



**A**ra fa un mes, plantejàvem la coincidència a les cartelleres, en pocs mesos, de pel·lícules que, a partir de la càmera subjectiva, semblen disposades a inaugurar un estil que és hereu directe de la cultura audiovisual contemporània. Un estil basat en la necessitat de mirar: la monstruosa, incontenible, malaltissa obsessió de no poder deixar de mirar. A l'article anterior, esmentàvem l'ús que de la càmera subjectiva feien pel·lícules tan diferents com *Redacted* (Brian de Palma, 2007) o *REC* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007).

*Monstruoso* (Cloverfield; Matt Reeves, 2007) és un cas idèntic, malgrat que sense tanta fortuna. Aquí, com a *REC*, hi ha un argument inversemblant; en aquest cas, es tracta de monstres envaint Manhattan. També aquí hi ha una grapada petita de personatges reduïts als seus trets psicològics més elementals. També aquí hi ha una càmera que no deixa de filmar. Però encara hi ha més semblances. L'absència de títols de crèdit en els dos films no és gratuïta. L'acció ha de començar de manera immediata. De la mateixa manera que la vida real no té un principi, sinó que és un continuïum, aquestes dues cintes ens situen al bell mig de la suposada realitat de cop, sense miraments, conscient de la frisança de l'espectador, del seu deler de mirar. Un deler de mirar que té el seu punt àlgid en el pla en el qual la càmera enregistra un telèfon mòbil que a la vegada enregistra el que està passant. De manera senzilla i subtil, *Monstruoso* fa paleses les

múltiples interferències que, sota una aparença de fidelitat a la realitat, la societat d'avui troba per accedir a la veritat.

De fet, *REC* i *Monstruoso* deixen traslluir una mica de realitat, no gaire. A la primera, la xenofòbia i la desconfiança generada a les grans ciutats arran de la immigració surt en algunes converses, encara que no arriba a tenir prou entitat com per erigir-se'n en tema. Com ja va quedar clar a l'article anterior, això no preocupa gens els seus autors. A la segona, els ecos de l'11-S són més que evidents a dos o tres plans calcats dels que la televisió va oferir en el moment que s'atacava o s'enfonsava el World Trade Center. Per altra banda, no podem obviar el malèvol i segurament reaccionari moment de la cinta que mostra que totes les persones que s'aprofiten del caos per saquejar botigues són de raça negra. Llevat d'això, aquestes són pel·lícules en què el vertader tema s'ha de deduir no del tractament de les situacions, sinó del codi usat. Torquem, per tant, a l'estil.

El mes passat dèiem que l'ús de la càmera subjectiva experimentat d'ençà d'*El projecte de la bruixa de Blair* (*The Blair Witch Project*; H. Donahue, J. Leonard i M. Williams, 1999) condiciona força el rodatge. Tant a *REC* com a *Monstruoso*, els actors no tenien mai el guió sencer. Aquesta darrera es va filmar de manera gairebé furtiva a localitzacions diferents de Nova York i durant el rodatge, tant el repartiment com l'equip tècnic es va trobar enmig

d'un gran secretisme: de fet, els donaven moltes indicacions verbals sobre el que havien de fer, però cap per escrit. Un dels motius era que el director i el guionista (Drew Goddard) no volien que hi hagués res fixat, sinó que es deixàs un marge a la improvisació, talment com passava a *REC*. L'altre motiu, malauradament el més important, era mantenir la producció en secret per por a les infiltracions via Internet.<sup>1</sup> El sistema de producció de Hollywood va fer oblidar als artífexs de *Monstruoso* que en aquesta pel·lícula era molt més important la forma que la trama, el codi filmic que la història contada.

I això mateix (el codi, la forma) ens permet explicar per què *REC* funciona molt millor que *Monstruoso*. ¿Què és el que falla en aquesta darrera? Bàsicament dos detalls. En primer lloc, la factura tècnica. La fotografia de *Monstruoso* és massa bona per pareixer real. A més, la textura visual no s'assembla gens a la d'una càmera domèstica de vídeo.

En segon lloc, la suspensió de la incredulitat de què parlàvem a l'article anterior té un límit: hom pot arribar a creure que un operador de càmera, mogut per una mena de deformació professional, es dediqui a filmar tot allò que passa al seu voltant, fins i tot arriscant la vida. Però això no és creïble en el cas d'uns joves que passen d'estar celebrant una festa a viure una catàstrofe de proporcions inimaginables. Balagueró i Plaza, conscients que el mitjà és el missatge, ens proporcionen els eixos adients perquè durant els vuitanta minuts de *REC* (una durada que coincideix amb la de *Monstruoso*) no ens haguem de qüestionar la nostra credulitat. Per això, tot i que la planificació de *Monstruoso* és



més realista (no hi ha un expert operador darrera la càmera, sinó un simple aficionat), les seves situacions rocambolesques acaben per avorrir molt abans del que el seu director voldria.





És obvi que *La escafandra y la mariposa* (*La scaphandre et le papillon*; Julian Schnabel, 2007) es mou en unes coordenades molt diferents. Però també és cert que el recurs de la càmera subjectiva hi juga igualment un paper primordial. De fet, durant tota la primera part del metratge, nosaltres "som" en Jean-Do, gràcies al fet que el punt de vista resta immòbil, coincidint exactament amb l'únic ull que té sa i amb la postura del seu cos paralític. Això, com a *REC*, com a *Monstruoso*, provoca el major grau d'empatia que es pugui imaginar. Entenguem-nos: no és que no hi hagi cap altra manera de filmar aquest mateix tema. Afortunadament, les possibilitats estilístiques són múltiples i segurament totes vàlides. Sense anar més enfora, Alejandro Amenábar ho va demostrar amb *Mar adentro* i és possible que aconseguís una empatia molt similar... però no d'una manera tan directa, tan immediata. ¿Com anomenar, doncs, aquest tret d'estil? ¿Tal volta *cinema de l'experiència*? ¿*Escopofília cinematogràfica*?

Schnabel és prou viu com per no abusar-ne. Quan li convé, "surt" del cos paralytitzat d'en Jean-Do per evadir-se en visions oníriques, recorda fets passats o usa metàfores visuals com les del títol. Però un detall ens crida poderosament l'atenció: fins i tot quan el director no filma "des de" l'interior del cos d'en Jean-Do, la seva càmera adopta uns plans i uns angles molt similars als que veuria al malalt a partir de la postura a què la seva síndrome l'obliga. La mirada del director ha estat "contaminada" pel tema que tracta. La narració oral en primera persona s'estén a tots els aspectes visuals de la cinta, àdhuc dels que no són en absolut rea-

listes. Això dóna una personalitat molt singular a la pel·lícula, alhora que permet aprofundir més en la situació que se'ns planteja.

El deler de mirar d'en Jean-Do es deriva de la seva necessitat de comunicar-se amb el món a través de l'únic mitjà amb què ho pot fer (l'ull). No és morbós, com a *REC* o a *Monstruoso*, però pot ésser igual de terrorífic: d'igual manera que en aquelles pel·lícules ens sentim orfes quan la càmera (és a dir, la primera persona narrativa) no pot captar la realitat (perquè hi ha massa fosca, perquè el pla no és l'adient, perquè la càmera no és prou ràpida) a *La escafandra...*, quan en Jean-Do no pot girar el cap i no pot veure el que li interessa, sent com la por se n'apodera. I nosaltres ho sentim amb ell.

A través d'aquest article i de l'anterior, he intentat donar pistes sobre allò que tal volta podria ésser un nou concepte d'escopofília, despulat de qualsevol connotació sexual, i de com alguns cineastes l'estan posant en pràctica per fer-nos participar més intensament dels seus films. Les implicacions morals — si és que n'hi voleu posar — d'aquesta moderna escopofília cinematogràfica ja són figures d'un altre paner. ■

(1) *Empire*, no. 224, febrer del 2008.