de l'anomenat mètode de no-intervenció consistent a capturar de forma objectiva una determinada realitat, sense donar senyals de la presència de la càmera. El darrer treball de Wiseman, *The last letter* (2002) és, però, curiosament, una ficció. Wiseman filma una vella actriu de la Comédie Française, Catherine Samie, tota sola damunt d'un escenari des d'on recita un text de Vasili Gossman, en el qual una dona s'acomiada de la seva filla abans d'entrar a la cambra de gas. En el gest de Gossman per anar cap a la ficció es posa en evidència una clara necessitat d'anar més enllà del present, per tal de documentar l'angoixa de la història, les ferides del temps i veure com aquestes encara són presents en el teixit del nostre món.

La història, la memòria i el compromís cap al passat com a formes de subscriure des del cinema la pròpia realitat s'ha transformat en una de les grans línies de debat del cinema actual. Un dels millors treballs sobre la història que ens ha ofert el cinema actual està fet només amb l'ajuda d'un seguit de fotografies. El treball s'anomena *No passaran* i està dirigit per Jean-François Ymbert. El cineasta/narrador troba sis fotografies desordenades del camp de concentració dels soldats republicans a Argelès i decideix reconstruir la memòria dels camps i indagar al voltant de la responsabilitat històrica del govern francès, a partir de la recerca continuada de fotografies que donin proves de l'incert destí que van seguir els republicans que van estar a França en condicions infrahumanes, mentre molts d'ells acabarien deportats als camps alemanys. Ymbert, gairebé sense mitjans, apel·la directament a la memòria, mostra les contradiccions de la història i converteix les fotografies en empremtes, en proves clarificadorres del poder del compromís de la imatge respecte el seu temps. La lliçó de *No passaran* comou, ja que no abandona la veritat documental, sense oblidar el poder assagístic del llenguatge fílmic.

Notes

1. COMPANY, J. M., "El pijama bajo el abrigo. Un cine en el crepúsculo". A: *Tras el sueño. Actas del Centenario*. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 1998.
2. HEREDERO, C. F. *Espejo de miradas. Entrevistas con directores del cine español de los noventa*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1997, pàg. 65.
3. L'autor ha desenvolupat el tema de la crisi de la realitat en el cinema dels noranta en el darrer capítol del llibre: QUINTANA, A. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado, 2003.
4. ZIZEK, S. *Welcome to the desert of the real*. Londres/ Nueva York, Verso 2002, p. 19.
5. HOBSBAWM, E. ; RANGER, T. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.