

## LA REPRESENTACION DE LO REAL Y LA NECESIDAD DE NUEVOS CAMINOS PARA LA FICCIÓN

Álvaro Arroba y Daniel V. Villamediana

[aarroba@gmail.com](mailto:aarroba@gmail.com), [villamediana@gmail.com](mailto:villamediana@gmail.com)

**ABSTRACT:** Se trata de una problemática disyuntiva tanto estilística como formal, a nuestro modo de ver crucial, en el quehacer de los cineastas europeos.

¿Es más conveniente sucumbir a la aparente facilidad del registro documental de lo real (tan de moda), o son necesarias las ficciones, en una época en que estas agonizan apuntalando la idea de “la muerte del cine”?

Respecto al primer caso, la producción cinematográfica reciente, que se ha decantado por las hechuras documentales, nos hace planteamos preguntas para su futuro desarrollo: ¿cómo registrar lo real? ¿Debemos seguir rindiendo pleitesía al plano sostenido, o es hora de fragmentar la realidad? ¿Es más legítimo crear un “dispositivo-fórceps” para **extraer** del mundo imágenes de lo real? (Ejemplos de ello son *El sol del membrillo* o *En construcción*, donde momentos que existieron en la realidad son luego representados ante la cámara pretendiendo pasar por esa misma realidad y consiguiéndolo)

¿O es mejor **esperarlo** y confiar en él (en el mundo) con la ayuda de la tecnología digital? (Ejemplos de ellos son Pedro Costa, Van der Keuken, o Agnes Varda. Aunque la aparente facilidad de su realización -especialmente en el caso de *Los espigadores y la espigadora*- y los “buenos” resultados de comerciales de este filme pueden provocar un “efecto Agnes Varda” con miles de jovencitos “filodigitales” grabando a su propio yo.

En el segundo, si optamos por afrontar un registro con hechuras ficcionales, nos cuestionamos la misma pregunta de más arriba: ¿debemos sostener el plano (los casos Haneke, Tarr, Rosales o Angelopoulos), o bien fragmentar (como los últimos Urbizu, Desplechin o Denis)? Queremos, además, subrayar estos tres últimos casos de inminente actualidad que parecen sacar de cierto atolladero a las ficciones cinematográficas europeas (puesto que las mejores historias aún están capitalizadas en sus más espléndidas formas por el cine americano - que desde el principio las poseyó a través de los géneros).

## LA REPRESENTACION DE LO REAL Y LA NECESIDAD DE NUEVOS CAMINOS PARA LA FICCIÓN

### 1. El documental y su incursión en la ficción.

En los últimos años, el documental ha salido de la palestra de cine para televisión o de festivales especializados, para formar parte del material habitual que consume la cinefilia. El documental ha roto esa clara frontera que lo dividía de la ficción al utilizar métodos propios de la ficción, como es la representación de escenas y la consiguiente transmutación de personas que no tenían nada que ver con el medio en actores, aunque curiosamente luego estos nunca son considerados como tales. Una vez que una persona es requerida para que repita o diga algo en concreto y ser grabado ya estamos hablando de una dirección de actores. La utilización de estos métodos dentro del estilo documental, a pesar de sus excelentes resultados cinematográficos (ahí están *El sol del membrillo*, y *En construcción*), hacen cuestionarnos si esa presentación de lo real es tal, y no simplemente otro método de representación más cerca del cine de Méliès que del de Lumière. Aunque aquí surge otro cuestionamiento. ¿Realmente ha existido la purista y pionera mirada de los Lumière? Si hoy en día se ven los primeros trabajos de los Lumière en seguida se apreciará que parte de ellos (especialmente las escenas costumbristas que muestran bailes, oficios o juegos y toda actuación frente a la cámara de un acto concreto y no azaroso) no hay una captación directa de la realidad, sino que los elementos decididos de antemano son dispuestos de la manera necesaria para poder ser filmados. Hay una puesta en escena en las que los elementos son desnaturalizados (no se les rueda tal cual, se les mueve, se le separa, se les indica, se les cambia de sitio, etc) para parecer naturales y presentes. Desde este punto de vista las películas antes mencionadas no harían sino continuar con ese “otro” espíritu Lumière, el de la adecuación de la realidad ante la cámara. Pero lo curioso de estos de dos documentales que ponemos como ejemplo y de sus herederos (*El cielo gira*) es que habitualmente sus directores, que se sienten herederos de los Lumière o de Flaherty como captadores de realidad, en realidad juegan a ser Méliès. Utilizan trucos (todos los trucos en el cine son legítimos mientras funcionen) para en cierta manera dar al espectador la apariencia de que lo que están viendo es lo “real”, que la cámara estuvo siempre ahí y captó todo

aquello que ocurre, que no ha habido reconstrucción de los hechos y las voces. Juegan a hacer realidad, exactamente como lo hace el cine de ficción.

## **1.2 El caso de Wang Bing y el registro del presente.**

¿Entonces, existe verdaderamente el cine documental, más allá del histórico, el reportaje u otros sucedáneos de cine? ¿Cómo registrar lo real? ¿Hay que recrear la realidad o simplemente esperarla? Los directores antes mencionados evidentemente la construyen en gran parte (sobre todo las escenas dialogadas) y como ya hemos comentado eso hace que su cine esté más cerca de la ficción. Hay otros directores que, sin embargo, y gracias a la tecnología digital, esperan a la realidad y la registran tal cual les viene dada. No la ven y luego realizan la puesta en escena, sino que observan, graban y luego montan con los hallazgos encontrados. Pedro Costa podría ser unos de ellos con su película *No cuarto da Vanda*, aunque su método está a medio camino, porque primero se adapta a las personas y a los lugares y con el tiempo, tras meses de convivencia, logra hacerse invisible y captar lo que allí sucede en silencio. Pero hay otro autor digamos “más auténtico” (Costa al fin y al cabo compone pictóricamente sus escenarios), que está en otro extremo en su relación con el “presente” (término que preferimos a lo “real”). Se trata de Wang Bing. Con su obra *Al oeste de los raíles* el director chino, sin ningún tipo de equipo, simplemente él mismo con su cámara, cuando graba avanza con el “presente” (asunto fundamental para poder perseguir y retratar ese presente. No se puede captar esa “realidad” arrastrando a los técnicos de un lado a otro ni plantificando escenas). No recrea nada. Registra a cada instante mediante planos secuencia que no están planteados como tales, como ocurre también con los tipos de encuadre que elige. La forma está completamente limitada o engrandecida por la realidad. Lo que importa es el registro, no la cámara, ni la suciedad de la misma, ni el desenfoque, ni los temblores. No hay miedo ante la imagen. No se repite lo que no sale, no se fuerza el presente porque Wang Bing es consciente, y no como muchos directores, de que el presente no tiene más que única existencia ante la cámara. Solo se muestra una vez, y todo lo demás entra dentro del mundo de la ficción (que tampoco es un delito precisamente, simplemente decimos que es necesario diferenciar entre lo que ha sido considerado como cine que representa lo “real” y no es tal, y lo que sí puede

serlo). No se trata de una cuestión de purismo, ni de cuestionamiento estético o cinematográfico. Es hasta ahora la forma más verosímil y de mayor calado estético con que se ha afrontado un determinado presente. Wang Bing, al no pretender hacer cine, tampoco pretende hacer fotografía, ni retratos, ni planos, ni planos secuencia. Aunque sí tiene inevitablemente un criterio estético. Un criterio libre y que resuelve dependiendo de lo que se encuentra (no hay un estudio previo de las secuencias. No sabe cómo van a salir o cómo se van mover los personajes, simplemente luego ordena en el montaje. Allí desvela un camino, su camino, pero mientras graba, se deja llevar, y cuando hay algo que mostrar está, y cuando no, marcha hacia otro espacio. Siempre avanzando. No tiene apego por la imagen, por una determinada imagen. No se aproxima demasiado a los cuerpos, pero sí deja que penetremos en sus vidas por unos minutos. Con su gran angular pretende captar todo lo que se puede ver. No limita a través de una determinada lente. Prácticamente utiliza la lente más abierta y se sirve de un punto de vista que ya se viene practicando desde que existen las cámaras digitales con pantalla digital, pero que con Wang Bing se consolida como un nuevo punto de vista.

Wang Bing sitúa la cámara a una altura inferior a la de su ojo, en un punto inconcreto entre el pecho y la barbilla. Esta forma de llevar la cámara surge por la utilización de las cámaras digitales y por la no utilización de trípodes. Esto provoca que el director tenga que mirar por la pantalla digital y también ver lo que tiene en frente. No se puede tener la pantalla a la altura de los ojos porque esto impediría ver el resto del contexto y para hacerlo tendría que sortear la propia cámara. Este punto de vista supone una nueva forma de observar ese presente. El director está activo y no pasivo ante lo que observa. Ya no mira tanto el ojo del director como el cuerpo. La cámara avanza con él. Esto supone una relación más física con lo grabado. El director convive más directamente con su presente. Y esto es lo que hace Wang Bing, dar tiempo a su presente y al espacio que le da forma para registrar el paso de las personas que no son agredidas ni manipuladas o “actorizadas” en su trabajo.

## **2. La necesidad de la narración. ¿Plano secuencia o fragmentación?**

Por otro lado, en el ámbito más puro de la ficción y en sus vertientes “autorales”, surge también un cuestionamiento formal debido al abuso sistemático de una serie de recursos, como el plano secuencia, los planos generales, la cámara en mano, que en muchas ocasiones se han venido utilizando simplemente porque se consideraban que eran los necesarios para realizar “ese” cine de autor, sin ser conscientes los propios directores que estaban sirviéndose de igual manera que los directores convencionales lo hacen con las formas clásicas ya desnaturalizadas, de recursos formales en serie no cuestionados previamente. Se ha abusado del plano secuencia y del primer plano, en detrimento del plano medio sin duda por las dificultades que este plantea. Igualmente se ha abusado del plano secuencia porque éste es más llamativo y permite resolver algunas escenas de una manera más sencilla. Por otro lado, y volviendo al ámbito “oriental” del asunto, no podemos olvidar que existen directores como Kiarostami y su filme *Five*, que sirven como ejemplo de cineasta que parece que “espera” cuando en realidad está desarrollando la puesta en escena más compleja, avanzada y sofisticada dentro de este grupo de cineastas aspirantes a descubrir las ficciones más imposibles mediante procedimientos Lumière. Kiarostami logra narración a partir de un cierto azar (nunca pleno) y por ello sus planos secuencia son más vivos e intensos que la mayoría de los cineastas europeos.

Y ahora la pregunta es: ¿Por qué determinado cine de autor europeo tiene tantas similitudes entre sí a la hora de utilizar los mismos recursos formales? ¿Es esto positivo o parte de una falta de soluciones formales?

## **2.2. Dos ejemplos de la decadencia formal del cine europeo**

Para responder aunque sea estas cuestiones tomemos como cabezas de turco de esta tendencia a Theo Angelopoulos y Michael Haneke. El cine del griego agoniza hace muchos años aprisionado por su propio sistema formal que abusa de planos-secuencia que todo lo engloban y confunden amparados en un simbolismo político de vieja escuela. Es éste a nuestro entender el más avejentado cine europeo posible y lo último que necesita el continente para conquistar una sofisticación ética o política en sus imágenes, y más dentro de un siglo en el que éstas deberían apartarse de lo evidente y explícito para definirnos puesto que Europa requiere de interpretaciones más intuitivas,

ambiguas y de menos pontificaciones. En su última obra, *Eleni*, esta costumbre alcanza su más intensa afectación, una ampulosidad completamente desmedida realzada por una piel de cara superproducción (primera parte de una trilogía) que convierte a Angelopoulos en el remedo europeo de la entente hollywoodiense Michael Bay & Jerry Bruckheimer. Y es que desde las primeras secuencias de *Eleni* nos sorprendió la certidumbre de asistir a la decadencia más sangrante del cine europeo y a su particular versión de *Pearl Harbour* no ya sólo ideológicamente (por aquello de que los extremos se tocan), sino sobre todo formalmente: donde en Bay sólo había el énfasis por el contraste entre el primer plano (casi el plano detalle de cada objeto encuadrado intentando iconizarlo, casi sacralizarlo) y el plano general convenientemente recubierto (repintado) de pixels, en el griego sólo existen planos panorámicos-secuencia pero la misma ampulosidad, retórica, simbolismo extrínseco y gravedad impostada, por no hablar de sus arranques poéticos que buscan el aplauso inmediato o la sobreutilización de la música de Eleni Karaindrou igual que Bay explota y se apoya en el peor Hans Zimmer. Consuela que al menos las fuertes trazas del cine de Angelopoulos no hayan creado escuela como sí ha ocurrido en Hollywood con la multitud de imitadores del estilo Bay-Bruckheimer (Ridley Scott, su último émulo).

Michael Haneke abre *Código desconocido* con un deslumbrante y ambicioso *travelling* lateral, un plano-secuencia de diez minutos, *tableau-vivant* de la realidad parisina más *Bennetton*. Y el otrora obsesivo bressoniano director se encuentra ahora muy lejos de la planificación, más todavía de la fragmentación y a años luz de la gramática cinematográfica, más bien trata de aplicar (filtrar) técnicas de teatro vanguardista de los años veinte convirtiendo una tensa escena de violento contenido social en un número circense para cinéfilos del ala festivalera, aquí la forma asfixia el contenido.

Tanto los Straub como Béla Tarr, su réplica americana Gus van Sant o Alexander Sokurov ofrecen continuos ejemplos de cómo el plano-secuencia puede vehiculizar ideas y conceptos artísticos insuperablemente (*El arca rusa*, *Sátántángó*) ofreciendo extraña prosa e impensables efectos poéticos no buscados.

## **2. 2 Tres nuevos narradores del cine europeo.**

Pero no somos muy pesimistas, y más allá de los grandes maestros del cine europeo, con Manoel de Oliveira, los Straub, Víctor Erice y Eric Rohmer a la cabeza, existen (en el interior de esa gran crisis de la ficción del cine occidental que -entre otros motivos ya expresados- ha generado la moda documental) algunos cineastas que llevan alrededor de quince años rodando y planteándose ficciones. Creemos que al menos tres de ellos han llegado a conclusiones magníficas en sus últimas producciones, así que les hemos querido traer aquí como ejemplos de una cierta “autenticidad” para utilizar la ficción pura como método interpretativo de la realidad, de lo “presente”. Si en Estados Unidos Clint Eastwood es el último monarca de lo presente, en Europa divisamos una gradación desde lo más concreto hasta una abstracción en el camino que une los últimos trabajos de Enrique Urbizu, Arnaud Desplechin y la elusiva materialista Claire Denis.

Urbizu ha conseguido lo que parecía impensable en el cine español, una conquista que el francés ya atesoraba hacía décadas. Lograr integrar en lo nacional una especie de modelo reducido del género cinematográfico, con muchas de sus convenciones o al menos con las que ha creído oportunas conservar en esa reducción. *La caja 507* y *La vida mancha* son cine negro (o quizá su deriva moderna, el *thriller*) y melodrama (con ecos fordianos) respectivamente y además sus personajes están incorporados por célebres actores que aquí adquieren dimensiones icónicas sorprendentes, digamos que por primera vez los cuerpos, las presencias de Antonio Resines y José Coronado están elevadas al cine como en una potencia matemática. Pero Urbizu ha logrado admirablemente integrar la esencia más “documental”, es decir introducir los entornos físicos, los paisajes interurbanos y poblaciones turísticas de España con una trama muy precisa sin parecer manierista o caer en los clichés o en la cinefilia nostálgica (que todo lo corrompe) de los que intentan asumir algo que nació en el período “clásico” de Hollywood. El director vasco mediante una sorprendente depuración y contención logra que esos géneros *avancen* hacia la realidad satisfaciendo la necesidad humana por el cuento y abrazando la tendencia Méliès con decisión. Al mismo tiempo Urbizu ayuda a Europa registrando en la memoria del cinematógrafo cómo en muchas áreas de España se queman bosques bajo intereses políticos (*La caja 507*), o qué hace parte de la clase trabajadora cuando dice en casa que “baja al bar” (ambiente característico que en *La*

*vida mancha* el cineasta se propone *salvar para mostrar*, musculándolo con la fuerza de una intensa trama). La honestidad de Urbizu se extiende hasta sus decisiones formales que basa en la conjunción del plano medio con la alternancia entre el general y el cerrado sobre los rostros, pero sin ninguna tentación por el subrayado o la ceremonia, y con clara predominancia sobre el plano medio, estas son sus cartas bien mostradas, ningún cineasta español de ficciones domina tan bien el oficio y muestra unas tendencias temáticas tan responsables. Urbizu ha conquistado y renovado el género.

En gradación tendente a una complejidad de las tramas ficcionales, por fuerza uno se topa con Arnaud Desplechin, para muchos el gran cineasta francés del momento cuya obra permanece absolutamente desconocida en nuestro país, así que le situaremos en la órbita generacional de un Olivier Assayas (los 80, aquellos Cahiers...) para contextualizarle de un plumazo. Desplechin lleva años pensando en imágenes sobre las distintas formas de abordar un relato de manera coherente con todo el gran cine anterior, obsesionado por no caer en el academicismo de cartón piedra de sus abuelos. Para Desplechin François Truffaut es un ejemplo que supo poner remedio a todo aquello que criticó en *“Una cierta tendencia del cine francés”* insuflándole nuevas formas: como sus puestas en escena de *La historia de Adele H.* o *Las dos inglesas y el amor* que encontraba nuevas soluciones a los ambientes de época y cortinaje. En ese sentido, el film al que queremos aludir aquí con más alarma es *Rois et reine*, el último que ha rodado, porque saca del atolladero y revitaliza lo que suele estar permitido durante el desarrollo emocional de una ficción, porque rompe el equilibrio de los tonos adoptados con una arrogancia muy efectiva, y sobre todo porque propone nuevos modelos de fábulas desde una puesta en escena formalmente *normalizada*, es decir, Desplechin no teme acercarse por la medianía del plano a las almas de sus espontáneos personajes. En *Rois et reine* hay dos películas que al final convergen. Una dramática acarreada por Emmanuelle Devos y otra salvajemente cómica conducida por un *one-man-show* del cine de autor francés, Mathieu Amalric. Y mientras un segmento es profundamente doloroso, el otro busca abiertamente la carcajada, y Desplechin se atreve como nunca a interpolar las dos historias vertiginosamente durante todo el film y en consecuencia a *enriquecer* por medio de una libertad inaudita las convenciones de los géneros y el universo de los argumentos, tan devaluados en lo que hemos dado en llamar el “cine de

autor” del viejo continente. Son historias de hospital: personajes en estado terminal y otros ingresados forzosamente en un manicomio. Aquí se trata de que el contenido -la trama y las anécdotas argumentales-, por su especial relevancia, devenga y defina la forma, *apropiándola* lo más posible. Se trata de un film muy construido, no ya sólo desde la robustez de un guión lleno de musculatura y cierto exhibicionismo de inventiva, sino porque además envuelve a la trama en hechuras audiovisuales desprejuiciadas. Desplechin se aplica en construir un objeto libre pero a la vez controlado por la historia subjetiva del cine del su creador con la que se siente deudora. *Rois et reine* saja, y lo veremos seccionado gracias a situaciones límite, el inconsciente colectivo de la clase media sin ningún rencor.

Tampoco estrena sus trabajos en España Claire Denis (cineasta de culto entre la cinefilia de EE.UU. y Francia) que también se nos antoja como un paradigma de cineasta europea genuina. Se trata de una incitadora de lo inquietante, de lo no dicho pero adivinado sólo por la expresión corporal de sus intérpretes aunque sobre todo solo por su mera apariencia física. En ella tenemos a una observadora de las enfermedades no sólo de Europa sino también de las colonias que el viejo continente ha infectado tras su retirada. Basada en el ensayo homónimo del filósofo francés Jean-Luc Nancy *L'intrus* (estrenada en Francia en Abril de 2005 y emitida en canal ARTE ese mismo mes) es la narración más sofisticada de este cine continental desde, que recordemos, *Au hassard Balthazar* de Bresson o *Pierrot le fou* de Godard. En este comentario de ficciones que trazamos existe un punto de no-retorno, un final de itinerario marcado por la abstracción, la melodía se diluye hacia el serialismo, la línea narrativa existe, pero comienza a difuminarse gracias a lo oblicuo, la elipsis más diagonal... Denis cuenta en *L'intrus* con el cuerpo glorioso de Michel Subor, intérprete de pasado mítico junto a Godard. Su ficción es un viaje de los montes de la frontera franco-suiza a un atolón de los Mares del Sur pasando por Corea (Pusan). A grandes rasgos Subor encarna a un hombre que se ha trasplantado un corazón ajeno (conseguido gracias a las mafias rusas) aunque siente como un intruso en su cuerpo, le duele. En un momento dado decidirá viajar a una isla de los Mares del Sur en busca de un hijo al que nunca conoció. Conmueve la filiación de la historia con dos de las grandes ficciones nunca traducidas a imágenes por Víctor Erice: la segunda parte del guión de *El sur* y *La promesa de*

*Shangai* que una vez leídas, permanecen en la memoria –curiosamente- en imágenes, pero tan mitificadas e idealizadas éstas como el sur que Estrella nunca llegó a visitar en la mitad sí rodada, o el Shangai que Susana visualizaba bajo sus ojos cerrados gracias a aromas y postales. Denis aspira a crear un cierto trance mediante su manera de tronzar la historia. En febrero de 2005, Claire Denis explicaba a Kent Jones en una mesa redonda que tuvo lugar durante el Festival de Rotterdam cómo *Notre musique* de Jean-Luc Godard es en parte el detonante de la forma que terminó poseyendo a su film. Denis pensó dividir *L'intrus* en purgatorio, infierno y cielo, pero cuando descubrió que Godard había ideado la misma partición para articular su obra decidió trocearla en ese cúmulo de secuencias que a medida que van apareciendo devoran a las anteriores hasta que al final sólo cuenta la última de ellas, secuencia imaginada por el protagonista que resume, contiene y conceptualiza toda la historia. Los recursos de los que se sirve Denis para revolucionar semejante narración coral (al menos seguiremos a cuatro grupos de personas) son rimas visuales entre unas secuencias y otras, rastros de planos anteriores en los nuevos, *flashbacks* sin rastro distintivo que los remarque a no ser que el espectador trabaje para distinguirlos con los datos que se le han suministrado, secuencias de una película anterior (*Redux* de Paul Gegauff que el propio Subor rodó en esas islas en 1962) a modo de regresión salvaje, no ya sólo en la trama sino también en el propio formato y texturas estrictamente visuales de ambas obras... Sin embargo apresurémonos a aclarar que *L'intrus* es una narración en la que la linealidad más maciza *aprisiona* con sorprendente naturalidad (diríamos incluso sencillez) todos estos recursos (muy lejos de los puzzles caprichosos de Atom Egoyan).

Vivimos una época en la que profusión de información y la avalancha masiva de la cultura sobre creadores y consumidores provoca que indirectamente los films más verdaderamente revolucionarios (*Mysterious Object at Noon*, la opera prima de Apichatpong Weerasethakul sería otro ejemplo claro) devengan rápidamente en *films-isla*, y no creen escuelas, grupos o corrientes que los envuelvan. Declaramos nuestro escepticismo sobre el efecto que los hallazgos de *L'intrus* puedan tener sobre los autores con más ansia de innovar de la cinematografía no ya europea sino global, pero no podemos dejar de señalarlo aquí como el extremo más radical y vanguardista descubierto por el hombre (en este caso mujer) del arte de contar historias con

imágenes y sonidos en registro ficcional, desnudando y lanzando a nuestra sensibilidad la problemática que rodea el más absoluto presente de esos entornos geográficos.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.