

QUA-

16

núm. 16, maig-agost 2003

DERNS

DEL



Consell
de l'Audiovisual
de Catalunya

CAC

www.audiovisualcat.net

El compromís amb la realitat

Quaderns del CAC núm. 16, maig-agost 2003

E-mail: quadernsdelcac@gencat.net

Editor:

Joan Manuel Tresserras

Consell editorial:

Joan Botella i Corral, Victòria Camps i Cervera, Núria Llorach i Boladeras, Félix Riera, Jaume Serrats i Ollé

Director:

Josep Gifreu

Cap de redacció:

Martí Petit

Coordinació general:

Sylvia Montilla

Redacció:

Soledat Balaguer (Revista de Revistes i Revista de Llibres), Gemma Domènech (Regulació de l'Audiovisual), Mònica Gasol, Sylvia Montilla (Revista de Webs)

Impressió:

Grinver, S. A.

Assessorament lingüístic:

Meritxell Cucurella-Jorba

Dipòsit legal: B-17.999/98

ISSN: 1138-9761

Consell de l'Audiovisual de Catalunya

President: Francesc Codina i Castillo

Vicepresident: Xavier Guitart i Domènech

Conseller Secretari: Antoni Bayona i Rocamora

Conseller adjunt a la presidència per afers internacionals:
Joan Botella i Corral

Consellers: Victòria Camps i Cervera, Núria Llorach i Boladeras, Félix Riera, Fernando Rodríguez Madero, Jaume Serrats i Ollé, Joan Manuel Tresserras

Secretari General: Jaume Tintoré i Balasch



**Consell
de l'Audiovisual
de Catalunya**

Generalitat de Catalunya

Entença, 321
08029 Barcelona
Tel. 93 363 25 25 - Fax. 93 363 24 78
E-mail: audiovisual@gencat.net
Web: <http://www.audiovisualcat.net>

Sumari

■ Presentació	2
■ Tema monogràfic:	
El compromís amb la realitat	
La realitat digital o algunes propostes sobre el camí cap a l'assaig fílmic	3
Àngel Quintana	
A la recerca del gest perdut	9
Núria Bou	
Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani a l'Estat espanyol	15
Josetxo Cerdán	
Entre Méliès i Lumière: conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha	23
Joaquim Jordà i Marc Recha	
A propòsit de la ficció realista: conversa entre els productors Pierre Chevalier i Jordi Balló	31
Pierre Chevalier i Jordi Balló	
El retorn de la ficció	37
Fèlix Riera	
■ Observatori	
Conversa amb Pierre Trudel	41
Gemma Domènech	
La concentració de mitjans	45
Carles Llorens	
De la retòrica a l'arquetipus: els manuals de guió	55
Ivan Pintor	
Mercè Vilaret: aproximació a la seva escriptura visual	65
Montserrat Martí	
■ Agenda	
Regulació de l'Audiovisual	73
Crítica de Llibres	81
Revista de Revistes	89
Revista de Llibres	91
Revista de Webs	93
Guia per a la presentació d'articles a la revista	95

Presentació

Amb aquest monogràfic intitulat "El compromís amb la realitat", *Quaderns del CAC* s'afegeix al debat general sobre les pràctiques actuals del discurs cinematogràfic i televisiu amb pretensions de realisme. L'esforç i la voluntat de donar compte de la realitat a través dels gèneres de ficció o del documental s'han fet patents en els últims anys, especialment a partir de l'impacte de les imatges de l'11 de setembre de 2001. Tant en els circuits internacionals de cinema, com en l'àmbit local, sobretot pels requeriments de les programacions televisives, autors, obres i programes es proposen sovint l'aproximació als problemes del present, a la restauració de la memòria pretèrita o a l'exploració de les zones ocultes del conflicte social i polític. Però, què és la realitat? Què significa avui el realisme? Quins paràmetres defineixen una ficció realista? Hi ha gèneres privilegiats del realisme com, per exemple, el documental?

Aquest número recull les aportacions d'alguns experts sobre les dinàmiques actuals, i també les reflexions d'alguns productors i directors sobre l'orientació de les seves decisions i maneres de fer en aquest camp. Àngel Quintana ("La realitat digital o algunes propostes sobre el camí cap a l'assaig fílmic"), Núria Bou ("A la recerca del gest perdut") i Josetxo Cerdán ("Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani a l'Estat espanyol") exploren algunes tendències bàsiques del disseny de realitat en l'audiovisual. Les converses entre dos productors, Pierre Chevalier i Jordi Balló, i entre dos directors, Joaquim Jordà i Marc Recha, ajuden a examinar i a avaluar des de perspectives diverses les exigències i les diferents opcions en relació amb el compromís amb la realitat. Fèlix Riera tanca el monogràfic amb una reflexió que porta per títol "El retorn de la ficció".

La secció "Observatori" inclou una conversa entre Pierre Trudel, reconegut jurista del Quebec expert en el nou entorn d'Internet, i Gemma Domènech. Carles Llorens presenta una panoràmica actual sobre la concentració dels mitjans. Ivan Pintor explora les darreres tendències del guió a "De la retòrica a l'arquetipus: els manuals de guió". I Montserrat Martí ret homenatge a una realitzadora pionera a Catalunya amb l'article "Mercè Vilaret: aproximació a la seva escriptura visual".

Josep Gifreu
Director

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 traspasar 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 assenyalava 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 a un present abstrès, 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 pícsels 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 Benigni. Tot aquest procés de transformació d'allò real per mons 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. Hobbs 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 grandiloquència, 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 Klux 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 inhumanes, 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 clarificadores 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. HOBBSBAWM, E. ; RANGER, T. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

A la recerca del gest perdut

Núria Bou

■ *A partir de la importància que Jean Renoir i Roberto Rossellini van donar a les noves tècniques televisives per treballar a fons la direcció amb els actors, repassem els mètodes interpretatius d'aquests dos creadors europeus del realisme i la modernitat. Des de procediments dramàtics diferents, descobrim un mateix objectiu humanista, on ambdós artistes intenten enregistrar el gest més essencial (real) de l'ésser humà. Finalment, ens preguntem on ha quedat aquesta tradició en l'actual panorama audiovisual.*

"La societat moderna i l'art modern han destruït completament l'home. Aquest ja no existeix i la televisió ajuda a retrobar-lo. La televisió, art incipient, s'ha atrevit a anar a la recerca de l'home".

Així responia Roberto Rossellini a la pregunta d'André Bazin que, encuriolit, volia saber per què el director italià s'havia vist atret per la televisió en un moment que els amants de la gran pantalla cinematogràfica es decantaven més aviat per criticar el nou mitjà. Bazin, en la mateixa entrevista, va fer idèntica pregunta al cineasta Jean Renoir, que també havia demostrat interessar-se per les produccions televisives: el director de *La regla del joc* declarava sense rubor que s'avorria menys amb alguns espectacles de la petita pantalla que en la presentació recent d'algunes pel·lícules; afirmava que el format de l'entrevista, per exemple, donava a la televisió un sentit del pla que rares

vegades, i sobretot en els últims anys, el cinema aconseguia. Jean Renoir recordava uns interrogatoris al voltant de processos polítics, en els quals, en alguns instants, es podia llegir el rostre d'aquestes persones que apareixien en el teleobjectiu: "En dos minuts sabíem qui eren i això ho vaig trobar apassionant, vaig trobar que aquest espectacle potser era indecent, perquè era gairebé una indiscreció, però que aquesta indecència estava més pròxima al coneixement de l'home que moltes pel·lícules".

Aquestes reveladores, i gens distants, afirmacions dels dos grans cineastes del realisme i la modernitat es troben en la famosa entrevista que André Bazin va fer l'any 1958 per a la revista *France-Observateur*. Ambdues declaracions, abans que Renoir i Rossellini haguessin treballat per a la televisió, s'erigeixen com a dues clares premonicions del que van significar les noves tècniques televisives en les seves obres posteriors: en efecte, en el seu treball cinematogràfic d'intentar "posar el públic en contacte amb els éssers humans" (RENOIR: 1993: 132) la televisió els ofería una manera d'aconseguir resolucions realistes més directes, una nova eina de recerca per enregistrar el gest més secret de l'home.

El gran teatre de Jean Renoir

En l'entrevista de Bazin, Renoir explicava que estava preparant una pel·lícula per a la televisió, una adaptació de la novel·la *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, estrenada, posteriorment, amb el títol de *El testament del Dr. Cordelier* (1959), en què volia filmar amb diverses càmeres, enregistraent ininterrompudament els diàlegs i els gestos dels actors com si es tractés d'una emissió en directe. Renoir volia aconseguir donar més llibertat als seus intèrprets, que podien, així, actuar sense

Núria Bou

Professora titular de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

haver d'estar pendents de la planificació o de la situació de la càmera.

De fet, aquesta preocupació del director francès per captar el gest actoral dels seus personatges va estar sempre present en l'itinerari cinematogràfic del realitzador: si recordem, per exemple, el registre interpretatiu de Jane Marken i Jacques Borel d'*Une partie de campagne* (1936) quan saltironegen pel camp com si fossin màscares de la *commedia dell'arte*, mentre riuen i es besen les mans amb una gestualitat amablement exagerada, resulta evident que Renoir, vint-i-tres anys abans de conèixer els avantatges de la multicàmera, ja estava intentant capturar l'essència més amagada dels seus actors. En efecte, Eric Rohmer (2000: 277) explicava que aquesta manera renoriana de fer que l'actor exagerés de forma tan desmesurada podia fer sorgir l'espontaneïtat de l'intèrpret; la naturalitat emergia en l'instant en què l'actor, "cansat de voler semblar", s'oblidava que estava interpretant i s'identificava amb el personatge. Així, les possibles imperfeccions que podia enregistrar el directe no feien cap por al director francès; tot al contrari, també podien desembocar en aquesta buscada naturalitat. És més, com apunta Àngel Quintana (1998: 267): "Renoir va intuir que, gràcies a la televisió, podia materialitzar el somni d'un cinema en el que el treball interpretatiu fos el principal acte creatiu".

Si ens traslладem als inicis de la seva carrera, més concretament al seu segon film, *Nana* (1926), ja detectem aquest interès de Renoir a considerar l'actor el centre de la seva escena: és sobre l'actriu Catherine Hessling -aleshores la seva companya sentimental-, que Renoir sembla experimentar el gust per l'exageració interpretativa. En el paper de Nana -una actriu de teatre que arruïna la vida de tres aristòcrates-, Catherine Hessling adopta un ampul·lós posat vampiresc que es contraposa a la quasi immobilitat dels tres nobles enamorats, esdevenint, així, l'únic punt de mira de l'escena. Però la gestualitat artificiosa de la noia va ser criticada per un públic que va trobar el treball de l'actriu massa poc realista... Una deliciosa paradoxa començava a insinuar-se en l'obra de Jean Renoir, però no va ser fins a finals de la dècada dels trenta, després de realitzar pel·lícules aclamades com a realistes, que Renoir no va poder entendre fins a quin punt *Nana* contenia l'inici d'un plantejament estètic que acabaria configurant el seu pensament cinematogràfic.

Certament, és amb pel·lícules com *La chienne* (1931) o *La bête humaine* (1938) que Jean Renoir descobreix la perillosa ambivalència que conté la direcció realista: en les memòries que va escriure, assegura que en aquestes dues pel·lícules no va permetre que els actors anessin maquillats, va intentar que els seus intèrprets visquessin durant un temps amb els homes que havien de representar per *copiar* d'ells les maneres o la forma de parlar; però un cop realitzats aquests dos films, Renoir es va adonar que només havia ofert un gran ventall d'elements reals per a l'escena que, al capdavant, únicament subratllaven l'artificiositat dels seus actors. És així com Renoir va descobrir que no li interessava construir una *realitat exterior*, sinó, tot al contrari, escenificar una *realitat interior*, aquella que podia sorgir espontàniament dels homes que feien d'actors; el director francès volia que els seus intèrprets s'oblidessin dels seus personatges per descobrir al públic la gran fantasia que era la representació. Jean Renoir configurava, d'aquesta forma, un dels postulats més senzills però més reveladors del realisme: davant de l'evidència que el cineasta escenifica sempre una posada en escena, per què amagar a l'espectador que està davant d'un actor que representa? Així, sota la mirada del director de *La regla del joc*, els personatges chaplinescos d'*Une partie de campagne* són més realistes que els obrers falsament reconstruïts de *La bête humaine*; de la mateixa manera, els histronismes de Catherine Hessling en el paper de Nana podien estar subratllant la condició ficcional del personatge, la naturalesa literària i cinematogràfica de la protagonista.

No és estrany, doncs, que Jean Renoir acabés configurant, en la seva última etapa creativa, una poètica personalíssima que es desencadenava sobre literals tarimes teatrals o platós televisius. En pel·lícules com *La carrosse d'or* (1952), *French Cancan* (1954), *Elena et les hommes* (1956), *Le testament du Dr. Cordelier* (1959), *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) o *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969) l'univers renorià reprenia les màscares desimboltes de la *commedia dell'arte* per expressar tot allò que tenia de risible la societat contemporània. Però el gran teatre de Renoir no volia només divertir; en clara correspondència als postulats brechtians, aquestes últimes obres volien conduir de manera didàctica a desenvolupar en l'espectador una actitud crítica vers el món.

El gran observatori de Roberto Rossellini

Mentre Roberto Rossellini i Jean Renoir responien a André Bazin a l'entrevista que hem esmentat en el primer epígraf, el director italià, que també havia demostrat un gran interès a captar la realitat a partir del treball amb els actors, preparava una pel·lícula i una sèrie de no ficció sobre l'Índia per a la televisió francesa. Com en el cas de Jean Renoir, Roberto Rossellini va veure, de seguida, que el mitjà televisiu seria una bona eina per anar més enllà amb els actors, un nou instrument que li permetria seguir revelant la veritat, aquella veritat que ja havia pogut captar pel cinematògraf.

És conegut que als films *Roma, città aperta* (1945) i *Paisà* (1946) Rossellini va barrejar actors professionals amb no professionals per enregistrar millor la realitat. En ambdós casos, el mètode que seguia per triar els seus intèrprets es basava a observar amb atenció els homes o les dones que volien treballar amb ell i, després, fer-los repetir davant la càmera allò que els havia vist fer de manera natural: "Es tractava que els seus músculs estiguessin habituats a fer qualsevol gest perquè poguessin estar còmodes en el seu paper" (1987: 226). Mai no hagués pogut posar en pràctica els postulats renorians, perquè Rossellini considerava que "s'havia d'anar per sota de la realitat": donat que el cinema podia enregistrar el moviment més minúscul, el director italià temia que tot pogués semblar exagerat. De la mateixa manera, Rossellini perseguia que el text es digués de forma atenuada; per aquest motiu l'actor no sabia exactament què havia de dir fins al moment abans de rodar: així, sense repetir (*gastar*) el text, a Rossellini li era més fàcil aconseguir *revelar la veritat* de la realitat.

Recent vinguda dels platós de Hollywood, no és difícil imaginar el daltabaix conceptual que li devia suposar a Ingrid Bergman treballar amb un director que no creia en el seguiment racionalitzat d'un guió definitiu. Casada amb el creador italià, la *star* hollywoodenca es va avenir a posar-se sota observació: però Rossellini no només li volia fer repetir la gestualitat que l'havia enamorat, sinó que va utilitzar la càmera com un instrument escrutador que captava (robava) les emocions més amagades de la seva dona. *La paura* (1954), l'últim film de la Bergman amb Rossellini, conté, fins i tot en el mateix dispositiu narratiu, un personatge -precisament un marit que espia la seva esposa- que descobreix la

relació amorosa que ella va mantenir amb un altre home; d'aquest *affaire*, al protagonista només li interessa controlar (vigilar) les emocions de la dona per fer-li confessar l'adulteri. Aquesta passió per l'observació va portar Rossellini a descobrir amb l'espectador els gestos més amagats d'Ingrid Bergman. Encara més: el públic va poder contemplar una de les estrelles més fulgurants de Hollywood no com una lluminosa *star*, sinó com un bell (real) ésser humà.

En una línia gens diferent, Roberto Rossellini va iniciar, abans de començar la seva etapa televisiva, un camp d'experimentació amb pel·lícules com *Il generale de la Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960), *Viva l'Italia!* (1960) o *Vanina Vanini* (1961). Aquests films, esborranyats de les seves posteriors obres televisives, contenen la utilització d'una òptica que revolucionaria la seva manera d'observar la realitat. En efecte, a *Il generale della Rovere*, Rossellini va inventar un instrument -batejat per ell mateix com a *pancinor*- per poder filmar (observar) els actors de lluny, però aconseguint, en canvi, una imatge propera dels intèrprets. Amb el *pancinor*, una mena de zoom amb dos motors que li permetia variar la distància focal amb gran fluïdesa, no li calia moure gairebé la càmera. És a *Era notte a Roma* que Rossellini assaja amb més perfecció l'ús del *pancinor*, anclant en un únic punt la càmera i realitzant els avançaments o retrocessions des de l'òptica: així, el director italià va poder mantenir una direcció de plans llargs, sense haver de preparar els moviments dels actors en funció de la situació de la càmera. Amb escenes, doncs, resoltes generalment a partir de plans seqüència, Rossellini no havia de recórrer a tota la parafernàlia que necessita un *travelling* o una grua. D'aquesta manera, el realitzador italià podia improvisar durant les preses, de forma que si un actor no s'havia col·locat exactament al lloc que li corresponia podia corregir la seva posició amb el *pancinor*. Evidentment, amb aquest sistema, podia esperar des de lluny que aparegués el gest més interessant -més emotiu- en el rostre de l'actor i aproximar-s'hi poc a poc per oferir finalment un primer pla a l'espectador.

És així com Roberto Rossellini va aconseguir enregistrar els gestos més humans dels seus intèrprets. La seva obra mestra audiovisual *La presa del poder per Lluís XIV* (1966) és, en aquest sentit, el resultat d'una maduració de totes aquestes proves que havia realitzat en el cinema. Els plans

de cada gran escena de la producció francesa respiren un *tempo* que té poc a veure amb el temps de la ficció clàssica: la lentitud s'impregna de tot el metratge al ritme dels acostaments, a vegades imperceptibles, de la càmera, que sembla espiar els moviments més mínims dels actors. En la mirada reposada d'uns quadres vivents del segle XVII l'espectador és davant d'un espectacle que és mostrat de lluny, sense amagar l'esguard que emmarca la representació rosselliniana: quan el *pancinor* avança fins als rostres dels actors es fa encara més evident aquest poder que el director italià té sobre el passat històric de la humanitat. Com succeïa en l'obra renoriana, el món es converteix en un escenari per ser mirat des de la distància; distància necessària no només per fer emergir un sentit crític a l'espectador, sinó per comprendre que darrere de la dimensió de les gestes cèlebres de Garibaldi (*Viva l'Italia!*), Descartes (*Cartesius*, 1973) o Jesucrist (*Il Messia*, 1975) s'amaga el gest simple -real, sempre fascinant- de l'ésser humà.

Aquesta mirada distanciada sobre els actors i la realitat representada que ens revela l'essencialitat de l'home es troba perfectament enregistrada en les últimes obres dels directors encara actius de la modernitat: seguidors de l'herència renoriana i rosselliniana com Jean-Luc Godard, Manoel d'Oliveira, Nanni Moretti, Jean M. Straub, Jacques Rivette, Eric Rohmer o Joaquim Jordà no busquen, en les seves pel·lícules o realitzacions televisives, la perfecció formal -aquella realitat exterior que detestava Jean Renoir- sinó testimoniar l'encontre viu entre el director i l'interpret, trobar en l'escena retratada moments d'autèntica espontaneïtat. Tots ells han entès que el deure del cineasta realista és recordar repetidament al públic que la ficció és una manipulació artística. Però tret de les obres dels directors veterans anomenats (a les quals podríem afegir les pel·lícules d'Abbas Kiarostami, les de la jove fornada iraniana, les dels germans Dardenne o algunes obres dels membres del moviment Dogma) l'audiovisual contemporani associat al realisme no sembla gens interessat a experimentar en aquesta direcció. No s'entén, per exemple, que l'elaboració de la realitat estigui tan sovint al costat d'una recreació fictícia que sobrestima l'esforç escenogràfic o de documentació. No s'entén que no hi hagi una mínima voluntat de distanciar-se d'allò que s'està filmant per repensar o donar millor la realitat. No s'entén que els

artificis més costosos de la producció siguin barroerament exhibits per prestigiar la realització. No s'entén que es tingui tant en compte la perfecció formal quan el preciosisme emmascara la llum o el color de la realitat. No s'entén tampoc que es tendeixi a una uniformització dels registres interpretatius quan la realitat es mesura per la pluralitat de paraules i gestos diferents. I no s'entén que el directe -que tantes expectatives va crear- hagi acabat formant part d'una convencional programació televisiva: en aquests últims temps, es diria que l'observatori proposat per Rossellini s'ha convertit, lluny del que hagués imaginat el seu fundador, en un espai perquè el públic pugui contemplar (o vigilar) no les grandeses, sinó les misèries de l'ésser humà.

Jean Luc Godard, a la sèrie televisiva de dotze episodis *France Tour Détour Deux Enfants* (1978), ja es va avançar a mostrar -de manera evidentment crítica- l'esperit que podia acabar imperant en les pantalles audiovisuals contemporànies: en la sèrie, Godard va triar dos nens de deu anys que no havien treballat mai davant de les càmeres. La crueltat amb què s'extreuen les reaccions més inesperades de l'un i de l'altre no té res a envejar a l'experiència que va realitzar Rossellini amb la seva dona Ingrid Bergman, només que aquí la implacable mirada godardiana es dedica a *revelar* l'estúpida de d'uns infants que reproduïen el gest i la paraula dels homes i les dones que ja no creuen en la realitat.

Davant d'aquesta clarividència europea, no és estrany que a l'altra banda de l'Atlàntic, el gran creador nord-americà de la postmodernitat David Lynch explici en la seva última pel·lícula *Mulholland Drive* -iniciada com a episodi pilot d'una sèrie televisiva- que l'espectador, davant de la il·lusió de la representació, acabi trobant-se abocat a un abisme aterrador: Lynch ens ho dibuixa en aquella escena on les dues protagonistes es troben dins d'un petit teatre anomenat Silenzio, escoltant, emocionades, l'actuació d'una cantant; les llàgrimes rodolen en el rostre de l'artista, mentre ambdues sangloten convulsivament davant d'aquell espectacle impressionant; de sobte, la gran funció emotiva s'interromp amb brusquedat: l'artista es desmaia, però la cançó continua sonant amb la mateixa intensitat. Mai la il·lusió de la representació s'havia revelat tan decebedora, falsa i enganyosa. Si bé és cert que *Mulholland Drive* es desenvolupa en el cor de Hollywood per denunciar la naturalesa terminal de la ficció nord-americana actual,

també és cert que el director, coneixedor de la pèrdua de la confiança que els creadors tenen amb la realitat -aquella confiança que animava els projectes de Renoir i Rossellini- prefereix tancar la seva pel·lícula amb un escenari buit amb un actor exageradament maquillat que reclama "silenzio", que reclama, als nostres ulls, un llarg espai de reflexió.

Bibliografia

BAZIN, A. [et al.] "Cinéma et Télévision. Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini". A: *France-Observateur*. Paris: 1958, num. 442.

BAZIN, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Artich, 1973.

BERGALA, A. *Le cinéma révélé*. 1ª ed. Paris: Editions de l'Étoile, 1984.

NACACHE, J. *L'acteur de cinéma*. 1ª ed. Paris: Nathan, 2003.

QUINTANA, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1998.

RENOIR, J. *Mi vida y mi cine*. 1ª ed. Madrid: Akal, 1993.

ROHMER, E. *El gusto por la belleza*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2000.

ROSSELLINI, R. (a cura d'Aprà, A.) *Roberto Rossellini. Il mio metodo*. 1ª ed. Venècia: Marsilio, 1987.

TRASATTI, S. *Rossellini e la televisione*. 1ª ed. Roma: La Rassegna, 1978.

Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani a l'Estat espanyol¹

Josetxo Cerdán

■ *La realitat actual del documental dins de la indústria audiovisual a l'Estat espanyol és l'objecte de debat d'aquest article. L'autor presenta una panoràmica de la situació d'aquest gènere des d'una perspectiva no només industrial, sinó també cultural, històrica i social, necessària per a un sector en què es mouen diversos tipus d'interessos. El text planteja les diferents tensions i alts i baixos que viu el documental, un gènere que ha experimentat en els darrers anys un renaixement dins del terreny de producció audiovisual.*

"La situació del sector documental de la indústria audiovisual espanyola és una mostra de la crisi general que travessa la indústria i només es podrà solucionar com a part d'un nou model de relacions entre les televisions, les institucions i la indústria, configurat dins d'un mercat únic europeu. L'aplicació i el compliment de les directrius europees en relació amb la televisió sense fronteres seria positiva si forma part d'una visió estructural que abasta altres elements essencials com el finançament de les televisions, la distribució, quotes de producció independent, etc. Sense una solució estructural, que es demana i es proposa insistentment des de tots els segments de la indústria, l'Estat espanyol es veurà relegat en el panorama audiovisual europeu amb totes les conseqüències econòmiques i culturals que això comporti, i el documental de producció espanyola només serà una víctima més" (2).

Si em permeto començar aquest text amb una citació tan extensa és simplement per demostrar que les principals

preocupacions industrials que convergeixen en tots els fòrums en què es tracta el tema del documental ja existien fa una desena d'anys, és a dir, són cròniques en el context audiovisual espanyol. El documental ha viscut a l'Estat espanyol durant mots anys, massa anys, el somni dels justos. No exagero, ja que, després que la Llei Miró (1984) fes fallida amb el filó de cinema documental que s'havia generat amb la Transició, aquest cinema ha estat administrativament i industrialment mort. És evident que en els darrers temps sembla que aquesta tendència s'està trencant, tal com ho demostra, per exemple, en el cas de Catalunya, la Resolució CTL/123/2003 de l'Institut Català de les Indústries Culturals, de 9 de abril, amb la qual s'aproven un seguit d'ajuts per a la producció de documentals de 55 minuts destinats a la televisió (3). Però el cas és que a pesar d'aquesta revifalla tímida, els problemes són els mateixos i les solucions que es proposen tampoc no disten gaire de les que es plantejaven fa una dècada. Aquella solució estructural que sol·licita Meere es troba a la base de les reivindicacions i les accions actuals. D'aquesta manera, podem concloure que el tema (el problema i les seves possibles solucions) es troba, des de fa massa temps, circulant en una mena de cinta de Möbius de la qual sembla que no sàpiga sortir.

No n'hi ha prou, per tant, a plantejar el tema del documental en termes exclusivament industrials. De fet, si analitzem els discursos oficials que s'han generat al voltant del documental, veiem que hi ha una contradicció molt greu en proposar exclusivament solucions en termes industrials i econòmics quan la defensa es fa des del terreny de la rellevància cultural (4). Ja se'ns fan repetitives les paraules del cineasta xilè resident a França Patricio Guzmán: "Un país sense cinema documental és com una família sense àlbum de fotos". Més recentment, s'ha volgut reivindicar el documental com una mostra de la higiene i la qualitat

Josetxo Cerdán

*Coordinador del Master en Teoria i Pràctica del Documental
Creatiu de la Universitat Autònoma de Barcelona*

democràtica d'un país (5). Si el documental es reivindica en aquests termes culturals i polítics, després no té sentit fer com si res i esperar que s'aprovin un seguit de mesures legislatives que facilitin la producció del que, segons sembla que es digui als preàmbuls, només pot ser producte de la salut d'un país: industrial, cultural, democràtica. Aquests discursos demagògics són estèrils per abonar seriosament un terreny en el qual el documental es pugui desenvolupar. Si volem defensar de veritat el documental com un espai de creació necessari no es pot ser tan superficial ni es poden caure en generalitats tan poc operatives. Per tant, per parlar de documental en el context espanyol contemporani, cal fer-ho acceptant totes les paradoxes i contradiccions que aquest territori comporta: en primer lloc, les industrials, però també les culturals i les estètiques. Partirem, doncs, d'un seguit de premisses, d'espais que posen en tensió la realitat del documental espanyol i que no poden ser obviades sota cap concepte per intentar superar aquelles posicions acomodaticies però escassament productives tan generalitzades avui dia.

En primer lloc, s'ha de convenir que en panorama actual del documental espanyol es mouen dos tipus d'interessos i de perfils professionals. D'una banda, hi ha els qui responen a una formació més periodística i televisiva; sobretot professionals de la televisió que, amb el pas dels anys, han decidit provar sort en la independència (tant del mitjà, de l'emissora, com de les estreteuses de producció i estètiques que generen) i han format productores o bé es presenten com a *free lance* per a la realització de documentals. De l'altra, els qui provenen del món del cinema (alguns d'ells ja vinculats a aquest període d'embranchada del documental durant els anys de la Transició), acostumats a dinàmiques de producció i plantejaments estètics diferents. La convivència entre aquests dos grups no és fàcil, i molt menys quan el que es dirimeix en aquests moments (amb un endarreriment escandalós respecte de l'entorn europeu (6) i en un moment de crisi que no pot ser gens beneficiós) és la manera com les televisions i les diferents administracions de l'Estat espanyol col·laboraran en el finançament específic del documental. Perquè el que ara és sobre la taula de negociació, quan el documental ja ha passat al primer pla de l'actualitat, no és res més que els ajuts per al desenvolupament i l'assentament del gènere i, de retruc, dels professionals del gènere. De tota manera, el

problema de la convivència del documental amb el periodisme no concerneix en exclusiva la realitat espanyola. Tal com ha recordat fa poc Brian Winston (7), la propagació del *direct cinema* a partir de la dècada dels seixanta ha convertit el documental en quelcom lligat gairebé en exclusiva al periodisme, tot oblidant l'herència anterior. La confusió interessada del documental amb el periodisme i la seva equiparació al *factual* es converteix així en un problema real per a la subsistència del gènere documental. És cert que aquesta aproximació del documental i el periodisme ha permès la supervivència del primer en un dels moments més difícils de la seva història i, sobretot, ha suposat la manera més efectiva d'aconseguir una via de finançament per part de la indústria televisiva. Però això no ens ha de fer perdre de vista la diferència fonamental que estableix Winston entre el periodista i el documentalista: mentre el primer es deu, per tradició, a l'audiència; el documentalista, per contra, estableix el seu compromís i, per tant, la seva relació de veritat, amb els protagonistes de la seva pel·lícula (8). D'aquesta manera, no es pot perdre de vista que, a pesar del paper històric que ha desenvolupat el periodisme per a la introducció del documental en les línies de finançament de la televisió, l'espai de trobada necessari entre cineastes i periodistes en el documental ha de ser l'espai de compromís amb els protagonistes de les pel·lícules. I això és innegociable en els productes destinats a les sales, però hauria de ser-ho igualment en els productes destinats en exclusiva a la televisió. Si no és així, el producte podria ser un reportatge periodístic o, fins i tot, un *factual program*, però mai un documental.

En segon lloc, un altre dels temes que posa en tensió la realitat actual del documental a l'Estat espanyol és el fet que es tracta, en principi, d'un tipus de producció molt més barata que la de ficció: tant en el front televisiu (9) com en el cinematogràfic. En principi, sembla que això no hauria de suposar cap mena de problema, però quan hi parem atenció sorgeixen les paradoxes. L'interès sobtat pel documental, ja sigui produït per rendibilitzar-se primer a la gran pantalla, o bé tingui com a objectiu exclusiu la petita pantalla, suposa un clar descens dels pressupostos de les produccions (10). En definitiva, passar de produir ficció a produir documentals es més barat i, per tant, més accessible (en el terreny immediat per a un productor, i a mig i llarg termini per a una producció nacional). És a dir, la proliferació

de producció de documentals abarateix la mitjana de la producció audiovisual i, per tant, redueix el capital invertit quan, com en el cas que ens ocupa, no s'incrementa el nombre d'hores produïdes. Així, doncs, la diversificació de la producció, amb l'atenció de què sembla ser objecte el documental, pot acabar amagant una descapitalització de l'audiovisual espanyol.

Estretament relacionat amb tot això hi ha el fet, denunciat fa uns quants mesos per Jaime J. Pena (11), que el cine d'autor s'hagi marginat gairebé fins a fer-lo desaparèixer en la dècada dels noranta. L'únic refugi que li ha restat a aquest tipus de producció en els darrers anys ha estat el documental. Segons el que hem vist fins aquí, és evident que això no és així només i fonamentalment per una opció estètica, sinó més aviat per condicionaments econòmics. Així, doncs, i encara que pugui semblar paradoxal, la proliferació del documental pot suposar una trampa que redundi, en primer lloc, en una descapitalització general de les produccions i, en segon lloc, en el fet que l'espai guanyat per al documental es converteixi en l'únic espai de subsistència per als directors amb les propostes més radicals i alternatives del mercat. Seria una manera d'obligar els que corren més riscos formals a limitar-se cada cop més a uns sistemes de producció *artesans* (12) i de supervivència. Tot i que, evidentment, aquesta paradoxa també pot tenir la lectura en positiu: l'aparició del documental en el panorama audiovisual pot permetre que es produeixin, encara que de forma misèrrima, un seguit de realitzacions que si no és així sembla que no tinguin cabuda en el conjunt actual de la producció audiovisual de l'Estat espanyol.

Seguint amb el mateix tema, i tenint com a base la idea que el documental és un terreny de producció més barat que el de la ficció, podria semblar que es tracta de l'àmbit ideal on posar a prova el valor de nous realitzadors (o fins i tot de nous productors). Però la realitat és molt diferent, de fet el renaixement del documental en els darrers anys, i fins avui, ha permès la irrupció de molt pocs nous documentalistes. Per contra, ha estat clau perquè un bon nombre de realitzadors consagrats, que d'uns quants anys ençà no podien endegar projectes de ficció (sobretot per la forta irrupció de nous cineastes en el panorama nacional de principis dels noranta), s'hagi decantat pel documental; aquest fenomen ha estat molt més clar en el sector dels que hem convingut a anomenar cineastes, encara que també

s'ha donat en el televisiu. Per tant, i com a nova paradoxa, tenim que la nova atenció de què sembla ser objecte el documental no passa per l'aparició de nous valors, sinó pel retorn d'alguns realitzadors consolidats que feia molt de temps que no posaven en marxa noves obres. Així, doncs, són molt pocs els documentalistes novells que s'han pogut aprofitar de la nova situació. Amb tot, és evident que són molts els periodistes formats, sobretot a partir de la implantació de les televisions autonòmiques, i els directors de cinema amb uns quants títols a l'esquena els que han pogut desenvolupar els seus projectes gràcies a la nova situació. I això s'ha esdevingut tant en l'àmbit de la realització com en el de la producció: les produccions de documentals apareixen lligades a empreses, siguin de perfil televisiu o cinematogràfic, que ja tenen un cert recorregut. No hi ha, doncs, una veritable renovació de realitzadors com es va poder donar, per exemple, a principis dels noranta, tant en la ficció televisiva (amb la proliferació de les telesèries (13)) com en la cinematogràfica.

Una altra tensió que s'estableix en aquest context és la del centre i la perifèria, que també ve generada per la diferència pressupostària que suposa la producció de documentals enfront de la ficció. L'audiovisual espanyol ja fa anys que ha centralitzat la producció a Madrid. Altres centres amb una certa tradició en el sector, com poden ser València i Barcelona, han vist com en els darrers anys es reduïa la seva capacitat de generar productes (i sobretot la capacitat de situar-los al mercat). La reaparició del documental, com a mínim a Catalunya, ha servit com una xarxa de salvació per a un audiovisual que es trobava en plena crisi (sobretot en el sector cinematogràfic). Però, alhora, la situació també ha servit per distanciar, encara més, les produccions perifèriques de les produccions generades al centre. El documental ha salvat la cara de la producció audiovisual a Catalunya, però alhora és el motiu que la distància de les formes de producció amb Madrid hagi crescut.

Totes aquestes tensions, que neixen en un àmbit econòmic industrial però tenen les seves conseqüències més evidents en el terreny de l'estètica i la cultura, són les que donen forma a l'última realitat del documental espanyol contemporani. Una realitat, per tant, fracturada, ja que aquestes tensions impedeixen un desenvolupament harmònic i homogeni. D'altra banda, aquesta fractura no deixa de ser una conseqüència més del moment que vivim, en què les

veritats absolutes s'han trencat en mil bocins i la realitat es presenta fragmentada, si no atomitzada. Per tant, no ens ha de semblar estrany que com a documental se'ns presentin productes tan diferents com *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares i Javier Rioyo, 1996), *Mones com la Becky* (Joaquín Jordá i Núria Villazán, 1999), *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Polígono sur* (Dominique Abel, 2001), *Machín toda una vida* (Núria Villazán, 2002), *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002) o *El gran Gato* (Ventura Pons, 2002). La naturalesa de cadascun d'aquests projectes respon a plantejaments de producció i objectius estètics i comercials diferents (14) (i això que la llista s'ha vist limitada a produccions estrenades a la sala, ja que en el terreny televisiu les diferències de producció, format i objectius encara s'incrementen més). El que sembla evident en l'actual esplendor del documental a l'Estat espanyol és que respon, a més, a una necessitat de la indústria audiovisual de diversificar la producció i, sobretot, de posar-se a la page amb la realitat europea circumdant, que no pas a una necessitat social. És a dir, rere la situació hi ha la indústria, però no la societat, com a mínim no en els termes necessaris.

Si revisem ràpidament la història del documental a l'Estat espanyol podem trobar dos moments especialment destacats, i en tots dos hi ha una clara vinculació amb una certa agitació social: d'una banda, els anys de la República (1931-1936); i, de l'altra, els darrers moments de la Transició (1970-1984). En el primer cas, amb l'arribada de la República es poden posar en joc un seguit de llibertats públiques que permeten la reconversió d'un cinema documental fet principalment amb finalitats propagandístiques vers un cinema molt més interessant i intens socialment i estèticament: des de les pel·lícules rodades a les Misiones Pedagógicas, fins a pel·lícules "de Velo y Mantilla" o *Las Hurdes*, de Luis Buñuel. Els dos elements que destaquen en aquest nou documental són el formatiu (com a objectiu social) i l'avantguardista (com a objectiu estètic). Tot aquest esforç documentalista acabarà cristal·litzant en les interessants produccions de propaganda bèl·lica de la guerra civil. El segon període d'esplendor troba el seu planter principal en l'àmbit de la televisió, i es produirà en el període previ a la Transició. L'aparició el 1966 de TVE-2 (o UHF, tal com es coneixia en aquell mo-

ment) significarà la posada en marxa d'un veritable laboratori de creació, no només documental, però sí eminentment documental, que restarà actiu durant una desena d'anys. En l'experiència hi van participar joves cineastes i realitzadors que representaven el que avui podem considerar una clara mostra dels posicionaments polítics, culturals i socials que més endavant es materialitzaran de manera clara durant la Transició. Amb l'arribada d'aquest període, es crearan expectatives al voltant de la recuperació de llibertats que, unides a difusió arreu de l'estat d'alguns corrents cinematogràfics i culturals com pot ser l'*underground*, permeten que es produeixi un nou moment d'auge del documental. Però amb la *normalització democràtica*, a principis dels vuitanta, i la promulgació d'una legislació favorable als projectes de gran pressupost que condemnaven a la desaparició els models de finançament més alternatius, es va fer palès que el renéixer del gènere, havia estat, de nou, temporal.

Es fa difícil pensar que el documental sorgeixi avui dia amb unes bases socials similars. Això suposa un greu problema per a un desenvolupament harmònic del documental, si fa no fa tan greu com el suport institucional específic per al gènere. En l'actualitat, els documentalistes de l'Estat espanyol no són l'avantguarda d'una societat exigent amb les seves formes de política, cultura i lleure. Tant realitzadors com productors es troben amb la difícil tasca de rastrejar espais de preocupació social, estètica i política que no són fàcilment localitzables (15). No per casualitat podem identificar dues línies temàtiques principals dels documentals espanyols, encara que totes dues coincideixen a situar el conflicte en un espai aliè a l'espectador, llunyà al públic. La primera d'aquestes dues línies seria la del documental històric, que mostra sempre un conflicte històricament tancat i, per tant, llunyà. La segona seria la que posa en escena l'*alteritat*, els espais conflictius diferents del propi. En el primer cas ens trobem principalment amb els documentals que s'arrelen en la Guerra Civil espanyola (i les seves immediates conseqüències) i que plantegen conflictes superats per la Transició democràtica del país: la democratització planteja un nou punt i a part i encara que alguns d'aquells documentals s'autoanomenin reparadors d'una injustícia històrica, es tracta d'una injustícia que se situa sempre en un temps passat. És, per exemple, la distància que va des de *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), una pel·lícula que parlant del passat interroga la

societat espanyola sobre el seu present en construcció, fins a *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) les imatges del qual arriben fins al present amb la funció d'arrelar de manera més fèrria en el passat (irrecuperable). En la segona línia hi hauria la gran quantitat de documentals que tracten de realitats contem-porànies però llunyanes: *El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, 2001), *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001) o *Balseros* (Carles Bosch i Josep Maria Domènech, 2002).

En definitiva, són pocs els documentals espanyols contemporanis que indaguen sobre conflictes presents i propis de la societat espanyola, i els que ho fan estableixen unes estratègies discursives oscil·lants i poc definides. Els exemples més evidents en aquest sentit són documentals com ara *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), *Polígono Sur* o, fins i tot, *Fuente Álamo. La caricia del tiempo* (Pablo García, 2001). La majoria d'aquests documentals, que cerquen investigar en la societat espanyola contemporània, tenen en comú el fet que a partir d'un evident compromís amb els personatges (perdedors en la majoria dels casos), no deixen de projectar sobre tots ells uns estereotips cinematogràfics i socials, que més que acostar-nos-hi, estableixen una capa entre els personatges i l'espectador. Això, tot i que pot ser beneficiós per a la pel·lícula, ja que l'espectador acaba sent còmplice d'aquest tractament estereotipat (com en el cas d'*En construcción*, que no per casualitat ha estat el documental espanyol més vist de tots els que s'han estrenat en els darrers anys), és perillós perquè estableix unes mediacions massa evidents. D'aquesta manera, les pel·lícules funcionen a la perfecció com a construccions estètiques, però s'allunyen d'una anàlisi social o política. A més, és paradoxal que en aquest grup de documentals, sovint la història, el passat i la memòria gairebé no s'hi donen cita. És el cas evident d'*Asesinato en febrero*, on el que aconseguix el director, Eterio Ortega, és establir una discussió sobre el tema d'ETA en termes socials, però per això se suspenen les qüestions bàsiques. Val la pena recordar, pel paral·lelisme que es pot establir temàticament, que un dels documentals de la fornada de la Transició, *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), començava amb un monòleg de Francisco Letamendía en el qual, sense parar de moure's, com tancat per l'enquadrament, aquest traçava una història del País Basc des del segle XV fins al naixement

d'ETA. La pel·lícula d'Ortega pren l'opció oposada: no hi ha raons històriques de la situació, exposa una acció i les conseqüències. I encara que en la majoria dels casos es tracta de pel·lícules molt vàlides, els acaba faltant un mecanisme que lligui amb la societat i que no sigui, alhora, una lent que circumscriui la imatge final a l'àrbitri exclusiu del realitzador.

Ens recordava recentment Josep Maria Català la importància del sentiment de *malenconia* en l'art contemporani (i, per tant, en el documental com a forma artística) i les diferències amb el sentiment de *nostàlgia*: "Senten nostàlgia els qui prenen partit per allò que ha desaparegut, mentre que la malenconia és una manera de captar emocionalment els canvis i el pas del temps sobre la realitat. La nostàlgia és un gest individual, mentre que la malenconia és social" (16). És a dir, la *malenconia* incorpora els dos termes que semblen difícilment conciliables en una bona part del documental espanyol contemporani: història i societat. De manera que, com a mínim una peça d'aquest mecanisme de lligam entre la societat espanyola i els seus documentals (i, per tant, els seus documentalistes), no és altra que la *malenconia* i potser el millor exemple d'això no és altre que la magnífica pel·lícula de Joaquín Jordà i Núria Villazán, *Monos como Becky*. Però continuant amb Català: "És (la malenconia) un sentiment ambigu, però tremendament fèrtil. Un sentiment que ens mou a l'acció, però que alhora ens preserva de moviments violents, dràstics i definitius. Un sentiment, en fi, absolutament imprescindible per entendre una nova realitat que està feta amb l'amalgama d'una realitat perduda i d'una altra realitat que encara no ha estat trobada" (17). Si dèiem que un dels grans problemes del documental espanyol contemporani és l'enllaç entre passat-present i societat, aquesta *amalgama de realitats* és la catalitzadora perfecta per aconseguir superar aquest problema. El documental espanyol ha de mirar la realitat tot incorporant present, passat i futur en un discurs que no per coherent deixi de ser complex, i aquesta complexitat estarà delimitada pels quatre punts cardinals que hem pretès esbossar en aquestes línies: la indústria, la cultura, la història i la societat. Però per moure's amb desimboltura entre aquests quatre punts cardinals es necessitarà un centre de gravetat que els situï sobre el terreny, i aquest punt de gra-vitació troba una de les seves millors expressions, una de les seves cares més evidents, en quelcom tan contemporani com és la *malenconia*.

Notes

1. Algunes parts d'aquest text són reelaboracions d'un text anterior (Irregularities in a Singular Process: The Spanish Documentary Boom) presentat el 17 de desembre de 2002 en el marc de *Visible Evidence. Films, médias, réalité*, Marsella.
2. Marco Meere, "El documental en España y Europa: audiencia y producción", a *Boletín FUNDESCO*, núm. 139, abril, 1993, pàg. 10. És cert que el text de Meere no fa referència al documental (malgrat el títol), sinó que parla del que els anglosaxons coneixen amb el nom de factual programs, i que podríem definir com a programes "basats en fets o programes de la realitat", amb la qual cosa recorre a espais com *Informe semanal* o *¿Quién sabe dónde?* per il·lustrar el text. Segons el concepte que utilitzo, el documental seria un subtipus de *factual program*, però només un subtipus (i això parlant sempre des d'una ordenació de l'audiovisual molt general).
3. Altres iniciatives en la mateixa línia les vam exposar en els nostres textos anteriors: CERDAN, J.; TORREIRO, C. "Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España", dins CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J.; TORREIRO, C. (editors), *Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, Madrid, 2001, pàg. 139-151; i CERDÁN, J. "El documental", dins COROMINAS, M.; MORAGAS M. de. (editors), *Informe de la comunicació a Catalunya (2001-2002)*, UAB, Bellaterra, 2003, pàg. 113-116. També és cert que en els darrers mesos s'han generat algunes males notícies, principalment des de l'àmbit de l'exhibició; les darreres produccions espanyoles estrenades no han estat capaces d'arribar (ni tan sols d'aproximar-se) al nivell d'espectadors que havia marcat *En construcción* (José Luis Guerín, 2001).
4. La reivindicació cultural de la producció audiovisual en general es duu a terme pràcticament des que el cinema es reconeix com a activitat creativa i és un lloc comú al qual es retorna sempre que hi ha algun sector industrial interessat a promoure una política proteccionista.
5. GONZÁLEZ, J. "Una mirada a l'entorn documental", a *Quaderns del CAC*, 14, setembre-desembre 2002, pàg. 91-96. No és aquest el lloc per discutir les formes de legitimitat i reivindicació que s'estableixen actualment per al documental, però que faci de pedra de toc recordar la gran quantitat de documentals que han estat prohibits per la censura en els seus països de producció (començant per la pel·lícula de Luis Buñuel *Las Hurdes* (1933), l'exhibició de la qual va ser suspesa per les autoritats de la Segona República espanyola) i de tots els documentals que s'han hagut de produir en la clandestinitat o en períodes de dubtosa legitimitat democràtica dels ens de poder (com pot ser també el cas de la Transició espanyola), per no parlar, ja que es tractaria en primer lloc de pel·lícules de propaganda, de dos films com són *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934) i *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), tots dos filmats per Lenny Riefenstahl segons mandat directe del III Reich alemany. Així, doncs, no crec que el documental es pugui vincular a la salut democràtica d'un país, tanmateix sí que acostuma a prendre major força quan es passa per moments d'una certa agitació social (i no em refereixo amb això només a la proliferació de documentals socials o combatius).
6. Aquest retard ja el denuncia Meere l'any 1993 (*op. cit.*).
7. WINSTON, B. *Lies, Damn Lies and Documentaries*, British Film Institute, Londres, 2001.
8. Quan el documentalista creua aquesta línia per posar-se al servei d'unes idees prèvies, se situa en l'incòmode terreny del film de propaganda, un tipus de documental en què els protagonistes passen a estar al servei de les idees. En aquest sentit, és digne de menció el treball del GPO britànic, que va ser capaç de donar la volta al plantejament propagandístic de la seva producció (passos que després, durant la Segona Guerra Mundial, van ser desenvolupats amb mà mestra per Humphrey Jennings). Sobre aquest tema es pot consultar CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J. "La mirada y la ira", a HEREDERO, C. F.; MONTERDE, J. E. *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 2001, pàg. 53-63.
9. En aquest sentit, tampoc és sobre el fet que els programes més barats en el terreny dels *factuais*, en els quals s'inclouria com hem dit en la primera nota el documental com un subtipus, siguin els programes de tele-realitat (programes que a més permeten una gran rendibilitat, ja que generen *paràsits* al llarg de tota la programació de l'emissora en què se'emeten).

10. Tampoc és secundari, encara que no és moment de discutir-ho, el fet que aquest pas es doni en un moment especialment clau en el qual la televisió es converteix en la font principal de finançament de l'audiovisual (obligada per llei) i en què les directrius de la Comunitat Europea amb relació a la televisió sense fronteres són cada cop més clares.
11. PENA, J. J. "Cine español de los noventa: Hoja de reclamaciones", dins *Secuencias*, 16, segon semestre de 2003, pàg. 38-54.
12. El terme el recullo al vol d'una conversa amb el director de *Cravan vs. Cravan* (2002), Isaki Lacuesta.
13. Vegeu GARCÍA DE CASTRO, M. *La ficción televisiva popular*, Gedisa, Barcelona, 2002.
14. En els darrers anys s'han fet esforços molt seriosos al nostre país per intentar posar una mica d'ordre en aquest calaix de sastre en què s'ha convertit el terme *documental*, però el més destacable de tots és l'article de Josep Maria Català, on va començar a reivindicar el terme *film-assaig*: "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", a *Archivos de la Filmoteca*, 34, febrer 2000, pàg. 78-96. Aquest text va ser premiat com el millor article d'investigació de l'any per l'Associació Espanyola d'Historiadors de Cinema, i d'aleshores ençà el terme *film-assaig* ha tingut força bona fortuna tant entre teòrics com entre cineastes.
15. No se m'escapa que, en aquest sentit, es pot argumentar que seran les xifres que ofereixen les pel·lícules a la taquilla o al *share* televisiu les que acabaran marcant les referències culturals i polítiques. Però es tracta d'un argument excessivament dèbil. Vegem-ho amb dos exemples. El documental televisiu que ha arrossegat més espectadors a tot el món en l'any 2003 (fins ara) ha estat la coproducció internacional *La odisea de la especie*, programada per TVE en *prime time* i en el seu primer canal. En tota la campanya de promoció de l'obra la paraula *documental* no es va utilitzar ni un cop. Així que difícilment aquest pot ser el model a seguir per tal que el gènere es trobi amb la societat. Pel que fa a les sales, la gran sensació de la temporada ha estat *Bowling for Columbine*, una superproducció documental, perfectament vàlida quant a les seves apostes formals, però que només es pot orquestrar des d'un lloc com Hollywood. En aquest cas, el model de producció invalida l'exemple.

Entre Méliès i Lumière: Conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha

Joaquim Jordà (Santa Coloma de Farners, 1935) és director, guionista i traductor. Alumne de l'Escuela Oficial de Cinematografía (antiga IIEC), jove soci de UNINCI (la productora lligada al Partit Comunista) i peça fonamental de l'Escola de Barcelona, l'any 1969 marxa a Itàlia i hi resta més de tres anys, en els quals dirigeix films militants pel Partit Comunista italià. Quan torna a Barcelona, el 1973, desconnectat del món cinematogràfic, es dedica al que serà una constant en la seva vida: la traducció de llibres, principalment per Anagrama. *Numax presenta* (1980) suposa el retorn a la realització després de gairebé deu anys d'absència. La segueixen nombrosos guions per a directors diversos, entre els quals destaca Vicente Aranda, i els quatre llargmetratges dirigits fins al moment: *El encargo del cazador* (1991), *Un cos al bosc* (1996), el premiat *Mones com la Becky* (1999) i l'obra encara no estrenada *Joc de nens* (2003), sobre el cas de pederàstia al Raval de Barcelona. L'any 2000 la Generalitat de Catalunya li concedeix el Premi Nacional de Cinema i Audiovisual. Actualment és professor als estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra.

La irrupció recent de la dicotomia formal i conceptual de "ficció versus realitat" a la pràctica cinematogràfica ha generat no només múltiples debats i reflexions entre cineastes i teòrics, sinó també noves formes de llenguatge visual que tot just ara comencen a ser explorades. Des dels orígens del cinema, se sol dir, es va crear una línia clara que separava allò que és real de la ficció. Tot i que encara avui dia, quan es travessa tothom sembla saber a quina banda es troba, la línia s'ha engruixit per donar cabuda als territoris més forts de llibertat en la pràctica cinematogràfica i, en conseqüència, per atraure un interès tant entre els

Marc Recha (L'Hospitalet de Llobregat, 1970) és director de cinema. L'activitat de Marc Recha en el terreny cinematogràfic comença en el camp del curtmetratge amb peces com *El darrer instant* (1988), *La maglana* (1991), *És tard* (1994) i *L'escampavies* (1997). El 1988 es trasllada a París, on treballa com a assistent per a Marcel Hanoun. La seva passió pel paisatge i la poesia visual es plasmen en els quatre llargmetratges que ha dirigit: *El cielo sube* (1991), *L'arbre de les cireres* (1998), la guardonada *Pau i el seu germà* (2001) -que va participar a la secció oficial del Festival de Cannes-, i la recentment estrenada *Les mans buides* (2003). Premi Nacional de Cinema i Audiovisual de la Generalitat de Catalunya el 2002, és, des de fa uns anys, professor als estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra.

cercles teòricament especialitzats com a nivell de públic general.

Quaderns del CAC ha reunit dos directors de cinema, Joaquim Jordà i Marc Recha, per contrastar dos exemples de recorregut creatiu per la línia citada: partir del camp del documental (d'allò que anomenaríem real), i permetre's les llibertats assaigístiques d'introduir tota mena d'elements de representació sense que la credibilitat de l'obra se'n vegi afectada; o, per contra, moure's inequívocament en el camp de la ficció però omplir-la d'elements de realitat que fan que l'espectador la senti d'una manera diferent.

Joaquim Jordà (J.J.). Crec que aquesta situació és característica de moments de crisi, de crisi real. Fa temps que s'està parlant de la mort del cine. És a dir, probablement és una paraula de metàfora no gaire afortunada (parlar de la mort), però sí que podem parlar d'un punt de crisi fort, una de les tantes crisis que ha viscut el cine durant els més de cent anys que té. I aquesta crisi segurament té molts orígens; té orígens antics i té orígens recents. Penso que l'entrada de les noves tecnologies ha creat una nova forma de fer cine. Però aquesta crisi s'està resolent en certa manera (o es resoldrà, si es resol) amb una espècie de mort i resurrecció, una espècie d'au fènix que sortirà d'on hi havia les cendres i que, a la vegada, està reunint aquella dicotomia, que considero errònia, que es va crear en el naixement del cine amb la falsa divisió entre Méliès i els Lumière. Mai allò que va semblar que marcava dos camins diferents (Méliès marcava la ficció i els Lumière marcaven el camp de la realitat, de la creença de realitat), els ha marcat realment. Godard, de fet, ja va dir que, al cap i a la fi, filmar un espectacle de màgia no és més que fer un espectacle, no és més que fer un documental sobre un espectacle de màgia. I inversament, els Lumière manipulaven absolutament aquesta realitat, la realitat amb la qual operaven.

L'escena de *La sortida dels obrers de la fàbrica* va ser rodada diverses vegades per fer coincidir el seu final amb el moment en què tancaven la porta, i els personatges eren ordenats segons les alçades, afinitats físiques o no afinitats, diguéssim. Hi havia una posada en escena, la posada en escena que en certa manera contradiu la idea segons la qual el documental simplement seria una posada en imatges. Doncs si hi ha una posada en escena (i és molt aventurat dir quin és el límit entre posada en imatges i posada en escena) les fronteres també són molt imprecises.

I un exemple d'això és, per exemple, el que està fent el Marc, i especialment en les dues darreres pel·lícules. És a dir, mentre que les dues primeres -si tu no hi estàs d'acord m'ho dius- encara estan molt més en el camp de la ficció, *Pau i el seu germà* i l'última, en canvi, sí que s'estan movent en un territori molt fronterer, i d'una manera molt liberal. La voluntat d'agafar un paisatge, per exemple. Tu em diràs "el cine ha tingut sempre una voluntat paisatgística". No és cert. El cine de ficció durant molt de temps ha perdut tota la

voluntat paisatgística, és a dir, ha utilitzat paisatges com a fons arquitectònics. Però tu utilitzes el paisatge, i usem la paraula *paisatge*, no com a fons arquitectònic, sinó com un element més de l'argument. I això sí que ve directament d'una preocupació concreta.

Marc Recha (M.R.). És curiós perquè a mi em va passar una cosa: quan vaig començar a fer cine, estava en aquesta dicotomia. No sé si n'era conscient que existia, perquè crec que ni tan sols era conscient veritablement de la presència dels germans Lumière. Vaig començar a fer pel·lícules molt properes a Méliès, és a dir, més en la línia d'una voluntat, diguem-ne d'invenció i de recrear una mica tota aquella història del cine. És cert que després he anat a parar directament als Lumière, cosa que es pot entendre si es veuen tots els primers curts que vaig fer, en 35 mm, inclòs pràcticament *El cel puja*. Després ve aquest període tan llarg sense fer res i aleshores sí que ve una altra voluntat, la voluntat d'apropar-se a la realitat i mirar-la, suposo que més semblant a això que dèieu dels Lumière. És una voluntat que evidentment mira de no tan sols posar la càmera a qualsevol lloc, sinó que també juga amb la possibilitat de manipular els elements.

Ara bé, sí que és cert, que després de *Les mans buides* em passa una cosa, que personalment m'ha fet replantejar moltes coses i encara no sé quin camí prendré. De cop i volta, amb *Les mans buides* tinc per primera vegada un guió que és molt elaborat, és a dir, que entra dins dels estàndards d'un gènere que es podria situar, coquetegis o no, dins de la comèdia. A partir d'aquest guió, què fas? El rodes tal com està, com si fos un fulletó i comences a filmar cada pàgina? O segueixes una mica el que vaig iniciar a *Pau i el seu germà*? I amb això, em vaig trobar en el rodatge. És a dir, va haver-hi un moment de pànic en el qual em vaig trobar sol; és clar, ningú no em podia dir res. Era una decisió molt meua, però em vaig trobar sol amb uns elements que jo no controlava: tenia un guió molt detallat i molt ben lligat, però, a la vegada, tenia una realitat que m'envoltava, que jo havia escollit expressament i que estava disposada a rebentar-m'ho tot. Però jo era capaç d'encaixar aquest cop, o no? Això era un problema molt gran. Després, el guió tenia un sentit de l'humor molt bèstia, és pot dir així, *humor de hiena*, o com es vulgui. És a dir, que si la gent hagués vist la pel·lícula tal com estava escrita

al guió, possiblement fins i tot s'hauria estrenat a mil cines més, però no ho vaig fer. Per què? Perquè crec que d'alguna manera em vaig posar una trampa a mi mateix sense saber-ho: vaig escollir Port-Vendres, i Port-Vendres és el lloc més depressiu de la terra. Llavors, com combines aquest estat de depressió i de desil·lusió amb una comèdia? Aquí em vaig tirar a la piscina i la veritat és que jo em pensava que no me'n sortiria i de vegades penso que no me n'he sortit.

J.J. És que la posada en escena pot digerir-ho tot, el que no pot digerir res és el guió.

M.R. Exacte.

J.J. No conec el teu guió, però estic segur que te n'han saltat pàgines i pàgines i pàgines.

M.R. Sí, sí, evidentment.

J.J. I que te n'han saltat (això ja m'ho han dit) personatges i personatges i personatges. Personatges que tenen una cabuda en un guió escrit, però que, en canvi, després t'adones que no quan poses els actors, que són les persones que intervenen realment en aquella filmació. Els actors, que tampoc no ho són, ho són perquè hi ha un estatut determinat, però no són intervinguts, actuats, manipulats com a actors; són manipulats, intervinguts i dirigits com a espais corporals que es mouen dins d'un espai físic, porten un ofici, evidentment. I a partir de llavors, penso que segur que t'han saltat pàgines senceres d'aquest guió, i t'han saltat, segurament, personatges sencers. Tot i que estic fent hipòtesis sobre una cosa de la qual conec una part, que és la pel·lícula, però no en conec l'altra, que és el guió, m'agrada imaginar que un cop te'ls trobes allà, hi ha personatges que no hi tenen cabuda.

Això què vol dir? Vol dir que en aquests moments de crisi s'ha conquerit una cosa molt important: sortir de la dictadura del guió que ha envaït tots els grans moments de crisi. Fins ara, totes les crisis del cine s'han resolt dient: "hegemonitzem el guió", creem un cine presidencialista on el guió és el president, qui fa i desfà. I la crisi es resol així. I en aquests moments ens trobem amb la primera crisi, un crisi real i forta -que, probablement, a molts ens deixarà fora del viatge-, que es resol en sentit contrari. És a dir, que es resol no pas privilegiant el guió, sinó privilegiant la posada en escena, diguem-li la posada en realitat, la posada en

situació. I això penso que és molt important, perquè és la primera crisi que troba una sortida cap endavant, no cap endarrere. Totes les crisis s'han superat recuperant el passat, maquillant-lo..., i, en canvi, aquesta no. I està molt bé que ho faci gent molt diversa, perquè ho estic veient en pel·lícules com la teva, però també en la pel·lícula del Rosales. És una pel·lícula amb una posada en escena extremada i molt rigorosa, i, no obstant això, és una pel·lícula on hi ha una entrada des de la direcció d'actors, que fa que els mateixos actors i la mateixa estructura del relat -aquesta estructura gairebé de metrònom, en què cada unitat té un pes equivalent igual a l'altra- tinguin una claríssima influència del documental. Això vol dir que són híbrids? No, penso que el que s'està trencant realment és el concepte *híbrid*. Hi ha peces que tenen més pes en el documental, i hi ha peces que tenen més pes a en la ficció, però, en conjunt, estan començant a fabricar una parella que viu de tots dos. L'etiquetat no té sentit.

L'atzar, molt relacionat amb aquesta força que allò que és real ha reprès, hauria de ser un element de la producció. A la producció hi hauria d'haver un departament anomenat *atzar*, i regar-lo de tant en tant perquè florís, cultivar-lo, donar-li un espai.

M.R. Crec que l'atzar no es pot donar si no s'arriba al rodatge amb tot pensat i preparat abans de començar. És a dir, l'únic que es demana als productors és que tinguin aquesta visió o aquesta capacitat d'encaix que tu en dius *departament d'atzar*; és igual, es tracta, senzillament, que si la pel·lícula es pot fer en deu setmanes, doncs en deu setmanes rodes cronològicament i, per tant, tot l'equip tècnic i l'equip d'actors saben que s'exposen a això. Per aquest motiu, també insisteixo molt a fer tres o quatre setmanes més d'assaig amb els actors en el lloc de rodatge, en els llocs on filmarem, al qual s'incorporan gradualment la càmera i el so. Tot i això, segueixo insistint que tinc els meus dubtes. Ho he passat molt malament amb això, perquè la realitat que m'envoltava era tan salvatge i va incidir d'una manera tan bèstia en la ficció que jo havia creat -ficció que a la vegada partia d'una realitat que jo havia vist-, que no sabia cap a on tirar. És a dir, hi ha un moment en què caus en el remolí de l'atzar i et deixes endur, i crec que aquesta no és la solució. Hi ha un fil i l'has de seguir, si no, no cal que facis aquell guió.

J.J. Diuen que els parts són dolorosos.

M.R. Sí, és dolorós, però atenció, seguiré especulant al voltant d'aquesta pel·lícula, Les mans buides, que havia de ser una pel·lícula, insisteixo, esbojarrada, i que quan llegies el guió, i quan el vam escriure també, reies sense parar. Era una bogeria. Per què llavors, de cop i volta, s'escapa? Ho veus al davant, veus aquella realitat que t'envolta i dius: "Doncs deixo que entri". Quan vaig deixar que entrés, vaig haver de canviar tot el muntatge. Fins i tot, vaig haver de posar les músiques del Dominique A, que van entrar en l'última fase del muntatge, que no estava previst. Però és que aquella pel·lícula... Jo recordo que, fins i tot en la fase de muntatge, fent broma, vam agafar tota la banda sonora de l'Alfred Hitchcock de *Qui va matar Harry?* la vam posar a la pel·lícula i funcionava perfectament. Ara, com que ho vam filmar d'una manera que es corresponia més amb la realitat que ens envoltava, doncs la cosa ja no anava. A partir d'aquí vam haver de canviar-ho tot, fins i tot es va haver de crear el *flash back* aquell de la vella que en el guió no existia, i a partir d'aquí va sortir una pel·lícula sobre comunicació, una pel·lícula alentida, una pel·lícula que tenia un humor soterrat negre, però que no... Això és un fracàs? És un error? Què ha passat? No ho sé, però en tot cas m'he sentit dins d'unes fronteres que m'han desaparegut de cop i volta, han quedat invisibles, i m'he trobat sol enmig del paisatge.

J.J. I com ho vius?

M.R. Amb un desconcert total. Ara, amb la seguretat que m'he sentit còmode quan he entrat en aquest paisatge. Però també penses: "Marc, això tu ja ho has fet, per què no fas altres coses? Ja t'hi sents segur, en aquest paisatge". El que volia era no entrar en aquest paisatge que em deia "entra aquí i comença a filmar", perquè ja sabia com fer-ho. Per mi, el repte era combinar o no aquesta mena d'intent d'entrar en el gènere, que en aquest cas era la comèdia dramàtica, i, a partir d'aquí, a veure què feia. I aquest és el meu gran dubte a l'hora de continuar fent cine. Què faig? Estic d'acord amb tu, i sempre ho he pensat, que el guió és una pauta de treball i també hi estic d'acord quan dius això respecte a la crisi. La gent parla de crisi en el cine i jo tampoc no ho he entès mai, però el fet és que això que dius és cert: quan hi ha alguna cosa que no va bé, tothom diu: "Els guionistes han de fer uns bons guions!". I els guions no

són res més que una pauta.

J.J. El guió és un element censorial, sempre ho ha sigut, d'una manera directa quan hi ha censura establerta, oficial, i d'una manera més profunda, actualment; és un element de censura del productor. És a dir, el productor decideix que fa una cosa i en determina les possibilitats a partir del guió. El guió passa per totes les mans i les mans van dient. És on tothom pot ficar cullerada, de manera que es converteix en la facilitat que dónes a la censura, és la porta que obres a la censura. En la posada en escena al rodatge, per molts productors incompetents que tinguis, el rodatge el salves -i tu ho saps perfectament-perquè fas el que et sembla. El productor et pot impedir fer una cosa, però no et pot impedir adoptar la solució que tu trobes a *aquella cosa*. En el rodatge és on tinc llibertat. En el guió, en canvi, tothom hi pot posar mà, és més, tothom hi posa mà, d'una manera o d'una altra, tothom opina... En aquest sentit penso que sí que és important superar aquesta crisi d'aquesta manera. Que això crea conflictes? Home, clar que en crea, Marc, tots els del món. És que, en certa manera, si algú té ofici i una bona estructura productiva, filmar un guió és la cosa més fàcil del món, ja em diràs. Diu: "Vull fer quatre plans en lloc de tres"; bé, això pot ser un conflicte, però fer tres pàgines d'un guió conjuntament en un rodatge és una cosa per a la qual només cal tenir una mica d'ofici i alguna cosa més. I quin és el resultat? Doncs si el guió està bé, com diuen, doncs estarà bé, estarà regular... Penso que fer pel·lícules no és omplir guions, és fer pel·lícules. El guió ha de jugar un paper auxiliar, ha de ser una guia, perquè fa falta una guia. Jo, per exemple, he rodat sense guia i per això m'he trobat amb els problemes amb què m'he trobat.

M.R. Jo el que sí que faig és fer un tipus de guió molt literari, és a dir, que està allunyat del guió. Aleshores, com que són tan literaris, ningú no els pren com a guions, però sí que de vegades sedueixen molt la gent. I d'una manera molt, diguem-ne, global, tot l'equip s'hi sent implicat perquè no el llegeix com un guió, sinó veritablement com si fos un conte o un llibre. A partir d'aquí, tot el so està molt descrit, o la llum, o els paisatges... Clar, després recordo que amb Pau i el seu germà em deien: "Però això vols filmar, aquest cargol que passa per aquí o aquell soroll que deies?" Dius: "No, no cal filmar-ho", però ja està escrit, perquè vull que us

impregneu de tot això i ja fem un petit pas endavant. Després, en els assajos, ja vindrà la construcció dels decorats dins de la realitat, etc. Però trobo que també és necessari treballar guions, almenys jo m'hi sento bé, molt literaris, que potser tenen pocs diàlegs, això sí que és veritat. Normalment, veus els guions dels telefilms i tot és diàleg.

J.J. És com un text d'una peça teatral. Tens uns personatges, entren, surten...

M.R. Aleshores, davant d'un guió així, on tot són diàlegs, el director o la directora de fotografia què pot fer? Res. En canvi, jo crec que la directora de fotografia, com per exemple l'Hélène Louvart, llegeix el que jo li escric, que potser és pura literatura, mal escrita, però en tot cas hi ha un intent de comunicació, i ella rep el que jo vull explicar. Aleshores, en un moment agafa la càmera, li dic quatre coses i ja estem fent una coreografia. Davant d'un guió en què tot són diàlegs, l'operador què fa? Es queda així i diu: "Bé, ara què fem?"

J.J. Això ho entenc perfectament, és un guió que a tu et serveix perquè t'orienta. El productor probablement s'hi caga, en aquest guió, però, en canvi, a l'operador -a l'ajudant de direcció tinc dubtes, crec que no li agrada-, però als actors, a l'operador i al so els va molt bé, perquè els dóna idees. Ara, al teu productor, no crec que li agradi gens ni mica, perquè què en fa, d'això? No sap què fer-ne. Jo, com que, com a guionista, sé quins preus demanen, sé que els teus guions serien acceptables com a guionista. Fonamentalment, acceptables per tu mateix, perquè si el teu guió, un dia, el donessis a una altra persona, no es podria moure mai amb aquest guió que has fet. Però, en canvi, per tu no són guions exactament, tu el que estàs fent és una mena de preparació escrita del clima, l'ambient, les situacions, l'aire que vols trobar al rodatge, i després, com que allò, a la vegada, és literatura, i la literatura és imprecisa, tu ho sabràs modificar i no tens perquè fer cas al que has escrit. Però, en canvi, serveix perquè tant el teu operador, com el teu tècnic de so, com els teus actors, arribin al rodatge i estiguin imbuïts d'una cosa, és a dir, és moguin, es moguin dins d'unes paraules, es moguin dins d'unes accions, i es moguin dins d'uns espais. I en aquest

sentit, és fantàstic escriure guions. Ara, si un dia vols professionalitzar-te, acomiada't d'aquesta manera d'escriure perquè no...

Jo, com a guionista -ara estic escrivint un guió de ficció per a la Icíar Bollaín-, em poso al servei del director. El que poso allà és ofici i idees vinculades a l'ofici. No hi poso mai pressupòsits d'aquest tipus. A la Icíar mai no li diré: "El guió s'ha acabat, el guió està mort", no li ho diré mai, ja ho sap. Però no li ho diré quan treballo, perquè és diferent.

A *Mones com la Becky* vaig trobar que la meua pròpia malaltia formava part de la pel·lícula i, per necessitat, m'hi vaig introduir. No és que n'estigues content, però un cop trobat, ho vaig aprofitar, i ho vaig fer perquè veia que era l'única manera de crear una relació real amb els personatges, amb els actors, amb els protagonistes de la pel·lícula. La solució era estar allà, estar allà i que em veiessin com un més, això d'entrada. Altres vegades ha sigut per joc, un joc privat pel qual surts allà a fer un paperet. Però en el cas de *Mones* és molt significatiu, perquè si ens movem dins de l'àrea del documental, en contra del que diu l'ortodòxia, penso que la presència física del realitzador, del director, és gairebé imprescindible: has de donar la cara. Si estàs fent un documental, dius que això és veritat, doncs si això és veritat, ho has de certificar estant a dins, en certa manera. Amb un objectiu o amb un altre, però això va així. Ara bé, jo no estic tancat en això. Tinc un projecte que tant de bo pugui portar a terme l'any que ve, que és un musical, i un musical és el gènere més allunyat aparentment del documental. Ara, em penso que també es pot trobar un híbrid; es pot fer un musical que inclogui aquests elements que surten d'aquí, però clar, treballaràs d'una altra manera.

M.R. Creus que el cine ha de prendre una direcció determinada?

J.J. No és que jo estigui pensant que el cine ha de prendre una direcció determinada. El cine pot anar cap a molts costats, i si estem parlant d'aquest camí que li està marcant la crisi actual, no vol dir que no hi hagi excepcions. Hi ha excepcions i m'encantaria poder cultivar les excepcions, en lloc d'anar a parar a aquesta presència. Perquè aquesta presència té gairebé sempre uns objectius molt diferents, a de vegades és l'exhibicionisme i d'altres la necessitat.

El que intento dir és que de vegades les coses no passen per si soles i cal provocar-les en certa manera. De vegades passen soles, intento que passin soles. Les has d'anar canalitzant i canalitzar tampoc no és quelcom tan artificial. És a dir, no es canalitzen les coses soles. Les canalitzes una mica marcant tendències, anant cap a la dreta i a veure si algú et segueix, anant cap a l'esquerra i a veure si algú et segueix, quedant-te parat i a veure si algú et segueix.

D'altra banda, sóc un realitzador molt despreocupat per la forma de l'enquadrament. Penso que això és feina d'un operador del qual et fiïs. M'importa molt poc que hi hagi un pes cap aquí o un pes cap allà. Vull dir, sí que m'importa, però m'importa quan ho veig en projecció, no m'importa marcar-ho abans. Jo em puc desfer d'aquesta preocupació i traspasar-la a l'operador. He fet quatre pel·lícules amb en Carles Gusi. No és que m'agradi tot el que fa en Carles Gusi. Fa pel·lícules amb altra gent que, pel que fa a l'enquadrament, jo no comparteixo, però sé que quan estem junts, ell sap perfectament el que m'agrada. Aleshores, en parlem poc. En parlem, però jo me'n puc desentendre, no cal que estigui allà patint perquè la càmera es mou un centímetre més, un centímetre menys, com li passa a altra gent. No, i penso que això és una manera de fer, una manera de fer que torna a reunir aquests conceptes antics o convencionals de ficció i documental. Hi ha una manera diferent de la posada en escena. Potser abans hem dit que hi havia posada en situació, que és posada en imatges, posada en realitat, però és una barreja de tot això.

Per exemple, la darrera pel·lícula del Rosales em va apassionar. L'he vist tres vegades en deu dies. La vaig veure un dia per casualitat i la vaig tornar a veure al cap de tres dies, i la vaig tornar a veure al cap de quatre dies. La vaig trobar fascinant pels sacrificis que hi ha allà. És la primera vegada que veig parlar castellà tal com es parla aquí, aquest castellà catalanitzat. No és que això em fascini, perquè no és l'aspecte que més ho fa, però ho trobo una bona idea, una bona aportació.

M.R. Jo crec que, a Barcelona, hi ha una tendència, conseqüència de moltes coses, a amagar la realitat lingüística que es viu aquí, i ho trobo incomprensible. Si surto al carrer, la gent parla en castellà, la gent parla en català, parla en àrab, parla en anglès, parla com vol. I aquesta gent que s'entossudeix a fer pel·lícules on la gent

només parla en castellà..., jo no ho entenc. És a dir, és com fer el que abans feien els altres. Només fem pel·lícules on la gent parli en català. No. La realitat és molt diversa. Una cosa és que diguis: "Welles també feia Otel·lo i tothom parlava en anglès", això és una altra història, però si tu jugues a reflectir la realitat que t'envolta, no té sentit. És a dir, començo a trobar realment sospitosos -abans em sobtava-, que tothom s'expressi en castellà. I no parlem dels telefilms. Encara que diguin que és una condició de coproducció, no ho entenc.

I no és un tema lingüístic, és un tema relacionat amb el fet que si jugues amb la realitat que t'envolta, la gent s'expressa de qualsevol manera. Quan vaig a la plaça a comprar, m'expresso en català i en castellà amb tothom, i perquè suposo que no sé altres idiomes, perquè sinó també els parlaria. Ara, el que no pot ser és que plantes la càmera allà i tothom parla en castellà. I dius: "Val, doncs jo ja no hi entro, aquí".

J.J. La llengua catalana, que és admirable quan està escrita per un Ruyra, i encara et diré per un Espriu, és horrorosa quan passa per TV3, sembla una llengua d'analfabets: no saben conjugar els verbs, tenen una sola manera de conjugar, amb un auxiliar, no saben utilitzar els indefinits, no saben utilitzar els anteriors, no saben utilitzar un subjuntiu, perquè no els quadra això. TV3 està vulgaritzant la llengua catalana a certs nivells.

En la meua darrera pel·lícula, *Joc de nens*, t'adones que en l'aparell judicial, l'únic que parla en català és el principal encausat, l'home que teòricament és el personatge més odiat de Catalunya i que serà tancat desenes d'anys a la presó. Aquest personatge parla en català, i el jutge, que és catalanoparlant, li contesta en castellà. El jutge només deixa parlar en català a l'acusat, i a l'Armand de Flavià perquè és aristòcrata, genealogista i homosexual il·lustre. És l'únic a qui el jutge, de torn, contesta en català.

M.R. Jo, a *Les mans buides*, arribo amb una idea a Port-Vendres, i resulta que ningú parla el català, és a dir, és mentida. Allà hi ha quatre persones amb uns complexos terribles, que han estat tan matxucades que no el parlen. I llavors què faig? No em capfico en el fet que la gent parli en català. El que faig és retallar i finalment queda en un 10% o 15% i escaig parlat en català. I fixeuvos que la gent que

parla en català són les persones foranes, que el parlen entre elles. Però jo em regeixo només per la realitat. Ara bé, podria fer que tots parlessin en català. I és la reflexió que faig amb molta gent que està fent cine aquí i que en les seves pel·lícules, insisteixo, sospitosament tothom parla en castellà.

Transcripció: Laia Aubia de Higes

A propòsit de la ficció realista: Conversa entre els productors Pierre Chevalier i Jordi Balló

Pierre Chevalier és productor de cinema i televisió. Durant dotze anys ha sigut cap de la Unitat de Ficció de la cadena ARTE, on ha produït prop de 350 peces. Ha treballat amb autors francesos i d'altres nacionalitats de prestigi internacional, com ara Joao Cesar Monteiro, Tsai Ming Liang, Lars von Trier, Arturo Ripstein, Oliver Assayas, Chantal Akerman, Emir Kusturica, Walter Salles o Hal Hartley. També ha sigut el descobridor d'alguns dels cineastes francesos de nova fornada més destacats dels últims anys, com Robert Guédiguian, Laurent Cantet o Erik Zonka. El dimarts 30 de setembre, el dia anterior a la realització d'aquesta entrevista, renunciava al seu càrrec a la Unitat de Ficció de la cadena ARTE, tot i que continua formant part d'aquest equip de treball. Actualment inicia una nova etapa professional a la Villa Médicis de Roma.

Jordi Balló (J.B.). El motiu d'aquesta conversa és reflexionar sobre un cert tipus de ficció que està a la frontera: la ficció de la realitat. Li convé el terme?

Pierre Chevalier (P.CH.). Perfectament. El que m'interessava quan vaig arribar a la televisió, un medi que coneixia molt poc, i més aviat en un sentit negatiu perquè jo provenia de la producció cinematogràfica, era justament la idea d'allò que és real. Tinc la impressió que a França hi ha un cert esgotament d'una generació de realitzadors que van tenir molt de ressò en els anys seixanta i setanta, els anys de la Nouvelle Vague. És un moviment que em sembla que s'extingeix, perd la noció d'autor i, fins i tot, la d'autoritat en certs moments. Als anys noranta, va haver-hi una excepció, Maurice Pialat, qui, al mateix nivell que l'estat de realització, prenia com a arrel, com a matèria de la creació, allò que és real. De la mateixa manera ho ha fet a la televisió amb *Une maison de bois* i al cinema amb *A nos amours*, *Loulou* etc., sempre amb una voluntat de realisme que, de fet, era molt

Jordi Balló és professor de l'Àrea d'Ideació i Guionatge dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra. És director del Màster en Documental de Creació de la UPF i director d'Exposicions del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. En el marc del Màster en Documental ha produït els films *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, *Buenaventura Durruti, anarquista*, de Jean-Louis Comolli, *En construcción*, de José Luis Guerin, i *Cravan vs Cravan*, d'Isaki Lacuesta.

diferent de la voluntat d'imaginari i d'autoria de la nova gramàtica de la Nouvelle Vague. Crec que la televisió és un lloc de confrontació amb allò que és real i que aquest és un veritable combat, molt més important que aquell decidit a generar imaginari a les obres, en les obres que fan obra. La noció programa em va semblar més important que la noció obra, i la noció fer, més important que la noció crear, posats a fer una hipòtesi de treball. Així doncs, vaig decidir que la gran diferència entre la televisió i el cinema és que el cinema parteix de l'ànima, de la intel·ligència, de la imaginació; mentre que la televisió parteix del real. I que la funció de la televisió és, sobretot, una funció de comunicació, una funció social, una funció d'informació, i que aquella funció estètica de transcendència sempre s'ha refusat. Algunes vegades ha estat recuperada de manera francament lamentable pel comerç, per exemple, pels videoclips, per la publicitat, sobretot a partir de la invenció del vídeo. El que m'interessava era produir programes de

televisió on pogués venir gent que mai no havia treballat a la televisió i que no havia tingut mai una hipòtesi de treball sobre allò que és real, de confrontació amb allò que és real. Gent que en el seu treball dins del marc cinematogràfic, fins i tot en primeres obres, trobaven, inventaven un altre món, i no treballaven a l'interior d'aquest món, a l'interior de la realitat. Això és el que realment m'apassionava.

J.B. Tinc una petita anècdota molt recent relacionada amb Maurice Pialat i Joaquim Jordà. En Jordà ha fet un gran film documental sobre un cas de pederàstia al Raval, sobre la hipocresia social. Acabem de projectar-lo al Festival de Sant Sebastià. La persona responsable de l'etalonatge de la pel·lícula va dir-li a en Jordà: "Penso que els colors d'aquest film són els colors dels films de Pialat". En Joaquim Jordà es va entusiasmar: "És magnífic. És el primer cop que un *etalonador* ha vist els films de Pialat". En els films de Pialat, el rodatge hi està inscrit, que és una característica de molts films d'allò que és real, de molts films que tu has produït per a la televisió.

P.CH. Sí. D'aquesta manera, la tensió del rodatge crea l'emoció. I l'emoció no és el producte d'un treball de guió sinó que és fruit d'un treball de l'atzar.

J.B. Per fer visible aquest atzar, cal que el rodatge sigui cronològic? És important per a tu?

P.CH. Parlem de la hipòtesi de Renoir?

J.B. Sí. Ja que penses que la idea de l'atzar pot ser una aportació positiva, penses que cal respectar la cronologia del film en el rodatge?

P.CH. Penso que l'atzar es troba arreu, al principi, al final i al mig, i que cada realitzador té un mètode i que, de fet, aquest mètode no es pot ni esgotar ni imitar. Hom pot proposar-li certes solucions però és ell qui troba aquest mètode i és a ell a qui li pertoca afirmar i meditar de manera molt ràpida, en temps real, l'atzar que aflora en el rodatge. Per mi, el rodatge és tant l'afirmació de l'atzar com la persecució de l'objectiu del programa.

J.B. D'aquesta manera el guió no és la presó del film.

P.CH. M'adono que el guió no m'ha interessat mai.

J.B. Avui dia, però, en una política de films per a la televisió,

el guió resulta molt important des d'una perspectiva conservadora; i, a més, és on emergeix la política ideològica de la cadena.

P.CH. Totalment d'acord.

J.B. Tenint en compte això, quin es el teu treball sobre el guió, sobre l'escriptura a l'hora de fer la selecció dels projectes?

P.CH. És un treball molt diferenciat perquè hi tens molts segments de treball: hi ha la col·lecció, és a dir, els films individuals aplegats en sèries, hi ha la tradició de la televisió, la solitud i el risc a la televisió, hi ha moltes coses molt convencionals i coses molt més creatives i originals, com per exemple *La porte du Soleil*, que és la història de Palestina vista des del punt de vista de la gent palestina des de 1947, just en el moment de la creació de l'Estat d'Israel, fins al moment actual, i a partir del relat de combatents que saps que moriran i amb un guió sense cronologia, fragmentat, parcel·lat, com els territoris ocupats. Hi ha, en qualsevol cas, sectors d'intervenció molt diferents. Però, en general, el que m'importa més és el punt de vista de la realització, molt més que el de la narració. És realment diferent. Es parteix d'una eina que és el guió. Per mi, el guió és únicament una eina, no un objectiu. És una caixa d'eines. Es pot treballar molt sobre el guió abans del rodatge, se'n poden fer set o vuit versions. Hi ha sempre una gran diferència entre la versió preparada per filmar i la versió filmada. De totes maneres, el guió s'escriu completament en el muntatge. Segons el meu parer, el guió és un procés, una etapa absolutament necessària de treball, però en cap cas suficient. És una etapa precària, provisional, de treball. Però no la podem obviar.

J.B. Crec que era Claire Denis que quan li van preguntar una vegada què era real va respondre que era el seu promès besant-se a l'altra vorera amb una altra dona [riuen]. Crec que era Claire Denis, perquè hi ha dos Claires, però crec que era Claire Denis.

P.CH. Hi ha tres Claires: Claire Simon, Claire Denis i Claire Devers.

J.B. Però penso que era Claire Denis perquè Claire Simon era l'assistent de Wenders, no?

P.CH. Exactament, però el que dius és propi de Claire Denis.

J.B. El que trobo interessant de reflexionar és que la idea d'allò que és real, això que tu has anomenat *ficció de la realitat* o *realitat*, és un concepte més proper a l'espectador que no pas al realitzador. És un concepte entès com a veritable.

P.CH. És la irrupció de la realitat.

J.B. Sí, certament.

P.CH. I per mi aquesta irrupció de la realitat des de fa deu o quinze anys, ha fet esclatar moltes coses bones: molt pensament dogmàtic i còpia artística, i això evapora completament la noció d'autor perquè el que és real són mil autors. Mil autors que estan obligats a estar, a treballar amb allò que és real. És un altre problema i és un altre combat que el d'imaginar una obra. És un veritable combat que cal que existeixi, que cal que continuï. Confrontant-se amb la realitat es fa alguna cosa. I això és nou, segons la meva opinió. És nou en els artistes, en els autors, a l'art.

J.B. Cada vegada que algú diu: "D'acord, farem un film sobre allò que és real" en una política de programació, sembla que estigui concebut com un gènere, el del *fait divers*. I tinc la impressió que la realitat no es troba en aquesta via, que no és un gènere.

P.CH. Penso que, de tota manera, els treballs sobre allò que és real forçosament escapen a tota informació i a tota objectivitat. El treball sobre la realitat és molt personal, no és en cap cas un treball objectiu i, de vegades, és un treball molt perillós per a molta gent perquè fa sorgir un punt de memòria, es traspasa un mur infranquejable. I aquesta acció és molt perillosa per a la societat en general, per a la majoria política.

J.B. Això justifica una política de programes àmplia perquè l'objectiu és potser indescriptible. No saps exactament què és, però ho busques.

P.CH. El que és real és l'indiscernible. Això és el que és molt interessant. És treballar sobre l'indiscernible i treballar sobre unes fronteres contínuament en moviment. És això el treball sobre la realitat i és fer sortir, fer emergir allò que no es discerneix en general. Per a mi, això és apassionant.

J.B. Has vist el film de Jaime Rosales que va guanyar el Premi de la Crítica a Cannes?

P.CH. No.

J.B. És un film que has de veure perquè té aquesta tensió de la qual hem parlat. Però jo diria que el que és interessant d'aquesta idea d'indiscernible és el mètode, l'estratègia, la manera de fer, la pluralitat necessària. És una ficció que demana el punt de vista del cineasta però que al mateix temps no és un film d'autor.

P.CH. No ho havia formulat així, però és exactament això.

J.B. Al mateix temps, tinc la sensació que has tingut la necessitat d'organitzar aquests films singulars en forma de col·leccions per presentar-los a l'espectador de manera ordenada.

P.CH. Absolutament. Tenia necessitat d'un dispositiu. I és veritat que la gran idea de la televisió és la serialitat. És la idea de serial. A la televisió, una idea no ve mai sola [riu].

J.B. És la gran aportació de la televisió a la cultura, no?

P.CH. A la televisió, una idea existeix amb la condició que ha de repetir-se amb una petita diferència, siguin notícies, meteorologia o herois recurrents. És la idea sobre la qual han treballat els músics, els creadors d'imatge virtual.

J.B. Això ja estava al panteó grec. Explicar les mateixes històries amb petites diferències. És el plaer de la petita diferència.

P.CH. Exactament. És diferència i repetició, com diu la tesi de Gilles Deleuze. Tenia necessitat d'injectar aquesta noció de sèrie en el dispositiu i aquest dispositiu era el petit col·lectiu de treball, de realitzadors, d'autors, de productors; havia de ser una idea prou vague perquè pogués interessar a gent molt diferent i molt eclèctica. Això era absolutament necessari. D'una altra manera, em perdia. Si no tenia aquest petit dispositiu era impossible. Era impossible perquè la maquinària de la televisió m'engolia. I era un dispositiu de pics de resistència a la narració, al guió, a una imatge majoritària, a una noció d'autor, tan diferent a aquella de col·lectiu on hi havia sis, vuit, deu directors o realitzadors diferents. Fa falta trobar una altra cosa i aquesta cosa és treballar junts. Cal tenir en compte que això era pràcticament impossible abans. Cadascú tendia a un principi d'individualisme, de fet comprensible en el cinema francès, de reacció en el gran cinema comercial

dels anys cinquanta i seixanta. La Nouvelle Vague va ser això. Era el principi d'afirmació de l'individu.

J.B. Parlàvem al començament de l'absència de fronteres.

P.CH. El nostre és un treball veritablement transfronterer, en el sentit de la pròpia obra i també dels països que hi participen. La cadena ARTE és transnacional, entre França, Alemanya i Europa, però també som una cadena que ha afirmat prioritàriament el documental i la unitat temàtica, que seria l'aproximació reflexiva a allò que és real: l'observació, l'anàlisi i la crítica de la realitat. Cal afegir també un altre treball transfronterer entre el cinema i la ficció televisiva. Entre el documental i la ficció. Entre la informació i la ficció. Entre el gènere i l'indeterminat. Realment hem treballat sobre la noció de frontera i l'evolució de fronteres.

J.B. Marc Recha i Joaquim Jordà treballen a un cantó i a l'altre de la frontera: en Marc Recha treballa la ficció, però en els seus films s'esdevé l'atzar i, per tant, allò que és real en forma part; i en Joaquim Jordà normalment treballa el documental però és una persona que introdueix elements de ficció amb un nou llenguatge que no és el de la reconstrucció. Tinc la impressió que a tu sempre t'han interessat aquest tipus d'autors, amb aquesta aproximació indefinible a la realitat.

P.CH. És un moviment que ha començat i que seguirà, i que, feliçment, no esdevindrà majoritari; que restarà sempre minoritari. Segons els meu parer, aquesta creativitat és la que hem observat en realitzadors com Claire Simon o Rithy Pahn, un director cambodjà que ha fet un documental extraordinari on la ficció és molt forta. I tampoc no estan gens malament els realitzadors del Pròxim Orient i de l'Orient Mitjà que treballen sobre la realitat, que treballen sobre els fruits d'allò que és real i, per la mateixa raó, en el cinema de ficció.

J.B. Tu què fas? Cerques els autors, els productors?

P.CH. Jo cerco el realitzador, primer. Treballo de manera inversa a les altres cadenes. Les cadenes, les grans cadenes, en general, busquen els productors; sovint els productors busquen els autors, el guió. Treballen només segons un objectiu de programa, una hora de programa, un fragment de públic, una temàtica de cadena, i tot seguit trien el realitzador. Jo demano primer el realitzador. Li demano

què vol fer en aquest petit espai de ficció. Intercanviem, confrontem. Ens posem d'acord sobre un projecte que es pot incloure dins d'una col·lecció o que pot ser individual. Ell tria el guionista i eventualment tria el productor i, si no coneix cap productor, si no pot arribar a escollir-lo, finalment arribem a un acord comú. Hi ha dos blocs: el bloc difusor de la cadena, que té el poder dels diners i de força equivalent; i un altre bloc, que es forma a partir del realitzador, és el bloc del realitzador, autor, guionista i productor. I el programa neix de l'equilibri i l'intercanvi entre aquests dos blocs. I de forces com aquestes fem aquests dos blocs.

J.B. Això vol dir llavors que tu no fas cinema, que fas programes?

P.CH. Sí, m'agrada molt dir-ho així.

J.B. Però és veritat que alguns films que has fet per a la cadena han anat a les sales. I tinc la impressió que el moviment que el cinema genera al seu voltant és molt important per a una pel·lícula. Un film pot ser oblidat, fins i tot els seus autors ho poden ser, però quan un film atrapa, genera un moviment molt fort. Moltes pel·lícules de les que has fet tenen la possibilitat d'anar a la sala. Per exemple, el film de R. Guédiguian *Marius i Jeanette* vas produir-lo tu?

P.CH. Sí. Va ser una pel·lícula que va generar molts diners i jo únicament havia fet un petit telefilm, no un llargmetratge cinematogràfic, i això no m'interessava. Robert Guédiguian havia decidit escriure'l tot sol, nosaltres vam posar dos milions i mig de francs i el film va fer-ne més de tres. Ell va treballar en el muntatge, portava tot el pes del rodatge que, a més, va ser molt complicat perquè l'Arianne va ser hospitalitzada, va ser operada... Va ser un rodatge molt accidentat. El productor, que era Gilles Sandoz, va organitzar una petita projecció per als més propers i en aquesta projecció hi havia en Gilles Jacob, qui va dir: "Vull el film". Va ser l'obertura de la secció "Un certain regard" a Cannes. Es tractava d'un film per a la televisió i els professionals van exigir que la pel·lícula deixés de considerar-se un programa de televisió i passés a considerar-se reglamentàriament una obra cinematogràfica, que tingués una fitxa d'explotació, i això va ser el que finalment va passar.

J.B. Això és una mica com quan Lars von Trier va fer *The*

Kingdom, la sèrie. La televisió és la que ha provocat el canvi d'estil de Lars von Trier i no *Los idiotas*. Va ser la sèrie de televisió la que va mostrar la possibilitat de crear aquesta sensació de realisme. Però és veritat que el pas al cinema dóna a aquest debat una altra dimensió.

P.CH. Dóna una dimensió pública. Penso que el debat cinema-televisió no interessa gens ni mica. El cinema interessa fer-lo, treballar-hi. El fet que sigui finalment una obra de televisió o de cinema només és interessant per als professionals, no per al públic. És un punt de vista que interessa molt a la imatge de la cadena, del cinema, però no al públic en general. I trobo que no és un problema greu que una obra de televisió tingui una altra vida en el cinema. Em sembla normal i no cal fer-ne un daltabaix. Hi ha tot un treball de fons que ha estat fet veritablement sobre les unitats, sobre les col·leccions, que em sembla molt més important que aquests petits problemes, aquests microproblemes.

J.B. Jo penso, a partir d'això que dius, que la mobilitat del film és més important que l'emissió del cinema per la cadena. Encara que la pel·lícula sigui més vista quan passa per televisió. En el Màster de Documental de Creació, per exemple, hem produït quatre pel·lícules: el film de Jean-Louis Comolli, el film de Joaquim Jordà, el film de José Luis Guerín i el film d'Isaki Lacuesta. En una conferència que vaig fer, vaig preguntar a la gent quants d'aquests films havien vist o de quins havien sentit a parlar. Ningú no havia sentit a parlar del film de Comolli. I, en canvi, era l'únic que s'havia emès per televisió. De manera que hi havia molta més gent que havia vist el film de Comolli que no pas els altres, però com no havia estat estrenat en sales no havia generat ni el moviment ni la repercussió que van aconseguir les altres pel·lícules. La meua experiència més forta es va produir la primera vegada que vam projectar *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, en un festival, i els joves realitzadors s'adreçaven a en Joaquim per dir-li que no sabien que era possible fer pel·lícules com aquesta. I és veritat que algun dels films que han sortit de la televisió i que han anat a les sales, si els guardem en la nostra memòria és perquè han entrat com si es tractés d'un prototip...

P.CH. ...en condicions d'igualtat.

J.B. I estic d'acord amb tu que no es tracta d'una qüestió de llenguatge, però, en canvi, sí que es pot tractar d'una qüestió política.

P.CH. Exactament. Hi ha un efecte polític a *Son Frère*, de Patrice Chéreau, que té una part de producció de la Unitat de Ficció d'ARTE. A la televisió ha sigut vista per prop d'un milió d'espectadors. I s'ha estrenat a les sales de França i, des del meu punt de vista, farà uns setanta mil espectadors. És veritat, però, que la visibilitat del film ve donada per l'estrena cinematogràfica.

J.B. Tens continuïtat amb els autors amb qui treballes, com Erik Zonca, Claire Denis, Laurent Cantet...? Fas com Eckart Stein, que treballa amb una persona i després no continua o, al contrari, practiques una política de continuïtat?

P.CH. Puc donar xifres. Hem treballat amb tres-cents trenta-set realitzadors diferents en dotze anys. Hem treballat amb la gent una vegada, en alguna ocasió en dues, però sovint en una de sola perquè aquest és un espai on la gent arriba i se'n va. És un espai molt dur econòmicament. Molt dur per als realitzadors, els productors, els actors, em refereixo en l'àmbit econòmic. Però un cop s'ha viscut l'experiència, passen a una altra cosa i nosaltres també. És un espai de trànsit. Jo considero aquest pas com un territori.

J.B. De vegades, el cinema s'entén com una cosa que s'escapa de la televisió i que, per tant, deixa la televisió tranquil·la, però no s'ha de deixar mai la televisió tranquil·la. Estic a favor que els films puguin ser estrenats a les sales perquè es tracta d'un vehicle, d'una altra vida. Aquesta política que has comentat sobre els realitzadors, de producció, d'obrir un llenguatge, de generar estratègies entorn d'allò que és real canvia a diferents països al llarg de la història del cinema. Segurament, als anys trenta, al *film noir* americà era on hi havia el major índex de realitat.

P.CH. I als anys cinquanta, en el neorealisme italià.

J.B. I actualment, es té la impressió que hi ha una estratègia que aproxima la televisió, el cinema, el documental, la ficció, en la qual s'aboleixen fronteres. Penses que es tracta d'un moviment internacional? Quina part de responsabilitat creus que tens en el fet que sigui un moviment internacional?

P.CH. És molt complicat. Retrobem una espècie de divisió

Orient-Occident. L'afirmació d'allò que és real es troba, molt estranyament, més enllà de l'Europa Occidental, els Estats Units i l'Amèrica Llatina. A l'Extrem Orient, la invenció es fa a partir d'altres coses que la realitat. Veritablement, és un tema molt complex lligat a la política...

J.B. ...a l'orientació política de la cadena.

P.CH. A l'orientació política del món, a la divisió del món. Hi ha una gran divisió del món actualment entre Orient i Occident. Ens adonem que Occident treballa sobre la realitat, la confronta, fet que obeeix a directrius econòmiques i capitalistes i, en canvi, Orient afirma un imaginari contra la religió, contra els règims totalitaris. Es veu en els films de Taiwan, de la Xina.

J.B. Justament, acabo de veure un film coreà que tracta sobre uns assassinats en sèrie, basat en un fet real. Al llarg de tota la pel·lícula, l'espectador va canviant d'idea sobre el possible culpable i al final el film no resol l'enigma. L'espectador es queda sense resoldre qui és el culpable. Es produeix això que acabes de dir: és un succés, és la realitat, però l'estratègia de narració, que és totalment realista des del punt de vista de la posada en escena, té un element irracional. I és l'espectador qui ha de reconstruir el film ja que té la necessitat de la solució.

P.CH. L'irracional és una invenció de l'Àsia i, de fet, del Pròxim Orient. Pren com a exemple els films iranians: parteixen sempre d'allò que és real, sempre tenen un fil de realitat. Això és el que és bo.

J.B. I la idea que l'amor encara és possible es produeix també en aquest tipus de cinema. Veus una vila asiàtica i penses que l'amor encara és possible. Entra als teus plans treballar amb autors orientals?

P.CH. Si continués, sí. Però després de dotze anys ja no em queda força. Necessito parar. Però, si continués, m'interessaria molt treballar al continent asiàtic i també m'interessa molt la noció de virtual, la microimatge. Aquesta serà la gran història del proper mil·lenni.

Transcripció: Glòria Salvadó Corretger

El retorn de la ficció

Fèlix Riera

En els últims anys, hi ha una marcada tendència per prioritzar una programació i una producció basades a mostrar la realitat de la mà de documentals, reportatges, sèries testimonials o reconstruccions històriques, principalment en les televisions públiques. Produccions que busquen posar-nos en relació amb la nostra història, la nostra memòria i la nostra actualitat. Ens ofereixen lectures sociològiques (*Veterinaris*), ideològiques (*30 minuts*, *60 minuts* o *Arte*) o d'identitat (*Històries de Catalunya*) del nostre entorn. Es tracta d'una concepció de programació establerta que proposa com a formats més adequats i més fiables per abordar la realitat els documentals, els reportatges i les seves diferents variants, a partir de la consideració que allò que resulta més interessant i estimulant a l'espectador són els programes que sorgeixen directament de la realitat, ja sigui local, amb reportatges sobre el 23-F, o globals, sobre la guerra de l'Iraq, per exemple. És una tendència televisiva que guanya terreny en la programació, i preval sobre la ficció, fins al punt que s'ha iniciat un procés de substitució, on el documental-informatiu és avui l'encarregat de divulgar, analitzar i criticar la realitat, mentre que les produccions cinematogràfiques compleixen la comesa d'entretenir i distreure els espectadors dels esdeveniments que els documentals ens mostren. Els programadors aposten per un documental enfront d'una producció de ficció, amb la finalitat d'oferir una visió que permeti aprofundir en els esdeveniments d'actualitat. La proposta és una línia de programació on el cinema suposa espectacle i el documental, recerca.

Aquest procés revela una confusió comuna en pensar que la ficció és un producte sorgit de la imaginació que utilitza la realitat per explicar una història; i el documental és, en canvi, un document directe de la realitat que ens enfronta a esdeveniments passats, presents i/o futurs. La ficció és, suposadament, procliu a explicar-nos històries massa fantàstiques, massa emotives, massa violentes, *massa fictícies*... per poder desvetllar-nos les claus del moment que vivim. Norman Mailer, en les notes d'autor de la novel·la *El fantasma de Harlot*, ens posa sobre la pista de com hem d'entendre la ficció, de com aquesta cal que s'obri davant dels nostres ulls: "La bona ficció (si s'aconsegueix) és més real, és a dir, alimenta millor el nostre sentit de la realitat que allò que no és fictici...". Mailer suggereix que la ficció té una major relació amb la realitat, malgrat els possibles errors d'informació, una major capacitat de situar l'espectador-lector, no tan sols enfront de la realitat, sinó més a prop de la veritat. El filòsof Julian Marias ens indica que l'èxit més gran de la ficció cinematogràfica és la seva enorme capacitat "d'aprehensió de la realitat", duplicant-la i transformant-la imaginativament. Un exemple: la novel·la *El mar de las sirtes*, de Julien Gracq, ens informa millor sobre la naturalesa de la guerra, dels conflictes i de la lògica interna del poder que el document periodístic de Bob Woodward "Bush en Guerra", centrat a relatar els esdeveniments que s'han precipitat dins de l'administració Bush després dels atemptats de l'11 de setembre de Nova York. Un altre exemple: la pel·lícula *Laurence d'Aràbia*, de David Lean, ens ofereix una visió més clarificadora dels processos colonials a l'Orient mitjà que innumbrables reportatges i documentals sobre el mateix referent. David Lean, a través de la mirada espiritual, de fascinació i contradicció de Laurence, mostra la complexa relació entre Occident i Orient. Laurence, l'il·lús, creu que és possible construir Orient sense conquerir-lo, sense apropiarse dels

Fèlix Riera

Membre del Consell de l'Audiovisual de Catalunya

seus recursos, de la seva identitat. Els documentals, emesos prèviament a la guerra d'Iraq de la mà de les dades, d'opinions expertes i dels afectats, ens allunyen, per contra, del fons de la qüestió, en presentar-nos una realitat escindida entre el context històric i la vida humana. Un argument clau per defensar la raó per la qual la ficció té més capacitat d'aprofundir sobre els esdeveniments que estem vivint, encara que no hagi estat escrita per a aquest moment, la trobem en una observació d'Albert Camus: "I és que només la novel·la-ficció es manté fidel al particular. No constitueixen el seu objecte les conclusions de la vida, sinó el seu desenvolupament mateix". El documental-informatiu, per contra, es veu obligat a concloure, a alligonar i a instruir, i a esdevenir així un producte o una obra més propera a la propaganda. La ficció cinematogràfica és més modesta que el document televisiu perquè no pretén haver de donar o llevar raons. Els cineastes o novel·listes, com suggereix Mailer, "tenen una oportunitat única: poden crear històries superiors, sobre la base de la intensificació del que és real, no verificat i totalment fictici". I si agafem les paraules del cineasta i exdocumentalista Peter Greenaway, "el documental diu una gran mentida pretenent ser veritat i la ficció, en canvi, pretén ser una mentida i acaba dient grans veritats", ens hem de preguntar la raó per la qual les televisions públiques a l'Estat espanyol han convertit el documental-informatiu-divulgatiu-ideològic-sociològic en l'element central de la seva programació, fins al punt que s'ha establert la lògica següent: la televisió que té una forta càrrega documental i de reportatges és considerada de qualitat ja que ofereix una visió més plural del món i compleix amb major nitidesa allò que anomenem *servei públic*. Hauríem de qüestionar-nos la política d'elecció dels programadors de televisió que, a manera de responsables d'una llibreria, han decidit que en les seves prestatgeries el lector només pugui trobar llibres d'història, d'actualitat, assaigs, entrevistes, il·lustracions i els últims *best sellers* de la narrativa, deixant les novel·les de nova aparició o els clàssics fora de la seva selecció, pel fet de considerar-les massa allunyades de la realitat.

Aquesta línia de programació-editorial ha estat motivada (em cenyiré al cas de Catalunya), des del meu punt de vista, per:

1. La creació en l'àmbit cinematogràfic català del fenomen dels documentals de creació, amb la qual cosa un gran

nombre de bons creadors cinematogràfics passen al camp del documental per poder experimentar i fer obres autònomes dels tradicionals circuits comercials. Això ha originat un criteri estètic que ha fet que alguns creadors, productors i programadors identifiquin el format del documental com a proposta de creació i el format de ficció com a producte comercial.

2. El fet que la majoria dels responsables de les televisions públiques sorgeixin de l'àmbit dels informatius d'actualitat no diària ha motivat que el cinema se situï en l'últim esglaó de les seves iniciatives programàtiques, tot convertint la televisió en un mitjà que crea opinió a través de fer, de construir la realitat.

3. La cada vegada més estesa tendència a situar en *prime time* les produccions cinematogràfiques, amb l'objecte d'entretenir i distreure, provocant en l'espectador una inexacta associació entre cinema i evasió, enfront de documental i compromís.

4. La consideració del cinema de qualitat com un cinema que només consumeixen cinèfils i entesos, propiciant *programes gueto* on experts parlen amb experts, obviant l'espectador neòfit.

5. El baix cost de compra i producció de bons documentals i reportatges enfront de l'alt cost de participació i compra de produccions cinematogràfiques.

6. El predomini, marcat per esdeveniments internacionals com l'ocorregut l'11 de setembre de 2001, d'una mirada informativa que ha colonitzat tota la televisió d'opinions basades en l'actualitat. Podem arribar a formular que avui la televisió és opinió i no descripció dels esdeveniments.

7. El fet que la televisió hagi apostat per una visió local i pròpia en comptes d'apostar per una visió global i universal propicia una mirada local i esbiaixada del món, en què defensant la nostra mirada sacrificuem una visió més complexa i completa de la realitat.

8. El fet d'haver associat documentals-reportatges com a factor-motor de la societat. Les mobilitzacions contra la guerra de l'Iraq. La concepció informativa de la televisió, en ser més directa, és més efectiva per crear un estat d'opinió, mentre que la ficció és més reflexiva i més allunyada de l'immediat.

Aquests són alguns dels elements pels quals la televisió pública avui a Catalunya és representada i liderada per documentals i reportatges. L'experiència cinematogràfica

totalitzadora queda al marge, a favor del caràcter fragmentari de la realitat dels documentals.

El retorn a la ficció és, doncs, una necessitat, un compromís que ha de reorientar-se a oferir una televisió més plural i universal, capaç de situar l'espectador davant de si mateix i permetre-li arribar a les seves pròpies conclusions. No podem oblidar que el cinema, tal com el coneixem avui, va néixer de la mà, com ens recorda Marias, del documental (germans Lumière): el regador regat, la sortida del tren a l'estació, l'arribada dels viatgers a l'estació. Però ben aviat, estranyament d'hora, el cinema descobreix el que havia de ser la seva veritable realitat: la ficció (Méliès). Avui la televisió ha de començar a introduir la ficció com a element bàsic per comprendre la realitat, ja que és capaç d'imaginar què passarà, què ens està passant i què ens ha passat.

El retorn a la ficció com a element central de la programació permetria que l'espectador es retrobés amb l'essencialitat que aquesta propugna (quan és de qualitat), on el sentit i l'expressió i el contingut i la forma són inseparables. Bona part de la programació actual proposa formats on el contingut converteix la forma en un ornament previsible i esgotat, on és més important mostrar que comprendre. El retorn a la ficció permetria recuperar l'equilibri en la programació i dotaria l'espectador d'una lectura més complexa i lliure de la realitat.

Conversa amb Pierre Trudel

Gemma Domènech

Pierre Trudel és autor de l'obra *Droit du cyberspace* (1997, edicions Thémis). Professor al Centre de Recerca de Dret públic (CRDP) de la Universitat de Montreal (Canadà), desenvolupa la seva activitat de recerca i ensenyament a les àrees de la Teoria del Dret, les llibertats públiques, els Drets fonamentals de la societat de la informació, la propietat intel·lectual, el Dret de la informació i de la comunicació. Ha col·laborat amb diversos grups de treball per impulsar el desenvolupament de la premsa lliure a l'Àfrica oriental i ha participat com a membre de la Comissió sobre l'Estat General de la Comunicació a Nigèria, amb l'objectiu de dissenyar les lleis de premsa i mitjans audiovisuals d'aquest país.

Gemma Domènech és professora associada del Departament de Dret Administratiu i Dret Processal de la Universitat de Barcelona, en la qual imparteix les assignatures de Regulació de les Telecomunicacions, Audiovisual i Internet i de Dret Comunitari. Especialitzada en dret comparat en els àmbits de les telecomunicacions i l'audiovisual, forma part del cos tècnic del Consell de l'Audiovisual de Catalunya.

Gemma Domènech (G.D.). En el seu llibre sobre *el dret del ciberespai*, ens parla de la necessària redefinició de la concepció de *dret*. Una redefinició de les normes en el ciberespai que es manifesta, entre altres, per un desplaçament de la sobirania de l'Estat. Què vol dir amb això? És el mercat qui assoleix la sobirania actualment pròpia a l'Estat?

Pierre Trudel (P.T.). En cap cas el mercat substitueix l'Estat. Només hi ha un cert desplaçament de la seva sobirania. Si sobirania implica poder d'un que no està sotmès a cap altre, aleshores és evident que el nou entorn (el ciberespai) comporta un desplaçament de la sobirania actualment definitiva de l'Estat. Els usuaris i les infraestructures (la tècnica) assoleixen un determinat poder que l'Estat haurà de tenir en compte a l'hora d'actuar en el ciberespai.

G.D. En tot cas, vostè afirma tot seguit que la veritable pregunta no és tant *quin* és el rol de l'Estat, sinó el del dret. Per què?

P.T. Perquè en el món d'Internet cal menys Estat i molt de dret. En l'elaboració del dret del ciberespai haurien de participar-hi els titulars de la sobirania que abans parlàvem: l'Estat, però també els usuaris i les infraestructures. La reglamentació de la *infoestructura* comporta la redefinició dels espais de referència. Implica la mutació dels paràmetres segons els quals es construeix la legitimitat del dret. La digitalització implica l'existència d'un espai virtual: el ciberespai. I aquest, resultant de l'entorn xarxa, no és equiparable a l'espai físic: les estructures que l'integren es defineixen amb altres criteris. Reconstruir les actuacions dels individus en funció del lloc físic on es troben, en els entorns electrònics, no funciona. En alguns casos serà del tot impossible. De fet, per a alguns aquest és un dels avantatges d'Internet. Aquesta "deslocalització dels individus" és el que busquen aquells que defineixen i postulen l'entorn electrònic com a espai geopolític, diferent i autònom. Davant de tot això, per tant, si parlem del dret del ciberespai, el que caldrà de veritat cercar serà, potser, no

tant quin és aquest dret, sinó el seu paper. I, en tot cas, quin és el dret més eficaç.

G.D. Quin és aquest dret eficaç per a Internet? Quina és la forma d'intervenció vàlida envers la xarxa?

P.T. Un dret en *réseau*. Un dret que es creï a partir de la concepció de l'àmbit en què s'haurà d'aplicar: la xarxa. Només pot ser un dret que s'adapti a les característiques del ciberespai.

Les tecnologies de la informació modifiquen els paradigmes del dret. Les formes d'intervenció i les tècniques d'emissió de dret també es modifiquen. Als Estats s'hi afegeix la xarxa (infraestructures/tècnica) i les pràctiques dels actors que contribueixen al seu desenvolupament. El repte és revisar, tenint en compte el context ciberespai, que justifica l'existència de dret així com les tècniques per les quals s'expressa.

Amb Internet, el dret més efectiu és aquell que aporta una solució als obstacles o dificultats a què han de fer front els usuaris. Aquests, en el nou entorn, tenen la possibilitat d'escollir el dret que se'ls aplicarà. El repte és proposar un marc jurídic previsible i vàlid. Un dret negociat amb els agents implicats en el desenvolupament d'aquesta xarxa, transversal i, evidentment també, amb capacitat de ser pactat a nivell internacional. Cal multiplicar els esforços per tal de poder arribar a trobar els mecanismes per protegir els valors fonamentals, els quals no els fa variables la tecnologia, sinó que són propis a tota societat independent de la tecnologia que utilitzin per relacionar-se, sigui física o virtual.

En aquest nou espai, la regulació, el dret, no es pot concebre simplement com a permissions i prohibicions. Cal partir d'una concepció del dret com a conjunt de solucions a les necessitats dels usuaris. I en aquest sentit, fomentar i afavorir el desenvolupament de mecanismes d'arbitratge en línia o codis de conducta.

G.D. Però aquests mecanismes d'arbitratge o codis de conducta serien fruit exclusivament de l'autoregulació del sector? I quin és el paper de l'Estat en tota aquesta nova concepció del dret, entenent per dret el conjunt de normes que s'apliquen a una determinada relació. De què parlem, d'autoregulació o de coregulació?

P.T. La percepció o voluntat de molts és que el ciberespai

no sigui un espai regulat, que no tingui dret, i que no tingui Estat. El que caldrà serà veure si aquesta percepció es podria convertir en real. Al meu entendre: no. Aquests que defensen la no-regulació d'Internet saben que tota relació necessita unes regles, unes normes de funcionament. La diferència és que creuen que només els actors o usuaris són els legítims per aprovar les normes de conducta o relació. Torno a insistir en aquest punt: el que cal és modificar les concepcions o percepcions, en aquest cas, del dret del ciberespai. En bona part, el dret es construeix a partir de les representacions que ens fem del que és social o de la realitat. L'entorn virtual, a més, també modifica les percepcions dels riscos "o perills" que comporta.

El paper de l'Estat, doncs, es justifica. Però aquest ha de modificar la seva percepció del dret. Cal concebre el dret com un conjunt de normes "aprovaes" per tots els implicats (un dret en xarxa, interrelacionat; l'Estat inclòs) i no com un dret jeràrquic, no com conjunt de normes que l'Estat imposa a la societat. La societat (els usuaris) i la tècnica de relació (les xarxes, les infraestructures) han de participar conjuntament amb l'Estat en la creació d'aquest dret per regular Internet.

Ens referim a autoregulació, però també a coregulació.

G.D. I com funciona aquesta coregulació? Com s'adopten les normes per part de tots els implicats? Es modifiquen els "espais" on s'aproven les normes?

P.T. No, en cap cas. El que es modifica és la influència i l'abast de cadascuna de les actuacions en l'adopció de normes. De fet, això ja és així, tot i que no es percep. M'explico. Cada cop més, les normes adoptades pels Estats tendeixen a establir els resultats a obtenir. Les lleis determinen el que ha de succeir i deixen que els actors s'organitzin, i eventualment aprovin normes de funcionament, per tal d'assolir l'objectiu imposat per la llei. Els usuaris són els que defineixen com ha de succeir.

G.D. Vostè ens parla dels diferents *pols de normativitat* a Internet i la seva interrelació necessària. Entenc que pol de *normativitat* equivaldria a 'actor amb capacitat d'aprovar normes de regulació d'Internet'; és a dir, per aprovar el dret d'Internet. Quins són?

P.T. Al meu entendre, hi ha tres *pols de normativitat*: l'Estat, els usuaris i la tècnica. Pel que fa a l'Estat, crec que ja he

insistit massa en el seu paper. El segon, els usuaris, són a l'origen del que anomenem *lex electronica*: el dret resultant de les pràctiques contractuals, dels usos d'Internet. Una mena de *corpus anacional* que estableix unes normes a seguir pels usuaris d'Internet, independentment de les lleis aprovades pels Estats. I el tercer *pol de normativitat* serien aquelles normes que deriven de la tècnica. La tècnica permet i prohibeix coses. Per tant, tot i no ser una norma, té els mateixos efectes. La interrelació dels tres *pols de normativitat* contribueix a crear el dret del ciberespai.

G.D. Aquesta interrelació és la necessària perquè el dret del ciberespai esdevingui un dret eficaç i, per tant, amb legitimitat?

P.T. Sí. Hem comentat que el dret ha de ser eficaç i, per tant, adaptable al medi a regular. Quan parlo d'aquesta interrelació, em refereixo al fet que si la xarxa té enllaços, el dret a aplicar també ha d'estar construït a partir d'enllaços i interfícies. Cadascun dels actors a Internet ha de gestionar les seves pròpies responsabilitats.

G.D. Situem-nos en els àmbits específics als quals caldria aplicar aquest dret. I, en concret, en l'àmbit de l'audiovisual. El dret de l'audiovisual existent és adaptable al nou entorn de difusió? Em refereixo a normes com ara les relatives als sondejos electorals, als temps d'aparició de les personalitats polítiques, al pluralisme polític, a l'establiment de franges horàries de protecció de menors, límits de temps de publicitat, etc. Com creu que podem adaptar un dret aplicable a un entorn de comunicació pública a un entorn considerat de comunicació privada, tot i que Internet també és un espai públic de comunicació. Complex, no?

P.T. Sí, és complex. I més, si, com hem pogut comprovar al llarg de la nostra conversa, les discussions estan encara, malgrat tot, en un estadi massa "filosòfic". En la concepció mateixa del Dret.

Diffícilment podrem donar resposta al que em pregunta si encara no hem resolt la qüestió relativa a quin és el dret d'Internet, independentment de l'àmbit concret a regular. Si li serveix d'exemple, al meu país, al Canadà, l'autoritat de regulació de l'audiovisual, la CRTC (Conseil de la Radiodiffusion et des Télécommunications Canadiennes), va optar per promoure el desenvolupament d'Internet i va decidir l'exempció dels serveis de televisió i ràdio difosos

per Internet de l'aplicació de les normes aplicables a aquests mateixos serveis prestats fora de la xarxa (els mitjans o serveis convencionals). La qüestió, per tant, no era si era aplicable o no el dret de l'audiovisual vigent, sinó quina era la prioritat.

G.D. I la legitimitat, en aquest cas, quina era?

P.T. L'eficàcia de la norma. Va prevaldre la necessitat de desenvolupar la xarxa i la societat de la informació. A més, les activitats exemptes eren marginals, i calia promoure, també, l'experimentació. Els seus arguments eren: si volem que hi hagi contingut canadenc a la xarxa no podem reglamentar d'inici, hem de veure com es produiran aquests serveis, com seran. Després ja veurem com adaptem les normes a aplicar. En tot cas, a més, el dret penal és aplicable. Els que cometin delictes seran perseguits per la llei. Cal tenir en compte, a més, que no és un difusor convencional. S'identifica fàcilment? Quin és el lloc d'establiment? Quina és la norma aplicable? Són preguntes que es van formulant. Hi ha encara un altre factor a tenir en compte: el fenomen de la personalització dels usuaris, que esdevenen actor i consumidor; i dels serveis, no seria aleshores comunicació privada? Sincerament, en l'estadi actual de desenvolupament de la xarxa i de les reflexions, el debat resta obert. Cal veure com es desenvoluparan els usos d'Internet.

G.D. Així, doncs, el que cal és promoure el desenvolupament de la xarxa i després ja veurem quin és el dret a que cal aplicar?

P.T. Efectivament. Si no hi ha ús, no hi ha realitat social a regular i, per tant, val més que no hi hagi un nou dret a aplicar. S'han de preveure altres tipus de mesures. Cal optar per altres concepcions i percepcions de la societat i del dret per tal de poder començar a crear-ne un de nou.

G.D. El Consell de l'Audiovisual de Catalunya, conjuntament amb altres autoritats de l'audiovisual i la Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones (autoritat de regulació de les infraestructures de telecomunicacions a l'Estat espanyol) han creat una Agència de Qualitat d'Internet (IQUA) amb l'objectiu de promoure el desenvolupament de la xarxa, sobre la base de garantir-ne la seva qualitat i actuar com a plataforma d'expressió i

col·laboració entre els diferents agents que operen a Internet. Creu que és pot parlar de qualitat d'Internet? És pot definir? I, en tot cas, qui té l'autoritat/legitimitat per garantir-la?

P.T. Evidentment que trobo aquesta iniciativa molt encertada. Sempre he defensat que més val millorar el contingut que no pas suprimir-lo.

Definir la qualitat: crec que és una falsa qüestió. Ens portaria a l'àmbit de l'eterna discussió, és un parany. Garantir la qualitat implica promoure la millora de les coses, i això és bo. Més diàleg, no és quantitat, és qualitat.

Promoure el diàleg és garantia d'una regulació horitzontal, negociada. I compatible, per tant, amb la nova concepció del dret que defensem. Buscar el dret que organitzi aquest diàleg ha de partir de la necessitat de conciliar les idees/percepcions aparentment divergents: conciliar concepció no jeràrquica i llibertat d'expressió. Tot ens porta a una regulació difícil, no es pot ser absolutista. Però sí realista.

La concentració de mitjans

Carles Llorens

- *L'article comença amb un intent d'aclarir les definicions de concentració, per tot seguit fer una anàlisi de les últimes opcions en política de comunicació dels Estats Units, el Regne Unit i Itàlia. Les diferents opcions de cada país en relació a la promoció del pluralisme en els mitjans de comunicació mostren la complexitat d'abordar un objectiu qualitatiu com és el pluralisme a partir de normes quantitatives. L'article conclou subratllant la necessitat d'anar més enllà de les lleis anticoncentració per adoptar mesures referents al contingut.*

Introducció

La concentració de mitjans de comunicació i el seu impacte sobre el pluralisme ha estat i és un debat central en els estudis de comunicació, sobretot d'aquelles escoles i autors que s'han centrat en l'estudi de l'emissor. Però aquesta discussió, diguem-ne acadèmica, ha desbordat amb certa freqüència l'àmbit teòric per esdevenir objecte d'un ampli debat polític i social.

Un primer debat el trobem a partir de la irrupció de les televisions privades a Europa a mitjans dels anys vuitanta. Nous personatges i imperis de la comunicació com ara els de Silvio Berlusconi, Robert Maxwell, Ted Turner o Rupert Murdoch van alimentar les discussions sobre el poder i el control potencial d'entitats privades sobre l'opinió pública mitjançant la propietat d'un grup de mitjans.

Carles Llorens

Professor titular de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona

La polèmica va revifar de nou amb l'onada de fusions provocades per la bombolla tecnològica a mitjans i finals dels anys noranta. Personatges com ara Leo Kirch, Jean-Marie Messier o Summer Redston, president de Viacom, plantejaven de nou la qüestió de si era necessari limitar el poder d'uns grups de comunicació que no paraven de créixer.

En el primer semestre d'aquest any, el debat sobre la concentració de mitjans i les seves repercussions sobre el pluralisme i el sistema democràtic han superat de nou els àmbits acadèmics i ha tornat a ser objecte de discussió pública als Estats Units, el Regne Unit, Itàlia i, en menor mesura, a l'Estat espanyol. En aquesta ocasió, no ha estat pas per una nova onada de compres o fusions de mitjans de comunicació, sinó per necessitats o decisions polítiques de governs i agències que han volgut impulsar noves lleis per al sector, en general amb una orientació clarament liberalitzadora. Els governs s'han trobat amb una forta oposició popular i política, sobretot en aquelles societats amb més tradició democràtica com el Regne Unit o els EUA. Tanmateix, abans de l'anàlisi de cada cas, és bo fer una referència a les qüestions fonamentals sobre concentració, pluralisme i la seva interdependència, que en la part final de l'article reprendrem.

Les diferents accepcions de 'concentració'

Quan habitualment es parla de *concentració* en realitat s'està fent referència a almenys cinc fenòmens diferents: quatre d'arrel econòmica i un cinquè de caire polític. Com a primer fenomen hi podem distingir, per exemple, les operacions de concentració o integració empresarial, és a dir, les compres o fusions d'empreses. En segon lloc, quan es parla de concentració moltes vegades es vol fer referència a la concentració de propietat; en tercer lloc, es

vol indicar la concentració de mercat, i en quart lloc, de vegades es fa esment a una concentració d'audiència. La cinquena acceptió de concentració, potser la més usual, és d'arrel política: s'entén com la centralització o acumulació de poder en una o poques entitats a partir del domini de certs mitjans de comunicació.

a) La concentració empresarial

La primera acceptió de concentració, és a dir, la concentració com a integració empresarial, correspondria al procés o resultat d'una estratègia de creixement extern per part d'una empresa, és a dir, el que es fa a través de fusions, compres o la creació d'una empresa conjunta o *joint venture*. Aquesta estratègia és la contrària a la potenciació del creixement intern, que consisteix en el desenvolupament de noves capacitats econòmiques de producció.

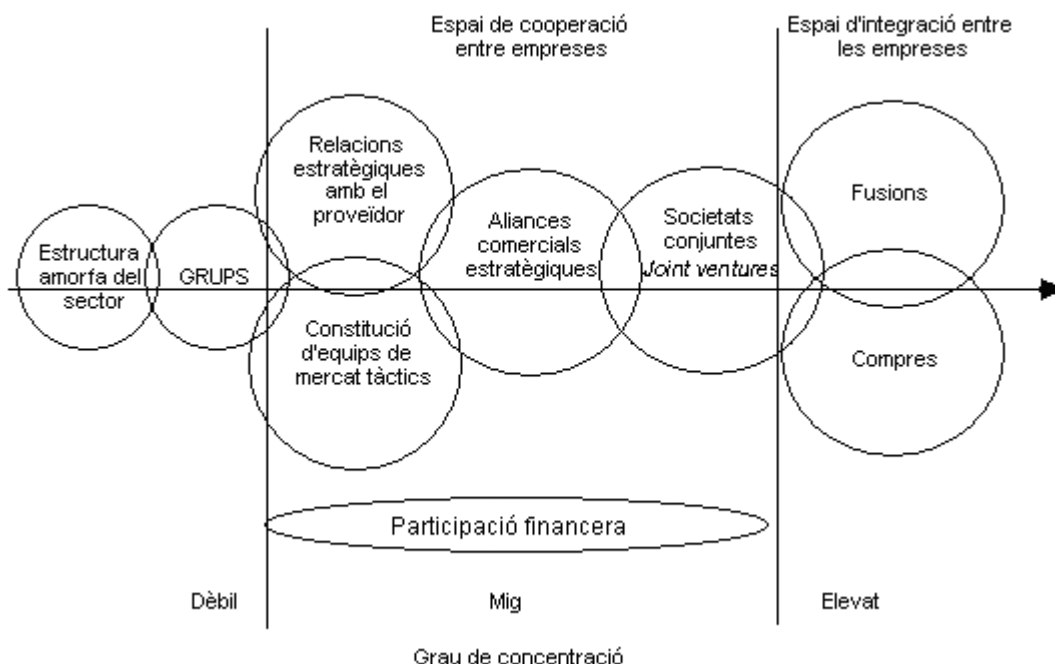
La integració empresarial representa el mitjà més important i el més ràpid per assolir una certa dimensió. Tot el contrari passa amb el creixement intern, que habitualment requereix més temps per transformar el cicle i

les capacitats productives internes d'una empresa.

Més enllà de l'enrenou mediàtic que envolta les operacions de compra o fusió de mitjans de comunicació, i del tipus d'estratègia que hi respon - internacional, horitzontal, vertical, multimèdia i formació de conglomerats (BUSTAMANTE, 1999)-, és més important per al pluralisme el grau d'intensitat d'aquestes operacions empresarials. No és el mateix un acord puntual entre dues empreses per desenvolupar projectes conjunts que una fusió o una compra. Cada cas implica un grau de concentració de propietat i de mercat molt diferents (vegeu la figura 1).

També cal matisar que la intensitat del procés de concentració és menor que el que podria indicar l'enrenou mediàtic que envolta les fusions i compres de mitjans de comunicació. No totes les fusions, acords o compres que s'anuncien es duen a terme, ni encara menys suposen totes un augment de valor per a l'accionista. Segons un estudi de la consultora Bain & Co. (1997), tres de cada quatre fusions o compres fracassen, bé perquè finalment no es duen a terme (20%), o bé perquè suposen una destrucció de valor (56%) per l'accionista. Només un 24% són un èxit.

Figura 1. Taxonomia dels acords empresarials d'acord amb el seu grau de concentració.



Font: Elaboració pròpia a partir de Comissió Europea (1996: 33).

b) La concentració de propietat

Mentre que la primera accepció de concentració es refereix a un procés dinàmic (la unió entre empreses), la concentració de propietat és una foto fixa en el temps i en l'espai. El procés d'integració empresarial condueix a la concentració de la propietat. Kowalsky (1998: 4), la defineix com "el grau segons el qual un sector dels mitjans està controlat per empreses individuals". La determinació d'aquest 'grau' de control és molt complex. Quan una persona jurídica o física controla o és propietària de facto o d'iure d'una empresa? L'European Institut of the Media el 1994 elaborà un estudi en què analitzava el tema. Les conclusions assenyalaven la necessitat de tenir en compte simultàniament diversos factors: els vincles de propietat, els financers, els contractuals, i els relacionats amb el nomenament del personal de l'empresa (EIM, 1994: 201).

c) La concentració de mercat

La concentració de mercat, la tercera accepció de concentració, centra l'anàlisi en el mercat i no en la propietat. Es tracta d'estudiar la posició més o menys dominant que ocupen determinades empreses en un mercat. En aquest cas, no cal que hi hagi una integració empresarial prèvia. La concentració de mercat pot donar-se directament com a conseqüència del creixement intern de l'empresa, o per la desaparició d'un competidor. D'aquesta situació, se'n dedueix la necessitat d'unes polítiques anticoncentració que no només s'apliquin en casos de fusions o compres, sinó també en el cas que es produeixi un abús de posició dominant.

Sánchez Tabernero (1993: 31), defineix la concentració de mercat com "l'increment en la presència d'una empresa o d'un reduït grup de companyies de comunicació en qualsevol mercat com a conseqüència de diversos processos possibles: adquisicions, fusions, convenis amb altres companyies, o, fins i tot, la desaparició de competidors".

Aquesta definició (la concentració de mercat) i l'anterior (la concentració de propietat) reflecteixen dos fenòmens estretament relacionats, però diferents. Existeix la concentració de la indústria i la del mercat. Habitualment estan relacionades, però no sempre. El que és important és que estudiar-les de forma combinada ens permet determinar si hi ha concentració econòmica en algun sector de la comunicació.

d) La concentració d'audiència

Pel que fa a la concentració d'audiència, és un concepte relativament nou que ha guanyat importància i acceptació en les legislacions anticoncentració. La concentració d'audiència és avaluar el grau d'abast d'un mitjà en un mercat geogràfic determinat. La lògica d'aquest concepte rau a considerar que l'excessiva concentració d'audiència és més perillosa que la concentració de propietat.

L'elecció entre les diverses definicions d'audiència és molt important. No és el mateix definir audiència a partir del share que sobre el públic total potencial. El 1996, els EUA, el Regne Unit i Alemanya han aplicat aquest concepte d'audiència en les seves lleis de mitjans.

e) La concentració economicopolítica

La concentració entesa com a augment de poder polític i econòmic és una accepció més global que deriva de les anteriors. Qualsevol poder econòmic, té repercussions sociopolítiques de poder; unes influències que són especialment importants en el sector dels mitjans de comunicació per la capacitat que tenen de reforçar o reduir determinats valors col·lectius. Per tant, és pertinent parlar d'un cinquè sentit de concentració que correspon a l'augment de poder d'influència política o social d'una empresa del sector de mitjans derivat del seu poder econòmic i simbòlic. Aquest és el sentit adoptat per Nieto e Iglesias (1993: 207), en la seva definició de concentració informativa: "És l'acumulació de poder d'informar com a conseqüència de transmissions de patrimoni o acords comercials, que poden alterar la lliure competència de béns o serveis en el mercat de la informació". Miguel (1993: 101) prefereix denominar centralització aquest procés, deixant el terme de *concentració* per al procés d'ampliació d'una empresa.

Aquestes definicions ens donen una eina metodològica per analitzar les diferents perspectives amb què cada país ha afrontat últimament la tasca de regular els mitjans de comunicació. En línies generals, mentre que als EUA el debat ha estat centrat principalment en la concentració d'audiència, al Regne Unit han estat les normes sobre la concentració de propietat; per contra, a Itàlia, la concentració de mercat per part de les televisions de Berlusconi era el principal ítem de discussió.

Els Estats Units: un debat sobre la concentració de l'audiència

El 2 de juny passat, la Federal Communications Commission (FCC), l'agència federal encarregada de regular la majoria d'aspectes relacionats amb les comunicacions (infraestructures i serveis de telecomunicacions, serveis de televisió i ràdio), va aprovar l'actualització de les normes de concentració. Una revisió que li venia imposada per la Telecommunications Act de 1996 i per diverses sentències judicials recents en contra que l'obligaven a fonamentar millor les lleis anticoncentració contingudes en aquella llei.

Les principals revisions de les lleis anticoncentració previstes per la Federal Communications Commission són les següents:

1. Aixecar el límit màxim d'audiència nacional, d'un 35% a un 45%, que pot tenir un propietari d'emissores de televisió. És a dir, una mateixa empresa pot comprar tantes emissores com vulgui mentre no superi en un 45% l'audiència nacional potencial. A mitjans de 2003, la CBS i la FOX arriben ja a més del 35% del país. L'NBC té prou emissores per arribar al 34% del país, mentre que ABC en té per arribar al 24% de l'audiència nacional.

2. Quant a la ràdio, es manté el límit d'un màxim de vuit emissores de ràdio en els mercats locals de primer ordre (*top ten media markets*).

3. Es manté la prohibició de fusionar dues de les quatre *networks* més importants.

4. S'elimina la prohibició de ser propietari d'un diari i una televisió en el mateix mercat.

En resum i per posar un exemple, les noves lleis permetran que una mateixa empresa pugui ser propietària en un dels mercats més importants dels Estats Units, com ara Nova York, Los Angeles o Chicago, de:

- 3 emissores de televisió (només una d'elles entre les 4 amb més audiència)
- 8 estacions de ràdio
- 1 diari
- 1 operador de cable

Les restriccions són més importants en els mercats més petits. Per exemple, en els mercats on només hi ha tres o menys emissores de televisió, no està permesa la compra de diaris ni la de ràdios de la ciutat per part d'una mateixa empresa o particular.

L'aprovació d'aquestes normes ha provocat una intensa oposició de l'opinió pública que ha arribat fins als representants polítics al Congrés dels Estats Units. Com a conseqüència, la Cambra de Representants -en una coalició de diputats demòcrates i republicans (400 vots a favor i 21 en contra)-, han proposat una llei de caire pressupostari, que impedeix a que l'FCC utilitzi fons federals durant un any per aplicar els nous límits d'audiència. Les noves normes de l'FCC podrien quedar en un no-res. El veto presidencial contra la iniciativa de la Cambra de Representants encara és possible, però si el Senat s'afegeix a la proposta, serà difícil per al president Bush justificar la seva decisió en un tema que ha aconseguit ultrapassar partits i ideologies. A més, el fet que el 2004 sigui un any electoral als EUA augmentaria el cost polític d'un veto del president.

Aquest moviment contra l'FCC no ha estat només per part del món polític. En l'àmbit social l'oposició també ha estat forta i transversal. S'han combinat moviments de dretes, de centre i d'esquerres. Els primers són defensors del control local dels mitjans per garantir uns mínims estàndards de qualitat i decència que els grans grups, segons ells, ja no respecten; per la seva part, els moviments d'esquerra volen conservar la diversitat; per últim, s'hi ha afegit la força dels votants independents desconfiats en general dels mitjans i les seves manipulacions. Aquesta gran coalició ha disposat d'una gran facilitat d'accés als seus representants polítics gràcies al correu electrònic i al fax. Segons l'FCC, s'han rebut més de mig milió de correus electrònics sobre la qüestió, la majoria en contra d'un alleujament dels límits de concentració.

Per què aquesta centralitat en els límits d'audiència? La raó és molt senzilla, en un país on el nombre d'emissores de TV supera les dos mil, establir lleis anticoncentració a partir de la quantitat de llicències és absurd. Per exemple, en l'actualitat, les emissores propietat de la FOX són 25. El que és important és que estan situades als millors mercats televisius del país. Per tant, és cabdal el nivell d'audiència potencial i no la propietat en sí.

Però en tot aquest debat, també hi ha qüestions merament econòmiques. En contra de la revisió dels límits d'audiència s'han posicionat les productores independents com USA Networks o la xarxa pública PBS. Demanen el retorn de les normes que obligaven a una separació entre els negocis de

la producció i la difusió de televisió o, almenys, a fixar un mínim de producció independent a les graelles de les *networks*. Les normes de separació de producció i difusió, conegudes com a *syndication rules* van fer sorgir empreses de producció independent com ara Lorimar o MTM, i van ser eliminades el 1993. Abans, però, la FOX en raó del seu naixement com a Network (1986), va disposar d'una primera excepció, que li va permetre produir els seus propis programes. Posteriorment, aquesta limitació es va eliminar per a totes les *networks* i la integració entre estudis i empreses de televisió es va accelerar. La compra de la cadena ABC per part de Disney i de la CBS per part de Viacom s'expliquen per aquesta lògica d'integrar la producció i la difusió de programes.

En l'actualitat, els cinc grans grups de comunicació nord-americans (Disney, Viacom, FOX, NBC i AOL Time Warner) controlen el 85% de la programació de *prime time*. I com assenyala un dels membres de l'FCC, Michel J. Copps, el cable no és la solució: les *networks* i els principals operadors de cable controlen el 90% dels cinquanta canals més vistos d'acord amb les dades de Nielsen (COPPS, 2003).

Evidentment, els principals defensors de la liberalització dels límits d'audiència són les *networks*. Defensen que gràcies al alleujament de les normes anticoncentració s'ha passat de tres *networks* a cinc, amb la FOX com a gran èxit. A més, la competència del cable i el satèl·lit està fent trontollar el seu model econòmic. Defensen que només el creixement i la concentració els permet competir amb els videoserveis de pagament.

Els analistes també destaquen que hi té a veure el nou model de programació, basat en el *reality show*, el qual implica una despesa inicial fluixa on els grans estudis no hi participen i que s'esgota en el primer passi per pantalla (*first-run*). Qui treu rendiment publicitari d'aquest model són les emissores afiliades, mentre que a les *networks* els és difícil recuperar la inversió si no hi ha més passis (*re-runs*) en el mercat sindicat o secundari. Per tant, la tendència de les *networks* és a invertir més en la compra d'emissores per amortitzar la inversió en programació o per pagar programació cara que ara marxa al cable i al satèl·lit.

Per la seva part, les emissores de televisió independents afiliades a una *network* s'oposen a les noves normes perquè creuen que les relacions de força, ara favorables a

elles, s'invertirien a favor de les *networks* amb la relaxació dels límits d'audiència.

El Regne Unit: un debat britànic sobre propietat

El mercat britànic de televisió, molt més reduït que el nord-americà, té com a base de les seves normes la limitació de propietat d'un mitjà com de mitjans combinats (*cross-ownership*). El conjunt del sistema ha estat molt debatut, fins que el 17 de juliol de 2003 i després de tres anys i set mesos de debat, la proposta del govern Blair per ordenar el sector de les comunicacions, la Communications Bill, va ser sancionada per la Corona i va esdevenir la Communications Act.

La nova llei intenta aplegar en una nova oficina governamental independent anomenada Ofcom tots els òrgans reguladors existents implicats en la radiodifusió. D'aquesta manera, desapareixeran agències com The Independent Television Commission (ITC), The Broadcasting Standards Commission (BSC), l'Ofcom, The Radio Authority (RA) i The Radiocommunications Agency (RA). Es preveu que els poders de l'Ofcom seran operatius a les acaballes de l'any 2003.

Com en el cas dels EUA, les diferències partidistes entre conservadors i laboristes no s'han traslladat mecànicament en el procés d'elaboració de la llei. Per exemple, gràcies a la rebel·lió de part dels diputats laboristes a la Cambra alta britànica encapçalada per *lord* David Putman, productor de pel·lícules com *Chariots of fire*, *The Killing Fields* o *Midnight Express*, es va aconseguir incloure en els principis rectors de l'Ofcom, l'obligació d'atendre a un mateix nivell els interessos dels ciutadans i els dels consumidors en les seves decisions (secció 3, article 1 de la nova llei).

Però no només a nivell general i de principis. La llei també ha estat retocada per reforçar la garantia del pluralisme. En concret, a la secció 375 de la llei, s'inclou una proposta de la Cambra alta britànica dirigida a evitar fusions que suposin un perill per al pluralisme; és una clàusula que s'ha batejat com el "test de pluralitat", i que s'inclou en la reglamentació de fusions general.

En el text s'especifica la necessitat que a l'hora d'avaluar una fusió entre mitjans es doni una "pluralitat suficient" de propietaris per a "cadascuna de les diferents audiències".

S'especifica segons la secció 319 de la nova llei, que a més els propietaris han de tenir un "compromís genuí envers els estàndards de programació i imparcialitat".

El procediment és una mica complicat, i implica que tant el primer pas com la decisió definitiva corresponen al ministre de Comerç i Indústria. En concret, si la fusió aixeca un "interès públic específic en relació als mitjans" (secció 376, article 3), el ministre de Comerç i Indústria pot demanar a l'Ofcom un informe sobre les implicacions en l'interès públic de l'operació. Les conclusions de l'Ofcom amb les al·legacions públiques seran enviades a la Comissió de Competència, que les farà arribar al ministre, qui tindrà l'última paraula.

El procediment mostra com en la democràcia més antiga del món els polítics encara volen assegurar-se el control final de les concentracions de mitjans. De rerefons hi ha, com sempre, el debat de qui controla el controlador, però també demostra la poca confiança dels polítics en uns òrgans independents creats per ells mateixos. En el fons, és un problema d'acceptar el joc democràtic, ja que l'efectivitat dels òrgans reguladors depèn de la seva credibilitat, la qual és inversament proporcional a la seva dependència del poder polític (SÁNCHEZ-TABERNERO I CARVAJAL, 2002: 138).

El test de pluralitat és perillós per la seva subjectivitat implícita. Els grans grups poden portar el regulador a la justícia per discrepar d'una aplicació equivocada del que s'entén com a 'pluralitat suficient' o 'un compromís genuí' amb els objectius d'imparcialitat i diversitat. Aquesta inseguretat jurídica ha portat el govern Blair a comprometre's a donar cobertura financera a l'Ofcom en cas de disputes legals amb els grups de mitjans en raó del 'test de pluralitat'.

En tot el procés de debat britànic sobre la nova llei ha planejat la figura de Rupert Murdoch. El magnat nord-americà domina la televisió de pagament al Regne Unit amb SKY, té un peu a la digital terrestre en obert amb l'aliança amb la BBC (Freeview) i, a més, domina el grup de premsa News Group Newspaper, amb títols tan emblemàtics com *The Times* i *The Sun*. La peça que li manca és el domini d'una cadena de televisió terrestre. La seva única opció era i és Channel 5, ara controlat pel grup RTL. Fins ara les lleis anticoncentració li ho impedi en raó del seu domini en el mercat de diaris. Amb la nova llei, aquests límits han estat

eliminats, però haurà de passar el test de pluralitat.

Respecte al servei de notícies ITN, lligat al tercer canal o ITV, la llei preveu eliminar el màxim del 20% de limitació de la seva propietat per a un sol accionista. Però dona a l'Ofcom la capacitat de revisar les condicions de cada nou contracte, per tal d'assegurar que la ITN està ben finançada i pugui donar notícies d'alta qualitat. La intenció del govern amb aquest control és preservar tres grans proveïdors de notícies de televisió al Regne Unit: BBC, ITV i SKY.

Itàlia: un debat sobre la concentració de mercat

El debat a Itàlia està centrat en el concepte de concentració de mercat per raons òbvies. El govern Berlusconi defensa una proposta de llei sobre l'audiovisual que afavoreix els interessos privats del primer ministre. Per una banda, el duopoli econòmic entre la RAI i Mediaset mediatitza qualsevol discussió sobre les mesures anticoncentració. Per l'altra, el conflicte d'interessos des que Berlusconi és cap de govern, és enorme: com a primer ministre, controla la RAI, i com a empresari privat, a través de la seva família, domina el grup Mediaset.

Des del punt de vista simplement econòmic, i, segons l'organisme italià de protecció de la competència, l'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato (AGCM), la televisió italiana era la que mostrava un nivell més alt de concentració de mercat entre els principals països europeus: un 90% del mercat era dominat per les dues primeres empreses. En canvi, les dues cadenes més importants de França tenien el 74% del mercat, les d'Alemanya el 66%, les del Regne Unit el 65% i el 54% les de l'Estat espanyol (AGCM, 2003).

Davant d'aquesta situació i la previsió d'una nova llei sobre l'audiovisual, el president de la República, Carlo Azeglio Ciampi, va expressar les seves preocupacions el juliol de 2002 en un discurs específic dedicat al pluralisme davant del Parlament. Va demanar la defensa d'un pluralisme més autèntic i profund alhora que qualificava la independència en els mitjans de comunicació com un element vital de la democràcia.

La proposta de llei elaborada pel govern Berlusconi i debatuda al Parlament italià permetrà a Fininvest la llibertat d'entrar a nous negocis que fins ara tenia vedats com

l'edició, la premsa i la ràdio. En concret, la nova reglamentació permet a un canal de televisió la compra d'un diari a partir del 2009. El canvi principal de la proposta de llei és que modifica el límit màxim d'ingressos publicitaris respecte al total del mercat de la televisió que podia obtenir una emissora de televisió, fixat en un 30%. Ara el límit és del 20%, però el percentatge es calcularia sobre la base de tots els ingressos publicitaris de tots els mitjans de comunicació. A més, la llei, si finalment és aprovada, també permet a Mediaset comptabilitzar l'autopromoció feta pels presentadors fora del màxim de 18 minuts per hora i passar a comptabilitzar-se en el total diari.

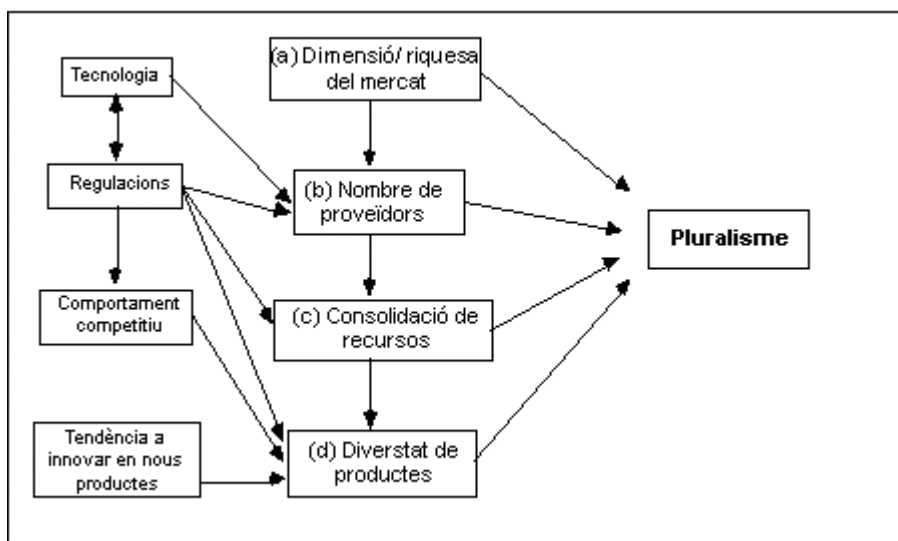
La proposta de llei també anul·la una decisió judicial del Tribunal Constitucional que obligava Mediaset a desprendre's d'una de les seves emissores terrestres, Rete 4, o a enviar el senyal per satèl·lit, per excedir el límit del 20% de llicències de televisió terrestre que un mateix operador podia tenir i que la llei de 1997 imposava en televisió terrestre (VV.AA., 2001: 47). Es preveu que la llei serà aprovada, amb alguna esmena accidental, donada la majoria del govern de Berlusconi, a les dues cambres del Parlament italià.

Relacions entre concentració i pluralisme

Més enllà d'aquestes polítiques de comunicació, la percepció habitual entre l'opinió pública és que la concentració en general és cada cop més elevada: poques empreses cada cop més grans dominen els mercats. Però si parlem de concentració de mercat, la realitat és ben diferent. Les últimes investigacions mostren que tant a nivell econòmic global (GHEMAWAT I GADHAR, 2002), com en el sector dels mitjans a Europa (LLORENS-MALUQUER, 2001; SÁNCHEZ-TABERNERO I CARVAJAL, 2002) la concentració de mercat està baixant. Tot i que aquests estudis no entren a analitzar els mercats locals i regionals, on més elevada pot ser la concentració en raó de l'estretor del mercat, els resultats suggereixen que a vegades es confon concentració amb gegantisme. Que unes empreses facturin molt, no vol dir automàticament que hi ha hagut concentració de mercat i manca de competència. La indústria de l'automòbil en seria un exemple.

Aquest descens de la concentració de mercat no treu que hi pugui haver casos clars de concentració de mitjans. Però

Figura 2. Elements rellevants per a una anàlisi de la relació entre pluralisme i concentració



Font: Doyle, 2002: 15.

a partir d'aquests fets concrets, és molt freqüent establir una relació general negativa: quant més gran sigui el nivell de concentració, més petita serà l'oferta de mitjans independents; per tant, alts nivells de concentració de mercat impliquen menys oferta, i menys pluralisme.

Tanmateix, com assenyala Kowlasky (1998), Doyle (2002) i McQuail (1992), la relació entre concentració de propietat en els mitjans i pluralisme no és tan directa per a la intervenció d'altres factors. Explica Doyle (2002) que les altres variables que impacten decisivament en el pluralisme són la dimensió del mercat, els recursos disponibles en aquell mercat, l'estructura del sistema mediàtic i els objectius i competitivitat de les empreses de mitjans (vegeu la figura 2).

Per tant, la concentració de mitjans és una variable important, però dins d'un marc més ampli de circumstàncies que també afecten positivament o no el pluralisme. És lògic, doncs, apunta Doyle, que les mesures que poden promocionar el pluralisme no han de limitar-se a les que afecten a les concentracions de propietat, perquè sinó es cau en un reduccionisme perillós: identificar pluralisme amb pluralitat. I és que el concepte de *pluralitat* arrossega la càrrega semàntica del nombre, de la quantitat; mentre que el terme pluralisme s'associa més a diversitat entesa com a varietat.

Precisament, el concepte *pluralitat* és un dels elements utilitzats per la indústria per defensar la no-intervenció pública en el terreny de la concentració dels mitjans. La capacitat d'escollir entre una varietat és un dels components positius del terme *pluralisme*, però també s'ha de tenir en compte el contingut divers. En aquest sentit, el contingut homogeni que ha dut la liberalització de l'audiovisual a Europa des de mitjans dels anys vuitanta és una mostra de com la pluralitat no és suficient. Com expliquen de forma gràfica Moragas i Prado (2000: 175, 200), "a l'aixopluc d'aquesta filosofia [neoliberal] creixen les equacions liberalitzadores que es plasmen en l'enunciat següent: Privatització = Multiplicació de canals = Augment de l'oferta = Diversitat = Pluralisme. [...] Després de l'anàlisi de la graella de programació es pot fer una revisió de l'equació: Privatització = Multiplicació de canals = Competència = Homogenització de l'oferta = Concentració = Reducció de pluralisme". Per tant, en sentit estricte, defensar la pluralitat de mitjans és defensar l'existència de més d'un

mitjà de comunicació, sense jutjar sobre el seu contingut, que pot o no ser divers.

Pensem que és molt més adient l'opinió del Consell d'Europa: "La diversitat hauria de ser definida com la possibilitat d'escollir en un moment donat entre diferents gèneres periodístics, diferents temes i esdeveniments, diferents fonts d'informació, diferents interessos, opinions i valors, diferents autors, diferents perspectives, etc." (Consell d'Europa, 1992). Per tant, el pluralisme ha de ser no només extern, sinó també intern.

El model de la figura 2 suggereix que els nivells de pluralisme en un mercat determinat depenen (a) de la mida i riquesa del mercat, condicions que limiten el nombre d'ofertes separades i autònomes (b). Però el punt clau és com s'articula de la consolidació de recursos, sobretot en les funcions editorials del mitjà (c). Si, per exemple, es comparteixen les mateixes fonts d'informació per part de mitjans d'un mateix grup, s'aconsegueix un menor pluralisme que si es diversifiquen o són independents.

Per tant, la pregunta clau en qualsevol operació de concentració és: Quines funcions un propietari d'un grup multimèdia combina per aconseguir economies d'escala o d'abast? Els serveis generals de suport o *back-office*, comptabilitat, vendes, publicitat, o aquells relacionats amb el contingut? La qüestió és saber si un mitjà que ha fet una operació de compra o fusió reinvertirà els beneficis per produir diversitat de continguts per tal de cobrir els diferents nínxols de mercat o els farà homogenis.

Aquesta relació indirecta entre concentració econòmica i pluralisme no implica, però, que la concentració de mitjans hagi de ser menystinguda o ignorada. L'existència d'una pluralitat d'ofers ja contribueix positivament al pluralisme. Tot i que alguns mitjans comparteixen el mateix contingut o que aquest sigui homogeni, almenys hi ha una oferta diferent del mateix contingut i s'evita que un únic subministrador tingui el control absolut de la programació, amb la qual cosa es redueix a més el perill potencial d'una excessiva influència política.

El model de Doyle també és interessant perquè es fixa en la mida del mercat i en el seu desenvolupament. En els països petits, l'escàs mercat no permet finançar un gran nombre de mitjans de comunicació, la qual cosa implica habitualment un alt nivell de concentració. Per tant, en mercats de comunicació petits, els nivells de pluralisme exigi-

bles podrien ser inferiors als mercats més amplis. En definitiva, diferents mides de mercat impliquen diferents nivells de pluralisme i diferents tipus de mesures anticoncentració.

El greu problema conceptual que presenta el pluralisme és la seva plasmació concreta en reglaments i lleis. El pluralisme és un objectiu polític qualitatiu, que cerca una diversitat de contingut ofert, però per protegir-lo s'han de forjar eines quantitatives. Per exemple, com assenyala Sánchez-Tabernero i Carvajal (2003: 19), l'índex de concentració Herfindahl-Hirschman és útil per comparar situacions de concentració en diferents mercats o per veure'n l'evolució temporal. Tanmateix, "és impossible establir un índex a partir del qual es pot dir que un grau de concentració és excessiu o no tolerable per les autoritats: la xifra dependrà de les característiques de cada mercat, el tipus de negoci, i en una última anàlisi, sobre la decisió presa pel públic a través dels seus representants polítics".

La qüestió que ara se'ns imposa és: Per què si el problema és la diversitat de contingut, s'han imposat les lleis anticoncentració per protegir el pluralisme? Les mesures anticoncentració basades en la propietat s'han mostrat útils, perquè com que és difícil controlar les intencions dels propietaris de mitjans o regular totalment la seva conducta respecte a la línia editorial, la mesura més efectiva i simple d'assegurar una diversitat saludable de veus és per als governs evitar que els mitjans siguin monopolitzats.

A més, les intervencions per a promoure activament contingut divers, com per exemple, quotes de programació, són difícils d'imposar des del moment en què s'oposen a drets tan fonamentals com la llibertat d'expressió i d'empresa. Tanmateix, si bé la imposició de quotes de continguts és inviable a la premsa, en el sector televisiu sí que hi ha un cert fonament en el fet que els operadors ocupen un espai radioelèctric que pertany al conjunt de la societat i que fan un negoci a partir d'un recurs públic.

La clau de volta és trobar quin desenvolupament legislatiu serà el millor per servir al més gran nombre d'objectius d'interès públic, econòmic i social al mínim cost.

En canvi, si una intervenció estatal es justifica en nom del pluralisme però és utilitzada amb finalitats partidistes o espúries, com és el cas italià, aleshores les normes poden convertir-se en mètode de control del sistema de comunicació, i l'interès públic fa fallida.

En definitiva, la intervenció de l'Estat per protegir el pluralisme està justificada en raó del bé comú, sempre que es respecti el principi de proporcionalitat.

Per tant, el pluralisme és una qüestió, com la democràcia, d'equilibris. En aquest cas, entre forces del mercat imperfectes per aconseguir béns socials i polítics i regulacions imperfectes. Per això, no és tan important què es regula, com el com es regula: la seva aplicació en el dia a dia, el respecte a les lleis i a l'Estat de Dret. És a dir, el problema és de cultura democràtica.

Bibliografia

- AGCM (Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato). IC23-SETTORE TELEVISIVO Apertura indagine conoscitiva, núm. 12056, de 29/05/2003 publicat en el Butlletí de la AGCM, el 18/6/2003 núm. 22/2003.
- BAIN & COMPANY. *Réussir une fusion/acquisition*. Brussel·les: Bain & Co, 1997.
- BUSTAMANTE, E. *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- COMISSIÓ EUROPEA. *Panorama of European Union Industry*. Luxemburg: Publications Office of European Communities, 6^a ed., 1996.
- CONSELL D'EUROPA. "Etude complémentaire du consultant (Arbeitsgruppe für Kommunikationsforschung & Beratung) sur les notions de pluralisme et de diversité". Informe del Comité d'experts sur les concentrations des media et le pluralisme. MM-CM (92) 11. Estrasburg: Consell d'Europa, 1992.
- COPPS, M.J. *Remarks from FCC Commisioner Michael J. Copps at Columbia Law School Forum On Media Ownership*. Nova York: 16/1/2003.
http://hraunfoss.fcc.gov/edocs_public/attachmatch/DOC-230398A1.pdf
- DOYLE, G. *Media Ownership*. Londres: SAGE, 2002.
- EUROPEAN INSTITUT FOR THE MEDIA. *La transparence dans le contrôle des médias*. Düsseldorf: EIM, 1994.
- KOWALSKY, T. "Media concentration and pluralism in the light of national corespondent's and consultants' reports (1995-1997)". A: Informe MM-CM (98) 7. Estrasburg: Consell d'Europa, 1998.
- McQUAIL, D. *Media performance: Mass Communication and the Public Interest*. Londres: Sage, 1992.
- MIGUEL, J. C. *Los grupos multimedia*. Barcelona: Bosch, 1993.
- LLORENS MALUQUER, C. *Concentración de empresas y el pluralismo: la acción de la Unión Europea*. Bellaterra (tesi doctoral), Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
<http://www.tdcat.cbuc.es/TDCat-0111102-124855/>
- MORAGAS, M. de; PRADO, E. *La televisión pública a l'era digital*. Barcelona: Pòrtic - Centre d'Investigació de la Comunicació, 2000.
- NIETO, A.; IGLESIAS, F. *Empresa Informativa*. Barcelona: Ariel, 1993.
- SÁNCHEZ-TABERNERO, A. et al. *Concentración de la comunicación en Europa. Empresa comercial e interés público*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació & European Institute for the Media, 1993.
- SÁNCHEZ-TABERNERO, A.; CARVAJAL, M. *Media Concentration in the European Market. New Trends and Challenges*. Pamplona, Media Markets Monographs, 3, juny 2002.
- VV.AA. *Television and Media Concentration. Regulatory models on the national and the European level*. Estrasburg: European Audiovisual Observatory, 2001.

Hipervincles

Lleis:

Regne Unit: Communications Act de 17 de juliol de 2003

<http://www.hmso.gov.uk/acts/acts2003/20030021.pdf>

Estats Units: Normes de la FCC sobre concentracions de mitjans de 2 de juliol de 2003

http://hraunfoss.fcc.gov/edocs_public/attachmatch/FCC-03-127A1.pdf

Agències:

Itàlia: Autorità per le garanzie nelle comunicazione (AGCOM)

<http://www.agcom.it/>

Regne Unit: Ofcom (Office of Communications)

<http://www.ofcom.org.uk/>

Estats Units: FCC (Federal Communications Commission - media ownership)

<http://www.fcc.gov/ownership/documents.html>

FCC (Federal Communications Commission - media bureau)

<http://www.fcc.gov/mb/>

De la retòrica a l'arquetipus: els manuals de guió

Ivan Pintor

- *La traducció d'El viaje del escritor, de Christopher Vogler, i la publicació gairebé simultània d'El guió, de Robert McKee, revifan el debat sobre els llibres que tenen per objecte el guió cinematogràfic i televisiu. Els manuals, els estudis descriptius i les anàlisis acadèmiques es barregen en un àmbit on, sovint, les fronteres entre els diferents tipus de monografies s'esvaeixen. Aquest entrecreuament teòric desvetlla moltes coincidències entre les conclusions acadèmiques i les que atenyen els guionistes en la pràctica quotidiana. Així, doncs, sorgeix una pregunta: de quina manera els manuals d'escriptura de guions i els estudis analítics es complementen i intercanvien aportacions?*

Convocat o no, el déu vindrà
(Llegenda que corona la porta de la casa
de CARL GUSTAV JUNG)

La traducció d'*El viaje del escritor*, de Christopher Vogler, i la publicació gairebé simultània d'*El guió*, de Robert McKee, revifan el debat sobre els llibres que tenen per objecte el guió cinematogràfic i televisiu. Els manuals, els estudis descriptius i les anàlisis acadèmiques es barregen en un àmbit on, sovint, les fronteres entre els diferents tipus de monografies s'esvaeixen. Aquest entrecreuament, afavorit per la gran quantitat de títols editats, suscita

sinergies adesiara paradoxals: obres teòriques que acaben sent el nucli de l'aprenentatge pràctic o bé manuals que només fan aportacions taxonòmiques.

Ambdós autors, Vogler i McKee, són analistes que treballen per a grans companyies cinematogràfiques, i els seus llibres han obtingut un gran ressò entre els guionistes d'aquestes majors. Malgrat això, les conclusions que atenyen s'adiuen amb tres tradicions acadèmiques: la narratologia, en el cas de McKee, i l'antropologia cultural i l'hermenèutica simbòlica, en el cas de Vogler. Aquest caire fronterer entre la teoria i la pràctica del guió invoca un gran interrogant: és possible que els models d'escriptura de guions i els models analítics, en parlar del mateix objecte, puguin permeabilitzar els coneixements i enriquir-se mútuament?

El guió, un objecte inestable

Pot anomenar-se guió qualsevol text escrit que serveixi per fer una pel·lícula, des de les anotacions fragmentàries de Dalí i Buñuel per a *Un perro andaluz* fins als guions de Hitchcock, tan minuciosos i assortits d'*story-boards* que, segons deia, podrien filmar-se sense ell. D'altra banda, cal distingir diferents estadis del guió segons el nivell de desenvolupament: l'*story-line*, integrat per unes quantes paraules, la sinopsi, el tractament, la continuïtat dialogada, el guió literal i l'*script*, és a dir el guió amb el *découpage* tècnic. Totes aquestes fases, que són imprescindibles en un sistema d'estudis, poden abreujar-se en un context més independent.

En referir-se a la naturalesa del guió, el cineasta francès François Truffaut solia dir que cal filmar contra el guió i muntar contra el rodatge. Amb això volia remarcar una de les contribucions que van fer els nous cinemes europeus

Ivan Pintor

Professor de la Facultat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

dels anys seixanta: descobrir en el guió un dispositiu capaç d'esperonar l'inici d'una filmació permeable a qualsevol troballa impremeditada, en lloc de valorar-lo només com un programa tancat de rodatge. Tanmateix, la frase de Truffaut també pot entendre's en un sentit més ampli, ja que el guió no és mai una obra literària ni el resultat definitiu d'una tasca artística, sinó la primera fase d'una llarga metamorfosi que mena fins a la pel·lícula enllestida.

Un altre francès, en aquest cas el guionista Jean-Claude Carrière, cèlebre per les seves col·laboracions amb Luis Buñuel, ha subratllat que el guió és un document efímer tot recordant la seva pròpia trajectòria. El primer encàrrec que va rebre va ser l'adaptació literària dels films de Jacques Tati. Abans de novel·lar-los, però, va decidir estudiar tot el procés de producció cinematogràfic. La muntadora del projecte, Suzanne Baron, va ensenyar-li el guió original de *Les vacances de Mr. Hulot* i li'n va mostrar una seqüència. Aleshores li va dir: "Todo el problema del cine consiste en pasar de esto a eso" (CARRIÈRE, 1997).

Carrière considera que entre el guió i el muntatge hi ha un lligam íntim. Són les dues cares d'una mateixa dialèctica entre narrar i tallar, entre síntesi i anàlisi. El problema per definir una metodologia d'anàlisi i de creació de guions prové, segons Carrière, de la manca d'una història o una morfologia del guió. Gairebé tots els aspectes tècnics de la producció tenen una història, però el guió cinematogràfic mai no ha estat investigat com a forma independent perquè és una part íntima del film que desapareix una vegada ja ha estat rodat. És, com diu Francis Vanoye (1996: 15), un "objetge inestable", cosa que el diferencia de les obres de teatre, que estan destinades a suportar noves escenificacions.

Un guió ha de contenir respostes potencials a totes les preguntes que qualsevol dels membres d'una producció li pugui fer: quantes peces de roba calen?; quins objectes hi ha d'haver a l'enquadrament?; quins recursos tècnics caldran per solucionar aquesta seqüència?; quants figurants hi haurà?; quants diners costarà tot plegat? Més enllà de la claredat, la concisió i l'estil purament descriptiu que un guió exigeix, aconseguir que tingui un format estandarditzat és un coneixement que pot adquirir-se ràpidament, i que dóna la raó a Orson Welles quan sostenia que tot allò que cal per fer una pel·lícula pot aprendre's durant un dia en uns grans estudis.

El problema, però, és més profund, perquè un guió és una història. I narrar no és quelcom que pugui aprendre's en un dia. Alguns manuals que a hores d'ara han esdevingut clàssics, com els de Syd Field, Simon Feldman, Jacob Most, Linda Seger, Tom Stempel, Lajos Egri o Constance Nash i Virginia Oakey, intenten oferir eines perquè el professional obtingui resultats amb una certa celeritat. La contrapartida és que aquesta precipitació no estimula l'elaboració de cada història atenent a la seva especificitat, sinó que ben sovint corre el risc de resoldre's en receptes i prescripcions que avalen històries esquematitzades d'una manera convencional.

El libro del guión (1994) i *El manual del guionista* (1995), de Syd Field, constitueixen, potser, l'exponent més clar d'aquest tipus de manuals, que, tot i oferir l'avantatge de l'ordre i la claredat, proporcionen solucions estereotipades com ara dividir el guió en tres segments exactes de 30, 60 i 90 pàgines corresponents a la introducció, el nus i el desenllaç, o bé situar els punts de torsió de l'acció o *turning points* a les pàgines 25-27 i 85-90. Aquestes recomanacions pressuposen massa coses: que cada pàgina té una durada exacta d'un minut a la pantalla o que qualsevol història pot reduir-se a una graella predeterminada.

No s'ha d'oblidar que "las ficciones no se construyen sobre la norma, sino sobre las excepciones", tal com assenyala Gabriel García Márquez a *La bendita manía de contar* (1998), un interessant extracte dels cursos de guió que imparteix a la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, a Cuba. El mètode de discussió de les ficcions de García Márquez en aquesta obra demostra que, abans de donar forma a qualsevol relat amb les eines escaients i abans fins i tot d'estructurar-lo d'una manera clàssica, cal discutir-lo i analitzar-ne els engranatges.

Variacions de la trama

Robert McKee aconsegueix sintetitzar la tradició dels manuals pràctics amb les aportacions més analítiques d'autors com Eugène Vale, Dwight Swain, Michel Chion o Francis Vanoye. Tots ells han aconseguit edificar una pedagogia del guió capaç d'endinsar-se en l'organització de diferents tipus d'històries i trames i treure'n l'entrellat abans

d'aplicar-hi fórmules retòriques per bastir els mecanismes del suspens, la gestió de la informació i la caracterització dels personatges. McKee, precisament, no s'allunya gaire de Vanoye o Chion pel que fa a la distinció de les fases i les tipologies de guió.

A *Cómo se escribe un guión*, Chion pren com a punt de partida quatre pel·lícules de diferent època, nacionalitat i gènere que analitza detalladament: *Pauline à la plage* (1983), d'Eric Rohmer, *To have and to have not* (1944), de Howard Hawks, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), de Fritz Lang, i *Sansho Dayu* (1955), de Kenji Mizoguchi. Cadascuna d'aquestes produccions exemplifica un període històric i, ensems, un model narratiu que es diferencia dels altres per tot un conjunt de trets: la disposició de la seqüència, el tancament de les diferents trames, la "motivació narrativa" (prenent el terme del formalista Tomashevski) dels personatges, l'articulació de les seqüències o el rerefons mitològic.

Aquest conjunt de diferències no poden considerar-se aïlladament, sinó que formen part de sistemes narratius, alguns dels quals posseeixen un nivell d'organització força convencionalitzat. McKee estableix d'antuvi la tipologia, que comença amb allò que anomena *arquitràma*, "una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible" (MCKEE, 2002: 67).

És possible identificar l'*arquitràma* amb els guions del classicisme de Hollywood, que responen a la noció tradicional de la trama, el *mythos* aristotèlic. El filòsof grec la va definir com la mimesi o imitació d'una acció única i completa. I qualsevol acció és única i completa "si tiene un comienzo, un medio y un fin, es decir, si el comienzo introduce el medio, si el medio (peripecia y agnición) conduce al fin y si éste concluye el medio" (RICOEUR, 1987-II: 42-43). Aleshores, assenyala el filòsof Paul Ricoeur, la configuració global preval sobre l'episodi i la concordança sobre la discordança de les accions representades.

Però fins i tot la *Poètica* d'Aristòtil, que encara avui és el model de la major part de manuals sobre el guió, circumscriu l'abast d'aquest model amb final tancat a la

tragèdia. És a dir, no universalitza els seus principis, sinó que els emmarca dintre del seu gènere -així, per exemple, considera que l'epopeia té una inclinació més episòdica-, cosa que no fan autors com Seger o Field. Per aquesta raó, McKee, conscient de la història del cinema, hi afegeix dos altres models de guió: l'*antitràma*, i la *minitràma*, que identifica fonamentalment amb els cinemes europeus de la modernitat.

El principi rector de la *minitràma* és l'atenuació. El conflicte no s'exterioritza tant com en l'*arquitràma*, sinó que gairebé sempre rau en un problema intern dels personatges. La causalitat no se centra en el personatge, i les motivacions no són tan clares. L'oposició entre el desig i la prohibició, que és l'arrel de tota la narrativa clàssica, es dilueix en una multitud de causes i, en conseqüència, el final tendeix a ser més obert que en l'*arquitràma*. En un món fictici que no privilegia la causa eficient, la presència de l'atzar esmicola la temporalitat i potencia una configuració més episòdica de les accions.

Fins aquí, sorprèn la coincidència entre la classificació de McKee i els models històrics de narració que estableixen, des d'una perspectiva analítica, teòrics com ara Noël Burch (1991) o, sobretot, el neoformalista David Bordwell (1995, 1996, 1997): el classicisme correspon a l'*arquitràma* i la narració d'art i assaig, a la *minitràma*. El cas de l'*antitràma* és més complicat, perquè li escaurien tres subsistemes de Bordwell: la *narració historicomaterialista* soviètica, la narració paramètrica de cineastes com Bresson, Ozu o Dreyer, l'atenció dels quals recau sobre les permutacions estilístiques, i la *narració-palimpsest* de Godard, caracteritzada per l'hipertextualitat.

Així, doncs, l'*antitràma* de McKee pot identificar-se amb l'exercici de variacions antiestructurals com les que practiquen els cineastes esmentats, juntament amb autors tan diferents com Buñuel, Resnais, Marguerite Duras, Chris Marker o els artistes experimentals Stan Brackhage i Michael Snow. Les obres de tots aquests creadors, com les aportacions literàries de James Joyce, Virginia Woolf, Musil o Samuel Beckett s'interessen per la personalitat inacabada, la diversitat dels estrats de la consciència i les limitacions que el llenguatge ens imposa a l'hora de donar forma al caràcter incoatiu i fonetís dels afectes. Vulneren, en conseqüència, l'ordre de la narració, trencant-lo i superposant-hi una articulació de caire poètic o discursiu.

Acció, personatge, conflicte

El cant XVIII de la *Ilíada* proporciona una metàfora del principi sobre el qual es forja qualsevol relat: la distància envers la realitat, en funció de la qual el món deixa de percebre's com una experiència múltiple i fragmentària. El narrador del poema homèric s'allunya del món i es recrea en la coneguda descripció de l'escut que Hefest construeix per a Aquil·les atenent els precs de la seva mare, Tetis. A sobre de l'escut apareixen representats el Sol, la Lluna, la Terra, el mar, les ciutats, les tasques agrícoles, les guerres, les concòrdies, les danses i tot allò que els humans i els déus poden conèixer.

Només a partir d'aquest instant que atorga jerarquia i equilibri al cosmos, el relat pot reprendre el seu curs. En descriure cada fragment de l'escut d'Aquil·les, les condicions de concinnitat prèvies de la narració fan possible que els ordres narratiu i mitològic s'arrangin i, aleshores, el relat comenci a fluir. La tasca de qualsevol creador d'històries reproduceix amb exactitud aquest procés: bastir una carcassa narrativa i lliurar-se, a continuació, a l'exercici d'imaginar el relat, d'insuflar el temps a allò que només és una jerarquia, la previsió d'un trajecte.

En un guió, l'estructura té, fins i tot, més importància que en una novel·la, ja que ha de suportar innumerables modificacions quan comença la posada en escena. La diferència entre l'escriptor i el guionista ha estat subratllada per Carrière en afirmar que "el novel·lista escriu, mientras que el guionista trama, narra y describe: la escritura le es contingente" (CARRIÈRE i BONITZER, 1991: 117). En funció de l'estructura, que pot correspondre a qualsevol dels models establerts per McKee, cal delimitar altres variables com l'adscripció genèrica, la naturalesa de l'incident inductor o el disseny dels actes.

Gairebé tots els teòrics del guió, des de Nash i Oakley fins al guionista brasiler de telenovel·les Doc Comparato -el seu manual *El guió, art i tècnica d'escriure* (1989) té un plantejament molt semblant al de McKee-, atorguen una gran importància a la classificació d'unitats dramàtiques, una temptativa tan antiga com els estudis sobre la ficció. Els set tipus que Goethe va enumerar van ser succeïts, per exemple, per la minuciosa tipologia de George Polti, autor de l'influent obra *Les Trente-Six situations dramatiques* (1895).

McKee també consigna un llistat de vint-i-cinc categories

que, com les de Chion, es troben a mig camí entre la modalitat dramàtica i el gènere. En aprofundir dins de la concepció retòrica de l'estructura, es troba amb un problema que també va ser detectat per Aristòtil: què té més importància, l'estructura o els personatges?; la motivació del personatge ha de supeditar-se a la constitució de l'acció o a l'inrevés? La resposta, que en la novel·la moderna va decantar-se pel personatge, en aquest cas depèn, sobretot, del tipus de trama i és una de les preocupacions més persistents de tots els llibres sobre el guió.

Així, doncs, per a Lajos Egri (1946), la importància del personatge és tan gran que recomana desenvolupar-ne una àmplia bibliografia. Eugène Vale (1993) vincula el personatge amb l'acció dramàtica a través de nocions com ara la motivació, la intenció i l'objectiu, mentre que Antoine Cucca (1986) les substitueix per condició, aspiració i realització, i Howard Lawson (1936) per condicions socials i força de voluntat. Veient aquests valors, pot apreciar-se que el lloc on es troben l'esfera actancial i la definició dels caràcters és, també, l'espai on es dirimeixen qüestions com la versemblança i la suspensió de la incredulitat, que durant el segle XIX van eclipsar qualsevol altre debat sobre la narració.

A més, a la cruïlla entre el caràcter i l'acció també es perfila el *conflicte*. Swain (1988) el defineix com: "The interplay between forces seeking to attain mutually incompatible goals". McKee el divideix en intern, personal i extrapersonal i, de la mateixa manera que Field, considera que el conflicte ha de manifestar-se en tots els estrats de la narració a través d'allò que anomena *la idea controladora*, que presideix cadascuna de les seqüències. Es tracta, en el fons, d'un concepte d'origen teatral que comparteixen nombrosos teòrics: Egri, Feldman, que l'anomena *superobjectiu totalitzant*, i el cineasta Kulechov, que als seus famosos tallers l'anomenava *superobjectiu* o *superproblema* (PUDOVKIN et al., 1988).

Com sostenia Henry James, l'únic imperatiu absolut dins i fora de l'escena és dramatitzar, és a dir, transformar en signes sensibles i visuals tot allò que vulgui expressar-se, i tamisar-ho a través del conflicte. D'acord amb aquesta premissa, el guionista ha de controlar sempre l'equilibri entre el conflicte dramàtic i el caràcter. Com recomana Horacio Quiroga al manament VIII del "Decálogo del perfecto cuentista": "Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el

camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios".

De la retòrica a l'arquetipus

Des que, els darrers anys del segle XIX, la mítica productora Biograph, per a la qual treballava el cineasta David Wark Griffith, va posar les bases d'allò que esdevindria el model narratiu clàssic i va demanar la col·laboració d'escriptors i dramaturgs per als seus *outline scripts*, la major part de films que es projecten tenen una durada, una conformació i una economia narrativa més semblants al conte breu que a la trama proteïforme de la novel·la. L'austeritat que Quiroga postula per al conte s'adequa perfectament al cinema que, a més, té unes lleis de tancament de la trama molt semblants a les del conte.

D'altra banda, el cinema, com l'escena teatral, posseeix l'arma de la presència de l'actor i el valor d'un temps que discorre inexorablement, cosa que el dota per representar la tragèdia i el melodrama, és a dir, per aprehendre i dramatitzar la mort, la pèrdua i l'erosió que el pas del temps infligeix sobre els sentiments. La dificultat neix de combinar aquests trets amb una extensió acotada que sovint fa difícil invertir els personatges amb profunditat psicològica o, com assenyala Linda Seger, crear "personatges multidimensionals". Per a això hi ha dos grans conjunts de recursos, lligats respectivament a la definició del conflicte i a la configuració d'un substrat mitològic.

Pel que fa a la constitució del conflicte, que determina tant el ritme com els punts d'inflexió del relat i la magnitud de la voluntat del personatge, convé fer esment de la gramàtica narrativa d'Algirdas Julien Greimas. La seva proposta analítica, deutora de l'estructuralisme, sosté la hipòtesi que tot personatge dramàtic o *actant* pot ser edificat a partir d'una mancança inicial. Aquesta fórmula, que s'inspira en la figura del *sujet barré* de Lacan, té l'encert de ser una estructura lògica mínima. Si el desig és el fruit d'una carència, aleshores el conflicte constitueix el trajecte des de la disjunció inicial entre subjecte i objecte fins a la seva conjunció final, sia efectiva, sia frustrada.

Entesa d'aquesta manera, l'acció dramàtica es basa en l'itinerari d'aproximació entre el subjecte i l'objecte, i té el

nucli tant a la *prova* que afronta el personatge com a l'anomenat *contracte*, noció analítica que té una rèplica exacta en el *commitment* o compromís de Dwight Swain. El rigor acadèmic prolix de Greimas descriu bé la naturalesa del desig que mou tot el sistema narratiu del classicisme i l'esquema fundacional del *boy meets girl*, és a dir, la recerca de l'altre, que, fins i tot, té una clara formulació visual: del pla-contraplà inicial que registra el moment en què el noi i la noia es coneixen fins al petó final que els ajunta en un únic pla.

Potser qui millor ha entès i parodiat la importància de la mancança constitutiva en el tipus de narracions èpiques que interessin a Greimas és el dramaturg, cineasta i escriptor xilè Alejandro Jodorowsky, que als seus còmics planteja sempre el relat d'herois que tenen, àdhuc, una carència física. L'exemple paradigmàtic és la saga d'*Alef-Thau* (1982-1998), un personatge que neix sense extremitats i al llarg de cadascun dels cants o episodis de la seva aventura ha d'aconseguir les cames i els braços que li permetin escometre la batalla final amb un antagonista que, en realitat, és la seva pròpia ombra i que, segons Greimas i Courtés, desenvoluparia un "antiprograma narratiu".

Per a Greimas, la narració és una part tan íntima de qualsevol enunciat que les categories de desarticulació descrites només poden bastir un procés d'anàlisi (GREIMAS, 1973: 188), però no de construcció. De fet, l'abstracció de la gramàtica narrativa de Greimas li dóna ben poca utilitat com a motor de construcció de ficcions. La raó, una vegada més, es remunta a Aristòtil, ja que, a la *Poètica*, el pensador grec no va dir res sobre la construcció temporal de la trama, i d'aleshores ençà, sembla com si aquest silenci hagués provocat una absència del temps en la tradició d'estudi de les narracions, des de l'exegesi de Porfiri fins a Herder i Coleridge a l'època romàntica o a Greimas, que proposa un model rigorosament acrònic.

El formalisme rus també va intentar descronologitzar la trama, però va inserir el temps indirectament apropant-se als mecanismes simbòlics de la *temporalització* de la trama. L'estudi del conte popular que van fer Volkov i Veselovsky va arriscar inventaris de situacions dramàtiques molt semblants a les esmentades, però aviat va distingir entre el *tema* i la *situació dramàtica*. La *Morfología del cuento*, de Vladimir Propp, va delimitar la categoria *funció* en adonar-se d'un curiós fenomen de permutabilitat: "Los cuentos

tienen una particularidad: sus partes constitutivas pueden trasladarse sin ningún cambio a otro cuento" (PROPP, 1981: 15).

En realitat, i aquí és on intervé el substrat mitològic, el descobriment de Propp va formalitzar i emparar amb una metodologia estructural quelcom que els historiadors de les religions i els estudiosos del mite ja sabien. Per aquesta raó, la seva aportació va propiciar la convergència entre diferents àmbits de coneixement i va fer possible apropaments a la ficció i al mite més plurals, com els de Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, el Cercle Eranos, Otto Rank, Heinrich Zimmer, Gilbert Durand, Hans Blumenberg, Lluís Duch o Joseph Campbell. Aquest darrer estudiós, a *El héroe de las mil caras* (1959), va recuperar la idea de conte model amb totes les funcions de Propp, i va postular l'existència del *monomite*, és a dir, d'un esquema mític elemental i transcultural.

El viatge de l'heroi

A *El viaje del escritor*, Vogler transforma el monomite en un model de construcció d'històries. Hi ha nombrosos treballs que apliquen l'esquema campbellià o els estudis jungians al cinema nord-americà contemporani (1), però el de Vogler és, potser, el més fidel a Campbell i, ahora, el més emprat com a manual pels guionistes dels grans estudis. De les classes d'escriptura de Vogler han sorgit pel·lícules com *Gandhi*, *Toy Story*, *El show de Truman* o *Forrest Gump* i sèries televisives com *Friends*, *Sesame Street*, *M.A.S.H* o *Ally McBeal*, i la seva empremta, juntament amb la de Campbell, s'aprecia en obres molt diverses, des de les tragèdies de Clint Eastwood o els melodrames de M. Night Shyamalan fins a la saga *Matrix*, dels germans Wachowski.

El rerefons de l'esquema monomític és senzill. La vida és un continu que no té divisions o bé en té més de les que calen per estructurar una història. Els únics paradigmes absoluts, el naixement i la mort, abasten, ben sovint, un interval massa extens, que no serveix per explicar qualsevol faula. Els viatges, en canvi, ja eren un relat abans que hi hagués relat: tenien principi i final, de manera que la seva estructura ja era narrativa. Els viatges, doncs, han estat sempre una metàfora de qualsevol relat, i el viatge-model que Campbell elucida a partir d'una metodologia compa-

rativa és una matriu mítica elemental subjacent a molts mites de les societats tradicionals i, fins i tot, les modernes.

El nucli del monomite és l'heroi abocat a la recerca d'un objecte (la mancança inicial) a través d'un seguit de proves o etapes, des de la llar fins al "país dels misteris". L'heroi, com el mite, dóna coherència a una munió d'imatges diverses, i en aquest ordre dinàmic s'albira una versió temporalitzada de l'escut d'Aquil·les, com el relat que enfila diversos estels amb un traç continu i agermana una imatge amb un mite (2). Al llarg del camí de l'heroi, Campbell anota una sèrie de funcions semblants a les de Propp: la doble paternitat i el segon naixement de l'heroi, la negativa a la crida, la iniciació, la col·laboració dels ajudants, els paranys dels oponents, la confrontació amb el guardià del llindar, la prova suprema, la recompensa, l'abandó dels instruments de poder i el retorn.

El viatge de l'heroi és també un esquema d'autodescobriment, que conclou quan "ambos, el héroe y su Dios último, el que busca y el que es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo como un espejo, idéntico al misterio del mundo visible. La gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer" (CAMPBELL, 1959: 44). Així, la metàfora del viatge és una de les principals estratègies que l'ésser humà posseeix per dominar la provisionalitat del temps. Com ha assenyalat Ramón Gómez de la Serna, per a l'home tot és camí, ja que el camí és la principal manera d'espacialitzar el temps devorador i d'exorcitzar la mort.

Aquest esquema, que George Lucas va aplicar fidelment durant l'elaboració del guió d'*Star Wars* (1978), ha esdevingut una mena de Bíblia de l'escriptura de guions, sovint recolzat en altres esquemes com els guions de vida de l'anàlisi transaccional (3). Al cinema d'arrel clàssica construït amb aquest esquema cal veure, doncs, una de les pràctiques socials de dominació de la contingència que el sociòleg Max Weber va anomenar *teodicea*. Vogler n'és conscient i, amb un estil divulgatiu, posa les conclusions de Campbell a l'abast dels guionistes, en forma d'eines que demostren que abans d'emprar el llenguatge per escriure, un creador de ficcions és, com va assenyalar Jorge Luis Borges, "a user of symbols" (àpud RODRÍGUEZ MONEGAL, E., 1973: 93), algú que afronta la tasca de donar forma a les pors de l'ésser humà envers la mort.

Tenint consciència d'aquesta realitat i malgrat que de vegades pugui incórrer en simplificacions excessives i dogmàtiques, la virtut del manual de Vogler és reconèixer que l'ofici de narrar històries no és només una *ars retorica*, sinó, contràriament, una poètica que, en la seva formulació ideal, barrejaria la taxonomia aristotèlica amb la idea perenne d'unes formes platòniques sempre a l'abast del narrador, és a dir, els arquetipus. A més, edificar un món de ficció no faculta a qui escriu un guió per creure que ho sap tot sobre els personatges. Una bona ficció, com sostenen Carrière i l'escenògraf i dramaturg Peter Brook (1973, 2000), implica anar explorant una situació, una història, amb el lector o l'espectador.

Aquesta presència del misteri al llarg del viatge de l'heroi és un dels factors que corren més perill d'escapar-se a qualsevol didàctica del guió. Vogler, però, s'adona, com també Jodorowsky, que el treball de construir un guió d'acord amb aquest esquema aspira a obtenir una representació holística del món, com succeeix, per exemple, amb les cartes del tarot: "La progresión de las imágenes de la baraja del tarot muestra claramente la evolución que se produce en el héroe hasta alcanzar el grado de mentor. Un héroe empieza siendo un loco y en varias etapas de la aventura asciende a los rangos de mago, guerrero, mensajero, conquistador, amante ladrón, gobernante, ermitaño y así sucesivamente. Finalmente, el héroe se convierte en Hierofante, hacedor de milagros, mentor y guía para los demás" (VOGLER, 2002: 156-157).

Efectivament, el tarot proporciona una eina molt semblant a l'escut d'Aquil·les: un aplec d'elements discrets, d'estructures arquetípiques que poden juxtaposar-se, enllaçar-se i modificar-se per crear relats. Els arcans constitueixen un moment de detenció i ordenació; un llenguatge òptic, l'ambigüitat del qual el converteix en una mena de *matriu mitològica* articulada. Si s'organitzen seqüències amb les cartes, com fan Jodorowsky i altres guionistes per construir els seus guions, s'infiltra el factor temporal, es linealitzen les situacions i, aleshores, es construeixen relats. Amb això s'imposa una sintaxi, és a dir, un llenguatge lògic, però només una vegada s'ha passat pel símbol, pel món de les imatges, on regeix el principi d'associació.

Així, doncs, a l'hora d'explicar històries cal eliminar la discriminació entre pensament simbòlic i lògic, entre teoria i pràctica. Llibres com *La llavor immortal* (1995), de Jordi

Balló i Xavier Pérez, que són una prospecció en l'arrel mítica dels relats cinematogràfics, molt en consonància amb l'obra de Campbell i la mitocrítica de Durand, poden emprar-se també com a matrius narratives. En un segon estadi, McKee, Field, Feldman, Seger o Comparato poden proporcionar les eines de superfície per polir una història que ja estigui arrelada en un sòl mitològic prou fecund per nodrir-la. Cal veure, doncs, qualsevol catàleg de situacions dramàtiques com una indagació reversible amb una doble utilitat taxonòmica i mitològicoconstructiva.

Les obres de McKee i Vogler representen dues formes d'apropar-se al guió, que, com es pot veure, s'enriqueixen mútuament. El monomite i el símbol es presenten, aleshores, com a mediacions dinàmiques entre el personatge i el món, i fan realitat una de les afirmacions més conegudes de Gaston Bachelard, un dels pares teòrics de Campbell i Jung: "El hombre no nace de la necesidad, sino del deseo". Malgrat que pugui contravenir la hipòtesi central de Greimas, aquesta frase resumeix un punt en el qual coincideixen tots els autors esmentats: la llavor de totes les històries és el desig projectat en el temps. Un cop localitzada l'arrel del desig, la tasca del guionista és tan vasta com organitzar tot aquest temps. Posar-hi fites i recórrer el camí.

Notes

1. Destaquen, per exemple: HAUKE, C.; ALISTER, I. *Jung & Film: Post Jungian Takes on the Moving Image* (2001); HENDERSON, M. *Star Wars: The Magic of Myth* (1997); HILL, G. M. *Illuminating Shadows: the Mythic Power of Film* (1992); HOCKLEY, L. *Cinematic Projections: the Analytical Psychology of C.G. Jung and Film Theory* (2001); GALIPEAU, S. *The Journey of Luke Skywalker: An Analysis of Modern Myth and Symbol* (2001); IACCINO, J. F. *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films* (1994).
2. L'estructuralista Leszek Kolakowsky pren aquest plantejament com a punt de partida al capítol setè de *La presencia del mito* (1990).
3. Alguns crítics han assenyalat una excessiva presència del model campbellià en el cinema nord-americà comercial contemporani, arguint que provoca una homogeneïtzació heroica de les ficcions, tal com constata el mateix Vogler (2002: 34).

Bibliografía

- BALLÓ, J.; PEREZ, X. *La llavor immortal: els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *El arte cinematográfico: una introducción*. Rueda. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, D., STAIGER J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Traducció de Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós, 1996.
- BROOK, P. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1973.
- BROOK, P. *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2000.
- BURCH, N. *El tragaluz del infinito, contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CARRIÈRE, J.C. "Una novela de aprendizaje", a: *El guión cinematográfico*; OUBIÑA, D.; AGUILAR, G. (compiladors). Buenos Aires: Paidós, 1997.
- CARRIÈRE, J. C.; PASCAL B. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CHION, M. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra, 1992.
- COMPARATO, D. *El guió. Art i tècnica d'escriure per al cinema i la televisió*. Barcelona: UAB-Generalitat de Catalunya; Institut Català de Noves Professions, 1989.
- CUCCA, A. *L'Écriture du scénario*. París: Éditions Dujarric, 1986.
- EGRI, L.. *The Art of Dramatic Writing*. Nova York: Simon & Schuster, 1946.
- FELDMAN, S. *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- FIELD, S. *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*. Madrid: Plot, 1994.
- FIELD, S. *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot, 1995.
- GEORGES, P. *Les Trente-six situations dramatiques*. París: Aujourd'hui, 1980.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Librairie Hachette, 1979.
- GREIMAS, A. J. "Elementos de una Gramática Narrativa", A: *En torno al sentido*. Madrid: Fragua, 1973.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale, recherche de méthode*. París: Librairie Larousse, 1966.
- HOWARD LAWSON, J. *Theory and Technique of Playwriting*. Nova York: Hill & Wang Publishers, 1936.
- MCKEE, R. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- MOST, J. *Así se crean guiones*. Barcelona: RosalJai, 1994.
- NASH, C.; OAKEY, V. *The Screenwriter's Handbook, Writing for the Movies*. Nova York: Barnes and Noble Books, 1978.
- PROPP, W. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- PUDOVKIN, V.(et al.). *El guionista y su oficio*. L'Havana: Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1988.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. "Símbolos en la obra de Borges", a: AA.VV., *El cuento hispanoamericano ante la*

crítica. Madrid: Editorial Castalia, 1973, p.92-109.

SEGER, L. *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós, 2000.

SEGER, L. *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp, 1993.

STEMPEL, T. *Screenwriting*. San Diego-Londres: AS Varnes and Co., The Tantivy Press, 1982.

SWAIN, D. V. *Film Script Writing, a Practical Manual*. Boston (Mass.): Focal, 1988.

VALE, E. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 1993.

VANOYE, F. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós, 1996.

VOGLER, C. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ma Non Troppo (Ediciones Robin Book), 2002.

Mercè Vilaret: aproximació a la seva escriptura visual

Montserrat Martí

■ *Aquest article és fruit d'una recerca centrada en l'anàlisi de l'estructura narrativa i l'estil visual dels documentals de la realitzadora de televisió Mercè Vilaret. L'estudi de l'obra audiovisual de Mercè Vilaret m'ha portat a recórrer la història de la televisió a Catalunya, a conèixer les interioritats del medi televisiu, a recordar episodis històrics arxivats en la memòria i a reviuir emissions de programes emblemàtics que configuren part de l'imaginari col·lectiu de diverses generacions. Però, per sobre de tot, m'ha permès descobrir la importància de la feina desenvolupada pels realitzadors, molt especialment durant els primers anys del funcionament de la televisió.*

Introducció

A grans trets, la investigació tracta de demostrar que el realitzador de televisió desenvolupa un paper decisiu sobre el resultat final de la producció que signa, un paper que és equiparable a la influència del director de cinema sobre la seva pel·lícula. Encara que els formats televisius puguin desenvolupar-se sota una estructura tancada en funció del seu gènere, el realitzador té sempre l'opció de deixar la seva empremta a través del punt de vista i de l'estil formal de la producció. Hi ha gèneres que permeten més llibertat de planificació, com ara la ficció, i d'altres que estan més

acotats en el seu plantejament, com els informatius. En el cas de Mercè Vilaret la major part dels programes (dramàtics i documentals) que va dirigir deixen entreveure l'escriptura personal de la realitzadora i els grans temes del seu imaginari.

Per aconseguir definir ambdós conceptes, em sembla necessari barrejar indistintament els trets més característics del seu tarannà amb els recursos visuals més utilitzats en les seves produccions, de la suma de dos aspectes tan diferents però complementaris sorgirà el dibuix més acurat del seu perfil com a directora. Les dades per desenvolupar aquests dos punts han sorgit de dues fonts videogràfiques: per una banda, les entrevistes que es conserven on ella és entrevistada i també els vídeos pòstums en què els seus col·legues de professió (realitzadors, actors, guionistes, etc.) comenten diferents detalls de la seva forma de treballar; per una altra banda, a través del visionat dels seus programes de televisió he pogut conèixer els principals trets de la seva escriptura.

Els inicis

Els estudis de Miramar a Barcelona van començar les emissions el febrer de 1959, en aquelles dates les emissions eren esporàdiques, sempre en directe i la programació es veia sovint interrompuda per deficiències tècniques. La major part dels professionals que formaven els diversos equips de producció provenien de camps tan diversos com la ràdio, la premsa, el teatre i l'espectacle en general. Cadascú des del seu vessant, interpretava i experimentava amb les possibilitats que oferia el nou mitjà; la conjugació entre la tecnologia i el llenguatge audiovisual va ser, sense cap mena de dubte, el primer repte per als nous realitzadors.

Montserrat Martí

Professora dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

L'any 1971, Mercè Vilaret va passar de la categoria d'ajudant a la de realitzadora, aquesta circumstància la va convertir en la pionera de la professió a Catalunya, juntament amb Clara Ronay, i amb Josefina Molina i Pilar Miró a l'Estat espanyol. Durant els trenta anys de carrera professional, sempre a TVE a Catalunya, va dirigir més de dues-centes produccions que abasten una gran varietat de gèneres com ara dramàtics, documentals, musicals, reportatges, etc.

De forma paral·lela a la seva activitat professional com a realitzadora de televisió, Mercè Vilaret va ser professora de la Facultat de Ciències de la Informació de la Universitat Autònoma de Barcelona. El seu caràcter inquiet la portava a seguir amb interès i preocupació tots els aspectes socials i tecnològics que evolucionaven al voltant del mitjà televisiu i només la seva ànsia per saber més i per poder ensenyar tot allò que havia après en la seva dilatada trajectòria professional la van portar a integrar-se en la vida universitària, primer com a alumna de la Facultat de Filosofia i Lletres i, més tard, com a professora de l'assignatura Televisió: mitjà d'informació de l'aleshores Facultat de Ciències de la Informació de la UAB. "Ensenyar m'ha anat molt bé perquè suposa una reflexió contínua sobre la meua feina, sobre la pràctica. De tota manera, faig moltes classes pràctiques perquè penso que la televisió s'aprèn fent-la, no hi ha més solució" (1). Però la Vilaret sempre va posar la seva professió per davant de qualsevol altra de les activitats que desenvolupava: "Sóc una realitzadora que imparteix classes a la universitat" (2).

L'activitat docent es relacionava directament amb un altre aspecte a destacar que intervé de forma directa en el resultat del seu treball: la seva curiositat i les seves ànsies d'experimentar amb un llenguatge que tot just naixia a la televisió espanyola. En aquelles dates, just al començament de la dècada dels setanta, la retransmissió de dramàtics per televisió era un fet habitual que, a més a més, tenia molta acceptació entre el públic. La realització de produccions de ficció als estudis va permetre als joves realitzadors experimentar amb el llenguatge i buscar noves formes de narrar. L'escriptor Josep M. Benet i Jornet, un dels autors més prolífics d'aquella època, ho resumeix així: "Entre els anys 65 i 70, aproximadament, va haver-hi una eclosió dels dramàtics amb una força i una potència tremenda als estudis del circuit català de TVE i ella va ser-hi entre les

persones capdavanteres, juntament amb els realitzadors Lluís M. Güell i Sergi Schaaff. Vam treballar junts moltes vegades i es va donar una situació en la qual molts autors catalans vam poder accedir per primera vegada a la televisió" (3). Dels estudis de Miramar de Barcelona van sortir obres memorables que van ajudar a crear un clima d'optimisme que va permetre perfilar, fins i tot, un nou llenguatge. Els principals paràmetres de l'estil visual de diferents realitzadors van arribar a ser coneguts com els propis de l'Escola de Miramar de la qual els principals artífexs eren els realitzadors Antoni Chic, Esteve Duran, Sergi Schaaff, Lluís M. Güell i Mercè Vilaret. Lluís M. Güell ho defineix així: "L'Escola de Miramar no era una altra cosa que la intenció de donar un llenguatge diferent a la televisió que es feia a l'Estat espanyol en aquell moment" (4).

L'espai i les persones

En aquest sentit, i com a conseqüència de l'alt grau d'experimentalitat del moment hi ha un conjunt de trets diferencials del llenguatge de Mercè Vilaret que es repeteixen indistintament a produccions dramàtiques i documentals i que es revelen com a característics, singulars i personals de l'estil visual de la realitzadora. El visionat dels programes de la Vilaret permet relacionar directament un ampli ventall de recursos narratius amb dos conceptes clars i diferenciats: l'espai i les persones. L'obsessió per mostrar la geografia de l'espai tot respectant les seves dimensions fan de la mobilitat de la càmera un aspecte a subratllar. A través de panoràmiques, tràvelings o moviments en grua que principalment tenen una funció descriptiva ens ensenya les localitzacions on es desenvoluparan les històries i aquesta circumstància, unida al paper principal de les persones, actors o personatges entrevistats, es resumeix en una idea fixa per contextualitzar els protagonistes en el seu àmbit quotidià, fictici o real.

La idea de contextualització és una de les més recurrents a la majoria de les seves produccions. Per exemple, al documental *Nadal a La Maternitat* (1984), malgrat que per alguns detalls és evident que l'acció transcorre en un hospital, s'insisteix a redundar sobre els llocs on succeeixen les accions, o bé aquests llocs es mostren de forma totalment explícita a través de moviments de càmera, etc.

En aquest sentit, hi ha una voluntat de claredat i transparència a l'hora de mostrar tots els elements referits a la geografia on s'esdevenen les històries. Fins i tot al documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) la panoràmica és un pla des d'un helicòpter que pretén mostrar la immensitat de la geografia i dels blocs d'habitatges del barri. En general, la càmera de Mercè Vilaret assisteix a gran multiplicitat d'espais. La imatge recorre tots els indrets pels quals es mouen els personatges conferint-los certa importància: interessa sobretot el subjecte dins del context, el personatge en una localització.

Aquest recurs és una constant també en les seves produccions dramàtiques; així, per exemple, a *Revolta de bruixes* (1976) un moviment de la càmera en una grua mostra el magatzem (en aquest cas, un espai real de les instal·lacions de TVE a Catalunya) en el qual es desenvoluparà tota l'acció. La càmera entra al decorat, tot i que no hi ha una clara percepció d'escenari, ni de frontalitat. La seva posició ocupa l'espai de l'acció i això facilita la concepció d'una mena de quarta paret. Al mateix temps, permet una major implicació en la narració, de manera que participa amb cert grau de *voyeurisme*, i aquest efecte queda reforçat per plans agafats des de punts en què la imatge queda semioculta per la presència de primers termes com són els prestatges del magatzem. Això també es dona a *El Okapi* (1975), on la càmera traspasa els límits de la frontalitat teatral, passeja pels decorats i es col·loca en posicions privilegiades des d'on espia els personatges. En aquest sentit, s'aconsegueix, fins i tot en algun moment la concepció de panòptic. És a dir, des d'un punt neuràlgic, en aquest cas el jardí, es recreen les diferents escenes que s'esdevenen en espais concèntrics a aquest punt, els passadissos de la residència d'ancians.

Per la seva banda, l'obra dramàtica *El Tragalluz* (1982) també comença amb un tràveling que repassa tots els espais mentre els personatges romanen immòbils. El tràveling fa un moviment sinuós buscant en alguns moments la frontalitat dels personatges per després allunyar-se des d'una altra perspectiva o amagant alguns espais amb les parets (dóna molta importància a les parets que separen els espais, com la petita separació de les fileres dels blocs d'habitatges a *La Mina, un barri entre fronteres*). Es presenta el decorat al mateix temps que es presenta la història.

La posada en escena

Sense cap mena de dubte aquesta mobilitat de la càmera obliga a una acurada posada en escena, en conseqüència, a molts dels dramàtics de Mercè Vilaret hi ha una composició gairebé matemàtica del joc escènic. Per exemple, a *Revolta de bruixes* (1976) la posada en escena respon a un disseny totalment estudiat, de manera que la posició i els moviments dels personatges semblen traçats amb tiralínies, es busca la profunditat i la composició en termes a partir d'uns punts de fuga que creen la distribució dels actors i els elements en l'espai. Aquesta disposició es construeix mitjançant una disposició lineal (els actors apareixen esglaonats en pantalla d'acord amb la distància a la qual es troben respecte a l'objectiu de la càmera), o bé mitjançant una disposició triangular (els actors formen un triangle obert o tancat en relació a l'objectiu). Hi ha variacions d'aquestes distribucions, però en general totes se situen en aquesta tendència cap a una estructura clarament ordenada dels personatges en l'espai.

En la majoria de les seves ficcions, Mercè Vilaret treballa constantment amb els termes per crear profunditat en la composició del pla com ara a *Fedra* (1980), on les escales de l'estança juguen un paper destacat i agafen una dimensió de cel·la que, un cop més, redunden en la contextualització del personatge, tot i que en aquest cas es tracta d'un marc emocional i no geogràfic. En altres casos utilitza el mirall per compondre el pla: a *Revolta de bruixes* (1976), l'ús del mirall ve donat per les característiques de la localització, que és un lavabo de dimensions reduïdes, que obliguen a aprofitar el mirall per resoldre la seqüència. El recurs és doncs, bàsicament pragmàtic. En canvi, a *Fedra* (1980) es converteix en un element enriquidor de la planificació i en un joc per aprofundir en el personatge protagonista. Aquest mateix recurs el trobem al documental *La vellesa, entre records i oblits* (1991) quan l'utilitza per mostrar l'escena entre el matrimoni del José i la Josefa, on el marit pentina l'esposa que s'ha quedat cega. La composició en profunditat aprofitant el mirall permet veure al mig del quadre un crucifix. De manera que a més dels plans curts que revelen un detall concret, Mercè Vilaret treballa per robar aquells símbols ja presents en les escenes quotidianes i integrar-los en la composició del pla.

Els objectes s'integren de forma orgànica en l'estètica del

quadre, però en la majoria dels casos els mateixos actors conformen un dels termes de la imatge. Per exemple a *El Okapi* (1975) és molt clara la creació de termes no només a través dels elements d'atrezzo, sinó sobretot dels actors. En aquest cas, en què hi ha nombroses intervencions corals de personatges que es troben a un nivell similar de protagonisme, predomina una disposició triangular dels actors en l'espai, creant el punt de fuga al centre de la pantalla (gairebé mai es traça un triangle invers, amb els punts de fuga als laterals). Aquest model de posada en escena es repeteix més endavant, sobretot a *Fedra* (1980), on pren força per la relació dels tres personatges principals (Fedra, Pedro i Hipólito).

El control de la posada en escena, tant del joc escènic com de la disposició dels elements del decorat, permet la fluïdesa dels moviments de càmera. Només de vegades aquesta mobilitat òptica es tradueix en plans molt curts i justament per la seva excepcionalitat en els casos en què es donen agafen un significat rellevant que destaca per sobre dels altres recursos narratius utilitzats. Ara bé, fa poc ús del pla detall, encara que en algun moment algun aspecte tingui una importància destacada.

En general, Mercè Vilaret prefereix mostrar els rostres i la seva reacció que no els objectes que provoquen aquesta reacció. Fins i tot quan es busca un detall s'intenta agafar el pla i l'expressió de l'actor al mateix temps, en pla curt o bé amb un moviment de panoràmica. Interessa més la reacció que l'acció en si. Els plans detall només adquireixen sentit si es relacionen amb l'expressió dels personatges, si provoquen una reacció en l'actor, un cop més, si ajuden a contextualitzar la narració principal. Per això no abunden aquests tipus de plans com a unitats independents, sinó que sovint incorporen panoràmiques cap als actors o tenen algun personatge en segon terme. En altres ocasions acaben formant part d'un bloc on apareixen per contigüitat els uns darrere dels altres mitjançant encadenats.

El pla seqüència

De fet, un aspecte concret que cal destacar de l'escriptura personal de Mercè Vilaret és l'ús del pla seqüència. Li interessava més crear una situació, dissenyar la posada en escena, organitzar la distribució dels elements en el quadre

i, sobretot, treballar la interpretació dels actors que no pas una planificació fragmentada. El realitzador Xavier Manich va treballar com a operador de càmera en molts dels seus dramàtics i recorda els seus inicis d'aquesta manera: "Ella buscava molt la investigació en el camp audiovisual i vam estar treballant junts en els dramàtics i en lloc de fer els talls de pla ens vam inventar una mica per a la televisió, ja estava inventat al cinema, el pla seqüència. Preparàvem coreografies amb els actors, en seqüències que duraven dos o tres minuts i amb la càmera a sobre d'un tràveling ens movíem i canviàvem el focus d'un actor a un altre; fèiem un autèntic ball entre la càmera i els actors" (5). Les obres dramàtiques realitzades per Mercè Vilaret revelen la recerca per ampliar els diferents registres que podien oferir la interpretació, els actors i l'experimentació amb les disposicions de posada en escena que permetessin la continuïtat del pla seqüència. Fins i tot el seu darrer dramàtic, *Danny i Roberta* (1993) tot i estar gravat en un estudi de televisió, no se serveix de la multicàmera, de manera que l'única càmera sobre grua segueix contínuament l'acurada posada en escena dels dos protagonistes. El resultat són plans seqüència de diversos minuts, per això no sorprèn el comentari del realitzador Sergi Schaaff quan diu: "Porta el pla seqüència fins a les últimes conseqüències" (6).

Aquest plantejament de no-fragmentació té molt a veure amb la seva obstinació per respectar la realitat, encara que en el cas dels dramàtics sigui una realitat ficcionada. Això afavoreix la fluïdesa en la interpretació, però, sobretot, reforça la percepció global que es rep d'aquesta interpretació, i requereix un esforç especial per operar sobre els aspectes més interpretatius a l'hora de focalitzar l'atenció de l'espectador. L'ús reiterat del pla seqüència es pot interpretar com una proposta de no-intervenció o de mínima intromissió sobre allò que s'explica i, en conseqüència, s'acaba traduint en un estil definit i directe. La realitzadora Josefina Molina ho resumeix de forma inequívoca en recordar programes de Mercè Vilaret: "Cuando yo veía un programa de Mercedes, aunque no supiese que lo había realizado ella lo podía identificar por la limpieza con la que daba los mensajes, por la limpieza con la que hacía llegar al espectador muy claramente lo que ella pretendía" (7).

El treball amb els actors

A aquesta experimentació amb innovacions visuals (treballar el joc escènic dels actors, buscar posicions de càmera diferents, moure la càmera i, en definitiva, experimentar amb la dinàmica del pla) se sumava la iniciativa d'aprofundir en la interpretació dels actors. De la manera de dirigir de Mercè Vilaret es deia que tenia un talent especial per treure de l'actor allò que ella creia que demanava el personatge. D'aquesta particular relació en parla l'actriu Anna M. Barbany: "Els actors ens sentim molt còmodes quan treballem amb ella perquè sap treure el millor... De vegades els actors diuen 'quines coses ens diu', però també et dóna molta seguretat" (8). Per la seva banda, l'actriu Marisa Paredes recorda: "Desde la manera de dirigir a los actores, que era una manera mucho más fresca, mucho más espontánea y también mucho más elaborada..., teniendo más en cuenta las circunstancias psicológicas y la labor creadora del actor hasta, al mismo tiempo, una frescura y una manera de mostrar eso alejada de los tics o de las maneras un poco más convencionales, un poco más ortodoxas, que se estaban haciendo en otros lugares, incluido Madrid" (9).

En moltes de les seves ficcions Mercè Vilaret porta els personatges al límit dels seus sentiments i sempre intenta que aquests sentiments es manifestin de forma molt clara (es treballa molt el plor dels actors, la respiració, etc.). Intenta anar una mica més enllà de l'absoluta contenció amb la finalitat d'aportar matisos més dramàtics a l'actuació. Això reverteix en la creació de personatges hiperestèsics i, per exemple, a *Fedra* (1980) els personatges que emmarquen la seva interpretació amb aquestes coordenades (Fedra i Hipólito) contrasten amb els més continguts (Pedro i el metge).

Un altre aspecte a destacar és l'aparició de personatges ocupats pensant en la seva situació. Per exemple, a *Revolta de bruixes* (1976) es carrega gran part de la força interpretativa sobre les mirades. Per això es busca molt l'expressió dels ulls. Fins i tot de vegades s'explica amb la mirada tot el sentiment del personatge. A *El Tragaluz* (1982) els personatges en general no tenen cap acció determinada, simplement es dediquen a parlar i a reflexionar sobre la seva situació.

La inactivitat es resol moltes vegades mostrant

personatges que miren fora de camp i sense mostrar en cap moment allò que el personatge veu o mira. Per exemple, a *Fedra* (1980) hi ha una contínua al·lusió al fora de camp a través de la mirada dels personatges. En concret, en el personatge de Fedra aquesta mirada perduda serveix com a tic d'actuació que suggereix en ella un caràcter reflexiu. D'aquesta manera, sembla que busqui constantment en l'infinit sortides a la seva angoixada situació. Fins i tot molts dels personatges dels seus dramàtics es mostren inactius, no es defineixen per l'acció sinó pel que senten, pel que pensen i pel que diuen. Gran part de la força interpretativa es troba en la declamació, no en l'acció. A més a més, en relació amb això, el gest és molt contingut, sovint es minimitza i només sorgeix en algunes ocasions per ajudar a explicar algun concepte, tot i que ho fa des de la més pura abstracció. Se cerca, per tant, un registre orgànic i relativament proper a la interpretació realista, però l'esforç per aconseguir aquesta naturalitat és doble perquè no ve ajudat per l'acció.

L'esperit filantròpic

Aquesta manera de treballar amb els actors, aquesta manera d'aprofundir en la interpretació, de buscar els registres més orgànics i alhora els més intensos la traslladava també a aquells personatges que entrevistava en els seus programes documentals i en els seus reportatges. No es tractava d'actors sinó de persones que no havien de representar més que el seu propi paper. La majoria de les produccions de Mercè Vilaret estan revestides per una perspectiva concreta que tracta d'esbrinar la part més humana dels personatges centrals de les seves produccions. Independentment del tema del programa, tant si era un dramàtic en el qual treballava amb actors com si eren programes de temàtica musical, o bé programes centrats en altres qüestions com la filosofia, l'art o l'esport, Mercè Vilaret buscava sempre les persones i els seus interessos, les seves motivacions. L'escriptora Marta Pessarrodona destaca aquesta faceta: "La Mercè Vilaret era capaç de fer programes sobre el que fos i sobre qui fos, des d'autors difícils com institucions o pedres. Sempre explicava les coses a través de les persones. La seva vessant humanista em sembla que, avui que podem dir que

l'obra ha tocat un punt final, és absoluta i hi ha a la seva galeria de personatges entrevistats per ella des de Salvador Espriu fins a Joan Miró, passant per Lluís Llach i per Raimon. Hi ha cantants, filòsofs, pensadors, etc." (10). El músic Oriol Martorell també es fa ressò d'aquesta virtut de Mercè Vilaret per tractar amb la gent: "Jo diria que el tema que agafava era un pretext per entrar en contacte amb una persona. Tenia una humanitat extraordinària, no era mai freda en aquest sentit i buscava trobar el contacte humà. És d'aquelles coses que un no pot oblidar mai, aquesta gran professionalitat, aquesta gran humilitat que respirava ella i tot el que ella va fer" (11).

En els seus programes documentals queda reflectida, amb més determinació, la seva obsessió per contextualitzar les persones en el seu espai, però, per sobre de tot, queda clar el rigor amb què mostra la realitat que grava. Des del punt de vista de l'estil, en moltes ocasions, el seu respecte per la realitat es tradueix en l'obtenció d'un pla que no és el més favorable. Per exemple, en la majoria dels seus documentals l'absència de frontalitat en la col·locació dels personatges per a les entrevistes no sembla rellevant per a la realització. En alguns moments en què es fa algun qüestionari a més de dos personatges al mateix temps, els personatges no apareixen en la posició més favorable per a la càmera, i alguns fins i tot es mostren de perfil. De tota manera, cal destacar que a moltes de les ficcions de Mercè Vilaret també es produeix aquesta circumstància; és a dir, no s'eviten les posades en escena que no vagin a favor de càmera, com ara, a *El Okapi* (1975), on els actors es col·loquen en posicions clarament desfavorables per a la càmera, bé sigui per buscar un canvi proper en el moviment dels personatges, que sí que afavorirà posteriorment al pla, bé sigui perquè es busca una intenció concreta, formal o de contingut, amb aquesta decisió. Per això, es pot suposar que l'enregistrament d'aquest tipus de situacions ve donat per la voluntat de no-intervenció o bé perquè es treballen altres posicions que no es corresponen amb les convencionals d'una entrevista.

En general, a les entrevistes dominen els plans tancats sobre els personatges, els quals retallen la distància que es pot establir entre l'espectador i els protagonistes del documental. Aquest apropament afavoreix en certa manera l'emotivitat, contrastant amb altres elements més distanciadors (zooms, panoràmiques que focalitzen

l'atenció de l'espectador, etc.). En aquest sentit, es pot parlar d'una clara apel·lació a l'espectador i, per tant, recorda una de les directrius principals de la "distància brechtiana", que es caracteritza per intentar establir una relació directa entre la representació i l'espectador amb la finalitat d'implicar-lo emocionalment i cognoscitivament a través d'aquest efecte i revelar-li aspectes de la vida quotidiana que impliquin un interès social. Hi ha una clara intenció de recordar a l'espectador que aquesta situació li podria passar a qualsevol, a ell mateix, a qui està mirant el programa, i també de subratllar que les persones que viuen aquesta circumstància són gent com l'espectador. Aquest aspecte queda reforçat perquè al llarg de les produccions documentals de la Vilaret no interessa acotar les persones per la seva professió o els seus orígens, sinó que s'intenta fugir de les "etiquetes" i remarcar els aspectes més humans. En aquest sentit, cal destacar el documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) quan als personatges entrevistats se'ls intenta dignificar, malgrat la seva situació, i se'ls presenta com a persones "normals" (tan "normals" com l'espectador mateix) però amb més mala sort que d'altres.

La selecció d'històries menors però comunes apropa la narració a qui ho mira i el convida a posicionar-se respecte d'aquella realitat concreta. Aquest aspecte revela una certa sintonia amb els principis de la dramaturgia brechtiana, en el sentit d'intentar desenvolupar una actitud crítica per part de l'espectador en relació a la trama i les accions dels personatges. Una altra connexió molt clara amb els plantejaments de Brecht prové de la proposta que l'actuació dels actors es converteixi en un procés d'aprenentatge que es distingeix per "la imitació i la crítica", on allò social ha de determinar el pensament i l'espectador ha de prendre partit. En general, es planteja el problema però no la solució, es "formula" una pregunta però no hi ha resposta. Totes les obres de Brecht acaben implícitament amb un "busqueu una sortida" dirigit a l'espectador. En aquest sentit, sembla haver-hi una analogia amb els acabaments dels documentals de Mercè Vilaret. La majoria acaben amb una sentència que busca una sortida sense concretar-la. Per exemple, a *Les altres condemnades* (1990) es repeteix la frase del darrer personatge sobre la imatge congelada del seu rostre: "Agafaria i marxaria corrents, me n'aniria".

Epíleg

L'interès principal de Mercè Vilaret i, en realitat, el motor de la seva feina televisiva va ser la constant preocupació per denunciar els problemes socials més propers. La ciutat de Barcelona, on ella vivia, i la situació de la gent sense recursos econòmics, les difícils circumstàncies dels marginats i la solitud de la gent gran omplen constantment les imatges dels seus documentals. Per a ella, la televisió no era tant un mitjà per desenvolupar la seva pròpia manera d'expressar-se sinó, més aviat, un finestra oberta al món. La televisió era el canal perfecte per poder explicar els problemes que més li interessaven, aquells que tenien més a veure amb la realitat quotidiana dels ciutadans i que reflectien la problemàtica de la seva ciutat. Per tant, no és casual que l'any 1978 rebés el premi Ciutat de Barcelona, concedit per l'Ajuntament.

El seu origen social humil, juntament amb la seva inquietud per denunciar la realitat que li era més propera, van fer que, per una banda, sabés perfectament què era el que volia explicar i, per l'altra, s'interessés amb entusiasme pels diferents llenguatges que podia aplicar amb la càmera. Per això, a més de la seva opció d'experimentar mentre treballava a TVE, sempre que podia viatjava a festivals i congressos amb la finalitat de conèixer les produccions que es feien fora de les nostres fronteres. En un d'aquests viatges, el visionat de la producció de la BBC dirigida per Ken Loach *Cathy come home* (1966) la va impressionar molt. En la mescla de ficció i realitat que plasmava Loach en el docudrama va trobar un model a seguir. La seva inquietud la portava a buscar l'experimentació i "a trobar noves formes narratives; concretament hi ha un tipus de programa que m'agradaria molt fer, que és el documental dramàtic, que aquí no s'ha fet mai i que a la televisió anglesa és molt habitual" (12).

De fet, en molts dels seus documentals la temàtica és comuna a la producció de Loach tot i que no estan dramatitzats. A *Cathy come home* els personatges, com a conseqüència de la pèrdua de poder econòmic, esdevenen pràcticament nòmades en busca d'un lloc on instal·lar-se temporalment. Al final, arriben a una situació límit i, després de desprendre's de tot el que tenen, s'han de separar. La darrera pèrdua s'escenifica amb la separació dels fills i la mare. Al documental *Sense llar* (1990) no hi ha aquest nivell

de dramatisme però sí la sensació de provisionalitat que es converteix en una assumpció quotidiana.

Defensora aferrissada de la televisió pública com a model i especialment del model establert per la BBC, viatjava cada any a Londres, on tenia una casa llogada. Li interessava viure de ben a prop el debat que es generava al voltant de la BBC i els seus programes. El seu constant contacte amb la realitat anglesa i la seva televisió li va aportar moltes coses, "com la necessitat d'objectivitat, el tractament rigorós, i, sobretot, l'estímul constant, perquè veus que ells fan una televisió molt més d'acord amb el seu temps i amb la seva societat que nosaltres amb la nostra" (13).

Responsable en la seva feina, rigorosa en els procediments, austera en el seu estil i respectuosa amb la realitat que volia explicar, es va considerar sempre una privilegiada pel sol fet de poder treballar en allò que més li agradava. De Mercè Vilaret diuen, aquells que la van conèixer en profunditat, que era intel·ligent, generosa, observadora, intuïtiva i amb un sentit de l'humor lúcid i crític. Dotada d'una singular sensibilitat, aconseguia una compenetració perfecta amb el seu equip de treball i es convertia, a més de ser la realitzadora, en la catalitzadora de les energies de l'equip.

Malauradament, Mercè Vilaret va morir de sobte el matí del 21 d'octubre de 1993 quan entrava a treballar als estudis de Televisió espanyola a Sant Cugat. Just el dia abans havia acabat el muntatge del seu darrer dramàtic televisiu, *Danny i Roberta*.

Notes

1. *A Terenci a la fresca* (1985), min. 14.15.
2. *A Retrat de dona* (1982), min. 23.30.
3. *A Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 10.30.
4. *A Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 25.08.
5. *A Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 29.15.
6. *A Retrat de dona* (1982), min 13.17.
7. *A Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 06.32
8. *A Retrat de dona* (1982), min 16.53.
9. *A Mercè Vilaret. Retalls de temps.* (1994) min. 29.46
10. *A Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 23.15.
11. *A Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 6.07.
12. *A Retrat de dona* (1982), min. 28.10.
13. *A Terenci a la Fresca* (1985), min 11.05.

Vídeos de referència

Terenci a la Fresca. TVE, 1985.

L'escriptor Terenci Moix entrevista Mercè Vilaret.

Retrat de dona. TVE, 1982.

L'escriptora Marta Pessarrodona entrevista Mercè Vilaret.

Mercè Vilaret. Retalls de temps. TVE, 1994

Programa pòstum dedicat a la vida i l'obra de Mercè Vilaret.

Regulació de l'audiovisual

CATALUNYA

Concessió d'un canal múltiple de TDT d'àmbit autonòmic

El 14 de maig de 2003 el govern de la Generalitat va fer públic el concurs per a la concessió de l'explotació d'un canal múltiple de televisió digital terrestre (TDT) amb cobertura autonòmica i emissió principalment en obert. Aquesta concessió implica el naixement de la televisió privada catalana d'àmbit autonòmic. Un nou operador de televisió que emetrà amb tecnologia digital i que disposarà d'un múltiplex sencer i, per tant, de l'equivalent a quatre canals de televisió analògics. El text del plec de condicions es troba disponible a l'adreça següent:

<http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/cantdt.pdf>

Els grups de comunicació que es van presentar van ser MediaPro i Godó. Aquest darrer mitjançant la societat Emissions Digitals de Catalunya, SA, en la qual l'empresa del grup Godó, Catalunya Comunicació, SL, controla el 62,5% de les accions, i compta amb la participació de Beat About, SL amb un 20%, Catalana de Televisió 2003, SL amb el 5% i Orfeó Català amb el 2,5% (tots amb vinculacions amb el sector audiovisual) i Difusió Digital Societat de Telecomunicacions SA (Tradia) amb un 10%, que funcionarà com a soci tecnològic.

L'1 d'agost, el govern de la Generalitat va resoldre el concurs en favor de l'oferta liderada pel grup Godó amb quatre canals que emetran en obert. Un de generalista basat en la programació de la televisió local del grup, City TV, i tres de temàtics: Vida, Parc (adreçat al públic infantil) i Black (música i cultura per a joves). A més, inclourà serveis addicionals interactius. Les emissions s'iniciaran les primeres setmanes de 2005.

http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/Nota_webTDT.pdf

Concessió de les DAB d'àmbit autonòmic

El govern de la Generalitat també va aprovar l'1 d'agost de 2003 concedir 12 llicències de ràdio digital terrestre (DAB). Es van presentar a concurs 23 projectes, de 18 empreses diferents.

Les noves emissores han estat concedides a Agrupación Radiofónica (cadena SER), Fundació Missatge Humà i Cristià (Ràdio Estel), Mediaproducción, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio Associació de Catalunya, Ràdio Teletaxi FM de Radiodifusión, Radiocat XXI (RAC1), RKOR Ràdio, Sistema Català de Radiodifusió (Flaix Back), Sistema de Radiodifusió (Flaix FM) i Unió Temporal d'Empreses (Radio Salud, Radio Club 25, Ràdio Ciutat de Manresa, Chest Game, Catalana i Aranese de Telecomunicacions i Ràdio i Televisió de Catalunya Nova). Les primeres emissions regulars de ràdio digital terrestre començaran a fer-se a finals d'aquest 2003.

http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/notaprensa_DAB.pdf

Altres novetats:

- Anunci de licitació del concurs públic per a l'adjudicació de les diferents concessions del servei de radiodifusió sonora digital terrestre (DAB) d'àmbit comarcal i supracomarcal (DOGC núm. 3943, 8/8/2003).

- Edicte de 16 de juliol de 2003, pel qual se sotmet a informació pública el Projecte de decret pel qual s'estableix el règim jurídic i s'aprova la norma tècnica de les infraestructures de telecomunicacions als edificis per proporcionar accés als serveis de veu, dades i vídeo per a tecnologies sobre cable de parell de coure (DOGC núm. 3943, 8/8/2003).

- Anunci de licitació d'un contracte de subministrament i explotació d'una xarxa de telecomunicacions que possibiliti l'aprovisionament del servei d'accés ràpid a Internet a les localitats de Catalunya on actualment no es disposa de cobertura d'ADSL (DOGC núm. 3936, de 30/7/2003).

http://dursi.gencat.es/generados/catala/societat_informacio/noticia/1020_12_13940.html

- Llei 24/2003, de 4 de juliol, de creació del Col·legi Professional de l'Audiovisual de Catalunya (DOGC núm. 3925, de 15/7/2003).

- Conveni de la Generalitat amb els operadors de televisió,

desenvolupadors de continguts i fabricants de descodificadors, de 23 de maig de 2003, per a la posada en marxa d'una prova pilot de TDT que arribarà a l'usuari final. Unes cent llars de l'àrea metropolitana rebran durant el darrer semestre del 2003 aquest nou servei basat en les emissions digitals de Televisió de Catalunya.

<http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/cpptdt.pdf>

- Decret 123/2003, de 13 de maig, de modificació del Decret 15/2003, de 8 de gener, pel qual es regula el règim jurídic transitori de les televisions locals per ones terrestres (DOGC núm. 3887, de 20/5/2003).

ESTAT ESPANYOL

Sentència relativa a descodificadors. El govern ha d'indemnitzar Canal Satélite Digital

El Tribunal Suprem condemna el govern a pagar 26,4 milions a Sogecable (sentència de 12 de juny de 2003; sala contenciós administratiu, secció sisena).

<http://www.poderjudicial.es/CGPJ/Docuteca/ficheros.asp?intcodigo=2014&IdDoc=SP>

El Tribunal considera que l'administració va perjudicar Canal Satélite Digital (CSD) quan li va prohibir la comercialització i utilització dels seus descodificadors amb sistema *simulcrypt*. Segons el Tribunal, l'acord del govern de 18 de desembre de 1998 vulnerava el dret comunitari i va causar greus pèrdues a la plataforma digital. La indemnització establerta pel Suprem (quatre vegades inferior a la sol·licitada per Sogecable) es refereix al retard en la captació d'abonats (2,3 milions) i pels abonats definitivament perduts (24,1 milions). El Tribunal descarta la compensació per les emissions dutes des de Luxemburg, perquè fou una decisió empresarial anterior als efectes del Reial Decret-Llei 1/1997 i, a més, perquè la plataforma en aquest període disposava de l'exclusiva per a la retransmissió de partits de futbol de la lliga espanyola i havia signat contractes amb destacades distribuïdores de cinema.

Si la "fusió digital" no hagués tingut lloc, aquesta decisió hauria tingut una transcendència política extraordinària. De fet, la sentència del Tribunal Suprem posa fi a una de les "batalles jurídiques" més significatives; pel component polític i per la implicació de les institucions comunitàries.

Les empreses posaven fi a la guerra digital mitjançant un acord de fusió; el Tribunal Suprem, hi posa fi, condemnant l'Administració per vulnerar el dret comunitari i haver causat un perjudici amb aquest incompliment (responsabilitat dels Estats membres per incompliment del dret comunitari).

Condemna a RTVE per manipulació dels informatius

L'Audiència Nacional en sentència de 23 de juliol de 2003 condemna RTVE per vulnerar els drets de vaga i llibertat sindical, en considerar que va manipular els informatius dels teletinformatius sobre el seguiment de la vaga general del 20 de juny de 2002 en contra de l'anomenat "decretazo".

Altres novetats:

- Informe del Servei de Defensa de la Competència sobre l'acord de compra de Retevisión per part d'Abertis Telecom, en què proposa remetre l'expedient al Tribunal de Defensa de la Competència.

<http://www.mineco.es/dgdc/sdc/Informes%20SGC/N03036INFWEB.pdf>

- Resolució de 24 de juliol de 2003 de la Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones (CMT) en relació amb l'expedient sancionador AJ 2003/549 incoat a les entitats Antena 3 Televisión, SA i Gestevisión Telecinco, SA, per acord del Consell de 3 d'abril de 2003. La CMT, mitjançant

aquesta Resolució, les declara responsables directes de la comissió d'una infracció molt greu (art. 79.17 de la LGT) per incompliment reiterat dels requeriments d'informació fets per aquesta institució el 23 de setembre de 2002 i els imposa una sanció per valor de 269.452,84 euros a Antena 3 TV i de 259.652,37 euros a Tele-5.

<http://www.cmt.es/cmt/document/decisiones/2003/RE-03-07-24-01.pdf>

- Ordre CTE/2114/2003, de 23 de juliol de 2003, per la qual es resol el concurs públic per a l'adjudicació, mitjançant procediment obert, d'una concessió per a la prestació dels serveis públics de difusió per cable en la demarcació territorial de Castella-La Manxa (BOE de 25-07-2003).

- Resolució de 12 de juny de 2003 de la CMT sobre el conflicte presentat per Veo Televisión SA i la Sociedad Gestora de Televisión NET TV, SA, sobre les condicions de prestació del servei de difusió de la senyal de televisió digital prestat per l'empresa Retevisión I, SAU.

<http://www.cmt.es/cmt/document/decisiones/2003/RE-03-06-12-00.pdf>

- Sentència del Tribunal Suprem (sala contenció administratiu, secció tercera) de 9 de juny de 2003 en què es considera que hi va haver abús de posició dominant en la concessió a les cadenes autonòmiques i Canal + dels drets d'explotació comercial de les competicions de la Lliga de Futbol.

<http://www.poderjudicial.es/CGPJ/docuteca/ficheros.asp?intcodigo=2047&IdDoc=sp>

- Informe del Servei de Defensa de la Competència sobre l'adquisició del control d'Antena 3 de Televisión, SA per part del grup Planeta, mitjançant Kort Gendeign, SL.

<http://www.mineco.es/dgdc/sdc/Informes%20SGC/N03023INFWEB.pdf>

- El Ple del Senat, en data 26 de juny de 2003, aprova l'Informe de la Ponència d'estudi dels drets dels concorrents i audiència, publicat al BODG Senat núm. 677, de 13 de juny de 2003 (BOGC Senat núm. 689, d'1/7/2003).

- Projecte de llei de signatura electrònica (6/6/2003). El 25 de juliol de 2003, s'acorda ampliar el termini per a la presentació d'esmenes fins al mes de setembre.

http://www.congreso.es/public_oficiales/L7/cong/bocg/A/A_158-01.PDF

- Auto del Tribunal Suprem (sala contenció administrativa, secció tercera), de 16 de maig de 2003, en què es refusa la suspensió cautelar de la integració de Vía Digital a Sogecable.

- Sentència del Tribunal Suprem (sala civil), de 10 de maig de 2003, en què aquest Tribunal equipara les habitacions dels hotels amb les dels domicilis privats i, per tant, els exonera de pagar els drets d'autor.

http://www.belt.es/jurisprudencia/reciente/pdf/sts_16_may_03.pdf

La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) ha anunciat que presentarà recurs d'empara davant del Tribunal Constitucional. L'SGAE considera que el Tribunal, amb la seva decisió que no hi ha comunicació pública en les emissions televisives i radiofòniques als hotels, es contradiu frontalment en els seus propis criteris establerts en les sentències d'11 de març de 1996 i de 31 de gener de 2003.

- Sentència de l'Audiència Nacional (sala contenció administratiu), de 20 de febrer de 2003, en què es confirma la sanció que el Ministeri de Ciència i Tecnologia va imposar a Antena 3 TV per excés de publicitat.

Posicionament sobre la diversitat cultural

La Comissió Europea, mitjançant una comunicació de 27 de juliol de 2003 (Document COM (2003) 520, "Cap a un instrument internacional sobre la diversitat cultural" http://europa.eu.int/comm/avpolicy/extern/culdi_en.htm) pren posició sobre la conveniència d'adoptar un instrument jurídic internacional sobre la diversitat cultural en el si de la Unesco i estableix els elements bàsics per a la seva adopció.

Altres novetats:

- Comunicació de la Comissió Europea, de 17 de setembre de 2003, sobre la transició de la radiodifusió analògica a la digital (Document COM (2003) 541 final).

http://europa.eu.int/information_society/topics/telecoms/regulatory/digital_broadcasting/documents/acte_es_vf.pdf

- Sentència del Tribunal de Justícia en l'assumpte prejudicial C-280/00 (Altmark Trans GmbH), de 24 de juliol de 2003, en què aquest Tribunal considera que una compensació financera que representa únicament la contrapartida d'obligacions de servei públic imposades pels Estats membres no reuneix les característiques pròpies d'un ajut públic. No obstant això, caldrà que es compleixin quatre requisits: que l'empresa beneficiària estigui efectivament encarregada de l'execució d'obligacions de servei públic i que aquestes obligacions s'hagin definit de forma clara; que els paràmetres per al càlcul de la compensació s'estableixin prèviament i de forma objectiva i transparent; que la compensació no superi el nivell necessari per cobrir totalment o parcialment les despeses per a l'execució del servei públic, tenint en compte els ingressos corresponents i un benefici raonable; que si l'elecció de l'empresa no es produeix mitjançant contractació pública, el nivell de compensació s'ha de calcular sobre la base de l'anàlisi de les despeses que una empresa mitjana hauria suportat.

- Respostes a la consulta pública sobre la revisió de la Directiva de Televisió sense Fronteres

<http://europa.eu.int/comm/avpolicy/regul/review-twtf2003/contribution.htm>

- La Comissió Europea ha obert una consulta pública per definir la nova generació de programes a favor del sector audiovisual europeu. Aquests nous programes substituiran

els actuals, Media Plus i Media Formació, a partir de l'any 2005.

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/med2eva_en.html

- Creixement i sector audiovisual: Iniciativa i2i audiovisual. Convocatòria 2003. Mesures per fomentar l'accés de les empreses de producció europees independents al finançament extern que puguin posar a la seva disposició les entitats bancàries i financeres (DO núm. C-162, d' 11/7/2003, pàg. 28).

- Informe del Parlament Europeu, de 14 de juliol de 2003, sobre les indústries culturals.

<http://www2.europarl.eu.int/omk/sipade2?PUBREF=-//EP//NONSGML+REPORT+A5-2003-0276+0+DOC+PDF+V0//ES&L=ES&LEVEL=3&NAV=S&LSTDOC=Y>

- Comunicació de la Comissió Europea relativa als obstacles que dificulten un accés generalitzat als nous serveis i aplicacions de la societat de la informació mitjançant plataformes obertes en els àmbits de la televisió digital i les comunicacions electròniques de tercera generació (COM (2003) 410, de 9/7/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/cnc/2003/com2003_0410es01.pdf

- Decisió núm. 1151/2003/CE del Parlament Europeu i del Consell, de 16 de juny de 2003, que modifica la Decisió núm. 276/1999/CE per la qual s'aprova un pla plurianual d'acció comunitària per propiciar una major seguretat en la utilització d'Internet mitjançant la lluita contra els continguts il·lícits i nocius a les xarxes mundials (DO núm. L-162, de 1/7/2003, pàg. 1).

- Estudi sobre els sistemes de classificació de pel·lícules distribuïdes a cinemes, televisió i DVD i videocassets als Estats membres de la UE i de l'EEE, elaborat per encàrrec de la Comissió Europea per Olsberg/SPI i KEA European Affaires en col·laboració amb KPGM.

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/stat/studpdf/rating_final_report.pdf

- Directiva 2003/33/CE del Parlament Europeu i del Consell, de 26 de maig de 2003, relativa a l'aproximació de les disposicions legals, reglamentàries i administratives dels Estats membres en matèria de publicitat i de patrocini del tabac (DO núm. L-152, de 20/6/2003).

- Informe del Parlament Europeu, de 25 de juny de 2003,

sobre l'aplicació de la Directiva de Televisió sense Fronteres.

<http://www2.europarl.eu.int/omk/sipade2?PUBREF=-//EP//NONSGML+REPORT+A5-2003-0251+0+DOC+WORD+V0//ES&L=ES&LEVEL=3&NAV=S&LSTDOC=Y>

- Proposta de Directiva del Parlament Europeu i del Consell sobre les pràctiques comercials deslleials (COM (2003) 356, de 18/6/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/pdf/2003/com2003_0356es01.pdf

- Llibre Verd sobre els serveis d'interès general (COM (2003) 270, de 21/5/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/gpr/2003/com2003_0270es01.pdf

- Comunicació de la Comissió Europea. Cap a una associació mundial per a la societat de la informació: perspectiva de la Unió Europea en el context de la Cimera Mundial sobre la societat de la informació de les Nacions Unides (COM (2003) 271, de 19/5/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/cnc/2003/com2003_0271es01.pdf

- El Tribunal de Justícia considera que els règims espanyol i britànic que regulen les accions especials (golden shares) són contraris a la llibertat de circulació dels capitals dins del

mercat interior europeu (sentència de 13 de maig de 2003 en els assumptes C-463/00 i C-98/01).

- La Comissió Europea posa fi a la investigació sobre els drets de futbol a l'Estat espanyol (IP/03/655, de 8 de maig de 2003)

http://europa.eu.int/rapid/start/cgi/guesten.ksh?p_action=getfile=gf&doc=IP/03/655|0|RAPID&lg=ES&type=PDF

- La protecció jurídica dels serveis electrònics de pagament - Informe de la Comissió Europea sobre l'aplicació de la Directiva 98/84/CE relativa a la protecció jurídica dels serveis d'accés condicional o basats en aquest accés (COM (2003) 198 de 24/4/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/rpt/2003/com2003_0198es01.pdf

- Recomanació de la Comissió, d'11 de febrer de 2003, relativa als mercats pertinents de productes i serveis dins del sector de les comunicacions electròniques que poden ser objecte de regulació ex ante de conformitat amb la Directiva 2002/21/CE del Parlament Europeu i del Consell relativa a un marc regulador comú de les xarxes i els serveis de comunicacions electròniques (DO núm. L-114, de 8/5/2003).

Informe sobre les opcions de revisió de la Convenció

L'informe elaborat pel Dr. Andreas Grünwald sobre les opcions de reforma de la Convenció europea sobre televisió transfronterera (conveni del Consell d'Europa equivalent a la directiva de televisió sense fronteres) s'inscriu en el procés de debat sobre la necessària redefinició de les normes aplicables als serveis de comunicació. Una redefinició que els faci aplicables als nous serveis, independentment de les tecnologies. Ens recorda que el fonament de la normativa aplicable als serveis de televisió és la influència en la creació d'opinió pública, i analitza si els nous serveis també tenen o no aquesta capacitat.

[http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/media/2_T-TT/3_Textes_et_documents/T-TT\(2003\)002%20F%20Rapport%20de%20Grunwald.asp](http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/media/2_T-TT/3_Textes_et_documents/T-TT(2003)002%20F%20Rapport%20de%20Grunwald.asp)

Altres novetats

- Consulta pública sobre el projecte de Recomanació sobre la governança electrònica (*e-governance*) (3-9-2003)

http://www.coe.int/t/e/integrated_projects/democracy/02_Activities/01_e-governance/default.asp

- Recomanació REC (2003)13 del Comitè de Ministres als Estats membres sobre la difusió d'informacions pels mitjans en relació amb els procediments penals (10/7/2003).

http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/media/

- Projecte de Recomanació sobre el dret de rèplica en el nou entorn dels mitjans de comunicació (darrera versió de 25/6/2003).

[http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/Media/1_Cooperation_intergouvernementale/02_Projets_de_textes/MM_PUBLIC\(2003\)004%20F%20Droit%20de%20reponse.asp](http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/Media/1_Cooperation_intergouvernementale/02_Projets_de_textes/MM_PUBLIC(2003)004%20F%20Droit%20de%20reponse.asp)

- Declaració i Recomanació sobre la llibertat de comunicació a Internet (28/5/2003).

http://cm.coe.int/stat/F/Public/2003/adopted_texts/declarations/fdec-28052003.htm

- Projecte de Recomanació sobre el drets als extractes dels esdeveniments d'importància major (15/4/2003).

http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/media/1_Cooperation_intergouvernementale/02_Projets_de_textes

- Recomanació REC (2003)9 del Comitè de Ministres als Estats membres sobre les mesures per a la promoció de la contribució democràtica i social de la radiodifusió digital.

http://cm.coe.int/stat/F/Public/2003/adopted_texts/recommendations/f2003r9.htm

Regne Unit: Communications Act 2003

El 17 de juliol de 2003 va entrar en vigor la nova llei sobre les comunicacions. Una norma que recull les propostes de regulació del sector enunciades pel govern anglès en el Llibre Blanc *A New Future for Communications* publicat el 12 de desembre de 2000, les quals, bàsicament, persegueixen la necessitat d'adaptar les reglamentacions existents als processos de convergència entre els sectors de telecomunicacions, audiovisual i de les tecnologies de la informació. La *Communications Act 2003*, de fet, és la primera norma europea on es recull en un mateix text el règim jurídic de les infraestructures (telecomunicacions) i dels continguts transmesos (l'audiovisual) i on el sector a regular és el de les comunicacions.

Les principals disposicions són:

- les funcions de l'Ofcom (Office of Communications) i la transferència de les competències de les autoritats de regulació existents. En concret l'Ofcom substitueix a la Broadcasting Standards Commission (BSC); la Independent Television Commission (ITC); la Radio Authority; l'Office of Telecommunications (OfTel); i la Radiocommunications Agency. El 29 de desembre de 2003 la Ofcom assumirà plenament els seus poders i entrarà en funcionament;
- el nou règim de les comunicacions electròniques, basat en la transposició de les directives europees que integren el nou marc regulador i que, entre altres, implica la substitució del règim de llicències pel d'autoritzacions;
- l'establiment d'un nou marc regulador de la ràdio i televisió, amb una estructura "més coherent" amb el procés de digitalització; i
- la reforma de les normes sobre titularitat de mitjans.

Països UE. Altres novetats

Bèlgica

- Nou Decret sobre la radiodifusió de la comunitat francesa de Bèlgica (Decret de 27 de febrer de 2003).

<http://www.just.fgov.be>

França

- Dictamen del CSA núm. 2003-5 de 22 de juliol de 2003, sobre dos projectes de decret que modifiquen el Decret núm. 92-280 de 27 de març de 1992 relatiu als principis generals que regeixen les obligacions dels editors de serveis en matèria de publicitat, de patrocini i televenda.

- El 10 de juny de 2003 el Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) atorga les freqüències de Televisió Digital Terrestre i signa les convencions amb els nous operadors de televisió.

http://www.csa.fr/infos/textes/textes_detail.php?id=12520

- El 3 de setembre de 2003 es designen formalment els diferents operadors de multiplex proposats pels diferents operadors de televisió.

http://www.csa.fr/actualite/communiqués/communiqués_detail.php?id=13608

Grècia

- Codi de conducta sobre els informatius i altres emissions amb informació política (Decret núm. 77/2003).

Regne Unit

- Comunicat del govern sobre les etapes de revisió de la BBC Charter que expira el 2006.

http://www.culture.gov.uk/global/press_notices/archive_2003/dcms107_2003.htm?properties=archive%5F2003%2C%2Fbroadcasting%2FQuickLinks%2Fpress%5Fnotices%2Fdefault%2C&month=

Estats Units: normes sobre titularitat de mitjans

El 2 de juny de 2003, la FCC (Federal Communications Commission) va adoptar una reforma de les normes sobre control de concentracions en els mitjans de comunicació fortament criticades per alguns en considerar que donava via lliure a la creació de monopolis informatius als Estats Units. El 27 de juliol el Congrés frenava l'aplicació d'aquestes mesures amb l'adopció d'una llei que prohibia expressament la regulació federal dels límits de titularitat de mitjans. Mesura que ratificava el Senat, el passat 18 de setembre. Ara s'està a l'espera de la decisió del present dels Estats Units, el qual ha anunciat que vetarà la resolució legislativa que anul·li les modificacions proposades per la FCC.

Crítica de Llibres

Paisajes de la modernidad

FONT, D. Barcelona: Paidós, 2002

per Ivan Pintor, Professor de la Facultat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

El museu imaginari

Per definir el darrer llibre del crític, assagista i professor Domènec Font cal desenvolupar la metàfora que conté el seu títol. *Paisajes de la modernidad* és, alhora, una investigació acadèmica rigorosa i una crònica de viatges arreu del territori, extens i accidentat, del cinema de la modernitat. Al llarg del trajecte, les reflexions i els apunts crítics, és a dir, les instantànies del viatge, van deixant pas a la cartografia minuciosa i orgànica d'un continent ple de miratges i dreceres secretes, que va néixer els anys seixanta arran de l'eclosió dels nous cinemes europeus. La tumultuosa trobada entre els discursos crítics i la reivindicació de la figura de l'autor marca la primera etapa d'una apassionada anàlisi que va construint, a poc a poc, el perfil del seu propi lector, tal com passa amb moltes de les pel·lícules de la modernitat.

La recerca de l'espectador

El cinema d'autors com Rossellini, Godard, Tarkovskij o Kluge es resol, molt sovint, en un registre del trajecte que emprèn el cineasta per trobar i afaïçonar l'espectador. Una pel·lícula com *La pizarra* (2000), de Samira Makhmalbaf, hereva de les poètiques dels autors moderns, pot explicar-ho metafòricament: comença amb la visió hipnòtica d'un grup d'homes esbatuts pel vent, que avancen en silenci pels congosts acinglats de les muntanyes que separen l'Iran i l'Iraq. Són mestres nòmades que, carregats amb les seves pròpies pissarres, recorren la serralada buscant estudiants, als quals hauran de convèncer que estudiar és important abans de poder ensenyar-los a llegir i escriure.

D'altra banda, els professors iranians de *La pizarra* no només vagaregen cercant alumnes, sinó que, a més, han d'acceptar que les normes es van transformant en el curs del seu periple, de manera que acaben utilitzant les pissarres, grans i feixugues, per amagar-se dels helicòpters militars o per transportar malalts. Aquest replantejament dels objectius dels mestres il·lustra la contínua reconstrucció del contracte entre el cineasta i l'espectador. Pel seu caràcter canviant, les regles que el cineasta modern gesta durant la pel·lícula suposen un gran obstacle per fer una anàlisi exhaustiva del projecte cinematogràfic de la modernitat, ja que gairebé mai no existeixen paràmetres d'avaluació que es puguin aplicar de la mateixa manera a totes les obres.

Paisajes de la modernidad aconsegueix sortejar i, fins i tot, integrar aquest primer obstacle gràcies a la forma de la seva prosa. Les hipòtesis inicials, a més, tenen el mèrit de ser tan fermes com innovadores. En primer lloc, Font reconeix que la relació entre el cinema clàssic i el de la modernitat no és una oposició ni un trencament, sinó un vincle de dependència mútua. En segon lloc, aquest lligam té un tarannà elegíac, de ritualització. La tercera hipòtesi, finalment, és potser la més captivadora, ja que estableix un diàleg hermenèutic entre els fenòmens que van colpir els cinemes de la dècada dels seixanta i els que, de manera paral·lela, van introduir la modernitat dins del projecte literari i filosòfic occidental del segle XIX.

Clàssic i modern

Conscient de la consubstancialitat de les categories "clàssic" i "modern", Font s'allunya de les postures formalistes i es mostra partidari de l'opció pluralitzadora del crític Serge Daney, segons el qual: "El cine clásico es hoy un modelo vacío y una vaga nostalgia. El cine moderno una provocación sin objeto y un duelo sin fin. El contencioso que les opone es eterno. Encadenados". Aquesta il·lació es manifesta especialment en autors com Rossellini, Rohmer i,

sobretot, Godard. La seva advocació presideix l'itinerari teòric de Font, com ja ho havia fet en l'anterior assaig, *La última mirada* (2000), que postulava l'existència d'una poètica del testament filmic a partir de l'estudi de les darreres obres de Dreyer, Ford, Oliveira o Bergman, dins les quals es confonen el trajecte vital i el cinematogràfic.

La hipòtesi de *La última mirada* s'acobla perfectament amb la indagació de *Paisajes de la modernidad*, ja que els realitzadors de la Nouvelle Vague, els *autorenkino* alemanys, el cinema modern italià o el Free Cinema anglès són els fills, més o menys rebels, més o menys llunyans, de les darreres mirades de Ford, Welles o Hitchcock. Però és fonamentalment en *Le Mépris* (1963), de Godard, on Font troba el lllindar d'allò que el crític literari Northrop Frye anomenaria "la fase oberta o irònica" de les ficcions. *Le Mépris*, adaptació d'*El menyspreu* d'Alberto Moravia, narra una crisi de parella que, en certa manera, ret homenatge al film que va prefigurar la modernitat, *Viaggio in Italia* (1953), de Rossellini. En l'obra de Godard, però, la parella no pot reconciliar-se, sinó que acaba en una ruptura definitiva.

Aquest esfondrament de les passions a *Le Mépris* il·lustra l'escletxa entre el cinema modern i el clàssic, que queda reforçada per la presència de Lang. L'any 1963 feia quatre anys que el mestre ja no podia filmar, i Godard el presenta com un Virgili modern, amenaçat pel menyspreu d'un productor nord-americà sense escrúpols que tracta les bobines filmades de *L'Odíssea* com si fossin una mercaderia qualsevol i les llança davant d'una pantalla de projecció on figura una frase de Lumière en italià: "Il cinema è un'invenzione senza avvenire". Aquest pessimisme evoca, d'acord amb la tesi de Font, el plany malenconiós del poeta Hölderlin pels déus perduts, pels vells mestres d'una mitologia definitivament esvaïda però, tanmateix, present.

El testament d'orfeu

El classicisme nord-americà va bastir un acurat sistema estètic i mitològic per simbolitzar allò que és la llavor de tot relat: la por humana davant de la mort i el pas del temps. Per construir l'univers narratiu autònom del classicisme, el cinema va trobar models a la narrativa del segle XIX, on el final de la faula tanca sempre el desenvolupament de les trames. És a dir, fa cristal·litzar allò que el filòsof Paul Ricoeur ha anomenat la "clausura metafòrica del relat". D'acord amb aquest tancament, la mort ateny un sentit absolut, ja que esdevé la culminació d'una experiència que, dins del relat, és la conseqüència final d'una llarga concatenació de causes. Mancat d'aquests mecanismes

metafòrics, el cinema de la modernitat es lliura a la contingència i l'atzar de la vida quotidiana.

Sense els mecanismes narratius que transformen els finals imminents en immanents -en paraules del crític literari Frank Kermode-, en el cinema modern el temps no apareix simbolitzat. Esdevé, per contra, una presència directa a la pantalla. Font, que recupera aquesta idea a través de les monografies sobre el cinema del filòsof Gilles Deleuze, la formula amb contundència: "El cine está infectado por el tiempo, y el secreto del tiempo convoca muchos interrogantes y no pocas erosiones". Probablement per aquesta raó, el crític francès André Bazin, que va esdevenir el referent teòric de la Nouvelle Vague, considerava que el cinema era la continuació lògica del deler tradicional de les arts plàstiques per preservar les aparences dels vius més enllà de la frontera de la mort.

A la sala cinematogràfica, la projecció invoca la presència dels rostres desapareguts i, alhora, fa palesa la seva qualitat espectral. Dins del cel·luloide, els morts viuen en un temps conjugat en passat continu que s'estén vers el futur -un temps husserlià. La figura del cineasta i l'espectador modern és, doncs, la d'un Orfeu que, tot i saber que mai no podrà dur a terme la seva tasca, se sap condemnat a descendir al regne de les ombres per buscar Eurídice, tal com ja va intuir Hitchcock al seu film *Vertigo* (1958). El mite òrfic, que és al darrere d'una bona part dels millors assajos de cinema escrits en els últims anys, serveix a Font per edificar una fenomenologia del cinema de la modernitat, per confirmar que els cossos i els gestos de les actrius de la Nouvelle Vague, les mirades dels personatges d'Antonioni i de Rossellini o les veus dels nens d'Erice semblen proclamar des de la pantalla que no poden ser recuperats, que són presents i, alhora, absents.

La religió de la càmera

De la mateixa manera que Font analitza la relació entre el relat *Els morts*, de Joyce, i el cinema modern, i n'escateix la seva presència en pel·lícules com *Viaggio in Italia* o *La notte* (1961), d'Antonioni, troba la fita final de la modernitat a *La Chambre Verte* (1978), de Truffaut. Aquesta adaptació de tres contes de Henry James gira al voltant de l'escriptura íntima del protagonista, Julian, un escriptor de necrològiques que custodia les imatges dels difunts dins d'una capella. L'altar és el revers d'una càmera que també esdevé l'objecte d'una litúrgia, la mateixa litúrgia que el cineasta francès Jean Renoir va descriure a Rossellini durant una cèlebre conversa: "Hi ha una càmera plantada

sobre un trípode o sobre una grua, que és exactament com l'altar del déu Baal: al voltant d'aquesta, els grans sacerdots, que són els directors, hi duen nens en holocaust i els llencen a la foguera".

La resplendor d'aquesta foguera il·lumina les diverses regions cartografiades per Font. Però no només es tracta de regions geogràfiques, sinó també conceptuals: el "cinema de la memòria", que aplega Antonioni, Resnais i Godard, o el "cinema del ritual", on coincideixen Bresson, Buñuel i Pasolini. Juntament amb aquests territoris, l'autor examina les diferents fronteres, gairebé sempre obertes i difuses, del relat modern: l'estructura de diari íntim, la barreja entre documental i ficció o el gènere del *théâtre d'appartement*, que impregna moltes de les obres més reeixides de Godard, Chantal Ackerman, Peter Handke, John Cassavettes i Nagisha Oshima.

Tots aquests autors reclouen els cossos dins de l'espai domèstic amb la mateixa intensitat que, uns anys enrere, el neorealisme els havia expulsat a l'exterior, a les ciutats derruïdes durant la Segona Guerra Mundial. A l'interior de la llar es desenvolupa una escena emancipada de la sala teatral, que és la conseqüència lògica de les aportacions de Ionesco o Peter Brook, i que orienta el relat cap al territori dels símptomes. El tema de la reclusió i l'isolament assoleix una importància que només pot comparar-se amb la que va tenir per a Pascal, Baudelaire o Rimbaud, la influència dels quals enllaça de manera prodigiosa les literatures del segle XIX amb la modernitat cinematogràfica dels anys seixanta, lligam que, com ja s'ha assenyalat, queda particularment subratllat a *Paisajes de la modernidad*.

La llar perduda

Als *Journaux Intimes*, Baudelaire es proposava realitzar "un estudi de la Gran Malaltia: l'horror a la llar", on va trobar l'esperó de les narratives del seu temps. I a les *Pensées*, Pascal anotava: "La nostra natura resideix al moviment; la calma completa és la mort". Aquesta dramatització de la relació entre l'ésser humà i l'espai pot considerar-se l'arrel del xoc que enceta la modernitat filosòfica, tal com assenyala el filòsof alemany Peter Sloterdijk a la seva obra monumental *Esferas* (2003), la poètica de la qual té més d'un punt de contacte amb el text de Font. Enfrontat a l'aïllament, l'ésser modern es torna profundament neuròtic. El medi que l'envolta esdevé, llavors, una commixió d'espai i temps plena de forats i discontinuïtats, l'arrel d'un terror metafísic a la pròpia llar.

Per això, quan hom llegeix la primera de les *Elegies de*

Duino, a la qual el poeta Rainer Maria Rilke afirma que "en el món interpretat, ja no vivim confiadament a casa", és impossible deixar de pensar en les llars angoixoses que sovintegen els cinemes de la modernitat: els interiors filmats per Roman Polansky, les parets vermelles de la casa de *Desserto Rosso*, d'Antonioni, o l'habitació d'À *Bout de souffle*, de Godard. La contingència sentimental dels personatges s'hi manifesta tan lligada a l'espai com a la pròpia estructura d'unes narracions que, com ja va avançar Walter Benjamin als *Passagenwerk*, s'han tornat discontinües, fragmentàries i mancades de centre amb l'arribada de l'era de les grans metròpolis.

Domènec Font s'adona d'aquest fet i, a través de Benjamin i Baudelaire, estableix un pont amb el trànsit entre els segles XIX i XX, un moment en el qual va produir-se un canvi substantiu en les representacions occidentals: el salt des d'un paradigma estètic centrat en l'espai fins a un model artístic molt més inestable i fugisser centrat en el temps. L'obra literària de Proust o Mann, les teories de Bergson al voltant de la temporalitat, l'impressionisme pictòric, l'acceptació massiva de la fotografia i la definitiva influència de l'imaginari i les representacions de l'Extrem Orient sobre les ficcions occidentals són un signe d'aquesta etapa de canvis que, quan hi apareix referida, forneix alguns dels millors moments de l'assaig.

Història/Històries

Amb la modernitat, els relats s'han obert i s'han fet plurals, i també ho ha fet la Història amb majúscules, que s'ha esmicolat en una munió infinita d'històries. Ja no hi ha una sola Història, sinó moltes. Aquesta certitud, que ja bategava dins de l'obra de Baudelaire, cristal·litza en la "teoria de les esferes" de Peter Sloterdijk i, sens dubte, en l'obra que més definitivament ha influït l'escriptura de Font: l'assaig filmat *Histoire(s) du Cinéma*, de Godard, que, al llarg de vuit densos capítols, esbossa una història íntima del segle XX a través de les seves imatges i sons. Aquesta història poètica, que en certa manera es nodreix del "museu imaginari" d'André Malraux, es reconeix, de bon principi, parcial, fruit d'una memòria personal però, tanmateix, integrada dins d'un imaginari col·lectiu.

Amb la referència oberta a *Histoire(s) du Cinéma*, *Paisajes de la modernidad* tanca el cicle godardià que havia obert en analitzar *Le Mépris* i, com l'obra de l'autor francès, eixampla l'assaig fins a transformar-lo en un joc de ressonàncies tan articulat com el seu objecte d'estudi. Aquesta manera d'estudiar el cinema coincideix amb la de Godard, l'objectiu

del qual és convocar els fantasmes de la memòria per establir un diàleg entre els records de l'individu i l'inconscient col·lectiu. O bé, com el mateix cineasta sentència al final de les *Histoire(s)*, pretén sondejar el passat de cada imatge, cosa que resumeix amb una cita d'Emily Dickinson: "El més efímer dels moments posseeix un passat il·lustre".

A l'empara d'aquest diàleg amb la memòria, Godard conclou que el cinema no és un art ni una tècnica, com sovint es diu, sinó un misteri, un ritual. *Paisajes de la modernidad* s'avé amb aquesta idea i la sosté en un descens a les regions de l'imaginari modern que recorda un film molt estimat per Font: *Le testament d'Orphée* (1960), la darrera immersió del poeta Jean Cocteau en les cendres de la seva pròpia fantasia. En aquest cas, sobre les cendres del cinema modern, hi desfila un devessall de pel·lícules i cineastes. Molts d'ells gairebé han desaparegut de les pantalles actuals, però Font demostra l'influx que han exercit, no només sobre el cinema, sinó sobre totes les arts contemporànies. La recerca dels mestres de *La pizarra*, de Samira Makhmalbaf, podria ser, també, la de tota una generació d'artistes, pels quals el cinema ha estat, en primer lloc, una eina per tornar a veure i imaginar el món.

Groping for ethics in Journalism

SMITH, R. F. 4a ed. Ames: Iowa State University Press. 1999. ISBN 0-8138-1319-0.

per Xavier Giró, professor de Periodisme Polític i coordinador de la Diplomatura de postgrau 'La comunicació dels conflictes i la Pau' a la Universitat Autònoma de Barcelona.

Tempteigs ètics

La quarta edició de *Groping for ethics in Journalism* és una actualització de la tercera que recull dades més recents sobre la desconfiança del públic nord-americà envers els mitjans de comunicació i il·lustra les disjuntives deontològiques amb exemples antics i nous. De les quatre parts que té, la primera s'ocupa dels principis i orientacions generals que guien o haurien de guiar l'exercici periodístic; la segona, del compromís d'explicar la veritat; la tercera, de problemes en la recollida d'informació i les relacions amb les fonts, i la quarta, sobre els conflictes d'interessos.

En la primera part, l'autor, professor de la University of Central Florida, assenyala que la majoria dels periodistes dels Estats Units entenen que la seva feina té com a objectius: primer, informar el públic sobre incidents, tendències i desenvolupaments a la societat i el govern; segon, tractar les persones, tant si és l'audiència com si es tracta dels individus objecte d'informacions, amb justícia, respecte i fins i tot compassió; i, tercer, alimentar el funcionament de la democràcia.

Però no sembla que el públic ho vegi així. Segons els objectius i els múltiples testimonis de periodistes de renom i amb càrrec que ratifiquen el seu convenciment sobre el gran servei que els mitjans fan a la democràcia (en són gossos guardians i alhora són independents), l'autor troba xocant la manca de credibilitat dels mitjans entre el públic. I ho troba sorprenent si es considera tot el que ha canviat, que tant la televisió com els diaris subministren informació més completa ara que abans i sobre més temes que mai; que els avenços tecnològics en televisió permeten que els informatius facin retransmissions en directe; que Internet ha creat centenars de noves fonts, i que avui els periodistes estan més ben preparats i formats, més ben pagats i són més *professionals* que mai (pàg. 12).

L'explicació de l'aparent paradoxa, segons l'autor, rau en les vulneracions que s'arriben a saber de l'ètica periodística: la feina mal feta (poc acurada, mal presentada, sense atractiu, etc.) per un cert nombre de periodistes, i la manca de suport que sovint reben els professionals per part de les

seves empreses per fer-la bé.

Ron F. Smith desplega a partir d'aquí una quantitat ingent d'exemples i contraexemples per a molts dels dilemes deontològics amb què topa el periodisme nord-americà i els comenta de forma majoritàriament eclèctica mitjançant la recopilació de comentaris d'altres experts i sobretot de periodistes. La casuística recollida per l'autor, a part de fer amena la lectura, és d'una gran riquesa pedagògica per al periodisme català i espanyol, malgrat les diferències existents.

Defensa l'existència dels *ombudsmen* i que els codis tinguin valor de suggeriment o recomanació, però no que siguin regles obligatòries amb sancions per a qui les vulneri. Entén que la tasca de l'*ombudsman* és atendre les reclamacions dels lectors, però parla de la possibilitat que actuïn d'ofici (sense necessitat que arribi una queixa) si observen que s'ha vulnerat el codi. Mostra així, com després s'anirà constatant, que la principal preocupació de l'obra és el manteniment o la defensa de la credibilitat dels periodistes i, per extensió, dels mitjans de comunicació.

L'autor també discuteix l'existència de consells de la informació i, sense prendre partit, recull opinions raonades a favor i en contra. Per altra part, estima molt positivament (fent servir de la veu d'un altre) que alguns mitjans informin sobre les mancances informatives d'altres, és a dir, que hi hagi una exposició pública en la premsa del que la premsa fa malament. Ho presenta com la millor protecció que té el públic en contra del mal periodisme, mostrant, aquí sí, una preocupació, menys sovintejada que la de la fama dels periodistes.

En la segona part, apareix el debat sobre veritat i objectivitat. Les opinions recollides per l'autor, i també raonades, de periodistes, acadèmics i altres experts són per a tots els gustos i ell, aparentment, manté una posició eclèctica sobre si és possible o no ser objectiu i sobre si s'ha de prendre part o no en determinats conflictes. Els arguments recullen velles i més velles posicions, només *actualitzades* pel fet que qui les presenta són personatges contemporanis. Així, comparteixen les pàgines conclusions de la comissió Hutchins (EUA, anys 40), el professor John Merrill i la famosa Christiane Amanpour (CNN).

La discussió és extensa i dóna peu a diversos subtemes d'entre els quals destaca la informació sobre els delictes. Tampoc aquí l'autor arriba a conclusions clares, però malgrat això, entre els diversos arguments criden l'atenció els criteris que van adoptar a la KVUE-TV d'Austin (Texas) i que els va permetre de deixar d'anar darrere de qualsevol

crim amb violència. Perquè una informació sobre un delictes sigui emesa cal que respongui positivament a alguna de següents preguntes: "1. Hi ha una amenaça immediata a la seguretat pública? 2. Hi ha alguna amenaça a infants? 3. Cal que algú passi a l'acció? 4. Té un impacte significant en la població? 5. Té a veure amb esforços per a la prevenció del crim?" (pàg. 45). Després d'adoptar els nous criteris, a la KVUE-TV van deixar de córrer a la primera quan sentien que l'escàner de la policia parlava de qualsevol crim. Estaria bé que aquí també hi haguessin canvis en aquest camp.

La discussió sobre veritat i objectivitat no per vella és senzilla, però resulten molt curiosos el malabarismes definitoris d'algunes de les veus al voltant d'ambdós conceptes. Les enrevessades definicions que es donen estan clarament orientades a mantenir a qualsevol preu veritat i objectivitat dins del vocabulari periodístic i, així, defensar una posició de poder en l'ordre del discurs.

Sobre la qüestió de la diversitat (sexual, ètnica, etc.) l'exposició de punts de vista va poc més enllà de recomanar la diversitat en la composició de les redaccions. No obstant això, entre comentaris de l'un i de l'altre, apareixen fars com el Pointer Institute, que sintetitzen els següents consells (pàg. 89): coneix les comunitats de la teva població; no oblidis que també són diverses; aprèn més sobre les tradicions i costums de les minories; ja que la cobertura de la delinqüència és un punt de disputa, visita les àrees amb alta criminalitat i discuteix la cobertura informativa que reben; analitza les teves pròpies informacions; no limitis l'ús de les fonts de les minories a temes sobre minories, i vigila els termes que fas servir.

Les invencions o les falsificacions són un dels maldecaps estrella de la deontologia nord-americana i l'autor ho explicita així: "La majoria dels reporters i dels fotògrafs s'esforcen per donar una informació correcta. Però només calen uns quants exemples dolents per demostrar als ulls de molts que tota la feina dels periodistes és sospitosa. Quan els columnistes s'inventen cites, els reporters roben històries d'altres reporters i els fotògrafs creen realitat per satisfer les seves necessitats, fan mal a tots els professionals" (de nou apareix la credibilitat).

En la tercera part, la relació amb les fonts i la preservació del seu anonimat quan ho demanen són temes vistos de forma diferent, discutida i no resolta. El ventall de punts de vista va des de la reportera que fa pràctiques de tir al mateix lloc que els policies amb qui té un tracte professional, fins a qui pensa que mai cap font diu res desinteressadament. Des de qui no accepta res de cap font que reclami

l'anonimat, fins a qui estableix un seguit de criteris abans d'acceptar el pacte de no revelar la font. Per cert, en el cor del mercat lliure també és discuteix si és lícit pagar les fonts o pagar per la concessió d'entrevistes (pàg. 142).

El fragment sobre el dret a la intimitat és més un capítol d'història que un debat. Qui no estigui al cas pot actualitzar els seus coneixements sobre les vides 'privades' dels Founding Fathers, d'un parell de presidents abans de Kennedy, d'aquest darrer, de Johnson, de Gary Hart i de Clinton, entre d'altres.

L'omnipresència de la informació policial en la premsa nord-americana explica el gran nombre de casos i de detalls amb què es discuteix sobre la frontera entre allò que és públic i privat. S'aborda, per exemple, la conveniència de donar els noms i les adreces d'acusats o els noms de les víctimes d'abusos sexuals. I també s'ocupa de les suposades vides privades dels governants. És un capítol que ajuda a entendre el funcionament de la premsa dels EUA, però que dista molt de l'estat en què es troba la qüestió a Catalunya o a l'Estat espanyol. El tema de la invasió de la intimitat amb la publicació de certes imatges no és tractat amb gaire profunditat.

De les diverses àrees relatives al control de l'acció de govern per part de la premsa, l'enfocament de la cobertura de conflictes bèl·lics on han intervingut els EUA és ben genuí. Sobre la informació de la invasió de l'illa de Grenada (1983) (pàg. 194 i 195), l'autor situa el lament en el fet que els periodistes van ser enganyats quan el dia abans de la invasió se'ls va dir que els rumors el tema eren *preposterous*, ridículs. (Una queixa, per cert, una mica ingènua.) També lamenta que un cop envaïda, dels quatre-cents periodistes que volien cobrir-ho i ja eren a les Barbados, només deixessin anar a Grenada un grup reduït de quinze periodistes (*pool*) i que els militars retardessin la seva tornada a les Barbados, de manera que les grans cadenes de televisió van emetre imatges gravades per equips de militars que sí que van tornar a temps. Smith constata, per últim, que quan es va permetre que els periodistes accedissin a l'illa sense restriccions es va fer evident que el president dels EUA i el Pentàgon havien difós una bona quantitat de desinformació. No hi havia 1.100 soldats professionals cubans ben entrenats i disposats a fer un cop d'Estat, sinó un màxim de cent soldats, la resta eren treballadors de la construcció. Són crítiques i laments justificats, però de curt abast perquè el que no posen mai en qüestió és el dret dels EUA a envair l'illa.

El mateix passa quan discuteix la cobertura de la invasió

de Panamà. El primer lament és per les restriccions imposades al *pool* de reporters que van volar a Panamà de la mà del Pentàgon i als quals se'ls va impedir acostar-se on hi hagués acció militar. Els van ensenyar cocaïna, armes de foc, revistes skins i un retrat de Hitler que presumptament havien estat trobats a les estances de Noriega. Afortunadament, els periodistes es va adonar que intentaven ser usats com a propagandistes.

El segon lament consisteix a estimar que el *pool* de periodistes mai es va acostar al que sis mesos després van ser els temes principals de la invasió: més d'una dotzena de soldats nord-americans morts pel foc amic i un nombre de ferits i morts entre els residents de Panamà molt més alt del que s'havia dit. Tampoc aquí hi ha un qüestionament del dret dels EUA a envair el país. Les crítiques no són banals, però són instrumentals, no de fons, s'emmarquen dins dels paràmetres de la *national security* de la potència hegemònica. El mateix passa quan posa en qüestió la cobertura de la primera guerra del Golf.

Encara dins de la tercera part, més enllà de la seva consideració ètica, val la pena llegir un nombrós seguit de trucs que en la història del periodisme nord-americà van fer servir els periodistes per obtenir informació. Des del que va fer-se passar per condemnat a una presó fins al que va fer creure a la dona d'un pròfug que era advocat i tenia un testament a favor del seu marit per així obtenir detalls sobre el buscat.

En la quarta part, *Groping for ethics in Journalism* fa un repàs dels conflictes d'interessos que travessen la professió. Entre d'altres qüestions, tracta de la creixent concentració de mitjans en mans de grans empreses i les limitacions que això pot comportar en la feina. Parla també de l'incessant canvi de lloc dels periodistes per aconseguir sous més alts i de com la mobilitat els impedeix arribar a conèixer bé el seu àmbit. També tracta de la propietat de les grans cadenes de televisió i de la dificultat de fer informacions crítiques amb empreses dels respectius grups, ja siguin de la indústria nuclear, de l'entreteniment o de la militar, com és el cas de tres de les principals televisions nord-americanes (pàg. 285).

L'antic debat sobre la (in)conveniència que els o les periodistes es comprometin amb una certa militància politicosocial, com per exemple a favor del dret a escollir (sobre l'avortament) o mediambientals, etc., no queda resolt després d'estimacions diverses i oposades en graus variables. Ara bé, de nou, el que és comú a totes elles és la preocupació per l'eventual pèrdua de credibilitat dels

periodistes i del mitjà. N'és significatiu el cas de Linda Greenhouse, una periodista de *The New York Times* que va participar en el seu temps lliure en una manifestació pel dret a escollir i en contra d'una sentència del Tribunal Suprem, mentre aquest era el seu beat. Després del debat que es va generar al voltant del seu cas, Greenhouse va dir que no tornaria a assistir a una manifestació *pro-choice* i va declarar a la revista *Time*: "No intento convertir-me en una màrtir. No voldria fer res que minés la credibilitat i l'objectivitat de la professió" (pàg. 298).

No a tot arreu és Smith eclèctic, és marcadament favorable al periodisme cívic. Sempre posant-ho en veu d'altres, això sí, però donant-los l'última paraula, explica que el periodisme cívic espera: "Invitar els ciutadans a tornar a la vida pública fent de les seves preocupacions el punt de partida del debat. Superar el cinisme periodístic i reconèixer la possibilitat que els ciutadans treballant conjuntament arribin a resoldre alguns problemes de la societat. Modificar les regles de distanciament i acceptar que els periodistes estan interessats i tenen responsabilitats en l'elevació del nivell del discurs públic i a fer que la societat a resolgui els seus problemes". Tota una declaració que fa del tot seva quan ell (ara sí) escriu: "El moviment per un periodisme cívic urgeix els directius dels mitjans a tractar els lectors i els espectadors com a ciutadans. La feina dels mitjans, diuen, es implica aquests ciutadans en la vida pública informant sobre assumptes d'importància. Si aquest és el canvi en l'orientació de la informació que ve del moviment per al periodisme cívic, molts periodistes li donaran la benvinguda" (pàg. 316).

Groping for ethics in Journalism és una obra ambiciosa per la quantitat d'aspectes que aborda. És excessiva en el nombre de les declaracions, és entretinguda i pedagògicament recomanable pel nombre i la qualitat d'exemples discutibles que aporta. Encara que en alguns trams l'eclecticisme arribi a enfosquir-la i tingui una perspectiva completament nord-americana, és del tot recomanable per a qui estudia i treballa en periodisme.

Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization

APPADURAI, Arjun. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.

per Antoni Castel, professor del Departament de Periodisme de la Universitat Autònoma de Barcelona.

El llibre recull nou articles d'Arjun Appadurai en bona part publicats a revistes o a altres llibres en l'any 1990. Un fet que no resta interès a un llibre sòlid, que no pot deixar indiferent per les seves propostes, de vegades atrevides i sempre originals, sobre la mundialització de la cultura.

Antropòleg de formació, amb arrels índies (el seu pare va ser un destacat dirigent nacionalista contra la presència britànica) i amb un substrat cultural anglosaxó, com ell mateix reconeix, Appadurai és reconegut en els anomenats estudis culturals per defensar que la mundialització implica fluxos disjuntius d'*ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *mediascapes* i *ideoscapes*. (Chris BARKER, *Cultural Studies*. Londres: 2000). Són aquests fluxos, de grups ètnics, de tecnologia, de transaccions financeres, d'imatges i d'ideologia, els que asseguren que la "homogeneïtat cultural i la dominació" no sigui possible (James LULL, *Media, Communication, Culture*. Cambridge: 1995).

Al llarg del llibre, Appadurai no solament desenvolupa la seva teoria dels fluxos disjuntius i emfatitza en el fet que els mitjans, sobretot electrònics, i la migració constitueixen els dos factors que influeixen en la construcció de la imaginació, sinó que proposa redefinir conceptes tan fonamentals com cultura, reflexiona sobre l'estat-nació, critica algunes teories sobre la violència ètnica i enumera els reptes del món postnacional. Els exemples són freqüents: la popularització del criquet a l'Índia li permet afirmar que s'ha indigenitzat. És una apropiació del criquet com a referent cultural indi, la indigenització del criquet, malgrat els orígens victorians i de classe alta d'aquest esport.

Tornem a la seva teoria central. L'autor assegura que el model centre-perifèria, un dels dogmes dels científics socials marxistes, no serveix per explicar les relacions en una "nova economia cultural global" (pàg. 32). Argumenta que la complexitat de l'economia global és deguda a les disjuntives entre economia, cultura i política. I per analitzar aquestes disjuntives, cal tenir en compte les cinc dimensions dels fluxos culturals globals: *ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *mediascapes* i *ideoscapes*.

Per *ethnoscapes* es refereix a les persones que es mouen: des dels turistes fins als immigrants passant pels refugiats. Els *mediascapes* són els mitjans, les pel·lícules de ficció i documentals. *Technoscape* és la tecnologia. *Financescapes* són els capitals. *Ideoscape* és la ideologia dels estats i dels moviments que aspiren a tenir el poder (pàg. 36).

Appadurai justifica, de forma impecable i amb el suport d'exemples, la intervenció de les cinc dimensions en els fluxos culturals. Un discurs que li permet proclamar que la mundialització de la cultura no és el mateix que la homogeneïtzació, però la globalització implica l'ús de una varietat d'instruments de la homogeneïtzació, com l'armament i el llenguatge hegemònic (pàg. 42).

Una afirmació suggeridora, que provoca, sense cap dubte, la reflexió sobre les arestes de la cultura global. Com també ho fan les afirmacions dels capítols finals, quan diu que en el món que anomena postnacional hi ha una ciutadania dual i assegura que els Estats Units s'han convertit en un laboratori cultural. I es pregunta: es podran construir unes polítiques postnacionals a partir d'aquest fet? Una pregunta pertinent en un llibre que contribueix a la deconstrucció de moltes de les definicions dels estudis culturals i que no rebutja el cos a cos en qüestions tan sensibles com el nacionalisme, en el qual potser els exemples (shijis, palestins, negres als Estats Units, cristians a l'Índia) són insuficients per explicar el fenomen.

Revista de Revistes

Dossiers de l'Audiovisuel

[París: INA (Institut National de l'Audiovisuel)]

Núm. 109, maig-juny 2003

ISSN: 0767-4775

Les imatges que ens arriben a les pantalles poden semblar-nos "naturals". Una evidència que té trampa: el que veiem és sempre el resultat d'un treball. La revista de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) dedica el seu monogràfic al tema "Le réel a l'épreuve des écrans", on es constata que, ja sigui ficció o document, les imatges que veiem, els sons que sentim, són el resultat d'una tria. Però, per la seva velocitat de difusió, el que expressen aquestes imatges pot, tot sovint, ser difícilment comprensible, i les tècniques que s'han fet servir per elaborar-les resulten, en general, desconegudes. Aquest número de la revista proposa respondre a una sèrie de preguntes: En quin estadi estem en la representació del nostre món? Què se'ns ensenya i com? Què veiem? Com abordem aquest univers d'imatges que convoca al mateix temps la mirada i la memòria? Aquestes interrogacions permeten traçar vies per a un aprenentatge de la lectura de la imatge.

Journal of Communication

[Austin: International Communication Association]

Vol. 53, Núm. 3, setembre 2003

ISSN 0021-9916

La veterana revista nord-americana analitza en aquest lliurament l'impacte de la violència televisiva en la infància a través d'un estudi elaborat entre més d'un centenar de nens i que porta per títol "Mental models: understanding the impact of fantasy violence on children's moral reasoning". Altres articles d'aquest número fan especial referència al gènere: "Living telenovelas/ telenovelizating life: mexican american girls identities and transnational telenovelas" i "Television, gender and labor in the global city". Un altre article interessant és "The persuasive effect of host and audience reaction shots in television talk shows".

Telos

[Madrid: Fundación Telefónica]

Núm. 56, juliol-setembre 2003

ISSN 0213-084X

Aquest número de la segona època de la revista dedica el seu quadernet central a l'art digital i inclou, entre d'altres, els articles "Arte y tecnología: las prácticas sociales vs. el discurso industrialista" i "Nuevos dispositivos del arte: transformaciones de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico".

En la seva secció 'Perspectivas' inclou els treballs "Oligopolios mediáticos: la televisión contemporánea y la barrera d'entrada" i "Comunicación en tiempos bélicos: la guerra de la información en Afganistán". El tema de la guerra també està tractat en l'article "Lecciones de Irak".

Voces y culturas

[Barcelona: Ediciones Voces y Culturas]
Núm. 19 Primer semestre 2003
ISSN 1130-6491

Aquest lliurament de la revista porta el títol general de "Expresiones artísticas y prácticas culturales" i comença amb un assaig de Pier Paolo Pasolini, intítulat "La lengua escrita de la realidad" en què es parla del cinema i els llenguatges amb què els realitzadors pensen la realitat. De cinema parla també l'article "¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!", que contraposa el cinema de Hollywood amb el denominat cinema d'autor. D'altres articles interessants són "¿Realidad o ficción? El impacto comunicativo del 11 de septiembre", en el qual s'analitzen les noves pràctiques comunicatives i les estratègies propagandístiques dels Estats Units des del començament de la croada contra el terrorisme internacional; i també "Medios de comunicación, espacio e identidad. Una crítica a los discursos recurrentes", en el qual es parla dels processos de comunicació arrelat en formes diverses de "reterritorialització", des de la formació de comunitats virtuals en el ciberespai fins als intercanvis simbòlics en els entorns urbans de les grans ciutats.

Zer

[Bilbao: Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación]
Núm. 14, maig 2003
ISSN: 1137-1102

Entre els articles d'aquest número de la revista basca destaca "La redacción como institución total" que planteja, en termes metafòrics, una lectura de l'obra d'Erving Goffman *Internados* aplicada als mitjans de comunicació, entenent la redacció informativa com una institució social destinada a la reeducació permanent d'uns individus en una sèrie de normes professionals, subjectes al vaivé de l'economia capitalista global, la qual transmet aquesta inestabilitat sobre els professionals. D'altres articles fan referència a situacions diverses en diferents comunitats autònomes: "Percepciones de los y las profesionales de radio y televisión en la Comunidad Autónoma del País Vasco"; "Presencia y uso de Internet en las redacciones catalanas" i "Modelos de ciberperiodismo en Galicia: de la definición a la consolidación de un nuevo entorno".

Revista de Llibres

STALD, G.; TUFTE, T., edit.

Global encounters: media and cultural transformation

Luton: University of Luton Press, 2003

El llibre agafa, com a punt de partida, les dues imatges de globalització identificades per Featherstone el 1995: d'una banda, la imatge d'extensió d'una cultura cap als seus límits (el món sencer); de l'altra, la compressió de les cultures, on les coses que estaven separades ara entren en contacte i es juxtaposen. En la primera anàlisi semblaria que anem cap a la integració cultural, la homogeneïtzació i la unificació, però això ve contestat pel segon moviment, on les majors possibilitats de comunicació permeten a les diferents cultures trobar-se i contraposar-se, tot incrementant el contacte i la juxtaposició.

El llibre està dividit en tres parts. La primera, "Globalització, diferenciació i modernitat mundial", conté sobretot constatacions dels actuals canvis en la societat. La segona, "Urbanització cultural, mitjans globals", reflecteix la relació entre la globalització, la cultura i els rols transformats dels mitjans. La darrera part és un empíric *tour du monde* que examina les cultures juvenils de Sud-àfrica i Dinamarca, les cultures asiàtiques a l'Índia i a Londres, les minories ètniques de Copenhagen i la diàspora iraniana londinenca.

WINOCUR, R.

Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio

Barcelona: Editorial Gedisa, 2002

Els mitjans de comunicació convoquen el públic a expressar una opinió o denunciar una conducta. Aquests ciutadans ja no són interpel·lats a la plaça pública, sinó a casa seva mentre esmorzen, al seu cotxe enmig d'un embús o al despatx, mentre treballen amb l'ordinador.

Rosalía Winocur reflexiona sobre la importància d'aquests canvis per comprendre el paper dels mitjans en la manera de concebre i practicar la ciutadania. Per a aquests ciutadans mediàtics, el sentit d'allò públic no es percep com un espai de debat ni es construeix com un lloc de confrontació d'idees, sinó, més aviat, de visibilitat i reconeixement de demandes diverses: des de la possibilitat de canalitzar una queixa fins a la demanda d'ajut psicològic.

En aquests nous escenaris de l'esfera pública, l'autora mostra com la ràdio consolida el procés de construcció cultural de la noció de ciutadania a nivell social i individual, tot generant un imaginari sobre els estils de vida, les formes de convivència, les maneres d'inclusió i exclusió social, les pràctiques polítiques i les relacions de poder.

ALMIRÓN, N.

Los amos de la globalización. Internet y poder en la era de la información

Barcelona: Plaza&Janés Editores, 2002

Qui té poder en la societat de la informació? Què significa tenir poder en la era d'Internet? Quin paper juguen els polítics i els governs? Fins a quin punt és falsa la creença que Internet representa poder i llibertat per a tothom? Com ens afecta el poder de mercat que tenen les multinacionals? Qui són els amos de la societat de la informació i d'Internet?

El llibre és un assaig periodístic, que aporta nombroses dades i exemples, sobre la mena de societat de la informació que estan construint els amos del món, els que dirigeixen el procés globalitzador i exploten les noves eines de poder de l'era digital mentre ens fan creure que també nosaltres, ciutadans i usuaris, compartim aquest poder. I res no és més fals.

Dividit en tres parts ("Qui mana aquí?" "Els amos d'allò públic" i "Els amos d'allò privat") Núria Almirón arriba a la conclusió que la ideologia de la societat de la informació serveix el capitalisme neoliberal i considera que el culte a la vida fàcil, la tirania del plaer i la comoditat estan estabornint les nostres consciències.

BUSTAMANTE, ENRIQUE, coord.
Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital
Barcelona: Fundación Alternativas. Editorial Gedisa, 2003

Un equip d'investigadors ha estudiat les transformacions que les noves tecnologies i xarxes digitals produeixen en la comunicació i les indústries culturals, i les tendències i escenaris que s'estan configurant a Europa, els Estats Units i Amèrica del Sud. S'analitzen els principals sectors digitals, des del disc, el llibre i el cinema fins a la premsa, la ràdio, la televisió i els videojocs; i s'examinen els reptes transversals plantejats: les estratègies dels grups multimèdia, els drets d'autor i les experiències de polítiques culturals i comunicatives en noves xarxes.

Es constata la construcció d'un nou sistema mundial comunicatiu i cultural, constituït per pugnes i coexistències analògiques i digitals, amb possibilitats per construir una cultura més rica i plural. Però també es comprova un salt qualitatiu de la mercantilització i la internacionalització de les indústries culturals, amb el risc d'aprofundir la fractura digital en aquest camp. Un repte que apel·la a la reformulació de polítiques coherents amb la cultura en el centre del desenvolupament. .

RIVIÈRE, M.
El malentendido. Cómo nos educan los medios de comunicación
Barcelona: Icaria Editorial, 2003

La comunicació s'ha convertit en el vector principal de la realitat i en la ideologia que domina la nostra contemporaneïtat. Aquesta centralitat comporta conseqüències diverses: una sobredosi d'informació reduccionista i simplificadora, una comunicació homogènia i unidireccional, guiada per l'exigència mercantil, que ha convertit el receptor de comunicació en un producte i, en segons quins casos, una falsificació i desinformació deliberada amb objectius polítics.

Els mitjans de comunicació, en el seu sentit més ampli, influeixen directament en les nostres vides. I, segons l'autora, aquest es un gran malentès, ja que no informen, més aviat eduquen. Aquesta és la seva missió: l'educació permanent de les persones, mitjançant la creació de preferències de valors, d'hàbits culturals, de mites i antimites. Els periodistes s'han convertit, per tant, en actors principals del procés educatiu. Són conscients de la seva responsabilitat com a educadors, com a mediadors, com a seleccionadors del que la gent ha de conèixer i el que no, i en nom de quins interessos? Les joves generacions són conscients

d'aquest caràcter de producte en el qual han estat educades? Som conscients que per primer cop a la història són les corporacions les que expliquen els contes als nostres fills? És conscient el públic que no està exercint el seu dret a exigir una pluralitat i una diversitat informatives?

Revista de Webs

Webs sobre codis ètics i mitjans de comunicació

Principis d'Ètica Professional del Periodisme (Unesco)

http://www.ijnet.org/FE_Article/codeethics.asp?UILang=3&CId=8320&CIdLang=3

El 20 de novembre de 1983 va tenir lloc a París la Quarta Reunió Consultiva de Periodistes Internacionals i Regionals que va reunir les principals associacions internacionals del sector sota els auspicis de la Unesco. El fruit de les converses va ser una declaració de deu principis ètics i el compromís dels participants de difondre'ls a les seves àrees d'actuació de la manera més adient.

Codi Europeu de Deontologia del Periodisme (Consell d'Europa)

<http://assembly.coe.int/documents/adoptedtext/ta93/eres1003.htm>

Adoptat pel Consell d'Europa, l'1 de juliol de 1993 a la ciutat d'Estrasburg (França). Segons estableix el codi, els mitjans de comunicació assumeixen una responsabilitat ètica en relació amb la societat. Així mateix, manifesta que tota consideració ètica parteix de la clara diferenciació entre notícia i opinió. El text es presenta en anglès i en francès, però es pot trobar traduït al castellà en diferents webs.
<http://www.ceiccos.com.ar/pfc/eticaeneuropa.htm>

Federació Internacional de Periodistes (IFJ)

<http://www.ifj.org/default.asp?Language=ES>

La Federació Internacional de Periodistes, amb més de 500 mil socis d'arreu del món, va elaborar el febrer de 2003 una declaració amb motiu de la Cimera Mundial de les Nacions Unides sobre la Societat de la Informació que començarà a Ginebra el desembre de 2003, i en què es plantegen un seguit de recomanacions i criteris per aconseguir un periodisme de qualitat per a l'era de la informació.
<http://www.ifj.org/pdfs/WSIS2003ES.pdf>

The PressWise Trust

<http://www.presswise.org.uk/>

The PressWise Trust és una organització fundada el 1993 al Regne Unit i compta amb el suport de periodistes, advocats especialitzats en comunicació i polítics britànics. El directori de codis de conducta que incorpora a la web permet, en principi, la possibilitat de consultar-los o bé pel país o zona, o bé per paraules clau, tot i que aquesta última opció no està en funcionament. Els documents es presenten en anglès, amb la data d'actualització i un enllaç amb el text en format imprimible.

Xarxa de Periodistes Internacionals (IJNET)

http://www.ijnet.org/FE_Article/CodeEthicsList.asp?UILang=3

La Xarxa de Periodistes Internacionals publica la web en castellà, anglès i portuguès i conté un ampli directori de codis deontològics, classificats per països i de forma alfabètica. Per exemple, i entre d'altres, es poden consultar la Carta dels Mitjans de Comunicació Islàmics, o els principis de l'Institut Poynter. La web d'aquest últim presenta molta informació sobre ètica periodística.
<http://www.poynter.org>

Col·legi de Periodistes de Catalunya (CPC) i Consell de la Informació de Catalunya (CIC)

<http://www.periodistes.org/cat/CpcDocuments/CodiDeontologic.htm?elmenu=1>

El Col·legi de Periodistes de Catalunya i el Consell de la Informació de Catalunya comparteixen codi deontològic. Aquest, proclamat el novembre de 1992, s'estructura en dotze punts bàsics de conducta ètica. Posteriorment, i amb motiu del quart Congrés de Periodistes de Catalunya, que va tenir lloc el novembre de 2000, es va ampliar amb quatre annexos, per adequar-se als nous reptes de la professió.

Federació d'Associacions de Premsa Espanyola (FAPE)

http://www.aprensa-cantabria.org/apc_1_41.htm

Tot i que la FAPE no té pàgina web pròpia, l'Associació de la Premsa de Cantàbria recull el codi deontològic de la Federació, que va ser signat a Sevilla el 1993 i que defineix com a primer compromís ètic del periodista el respecte a la veritat. El codi està dividit en vint criteris principals.

Consell de la Premsa de Quebec/Conseil de Presse du Québec

<http://conseildepresse.qc.ca/>

El Consell de la Premsa de Quebec estableix com a principal objectiu la defensa i la promoció de la llibertat de premsa i el dret del públic a una premsa de qualitat. La seva declaració de principis i codi de conducta de la premsa s'estructura a partir de dos conceptes: la llibertat i la responsabilitat d'informar. En francès.

Diari "El País"

<http://www.fct.ccoo.es/periodistas/LaProfesion/ESPaís.doc>

El diari generalista El País, juntament amb l'elaboració del llibre d'estil, ha instaurat la figura del Defensor del Lector (*ombudsman*) i ha establert l'Estatut de la Redacció. Aquest últim està inclòs en la versió impresa del llibre d'estil del diari i conté les directrius de funcionament i conducta dels professionals que hi treballen.

Corporació Catalana de Ràdio i Televisió

<http://www.ccrtv.com/pdf/EstatutProfessional.pdf>

Els principis deontològics, drets i deures dels treballadors de la Corporació estan recollits dins de l'Estatut professional dels mitjans de comunicació de la CCRTV. Aquest document va ser modificat i actualitzat el juliol de 2002.

Societat de Periodistes Professionals (SPJ)

http://spj.org/ethics_code.asp

L'associació nord-americana SPJ va adoptar el codi deontològic el 1996, després de mesos d'estudi i debat entre els membres i, des d'aleshores, l'ha revisat periòdicament. La revista *Quill*, que edita la Societat, planteja en alguns articles la necessitat de modificar el codi. En anglès.

Societat Americana d'Editors de Diaris (ASNE)

<http://www.asne.org/ideas/codes/codes.htm>

La pàgina web d'ASNE recull els codis d'ètica de les principals associacions de professionals de la comunicació nord-americanes, així com els de les agències de notícies d'àmbit estatal i els d'alguns mitjans de comunicació com ara el *The Los Angeles Post*, *Chicago Tribune* o *The Washington Post*.

MediaEthics

<http://www.mediaethics.ca/>

Aquesta web canadenca ofereix un seguit de recursos sobre ètica tant al Canadà com a la resta del món (especialment el món anglosaxó). Inclou vincles a mitjans de comunicació, associacions de periodistes, articles i fòrums que tracten sobre els codis de conducta i l'ètica dels professionals de la comunicació. En anglès.

Associació de Directors de Notícies de Ràdio i Televisió (RTNDA)

<http://www.rtnf.org/enesp/coe.shtml>

Veritat, justícia, integritat, independència i responsabilitat són els ítems que articulen el codi de conducta de la RTNDA, entitat formada per més de dos mil periodistes electrònics d'arreu del món.

Societat Nacional de Columnistes de Diaris (NSNC)

<http://columnists.com/>

El juny de 2003, l'associació de columnistes nord-americans i canadencs NSNC va adoptar un codi de conducta específic per al desenvolupament de la seva feina, més relacionada amb el món de l'opinió.

Guia per a la presentació d'articles a la revista *Quaderns del CAC*

Presentació dels articles

L'article ha de presentar-se en suport informàtic (preferiblement PC i en format Word), acompanyat de còpia impresa. Cada pàgina ha de tenir unes 30 línies aproximadament i en cos de lletra 12. L'extensió màxima dels articles serà de 5.000 paraules.

En la primera pàgina de l'article, hi constarà el títol, el nom de l'autor, càrrec en què ha de constar, la seva adreça i correu electrònic. Juntament amb l'article s'ha d'adjuntar un resum de 90/100 paraules en la llengua original de l'article i en anglès, un llistat de paraules clau i un breu currículum de l'autor.

S'acceptaran articles en català, castellà, anglès, francès, italià i portuguès. Eventualment, i sempre que la qualitat de l'escrit en un altra llengua oficial de la Unió Europea. En qualsevol cas, les llengües de difusió seran el català, el castellà i l'anglès.

Els articles no encarregats han de portar el nom de l'autor en un full a part per tal que els avaluadors no en coneguin el nom.

Bibliografia i notes de referència

La bibliografia ha d'anar situada al final de l'article. El model de citació haurà de seguir els criteris establerts pel TERMCAT (Institut d'Estudis Catalans), que són l'adequació dels estàndards ISO 690 i ISBD.

Adreça electrònica de consulta:

http://www.termcat.es/termgia/criteris/cr_bibl.htm

Exemples:

• Llibres

DE MORAGAS, M; PRADO, E.

La televisió pública a l'era digital.

1ª ed. Barcelona: Pòrtic, 2000.

(Col·lecció Centre d'Investigació de la Comunicació; 4)

ISBN 84-7306-617-0

El régimen jurídico del audiovisual.

Madrid-Barcelona: Marcial Pons - Institut d'Estudis Autònoms, Generalitat de Catalunya, 2000.

• Articles a revistes

HOFFNER, C. [et al.]

"The Third-Person Effect in Perceptions of the Influence of Television Violence".

A: *Journal of Communication.*

Cary [Regne Unit]: Oxford University Press, juny 2001, vol. 51, núm 2, p 283-299.

ISSN 0021-9916

• Contribucions en llibres

CAMAUËR L. "Women's Movements, Public Spheres and the Media: A Research Strategy for Studying Women's Movements". A: SREVERNY, A; VAN ZOONEN, L., eds. *Gender Politics and Communication.* 1ª ed. Cresskill [New Jersey, EUA]: Hampton Press, 2000, p. 161-182.

ISBN 1-57273-241-5

Les notes en referència dins del text s'han de presentar en parèntesi amb el nom de l'autor, l'any de la publicació i la pàgina o pàgines corresponents.

Taules i il·lustracions

Les taules han de tenir títols curts i descriptius, i han d'anar numerades amb xifres aràbigues en un arxiu a part. Totes les notes i fonts corresponents a les taules es col·locaran al peu de cada taula.

Drets d'autor

La presentació dels articles ha d'anar acompanyada d'una carta en què l'autor faci constar la seva autorització per a la difusió de l'article en versió impresa i electrònica.

Els articles han d'anar adreçats a:

Josep Gifreu

Director de *Quaderns del CAC*

C/ Entença, 321

08029 Barcelona

e-mail: jgifreu.cac@gencat.net

Sol·licitud d'articles

Crítica de llibres

La secció Crítica de Llibres dels *Quaderns del CAC* vol deixar constància de les novetats rellevants que es publiquin sobre comunicació i cultura audiovisuals. Per això convida especialment als investigadors, experts i professors, a enviar a la revista breus articles crítics sobre les novetats editorials que siguin del seu interès. Els articles de crítiques de llibres s'ajustaran a les instruccions generals per a la presentació d'originals i no podran superar les 2.500 paraules.

No hi ha termini d'entrega d'articles.

Els articles han d'anar adreçats a:

Martí Petit

Cap de redacció de *Quaderns del CAC*

C/ Entença, 321

08029 Barcelona

e-mail: mpetit.cac@gencat.net

■ Presentació	2
■ Tema monogràfic: El compromís amb la realitat	
La realitat digital o algunes propostes sobre el camí cap a l'assaig fílmic Àngel Quintana	3
A la recerca del gest perdut Núria Bou	9
Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani a l'Estat espanyol Josetxo Cerdán	15
Entre Méliès i Lumière: conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha Joaquim Jordà i Marc Recha	23
A propòsit de la ficció realista: conversa entre els productors Pierre Chevalier i Jordi Balló Pierre Chevalier i Jordi Balló	31
El retorn de la ficció Fèlix Riera	37
■ Observatori	
Conversa amb Pierre Trudel Gemma Domènech	41
La concentració de mitjans Carles Llorens	45
De la retòrica a l'arquetipus: els manuals de guió Ivan Pintor	55
Mercè Vilaret: aproximació a la seva escriptura visual Montserrat Martí	65
■ Agenda	73



**Consell
de l'Audiovisual
de Catalunya**

Entença, 321
08029 Barcelona
Tel 93 363 25 25 - Fax 93 363 24 78
E-mail: audiovisual@gencat.net
Web: www.audiovisualcat.net



**Generalitat
de Catalunya**

