

Altres vies per al cinematògraf. Set instants de reflexió suscitats a l'entorn d'*Una forma que pensa* i altres formes del cinematògraf¹

Sebastià Planas

"No hi ha altre mitjà de trencar el bloc de gel del cinema que mitjançant un desajustament complet de tots els sentits cinematogràfics establerts."

Jonas Mekas, *Film Culture* (1959)

"Els llibres bells s'escriuen forçosament en una llengua estrangera."

Marcel Proust

1. Primer instant

Neix de *Moments choisis des histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 2004). A *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998) el viatge poètic i dolorosament emocionat per la història del cinema a través de les seves imatges es recorria mitjançant el vídeo. Amb el format de 35 mm adoptat a *Moments choisis...* es canvia el vehicle d'expressió del vídeo al cinema per distanciar-se d'una mera selecció de remuntatge de fragments d'*Histoire(s) du cinéma*, en què Godard convertia la veu d'altres films en la seva veu solitària, entonant una malençònica melodia llançada per ressonar dins l'univers. S'enunciava el cinema com a únic art que pot contar la seva història a través d'ell mateix, integrant la història del cinema a través de citacions de films, cosa que no es podria haver fet en el cas de la literatura amb només fragments de llibres o de la

Moments choisis



pintura amb una il·lustració o simple successió de quadres. Gràcies a l'enregistrament i la reproducció que el cinematògraf fa possible sobre ell mateix, mitjançant l'eina del vídeo, *Histoire(s)...* utilitzava el principi de la citació, reelaborant i recombinant els fragments d'altres films per reapropiar-se'ls i convertir-los en elements amb una identitat diferenciada, productora d'altres sentits, integrats en un nou film.

El principi emprat a *Moments choisis...* és el mateix, però el destí assolit és un film amb renovada entitat en ell mateix, ple d'alè propi, en què torna a emergir sobre la pantalla l'acte mateix de reflexió de Jean-Luc Godard sobre el valor de la imatge. És el pensament de Godard en acció allò que es desplega davant la nostra mirada, enunciant i ratificant amb un gest la seva defensa del cinema com a "forma que pensa". I és la lògica de les idees, de les associacions, la que justifica el trànsit d'un element a un altre, d'uns fragments de films a altres, a reproduccions de quadres, a fotografies, a pàgines de llibres. La reflexió poètica il·lumina els fotogrames i els dota d'un alè vital per il·luminar amb un enfocament marginal el concepte essencial del cinema-assaig: un format reflexiu i agenèric, lliurat de prescripcions temàtiques o formals i generador d'un camí obert i recuperat per al cinematògraf, utilitzant com a matèria prima el pensament exploratori del cineasta. Si pensar i crear són un acte de resistència *Moments choisis...* ho afirma amb una connotació d'obertura a la possibilitat d'una nova via per al llenguatge cinematogràfic, després dels senyals llançats per *Histoire(s)...*, quant a la fi d'un cert tipus de cinema. I aquesta mirada representa una projecció cap a un futur redescobert per a l'art del cinematògraf.

2. Segon instant

Any 1977. Anita Bryant, exmiss Oklahoma, cantant i actriu segona fila, és el rostre oficial de les grans productores de taronges davall del sol de Florida. Adquireix notorietat pública gràcies a la seva campanya en els mitjans en contra d'una proposta judicial iniciada per acabar amb les discriminació dels gais. Les seves paraules: "Estim els homosexuals. És el pecat de l'homosexualitat allò que odii." O millor: "Crec que, més que mai, hi ha forces diabòliques que ens envolten. Fins i tot és possible que desfressades de bona gent." No és una ficció. Imatges d'arxiu, noticiaris, anuncis comercials, documents d'altra època, mitjançant els quals *I Just Wanted to be Somebody* (Jay Rosenblatt, 2006) ens trasllada les petges d'una realitat demolidora. La història té el seu gir tragicòmic i Anita Bryant ho perd gairebé tot en el tercer acte. Gairebé tot perquè la pressió social la va arrossegar



en un descens en el qual hi va perdre la carrera i la família, però no les conviccions.

El talent de Rosenblatt es desplega especialment en aquest tercer acte, amb les imatges felices de la vida familiar de la protagonista, entrant en una ambigua i rica dialèctica amb l'*off*, que passa a contrastar el seu fracàs vital i introdueix un judici de l'ètica de les accions passades. La força de les imatges es desplega en paral·lel a la del text en *off*, els dos conservant-ne l'entitat autònoma, amb només una major potència aparent de la paraula. El conflicte entre unes i altres és tal que se'n genera una nova analítica de la imatge, una percepció que condueix a la generació d'una altra distància en la nostra mirada sobre Anita Bryant. Sense témer-nos-en, se'ns indueix a una relectura en segon grau del material visual presentat. Jay Rosenblatt pensa amb la imatge i ens deixa repensant les seves imatges robades, a través de l'hàbil del muntatge "horitzontal" per la juxtaposició que estableix entre paraula i imatge. El recurs es desenvolupa en el moment exacte i precís, en què podia tenir una repercussió amb més nivells: la reserva per a l'acte final estableix una relació de confrontació amb la imatge, dins la qual encara hi queda el pes del material visual precedent. Com a conseqüència de tot plegat, s'obri el pas a una més rica i complexa densitat de sentits possibles i adquireix una expressió optimitzada el principi bàsic del cinema-assaig: el muntatge de proposicions.

3. Tercer instant

A *Wide Awake* (2006), Alan Berliner passa d'explorar la identitat des de l'exterior, mirant cap a dins, com va fer a *The Sweetest Sound* (2001), a investigar la identitat des de l'interior, mirant ara cap a fora. L'aposta d'introspecció personal es torna més personal, íntima i arriscada, en el seu intent per entendre la font dels conflictes i contradiccions personals, mitjançant l'anàlisi de l'origen del seu

perenne insomni. En l'autoretrat que l'autor compon de les obsessions personals i del procés creatiu hi ha un desigual aprofundiment en els diferents nivells plantejats *a priori* per aquesta proposta d'introspecció. Però, per damunt d'aquesta desigualtat, en sobresurt el caràcter singular i visceral de la forma de comunicar les idees, les inquietuds, les investigacions i les obsessions sobre el tema. La veu de Berliner s'adhereix des d'un començament a una vibració de to poètic que envolta la varietat de materials que va enllaçant i apropiant-se'ls. La melodia de *Lo que piensan las mujeres* (*That Uncertain Feeling*, Ernst Lubitsch, 1941) dona suport a aquesta nota entre hipnòtica i poètica que eleva l'estil del film per damunt de la resta d'elements. I és en aquest encert en el to i l'estil, integrats en les reflexions de major o menor profunditat, amb les quals el cineasta aconsegueix dur les imatges que extreu d'altres films al su terreny personal, provocant-ne una segona lectura.

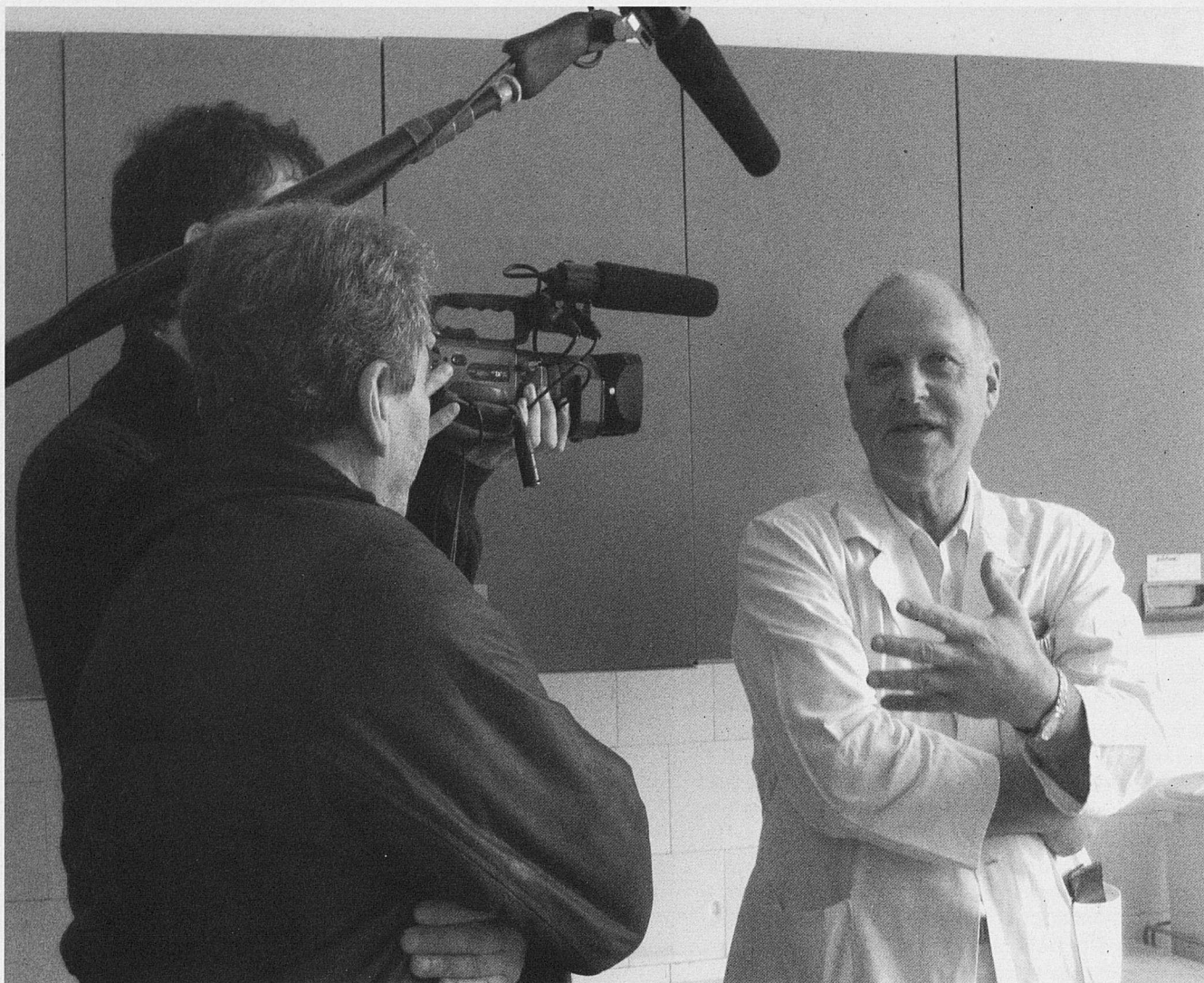


El cineasta defensa que, amb aquesta reapropiació de materials, s'aconsegueix una certa forma d'alliberament de les imatges: surten de la presó del film en què es trobaven per gaudir d'una nova vida, adquirir una altra significació que la que tenien en l'espai originari. Des del moment en què treballa amb imatges alienes, acaba per desnaturalitzar-ne la funció original. Deixen de ser llegides d'acord amb el que representaven en el film per al qual varen ser concebudes, aportant aquest *tornar a mirar* sobre elles tan consubstancial al cinema-assaig. En aquest cas, si Berliner aconsegueix dotar aquest material d'altres films, o d'arxiu, d'una càrrega de llibertat renovada i d'un potencial generador d'altres sentits, és mitjançant l'expressió d'un to íntim, coherent, i derivat de manera natural del marcat jo de la seva reflexió.

Alan Berliner

4. Quart instant

Un dels joves autors més paradigmàtics del cinema-assaig, Chris Marker, d'esperit sempre jove i renovador, continua mostrant, als 87 anys, un talent



Chris Marker

actiu, de bell nou sota la forma d'instal·lacions (la darrera, *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*, presentada al MOMA de Nova York, el 2005 i en periple recent per l'Institut d'Art Modern de Brisbane, Austràlia). Set anys enrere, amb *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (Chris Marker, 2000), l'autor de *La Jetée* dibuixava subtilment la forma assagística pel davall del que, en aparença, podria ser un més de tants documentals-retrat d'un gran cineasta, en aquest cas centrat en Andrei Tarkovsky. El traç del retrat és aquí guiat per l'impuls de subjectivitat que domina l'obra de Marker i ens recorda lliurement que es pot sortir per la porta d'una de les cambres de l'apartament d'*El espejo* per entrar, acte seguit, a una de les estances de *Nostalgia*, amb la qual pareix pareix comunicar que formen d'un únic espai que integra tots els llocs de tots els films del cineasta soviètic. El lloc virtual generat per les metàfores, analogies visuals i encadenaments d'idees de Marker crea alhora un món imaginari, propietat de l'autor del retrat, que s'erigeix en un profund reflex expressiu i comunicatiu de l'univers de Tarkovsky.

L'expressió "muntatge horitzontal", abans esmentada, va ser encunyada per André Bazin en re-

ferència a *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958) al·ludint al concepte de muntatge com a relació d'un pla no amb el que el segueix o el que el precedeix, sinó amb la paraula, que és la que determina en Marker el pas d'unes imatges a les altres, conforme a una lògica de proposicions, de relacions entre idees i no de causalitat lineal. Aquest muntatge lateral, "de l'oïda a l'ull", característic del cinema-assaig i tret determinant en tota l'obra de Marker, unint a la subjectivitat de la visió i el marcat to evocador, en el cas d'*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, desemboca finalment en el caràcter únic de la seva veu, fluint a la deriva per un terreny envaït d'allò analític i d'allò poètic. Analític perquè reflexiona sobre i a partir del seu objecte, sigui aquest en el sentit de l'espera de la mare recolzada en una barrera de fusta a *El espejo* o la significació del suïcidi d'Erlend Josephson pegant-se foc a *Nostalgia*. I poètic perquè no es tracta d'arribar a conclusions científiques ni deduccions incontestables, sinó d'establir relacions lliures i suggeridores, amollant commovedores llums sobre la visió personal d'una obra que només es pot gaudir i enriquir des d'aquesta assimilació més intuïtiva. Així s'explica, de l'única manera possible, la coincidència del final i de l'inici de l'obra

de Tarkovsky, tota ella emmarcada entre el pla final del nin al peu de l'arbre de *Sacrificio* i el pla inicial del nin davall de l'arbre de *La infància de Iván*, com a instants d'una estranya i profunda confluència mística i miraculosa.

La voluntat analítica de Marker s'explicita gràficament en l'ús de màscares i efectes d'iris, tancant part de la imatge per aïllar fragments del pla, durant el fragment que recull el rodatge per Tarkovsky de la seqüència crítica de *Sacrificio*. Se sotmet la imatge a estudi, assenyalant les àrees a ressaltar, per descompondre'n i desxifrar-ne el contingut, per extreure'n les diverses connotacions al detall. Aquesta labor de divisió i d'esbocinament de l'espai fílmic, sense arribar a detenir la imatge, com fa per exemple a *Le Tombeau d'Alexandre* a l'inici del film, construeix un verdader procés d'anàlisi fílmica reconstituïda en moviment, aprofundint en el caràcter analític i exploratori de l'assaig.

5. Cinquè instant

Altres títols es poden confrontar o visitar al marge del cicle *Una forma que piensa*. Del rigor i estil sec dels *Diarios* (1973-1983) de David Perlov, quaderns de viatge estàtics amb un to als antípodes de la inspiració lírica de *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1976), fins a documentals recents amb certa força en l'atmosfera introduïda i encomiable intent expressiu, però amb falta de profunditat formal i estructural, com *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006).

En el trajecte, només guspires oblidables a *Even if she had been a criminal* (Jean Gabriel Périot, 2006), per la cruesa descarnada del material brut, però d'escassa aportació sobre ell mateix, o en l'obscura meditació sobre el pas del temps i la mort, teixida a través de la textura del súper 8 per Olivier Smolders, a *Mort en Vignole*, 1998 (*Muerte a Vignole*). Altres obres de no-ficció properes en el temps sí que apuntaven cap a camins renovadors, fossin aquests ja iniciats o suggerissin un intent d'altres formes i estils d'expressió. En el primer grup, sobresurt *El perro negro* (Péter Forgács, 2005), per la de bell nou aportació al *found footage*, en la seva línia de vibrant i lliure recuperació d'una memòria perduda, en aquesta ocasió gratant en el material d'arxiu de la Guerra Civil Espanyola. En el segon, cal recordar *The 3 rooms of melancholia* (2004), del finlandès Pirjo Honkasalo, amb una imatge d'estètica fotogràfica i concepció de la planificació que aproximen el film del costat de la ficció, coherent només en l'encert parcial dels dos primers quadres del tríptic en què se n'emmarca l'estructura.

6. Sisè instant

L'exploració de noves possibilitats per al cinema actual pot estar del costat de la no-ficció, atès que aquesta no viu la sensació d'estar en un punt sense retorn, d'esgotament i caducitat de les formes, d'una forma de mort del cinema (o millor, mort d'una determinada forma de cinema). I el

cinema-assaig constitueix un de les possibles vies dins d'aquesta renovada vitalitat que demostra la no-ficció. Però establir límits ficció-documental té cada cop menys sentit. Així, un dels camins més fructífers del cinema contemporani ens du a parlar dels cinemes d'allò real. Aquests agafen com a punt originari clar la realitat immediata. En canvi, el destí final no s'ubica de manera evident en el territori de la ficció o en el del documental. Es difuminen les barreres de separació i s'indueix a una fecunda reflexió sobre la realitat i els intents del llenguatge cinematogràfic per aproximar-s'hi.

Així, cineastes com Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf, Bahman Ghobadi o Jafar Panahi, poden ser fermats, en el seu arbre genealògic cinematogràfic, a la bretxa oberta per Rossellini en l'anticipació del cinema modern. Kiarostami pareix esculpir el seu pensament sobre els fets i els rostres de la realitat circumdant de què parteix, per inscriure-hi i a través seu, en els seus llocs i en els seus gestos naturals, la meditació que li provoquen aquests fragments del real. Ell els recompon en el marc d'una ficció, inserida per plasmar-hi la seva reflexió, profunda, senzilla i directa alhora; una ficció sorgida gairebé de manera natural de la interacció amb el context observat i viscut. D'aquí la comparació del seu cinema amb un haikú: Kiarostami ens evoca i desentranya, a través d'imatges i sons, l'anàlisi de la naturalesa que ens poden apropar els versos d'un haikú.

A *Y la vida continúa* el protagonista masculí es deté a l'inici del seu viatge per un Iran devastat pel terratrèmol recent. Surt del cotxe, en què hi quedat dormint el seu fill a les cadires de darrere, i s'endinsa uns metres dins el bosc vora la carretera. Li crida l'atenció un so, uns metres més enllà. És el plor d'un infant. S'hi apropa i veu que està plorant, sol, damunt d'una gandula penjada entre dos arbres. Les imatges ens ho diuen tot, amb una sintètica i bella concisió: la família, atès que probablement n'hagi perdut el pare i altres membres, sobreviu com pot després del desastre, a la intempèrie. Torna la mare vora el nin i l'home, sense temps d'assumir-ne la commoció, es veu obligat a partir, cridat pel seu fill, qui ja s'ha despertat dins del cotxe. La filosofia implícita és diàfana i directa, sense subratllats, exposada amb els fets. ¿Què podrà fer aquest home per les víctimes del país devastat? ¿Tenim possibilitat d'ajudar aquest poble? ¿O al màxim a què arribarem és a experimentar la nostra commoció per dolor d'altri? Davant d'aquesta realitat que clama amb urgència ajut, ¿se'ns imposarà la nostra pròpia realitat immediata? És la reflexió convertida en posada en escena, mitjançant imatges que no són sinó la traducció lineal d'una realitat capturada per la visió de Kiarostami.

7. I setè art

En el cas de Kiarostami, ens hem d'evadir de l'habitual concepte de la mirada, perquè, en lloc seu, és més precís emprar el de visió. En l'intent de captura



Abbas
Kiarostami

d'allò real, tan important com el que s'observa és la manera d'acostar-s'hi. Tot recordant Godard i el seu transcendental "bergmanorama". Kiarostami, igual que Rossellini, no mira una parcel·la reduïda del món que té al davant, sinó que veu tot allò que l'envolta i hi reacciona en contra. Enfront de cineastes que miren perquè focalitzen l'atenció sobre el punt concret que els interessa (Hitchcock, Lang, Visconti, Bresson, Hartley o Kaurismäki), Kiarostami abraça tot el camp que s'ofereix la seva visió (com Flaherty, Rossellini, Satyajit Ray, Renoir, Welles o Bergman).

Cadascun dels plans de l'escena descrita en el plor de l'infant té la seva motivació immediata en una veritat exacta. I això és cert fins a tal punt que el muntatge no pareix compondre's de plans lliures sinó de fets concrets. La realitat és impossible de separar de la intermediació per la qual un s'hi aproxima, però la visió de Kiarostami la recobreix amb un simple filtre que només veim quan ell vol que siguem conscients de la seva interposició. En aquesta orientació s'hi inclouen moltes autoreferències internes, com les relatives al rodatge amb l'ancià de *Dónde está la casa de mi amigo* incloses a *Y la vida continúa*, o la direcció de Kiarostami del cant i les picades de mans dels nins africans en l'escola d'*ABC Africa*. Són moments en què el cineasta evidencia la seva intervenció. Moments en què agafa cos l'entrellaçat teixit de realitat i ficció i s'ajusta el focus sobre la borrosa línia que els separa.

Quan el filtre es fa pràcticament invisible, aquesta frontera es dilueix i ens deixa desubicats en relació a quina és la regió que habitam. La inestabilitat de la percepció s'obri pas escena a escena i es trenquen les nostres certeses sobre si el món que discorre davant dels nostres ulls és ficció o no. Així, en films com *Ten som davant del documental* més exemplar perquè som davant de la ficció més fidel a aquest concepte d'inexistència clara del límit documental-ficció.

Kiarostami construeix relats a partir de la manera en què les persones es relacionen en el curs del temps amb altres persones, llocs i fets. I en el seu model narratiu formal hi ha implícita una construcció dels processos mateixos del cinema. Per això, de la seva visió n'emana l'evidència que aquest cinema del real revela menys la realitat que no pas una personal i intuïtivament meditada forma d'acostar-s'hi, de tractar de descobrir-la i d'aprehendre-la. Enorme potencial que es pot estendre a d'altres cineastes del real abans esmentats, autors tots ells de films que dibuixen les empremtes d'un possible i ample horitzó esperançat per al llenguatge cinematogràfic. ■

Notes

(1) *Una forma que piensa*: primera selecció retrospectiva a Espanya de cinema-assaig contemporani, organitzada com a cicle itinerant en el Festival de Cinema Documental Punt de Vista 2007, conclòs en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.