

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'acobra 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 batejava 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 articulades 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