

La realidad digital o algunas propuestas sobre el camino hacia el ensayo fílmico

Àngel Quintana

- *El artículo parte de una reflexión acerca del eclipse de la realidad que se produjo durante la década de los noventa con la irrupción de las nuevas tecnologías y por el hecho de que los medios de comunicación pusieron la realidad bajo sospecha. La nueva década, en cambio, apunta un cierto retorno hacia la realidad, cuyo punto neurálgico se encuentra en la utilización de la tecnología digital. Sin embargo, este retorno hacia la realidad va más allá de las fronteras establecidas entre realidad y ficción, para abrirse hacia otros caminos. Por este motivo, el artículo reivindica la noción de ensayo fílmico y examina algunas propuestas encaminadas en esta dirección.*

En el mes de diciembre de 1995, entre las discutibles celebraciones y exaltaciones del centenario del cine, la Asociación Española de Historiadores del Cine organizó un congreso en la Universidad Autónoma de Barcelona orientado en la potenciación de una relectura de la historia del cine español. Al final del congreso, la historia que guió el desarrollo de las diferentes sesiones quedó aparcada en beneficio de la actualidad y en una ponencia con voluntad de manifiesto. El profesor de la Universidad de Valencia, Juan Miguel Company, constató: «El cine español actual tiene serias dificultades para hablar del presente» (1). La afirmación surgía tras un repaso de una serie de títulos que triunfaban en la cartelera, en los que el presente quedaba enmascarado por salidas de tono, por estrategias narrativas

del guión o por un servilismo radical hacia las propuestas del cine de género. Era el último año del gobierno socialista de Felipe González y en la Administración se habían iniciado una serie de transformaciones significativas que apuntaban hacia la aparición de una nueva generación de cineastas abiertos a las tendencias y los gustos de un público joven que había apartado de su vida cualquier forma de compromiso. El cine español parecía salir de la crisis generada por el exceso de los modelos académicos e ilustrados de los primeros años de la década socialista para abrirse hacia algunas de las características del cine de la posmodernidad, como la desmemoria histórica, el reciclaje de fórmulas diversas bajo el aspecto del pastiche, la preponderancia de una cultura literaria de *best-seller* y, sobre todo, la construcción de un cine de la imagen que había dejado de ser un espejo del mundo para convertirse en espectáculo de una pretendida intemporalidad.

Este modelo de cine de la posmodernidad no experimentó ningún problema para ser asimilado por la industria, para interesar a las televisiones, que no tardarían en adquirir sus derechos de antena, ni para traspasar cómodamente el cambio político desde la administración socialista a la administración del Partido Popular. Su propuesta resultaba complaciente con los modelos institucionales, porque había desterrado cualquier aproximación hacia el mundo real y se había mostrado alejada de toda reflexión sobre el presente o sobre la historia reciente. Como indica Carlos F. Heredero en un estudio sobre las características culturales de los cineastas que pusieron la realidad en crisis en el cine de los noventa, sus miradas estaban «orientadas hacia un presente abstraído, sus películas reflejan la realidad social y política en la que nacen desde una considerable distancia oblicua; en estos filmes, la reflexión sobre el dominio de lo social o sobre cuestiones de actualidad, en la forma de afrontar de manera directa e inmediata o con expresa

Àngel Quintana

Profesor titular de Historia y Teoría del Cine en la Universidad de Girona

voluntad testimonial el contexto cultural o político, son premisas y estrategias que se encuentran en completa regresión» (2). Por aquel entonces, Juanma Bajo Ulloa triunfaba con *Airbag* (1997), Alejandro Amenábar dibujaba un *thriller* para el depósito de imágenes de una facultad de comunicación en *Tesis* (1995), Julio Medem asistía al festival de Cannes con las salidas esotéricas de *Tierra* (1996) y Alex de la Iglesia se recreaba en *El día de la bestia* (1995), con una versión de *El exorcista* ambientada a la Gran Vía de Madrid.

El proceso de puesta en crisis de la realidad no era patrimonio exclusivo del cine español, sino que formaba parte de un síntoma de un tiempo en el que la posmodernidad debilitó el pensamiento y decidió poner la realidad entre paréntesis. La década de los noventa se caracterizó por el escepticismo ante cualquier atisbo de verdad en las imágenes. Este escepticismo arrancaba con el descrédito de la información provocado tras el fracaso de la primera guerra del Golfo, vendida por las cadenas como la primera guerra televisada y convertida al final en una guerra sin imágenes. Todo este escepticismo condujo al mundo hacia lo que Ignacio Ramonet acabó bautizando como *era de la sospecha*. En un determinado contexto, el mundo pasó a ser observado como una representación y el individuo se transformó en un ser paranoico perdido ante un universo donde todo se volvía visible. La irrupción de Internet, como nueva forma de entender cualquier relación posible entre el espacio y el tiempo, acabó rompiendo con las formas tradicionales de censura y todos los datos del mundo empírico empezaban a provocar una extraña sensación de desconfianza. La crisis de la verdad coincidió con el surgimiento de los no-lugares virtuales del ciberespacio, que han transformado las coordenadas del espacio y el tiempo. Por otra parte, la irrupción de la imagen digital provocó un proceso de desmaterialización de las imágenes hasta el punto de que perdieron su condición de huella del mundo visible para transformarse en simples datos informativos, en píxeles procesados y tratados mediante un escáner. En el mundo del cine, todos estos procesos abrieron un curioso camino en la elaboración de discursos. Mientras que a principios de la década, poco después de la guerra del Golfo, el tema de debate se centraba en el problema de los límites de la representación de la violencia —*Asesinos natos* (*Natural born killers*,

1994), de Oliver Stone, o *La carnaza* (*L'appât*, 1995), de Bertrand Tavernier—, a mediados de la década el tema central pasó a ser la reflexión sobre la suplantación del mundo por diferentes sistemas de representación —*El show de Truman* (*Truman's Show*, 1997), de Peter Weir, o *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1998), de Roberto Benigni. Todo este proceso de transformación de lo real por mundos posibles o virtuales, desembocó finalmente en el surgimiento de fantasmas o seres espectrales que desde el más allá no pararon de marcar la vida de los vivos —*El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), de Night Shyamalan, y *Los otros* (*The Others*, 2001), de Alejandro Amenábar) (3).

Resulta evidente que, pese al surgimiento de la posmodernidad, en el cine español, como en el cine internacional, surgieron diferentes formas de resistencia, sobre todo en determinados modelos de cine de autor, en los que la creación va acompañada de una autorreflexión sobre la propia imagen. Algunas películas significativas como *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, se presentaron como obras a contracorriente, que proponían una reflexión sobre cómo la imagen cinematográfica puede llegar a dar cuenta del mundo, sobre la dificultad para llegar a conquistar la verdad y sobre cómo la revelación del misterio puede llegar a ocupar un lugar central en las imágenes.

Los teóricos del pensamiento y de la cultura contemporánea afirman que el 11 de septiembre de 2001, las cosas empezaron a cambiar y que la espectacularidad que acompañó la imagen del derrumbamiento de las torres gemelas de Nueva York ayudó a que determinados sectores se despertaran, a que el pensamiento débil entrara en descrédito y a que la posmodernidad mostrara, inflexiblemente, los signos de su peculiar decadencia. Slavoj Žižek, en un libro titulado *Welcolme to the desert of the real*, advierte de que, en el fondo, el cambio no resultó tan radical como muchos piensan, porque lo que realmente demostró el atentado contra las torres gemelas es que las imágenes creadas por las ficciones se han convertido en parte inevitable de lo real, hasta el punto de modular nuestro propio mundo: «Más difícil que denunciar el enmascaramiento de la realidad como ficción, es llegar a

reconocer una parte de la ficción como realidad real» (4). La espectacularidad del atentado resultó próxima a la espectacularidad de determinadas películas catastrofistas, cuya iconografía se ha establecido en el imaginario de nuestro mundo. Aunque los tres mil muertos de las torres gemelas fueran, para las televisiones, un simple dato estadístico sin que se nos mostrara su materialidad, el 11 de septiembre marca un antes y un después en las relaciones entre el mundo y las imágenes. El atentado ha servido para cuestionar la función de la ironía de carácter posmoderno y ha provocado que la crisis de la realidad generada por la omnipresencia de la virtualidad empiece a ser discutida.

Así, mientras George Lucas se rompía la cabeza para convertir *El ataque de los clones* (*Star Wars II: Attack of the Clones*) en una especie de demostración de las potencialidades de la capacidad de las imágenes virtuales para crear todas esas ciudades imaginarias que en más de una ocasión hemos soñado y que jamás nos hemos atrevido a hacer realidad en los festivales internacionales de cine, un grupo de cineastas no paraba de demostrar cómo aquella tecnología digital creada para suplantar la realidad no ha hecho más que aumentar el deseo de realidad en el cine y exigir que aquella realidad que la posmodernidad eclipsó en la década de los noventa haga su entrada discreta en la pantalla. En los años sesenta, la aparición de los grabadores Nagra y de las cámaras de 16 mm en los noticieros televisivos transformaron la estética de la imagen aportando una notable ligereza. Gracias a la revolución de los 16 mm surgió un movimiento como el *cinéma vérité*, encabezado por Jean Rouch, que se proponía convertir la escritura cinematográfica en una experimentación de carácter antropológico, diluyendo algunos de los condicionantes fundamentales de la estética documental. En las primeras décadas del siglo XXI, la ligereza digital ha servido para cuestionar de nuevo los límites de la capacidad reproductora de la imagen, para diluir el papel del dispositivo como condicionante de la libertad creativa y para borrar las siempre delicadas fronteras que separan el documental y la ficción. Merced a sus bajos costes, la tecnología digital no ha servido sólo para crear una erotizada Lara Croft capaz de suplantar la sensualidad de las mejores actrices, sino también para crear un nuevo deseo de realidad, que ha empezado a

transformar el panorama cinematográfico.

En el momento de hablar del retorno del cine hacia un cierto deseo de lo real, debemos andar con pies de plomo. Por una parte, encontramos que un determinado cine social ha empezado a conquistar algunas pantallas, haciéndonos creer que lo que muestra es una imagen fidedigna del mundo, cuando lo que propone no es más que un retorno hacia los modelos realistas clásicos, donde la transparencia de la imagen esconde un discurso cerrado basado en las casualidades y en la elaboración de unas imágenes que pretenden crear una estética de la realidad, sin procurar que la cámara interpele el mundo real, ni que se plantee un debate sobre lo que tiene enfrente, ni sobre cómo puede conseguir filmarlo.

Así, si seguimos con el discurso sobre el cine español e intentamos situarlo cerca de algunos fenómenos que han tenido lugar en los últimos años, podemos indicar fácilmente que tras la tempestuosa ceremonia de los premios Goya 2002, en la que se premió una película sobre un colectivo de personas en paro como *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa, aquel cine español que vivía de espaldas al mundo ha sentido un fuerte deseo de realidad. Evidentemente, *Los lunes al sol* o *El bola* (2000), de Achero Mañas, nos acercan a un mundo real y quieren dar muestras de un cierto compromiso, pero es igualmente cierto que los métodos utilizados en estas películas, basados en una imagen cerrada, distan mucho de toda adscripción realista. El cine construido a partir de *story board* es un cine que considera la imaginación como punto de partida de todo acto creativo, que destierra lo que es aleatorio y convierte el rodaje en un hecho mimético, no en un acto de búsqueda de una verdad. *Los lunes al sol*, por ejemplo, se presenta como una película muy cerrada tanto en las imágenes como en la concepción del guión, basado en casualidades, en encuentros entre los personajes y en juegos dramáticos orientados a convencer al espectador. En cierta manera, *Los lunes al sol* no hace sino reinventar una tradición en el sentido establecido por E. Hobbsbawm y T. Ranger, ya que «da respuestas a situaciones nuevas que toman forma de referencia en situaciones antiguas» (5).

El deseo por lo real se ha puesto de manifiesto en el cine a partir de otras premisas, a partir de obras que consideran que el terreno de movimiento fundamental no es ni el documental ni la ficción, sino el campo del ensayo. En un

conjunto de obras que consideran que la cámara debe explorar el mundo para construir un discurso comprometido con la realidad, pero que al mismo tiempo esté también comprometido con el cine, ya que debe proponer una reflexión sobre las formas de construcción del discurso, los materiales utilizados y la materia puesta en juego. El nuevo realismo no puede apelar a las formas del siglo XIX, sino que debe seguir la tradición de la modernidad consistente en convertir cualquier imagen en un debate sobre su referencialidad y sobre sus procesos discursivos. Por este motivo, el debate central no tiene nada que ver con el llamado *boom* de los documentales, porque muchos no hacen más que convertirse en productos miméticos reforzados por un tema central, pero sin ninguna vocación reflexiva. Si observamos algunos documentales importantes realizados en el Estado español como *Asaltar los cielos* (1996), de López Linares y Rioyo, *Los niños de Rusia* (2001), de Jaime Camino, o *Gala* (2003), de Silvia Munt, veremos que en su interior no se encuentra ningún tipo de debate sobre la forma documental, y que se limitan a seguir con cierta habilidad un buen tema, pero sin cuestionar su función y sus límites. En cambio, un documental como *Mones com la Becky* (1999), de Joaquim Jordà, que explora la ficción, la realidad histórica, crea un docudrama y apunta una cierta escritura del yo; se muestra como una obra abierta en sus fronteras y cuya escritura cinematográfica se acerca al ensayo y se convierte en una forma de pensamiento. Esta idea de ensayo está presente en algunas de las propuestas más interesantes del cine contemporáneo.

En el momento de establecer una propuesta de lista sobre los títulos básicos que han transformado los límites de lo real a partir de una escritura ensayística, la obra decisiva tiene que ser, sin lugar a dudas, *Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard (1991-1997). Creada como una peculiar historia no cronológica del cine, dividida en seis capítulos para ser emitida por televisión, el trabajo de Godard anuncia las bases de lo que algunos han calificado como poscine, por su condición de territorio híbrido, donde la imagen se abre hacia curiosos territorios poéticos, reescribe la propia tradición histórica y se presenta como una aguda reflexión sobre la necesidad de invocar la memoria para comprobar de qué manera las imágenes (ficciones y documentales) han acabado dando testimonio, de forma activa o pasiva, del devenir del siglo xx. Godard sigue en

Histoire(s) du cinéma la lógica del collage, mezcla imágenes de archivo, sonidos, citas, fragmentos de poemas y referencias pictóricas para acabar increpando el papel de la creación y de las imágenes como depositarias de un imaginario que ha puesto en evidencia la sentencia de Walter Benjamin, que afirma que todo documento de la cultura es en el fondo un documento de la barbarie.

El ensayo como forma de investigación sobre el poder del cine como sistema de revelación de lo real, mediante la utilización de la imagen digital, se halla presente en una de las apuestas teóricas más radicales y sugerentes del cine actual: *Ten* (2002), de Abbas Kiarostami. Dos cámaras de vigilancia se sitúan en la parte delantera de un coche, en la ventana derecha. Kiarostami anula cualquier intento de puesta en escena para mostrar diez trayectos en un vehículo, durante los que una mujer, separada del su marido, charla con personajes de paso. El cineasta iraní explora lo real desde una perspectiva minimalista a la espera de que surja algo que desestabilice la relación entre los personajes. Al final, la lágrima en el rostro de una de las viajeras acaba convirtiéndose en testimonio de una fuerte revelación. *Ten* juega, de forma aparente, con la misma idea de cámaras de vigilancia que la serie televisiva *Gran Hermano*. Mientras que en televisión la realidad se convierte en juego y espectáculo, en *Ten* se transforma en el estallido de alguna verdad íntima.

Chris Marker es uno de los grandes cineastas/ensayistas que trabajan en el anonimato. Su producción empieza en los años cincuenta y se prolonga hasta el presente; se caracteriza por su clara intención de superar las reglas y los límites impuestos por el cine y sus formatos. *Level Five* es la película-ensayo más apasionante de Marker sobre nuestro presente. Realizada en 1997, cuando se institucionalizaba el fenómeno de Internet, el filme nos muestra a una internauta francesa que decide buscar en la red alguna información sobre la batalla de Okinawa. A lo largo de su búsqueda sólo encuentra misterio, confusión de datos y pesimismo. Al final, llega a la conclusión de que en plena sociedad de la información existen temas, como el suicidio colectivo de japoneses en Okinawa, que siguen escondidos porque no son transparentes. La historia sigue siendo un discurso que depende de los documentos y éstos siempre han estado estrechamente relacionados con los sistemas de poder.

Otra hija de la Nouvelle Vague, Agnès Varda, nos ofreció en *Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)* una verdadera lección de la economía de la tecnología digital al servicio del ensayo. Con una pequeña videocámara, Agnès Varda se dispone a *espigar* imágenes sobre los que viven al margen de la sociedad de consumo y reciclan lo que otros tiran. La cineasta denuncia el exceso y el consumismo en las diferentes manifestaciones de nuestra sociedad. No obstante, su denuncia también es una denuncia sobre la situación del cine. En un momento en el que la imagen ha adquirido unos grados impensables de grandilocuencia, Agnès Varda juega con las imágenes pobres, recoge en solitario fragmentos de realidad para construir una verdadera lección moral sobre la capacidad del cine para afrontar los pequeños detalles de la vida, para observarlos de cerca.

También desde Francia hay que mencionar el trabajo documental de Nicolas Philibert *Etre et avoir (2002)*. Philibert, cineasta que había realizado dos admirables trabajos sobre el mundo de los sordos y sobre las instituciones psiquiátricas, decide explorar el mundo de la escuela. Su cámara se sitúa en una pequeña escuela rural, donde un sólo maestro se encarga de todos los cursos, para edificar un sólido homenaje a la tarea silenciosa y anónima de los maestros de escuela. La cámara invisible se centra en los procesos de aprendizaje que tienen lugar en el aula, se aproxima a los distintos alumnos y comparte con ellos algunas de sus intimidades, les da protagonismo, al tiempo que acaba estableciendo un discurso de carácter político sobre la necesidad de reivindicar lo público en un momento en el que los diferentes estados, incluso la Francia republicana, han puesto en crisis la conciencia hacia las cosas públicas.

La cineasta belga Chantal Ackerman es uno de los grandes puntales de esa segunda modernidad que se radicalizó en los años setenta. A lo largo de su trayectoria ha cultivado diferentes géneros híbridos para imponer una mirada meticulosa y tranquila hacia el mundo de su entorno. Entre sus últimos trabajos desearía destacar *Sur (1999)*, un trabajo de exploración que lleva a cabo con su cámara hacia el sur de Estados Unidos. El plano final de la película constituye la más firme demostración de la máxima godardiana según la cual todo travelling es una cuestión moral. Ackerman quería realizar un trabajo sobre el *deep*

south, sobre ese paraje retratado por Mark Twain y William Faulkner, pero pudo comprobar hasta qué punto la intolerancia estaba aún presente en el sur. Durante los días de su estancia en la zona, el Ku Klux Klan cogió a un individuo de color, lo ató a una cuerda y arrastró su cuerpo hasta descomponerlo durante seis kilómetros. Unos días después del salvaje asesinato, Ackerman filmó con la cámara pegada al suelo el trayecto y nos obliga a mirarlo, para recordarnos que el tiempo de observación no tiene nada que ver con el tiempo del dolor.

Johan van der Keuken ha sido uno de los grandes documentalistas europeos y una de las figuras clave en la reflexión sobre la realidad y sus formas de observación. En 1999, un médico detectó un cáncer en la sangre de Van der Keuken. En cuanto lo supo, el cineasta propuso a su esposa la posibilidad de realizar un largo viaje. Con una pequeña cámara digital, Van der Keuken viajó a la India, a África y a Estados Unidos. El resultado es una enigmática película titulada *Vacaciones prolongadas (De Grotte Vakantie, 1999)*, en la que se recoge cada imagen de la realidad como si fuera vista por última vez, como si todo se perdiera para siempre y fuera necesario retenerlo para certificar la existencia de una vida vivida.

Frederick Wiseman forma parte, desde 1967, de los grandes documentalistas americanos y es uno de los máximos exponentes del llamado método de no-intervención consistente en capturar de forma objetiva una determinada realidad, sin dar señales de la presencia de la cámara. Sin embargo y, curiosamente, el último trabajo de Wiseman, *The last letter (2002)* es una ficción. Wiseman filma una vieja actriz de la Comédie Française, Catherine Samie, sola encima de un escenario desde donde recita un texto de Vasili Gossman, en el que una mujer se despide de su hija antes de entrar en la cámara de gas. Con el gesto de Gossman de ir hacia la ficción se pone en evidencia una clara necesidad de ir más allá del presente, para documentar la angustia de la historia, las heridas del tiempo y ver cómo éstas se hallan aún presentes en el tejido de nuestro mundo.

La historia, la memoria y el compromiso hacia el pasado como formas de suscribir desde el cine la propia realidad se han transformado en las grandes líneas de debate del cine actual. Uno de los mejores trabajos sobre la historia que nos ha ofrecido el cine actual está realizado solamente con

la ayuda de unas fotografías. El trabajo se titula *No pasarán* y está dirigido por Jean-François Ymbert. El cineasta/narrador encuentra seis fotografías desordenadas del campo de concentración de los soldados republicanos en Argelés y decide reconstruir la memoria de los campos e indagar acerca de la responsabilidad histórica del gobierno francés, a partir de la búsqueda continuada de fotografías que aporten pruebas del incierto destino que siguieron los republicanos que estuvieron en Francia en condiciones inhumanas, mientras muchos de ellos serían finalmente deportados a los campos alemanes. Ymbert, casi sin medios, apela directamente a la memoria, muestra las contradicciones de la historia y convierte las fotografías en huellas, en pruebas clarificadoras del poder del compromiso de la imagen respecto a su tiempo. La lección de *No pasarán* conmueve, ya que no abandona la verdad documental, sin olvidar el poder ensayístico del lenguaje fílmico.

Notas

1. JUAN MIGUEL COMPANYY, «El pijama bajo el abrigo. Un cine en el crepúsculo». En: *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. CARLOS F. HEREDERO. *Espejo de miradas. Entrevistas con directores del cine español de los noventa*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1997, p. 65.
3. El autor ha desarrollado el tema de la crisis de la realidad en el cine de los noventa en el último capítulo del libro: ÀNGEL QUINTANA, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado, 2003.
4. SLAVOJ ZIZEK, *Welcome to the desert of the real*. Londres/Nueva York, Verso 2002, p. 19.
5. E. HOBSBAWM Y T. RANGER. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.