

el cinema cru:

influència del fenomen audiovisual global-popular en
el cinema del canvi de mil·lenni

Miguel López Calzada

Treball de recerca dirigit pel doctor Esteve Rimbau Möller

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat I

Universitat Autònoma de Barcelona

Agraïments:

A Lisa Norine Richardson, Anna Romero i Juan Miguel Calzada per l'escolta i el recolzament.

A Enrique Aguiar Prieto, Berta Galo e Nekane Requejo de Ozámiz pola ajuda e ânimo.

De jeito especial, a Helena Domínguez pola sua ajuda, ânimo e apoio.

Barcelona, agost 2010

SUMARI

1	<u>INTRODUCCIÓ</u>	
1.1	<u>Presentació</u>	5
1.2	<u>Estructura del treball</u>	7
1.3	<u>Conceptes: definicions i característiques</u>	8
2	<u>OBJECTIUS</u>	
2.1	<u>Preguntes d'investigació</u>	37
2.2	<u>Hipòtesi</u>	38
2.3	<u>Objectius</u>	38
2.4	<u>Justificació de la recerca</u>	39
3	<u>MATERIALS I MÈTODES</u>	
3.1	<u>Materials</u>	41
3.2	<u>Mètode</u>	78
4	<u>RESULTATS ANALÍTICS</u>	86
5	<u>CONCLUSIONS</u>	144
6	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	153

1 INTRODUCCIÓ

1.1 Presentació

- Así que esto va de teléfonos móviles con cámaras.
- Correcto. Gente con proximidad a información extraordinaria: eso es cualquiera que por casualidad está ahí durante un suceso repentino, ¿correcto? Solía ocurrir con las videocámaras, la gente grabando a polis apaleando a tipos por la simple razón de bajarse del vehículo. Pero lo que pasa con las videocámaras es que es muy fácil ver que las estás usando -sostenía su teléfono móvil- ¿Qué estoy haciendo ahora mismo? ¿Leyendo un mensaje de texto? ¿Un mensaje multimedia? ¿Tratando de marcar un número? ¿Haciéndote una foto? ¿Grabando un video? -inclinó el teléfono hacia abajo-. Sosteniéndolo así, no estoy grabando un video. Pero podría estar registrando audio. Y estos teléfonos están por todas partes, Mike. Están en *Iraq*.

Warren Ellis.

Camino Tortuoso (2008: 153)

La nit del 2 al 3 de març de l'any 1991, Rodney King, un home de pell negra, va ser apallissat per policies de Los Angeles, California, EUA. Part de la pallissa va ser enregistrada per George Hollyday, un lampista de pell blanca proveït d'una càmera de vídeo. Aquesta peça videogràfica va ser retransmesa per les televisions de mig món. A l'any següent, imatges extretes d'aquest vídeo van aparèixer als crèdits de la pel·lícula de Spike Lee, *Malcolm X*. Avui, el vídeo és a l'abast de tothom en Internet¹.

Aquesta sèrie de esdeveniments marca un punt d'inflexió a la història de l'audiovisual. A partir d'aquest moment, els enregistraments no professionals guanyen visibilitat, progressivament, a l'esfera pública de la societat. El seu nombre es multiplica i la seva presència es fa cada cop més habitual als mitjans de comunicació² convencionals i també a noves plataformes dissenyades específicament per aquesta mena de material, principalment a Internet. L'enregistrament de Hollyday és el moment simbòlic que marca la naixença del

1 "Rodney King Beating Video ©George Holliday" [<http://www.youtube.com/watch?v=xZDrZDEqeKk>]. YouTube. Consultat el 09-08-2010.

2 Aquí fem servir el terme com paraigües que engloba la indústria de la informació i l'entreteniment en general, incloent també, en aquest cas, el cinema.

fenomen audiovisual global-popular o, com l'anomenarem a partir d'ara, del **Cru**.

El Cru és el material audiovisual enregistrat per no professionals, per la 'gent corrent'. És el vídeo domèstic, el cinema amateur, són els vídeos de les vacances i altres formes d'audiovisual no professional, cadascuna amb les seves particularitats en temàtiques, finalitats, formats, etc. Són les expressions audiovisuals afeccionades que van passar de la pel·lícula de 16mm a la de 8 i al Super 8 i de aquí al vídeo, primer en format analògic i després digital. Totes assoleixen, en aquest moment històric, dues característiques noves que marquen la divisòria amb el que era, fins el moment, l'audiovisual afeccionat: per una banda, un caràcter decididament popular i, per l'altra, un abast potencialment global; dues particularitats que s'han accentuat encara més durant els últims vint anys. Aquesta transformació és producte de la confluència, a principis de la darrera dècada del segle XX, de múltiples factors, que detallarem a continuació, i que obeeixen a canvis en matèria política, econòmica, tecnològica, social i que afecten, inevitablement, l'audiovisual.

El Cru són les formes d'expressió de procedència no professional que combinen só i imatge en moviment i que, a partir de principis de la dècada dels 90 del segle XX i pel context històric de l'època, estan a l'abast d'una part significativa i creixent de la població mundial, amb una també creixent potencialitat de difusió massiva a escala planetària, el que dota al conjunt d'una visibilitat en augment en la societat i el torna, en conseqüència, un referent ineludible. Són imatges i sons familiars a l'espectador perquè, en alguns casos, fins i tot, els ha produït ell mateix. En d'altres, l'hi arriben per tota mena de canals, convencionals i alternatius, cada vegada amb més freqüència. En qualsevol dels casos, l'espectador reconeix habitualment aquest tipus de material per alguna de les seves característiques més evidents, les que a nosaltres ens porten a anomenar-lo Cru.

Imatges mogudes, desenfocades, brutes. Sons saturadíssims. Plans i seqüències cremades pel llum, foscs que només deixen intuir el que passa a la pantalla. Textures videogràfiques. Temperatures de color que produeixen dominants irrealis. Quotidianitats. Bruscs moviments de càmera i/o d'òptica, potser aleatoris. L'acció principal fora del quadre. Silencis que es fan eterns. L'hora i la data sobreimpreses en pantalla. Estridències de tota mena. Posades en escena amb poca o sense cap elaboració. Molt de gra. Diàlegs gairebé intel·ligibles per la baixa qualitat de l'enregistrament. Coreografies d'estar per casa. Enquadres heterodoxes i caps tallats. Soroll de fons. Un minut i encara no ha passat res. Muntatge bàsic o

aparentment inconnex o fins i tot inexistent. Interferències, neu. Subjectes en pantalla que podrien ser un veí, un mateix...

Són, aquestes, característiques que s'associen habitualment amb l'audiovisual amateur. Inherents al mateix, algunes d'elles. Moltes d'altres, considerades generalment com errors, que l'afecionat meticulós tracta d'evitar. Però, evitables o no, són precisament aquestes particularitats les que l'espectador identifica com pròpies del que anomenem Cru quan les rep, per exemple, dintre d'un informatiu o d'una pel·lícula. Són característiques que han envaït els mitjans, contraposant cruesa a l'habitual pulcritud dels mateixos.

Erigit el Cru com un referent cada vegada més important en la nostre societat, trobem lògic pensar que el cinema del canvi de mil·lenni, aquell realitzat per a la seva projecció a sales d'exhibició³ en les dues darreres dècades, hagi pogut veure-s'hi influenciat. Creiem que, per aquesta possible influència, el cinema professional pugui haver inclòs material audiovisual d'aquesta mena a algunes de les seves produccions o que pugui haver copiat algunes de les seves característiques, fent-les pròpies, creant el que anomenaríem Estil Cru. A aquests productes cinematogràfics, heterogenis però units per aquesta hipotètica influència, els diríem Cinema Cru.

El present treball de recerca pretén demostrar i analitzar aquesta influència del Cru en el cinema del canvi de mil·lenni.

1.2 Estructura del treball

El present treball està estructurat en cinc grans àrees.

A la present part, la introducció, es proposa una presentació general de la investigació, per fer després aquesta breu descripció de l'estructura del treball. A continuació es defineix i caracteritza el Cru.

La segona part concreta l'objecte d'estudi i presenta la hipòtesi principal i les preguntes d'investigació per tal de definir quins són els objectius de la recerca, per a després justificar-la.

A la tercera part s'introdueix el marc en el que es recolza la recerca, establint unes bases firmes a nivell teòric que permetin una investigació sòlida. Sobre aquestes bases s'edifica la metodologia a seguir, que es presenta a

³ Tot i que aquesta intenció inicial es pot trobar de front amb problemes de distribució derivats de la propietat de les sales i de les anomenades 'lleis del mercat', amb el resultat de que algunes pel·lícules puguin no arribar a ser mai exhibides.

continuació i que estableix els procediments que guien el treball.

La quarta part és la que investiga les relacions entre el Cru i el cinema del canvi de mil·lenni, cercant possibles influències a través de l'anàlisi de les pel·lícules que conformen la mostra seleccionada.

Les conclusions culminen la recerca, per tal de comprovar si s'han contestat les preguntes plantejades i assolit els objectius marcats.

El conjunt s'arrodoneix amb la bibliografia i la filmografia emprades, per tal de facilitar referències de cara a posteriors investigacions.

1.3 Conceptes: definicions, context i característiques

1.3.1 Glossari

1.3.1.1 Cru

És el fenomen audiovisual global-popular.

Són les formes d'expressió de procedència no professional que combinen só i imatge en moviment i que, a partir de principis de la dècada dels 90 del segle XX i pel context històric de l'època, estan a l'abast d'una part significativa i creixent de la població mundial, amb una també creixent potencialitat de difusió massiva a escala planetària, el que dota al conjunt d'una visibilitat en augment en la societat i el torna, en conseqüència, un referent ineludible.

Per sintetitzar el concepte hem triat un substantiu i no, per exemple, un acrònim, com va fer Noël Burch amb les sigles M.R.I. per al seu "Mode de Representació Institucional"⁴ (Burch, 1991: 17). Trobem que el nom triat condensa òptimament el fenomen, doncs parla de la seva immediatesa, del seu caràcter informal, tant des d'un punt de vista normatiu, com purament estètic.

Hem triat 'Cru' per sobre d'altres noms per una sèrie de raons. En primer lloc, 'Cru' és la traducció literal al català de l'anglès 'raw', nom amb el que s'anomena en aquesta llengua el material audiovisual sense editar o

4 La traducció al català és de l'autor del treball, com totes les següents.

muntar. Per tant hi ha una primera identificació amb el món audiovisual i, més concretament, amb aquesta mena de material, que acostuma a estar desordenat, en el que molts plans són descartables per errors tècnics, etc. Però, com és sabut, el terme equivalent a 'raw' en català és 'brut'. L'haver triat 'Cru' i no 'brut' és perquè, alhora que ens remet al material sense editar, per traducció del terme anglès, no ens restringeix a ell, ja que aquest significat està, en català, identificat amb el significat 'brut'. Això ens permet, per una banda, afegir altres accepcions de 'Cru' en el llenguatge comú⁵ i que tenen a veure amb l'immediat, amb el no cuinat i fins i tot amb certs components primaris que tenen a veure amb la sinceritat i, en molts casos, amb la violència. Per una altra, i ja des d'un punt de vista més tècnic, fer servir 'Cru' i no 'brut' obre la porta a la possibilitat de determinades formes de muntatge i edició de vídeo que, tot i que normalment senzilles, sí poden estar presents en el tipus d'audiovisual del que parlem.

'Cru' és una metonímia que evoca les característiques estètiques del fenomen per sintetitzar la totalitat del concepte. Una estètica que, és veritat, ja era pròpia de l'audiovisual afeccionat abans de 1991. Si hem posat l'accent diferenciador del fenomen en el seu caràcter global i popular, per què hem triat, doncs, per sintetitzar-lo, un terme que no fa referència a aquestes dues característiques sinó, més aviat, a les estètiques? La resposta és que, abans del vídeo de Rodney King, aquestes característiques estètiques no existien, en la mesura que la seva presència pública era ínfima, en comparació amb altres productes audiovisuals. És veritat que ja existia el concepte de 'vídeo casolà', però no és fins que el nombre de vídeos es multiplica per l'increment d'autors, no és fins que

5 "Cru" [<http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=cru&operEntrada=0>]. *DIEC, Diccionari de la llengua catalana*. Consultat el 11-08-2010.

l'audiovisual afecionat es torna popular, que l'espectador comú identifica aquestes característiques com quelcom propi. És quelcom que ell mateix podria haver fet, o que ha fet, fins tot, i ja no la diversió d'uns privilegiats de classe alta armats de 'tomavistas'. I no és fins la seva difusió global que aquesta estètica entra de ple en la cultura popular contemporània, essent identificada com característica d'allò que nosaltres definim com Cru. Es per això, que trobem que aquestes característiques estètiques, en quant que part de l'imaginari audiovisual de masses, són les del fenomen audiovisual global-popular. I és per això que trobem que 'Cru' és el terme que millor sintetitza aquestes característiques i, per extensió, el fenomen sencer.

1.3.1.1.1 Fenomen

Hem triat el terme 'fenomen' des de la seva accepció de "fet o esdeveniment observable"⁶. Efectivament, resulta evident que, al carrer, el nombre d'aparells d'enregistrament i d'usuaris afecionats dels mateixos ha proliferat molt des de l'any 1991. És fàcilment observable també, que el producte d'aquests enregistraments és de procedència social i geogràfica diversa i que és molt visible a la nostra societat -a la televisió, Internet, etc.

Aquesta accepció de 'fenomen', entronca amb el significat filosòfic, que procedeix de Kant (1790: 386), de fet observable com oposat a "noümen" (*ib.*: 463) o cosa en sí mateixa, absoluta, que no pot ser percebuda pels humans. En relació amb això, i transcendent la dimensió metafísica que té en origen el concepte kantian, és clar que l'ús que fem de 'fenomen' parla d'un fet que no només és perceptible, sinó que està en relació amb múltiples factors -socials, polítics,

6 "Fenomen" [<http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=fenomen&operEntrada=0>]. *DIEC, Diccionari de la llengua catalana*. Consultat el 11-08-2010.

tecnològics...-, el que el converteix en relatiu, no absolut.

Hem triat aquest terme en lloc d'altres com ara 'llenguatge', com fan servir autors com ara Antonio Weinrichter en parlar de "llenguatge del mitjà televisiu" (1979: 93), per exemple, perquè el símil lingüístic que fa fer servir 'llenguatge' suposa la existència d'una mena de sintaxi. En el cas del Cru, no podem parlar d'una sintaxi pròpia, en un sentit normatiu, sinó que el Cru es nodreix de la sintaxi general de l'audiovisual. Com ja hem avançat abans, algunes de les seves característiques més reconegudes no es deuen a innovacions sintàctiques o a trencaments voluntaris de l'establert. Són, més aviat, desviaments de la sintaxi comuna a l'audiovisual, deguts a incapacitats de l'usuari afeccionat o a limitacions dels equips tècnics emprats i, segons això, podrien ser titllats d'errors. La progressiva, per no dir imparable, millora de les prestacions dels aparells domèstics de enregistrament audiovisual, juntament amb la cada vegada més gran familiaritat de l'usuari amb ells fan preveure la progressiva disminució d'aquests desviaments. Serà llavors quan s'hagi de comprovar si perduren, ja no com errors, sinó com voluntaris trencaments de la norma que, aleshores, si podrien constituir una sintaxi nova i pròpia del Cru.

És per això que, avui, trobem el terme 'fenomen' com més adient per a la nostra definició. Més encara si afegim que, tot i que el semiològic té presència a aquesta recerca, per la complexitat del tema introduïm altres elements que fan que l'enfocament sigui multidisciplinar. Així, seguint Noël Burch en parlar del cinema, trobem que l'audiovisual Cru és "massa complexe i massa poc homogeni [...]" per

a que la paraula llenguatge sigui apropiada" (Burch, 1991:17)

Alhora, tampoc fem servir la locució substantiva 'mode de representació' en el sentit que, de nou, Burch dona a aquest terme. A hores d'ara, les peces de Cru fan servir pautes del "Mode de Representació Institucional" (*ib.*) amb el que aquest autor identifica l'estructura que es va anar constituint entre els anys 1895 i 1929, que es va acabar per imposar al cinema com "Institució" (*ib.*: 147) i que és deutor de la narrativa vuitcentista i del teatre burgès. Podem comprovar-ho, per exemple, en un curtmetratge domèstic⁷. Però, sovint, el Cru s'apropa més al "Mode de Representació Primitiu" (*ib.*: 148), en peces que recorden⁸ a les primeres imatges enregistrades per Lumière i altres pioners sobre "llocs pintorescs o esdeveniments senyalats" (Bordwell i Thompson, 1995: 454) i "extremadament simples, tant en forma como en estil" (*ib.*). Això és comprensible si considerem que "aquest 'primer sistema' és també el més 'simple' que pot realitzar-se amb un aparell de filmació" (Burch, 1991: 149) i, per tant, més a l'abast dels afeccionats. A més, com "pertany pròpiament a les 'gents baixes'" (*ib.*: 148), tot inventat per burgesos, s'adapta bé al caràcter popular del que parlem, per exemple en peces que cerquen l'humor⁹, la por i altres emocions des d'una òptica directa, propera a espectacles de 'slapstick' i de vodevil, que van influenciar molt el Mode de Representació Primitiu, més que a mecanismes narratius del dinou i/o teatrals. Per tant, el Cru es mou

7 "Homemade Thriller" [<http://www.youtube.com/watch?v=cGrQKiZSMP4>]. YouTube. Consultat el 13-08-2010.

8 "Vistas desde la Giralda" [<http://www.youtube.com/watch?v=-q6k7J9mCfY&feature=fvst>]. YouTube. Consultat el 11-08-2010.

9 "una de las risas mas contagiosas de los niños"[<http://www.youtube.com/watch?v=4TX6pjZAFvE>]. YouTube. Consultat el 11-08-2010.

entre modes ja establerts, sense haver configurat, al menys de moment, un de propi.

Tenim també em compte, per últim, l'accepció més popular de 'fenomen' que fa referència a esdeveniments "extraordinaris"¹⁰, en el sentit de remarcables, importants. És el cas del Cru. La nostra vida ja no és la mateixa ara que podem gravar i ser gravats en qualsevol moment a/per una persona també qualsevol. La cinta de Rodney King i el seu impacte mediàtic i influència és una mostra del canvi produït i del poder en potència que tenim entre les nostres mans.

1.3.1.1.2 Audiovisual

Fem servir el terme 'audiovisual' (Palacio i Zunzunegui, 1995) com un paraigües on entren totes les manifestacions que tenen a veure amb la imatge en moviment acompanyada de só sincronitzat. El Cru pot estar enregistrat en una gran varietat de formats, des de la pel·lícula cinematogràfica de 16mm al vídeo analògic VHS, tot i que vídeo digital s'està erigint en clarament majoritari. Relacionat amb això, el suport físic pot ser filmic, magnètic o digital. La seva difusió va des del reproductor de vídeo d'una llar particular, fins les notícies de la televisió o el portal d'Internet YouTube, del domèstic al global.

Tot això, a més, en un moment històric on els equips de reproducció domèstics se'ls anomena "home cinema", amb pantalles de televisió que, sense poder competir encara amb les de les sales d'exhibició, guanyen enormement en mida; on pel·lícules estrenades al cinema no s'han filmat en pel·lícula¹¹,

10 "Fenomen" [<http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=fenomen&operEntrada=0>]. *DIEC, Diccionari de la llengua catalana*. Consultat el 11-08-2010.

11 "Lucía y el Sexo: un fenómeno español" [<http://www.sony.es/biz/content/id/1166605182902>]. Sony.es. Consultat el 10-08-2010.

valgui l'oxímoron; o on els conglomerats de la comunicació controlen exhibidores de cinema, cadenes de televisió i distribuïdores de DVD i pensen els seus llançaments com productes multiformat per ser consumits en diferents llocs i suports. Un moment, en definitiva, en el que les fronteres entre el cinematogràfic, el videogràfic i el televisiu, si no desapareixent, estan menys clares que abans pels canvis a nivell econòmic i tecnològic.

És per això que trobem que el terme 'audiovisual' abasta més fidelment l'heterogeneïtat de les diverses manifestacions de Cru, sense les identificacions que termes com 'cinematogràfic' o 'televisiu' tenen amb respecte de suports o canals de difusió concrets.

1.3.1.1.3 Global

Els termes 'global' i 'globalització' van conèixer una gran acceptació a partir dels anys 90 del segle XX. Per una banda, el terme 'global' es va fer sinònim de la nova era que suposadament hi arribava: un món sense fronteres, després de la caiguda del 'teló d'acer' i gràcies a les noves tecnologies de la comunicació, que feien el planeta més petit, més accessible. En aquest sentit, el terme 'global' té una connotació positiva i com tal ha estat utilitzat des d'aleshores, sobre tot per empreses¹² i polítics¹³.

Però la globalització va ser denunciada, ben aviat, precisament com un benefici només per a les empreses, que serien les que gaudirien de les avantatges de un món sense fronteres, però només per a la circulació de mercaderies. Així va sorgir el terme

12 *El País.com: el periódico global de noticias en español* [<http://www.elpais.com>]. Consultat el 17-08-2010.

13 "Aznar, "distinguido erudito en liderazgo global"
[<http://www.publico.es/espana/315070/aznar/distinguido/erudito/liderazgo/global>]. Consultat el 17-08-2010.

"antiglobalització"¹⁴ per definir un moviment d'oposició al que ja s'esbrinava com una globalització només capitalista. No obstant, el terme 'global' també es fa servir des del bloc anticapitalista amb eslògans com "pensa local, actua global"¹⁵.

Som, doncs, plenament conscients de la polisèmia no només semàntica, sinó fins i tot moral i ideològica, del terme emprat. Així, 'global' representa, per nosaltres, la capacitat de l'audiovisual de moure's sense fronteres gràcies a les noves tecnologies, possibilitant que un vídeo domèstic fet a Mèxic sigui gaudit a Rússia. Alhora, 'global' vol dir que moltes de les eines que possibiliten això estan en mans del gran capital, com ara el portal YouTube, propietat de Google¹⁶. Però, finalment, 'global' significa també la capacitat d'abast planetari d'aquesta forma d'expressió, amb la possibilitat afegida de construir, a tal efecte, plataformes de comunicació no dependents del capital, com ara els mitjans de comunicació alternatius (Fleischman, Ginesta i López Calzada, 2009) i les eines tecnològiques de codi obert¹⁷.

1.3.1.1.4 Popular

El terme 'popular' també té múltiples connotacions en la nostre definició. En primer lloc, és el que marca la connexió directa amb el passat, el pont entre l'audiovisual afeccionat abans i després de 1991. En aquest sentit, fem oposar 'popular' a 'professional'

14 TAIBO, Carlos (2007). *Movimientos antiglobalización: ¿qué son? ¿qué quieren? ¿qué hacen?*. Los Libros de la catarata. [http://books.google.com/books?id=_IVicwUDjjwC&printsec=frontcover&dq=antiglobalizacion&hl=ca&ei=O0BzTN3AHImkOPfBldMO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCwQ6AEwAQ#v=onepage&q=antiglobalizacion&f=false]. Consultat el 17-08-2010.

15 ANSELMO BITAR, Miguel. "Pensar global, actuar local" [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yUI6QA1wA_sJ:www.fts.uner.edu.ar/polit_planif/documentos/bitar_gob_local.DOC+pensa+global+actua+local&cd=1&hl=ca&ct=clnk]. Consultat el 11-08-2010.

16 "Google buys YouTube for \$1.65 billion" [<http://www.msnbc.msn.com/id/15196982/>]. Consultat el 11-08-2010.

17 Codi Obert.es [http://www.codiobert.es/ca/introduccio_cat.htm]. Consultat el 11-08-2010.

per dir que les formes audiovisuals sota aquest terme són nascudes fora del paraigües d'una indústria audiovisual establerta.

Però, front a 'afecionat', el terme 'popular' afegeix una connotació que l'identifica amb el poble, en el sentit de la majoria de la població, com Burch en parlar de "formes populars" (Burch, 1991: 148). Som conscients que aquest procés ha estat gradual i és encara inconclús. No és casual que la pallissa a Rodney King, un home negre, fos enregistrada per un baró blanc, com metàfora del que encara era el prototip de videoafecionat al món de 1991. Però de llavors ençà, gràcies a desenvolupaments econòmic-tecnològics que detallarem tot seguit, el mercat del vídeo domèstic es va fer cada cop més assequible, i els mecanismes d'enregistrament es van afegir a aparells cada vegada més barats i versàtils, des de càmeres 'strictu sensu', fins telèfons mòbils. L'audiovisual afecionat va deixar de ser, definitivament, un entreteniment petit-burgés per estendre's traspasant fronteres, gèneres i classes socials, fins conformar una part significativa de la població mundial, que s'incrementa dia a dia. Diem significativa en el sentit de que es significa, de que es fa notar, com podem apreciar per l'impacte social del Cru.

En aquest moment, és quan el terme 'popular' adquireix també el seu sentit polític, de nou ambivalent. Per una banda, està lligat als moviments revolucionaris, més aviat marxistes, que el van fer servir per identificar la seva ideologia amb el poble. Exemples actuals d'això els tenim als noms oficials de la República Popular Xinesa o la República Popular Democràtica de Corea. En aquest sentit, el terme 'popular' contindria la potencialitat transformadora,

revolucionària fins i tot, que l'esquerra del segle XX posava en el moviment popular i de masses. Aquesta identificació del popular amb el massiu implica les masses també en la emissió i no només en la recepció del missatge.

Però, alhora, el terme es fa servir també des de la dreta política, com ara el Partit Popular, que també vol identificar els seus interessos amb els de la majoria de la població. Així, no podem oblidar que el desenvolupament del sector audiovisual afecionat està molt lligat al consum popular de tecnologia i que el consum és un element clau del sistema econòmic dominant.

Relacionat amb les connotacions ideològiques del terme, no és en absolut innocent el fet de haver-ho emparellat mitjançant un guió amb l'adjectiu global, que l'antecedeix. És una picada d'ull a semblants termes composts, com ara, 'nacional-popular', molt lligats a les lluites de alliberament de la segona meitat del segle XX. Una picada d'ull que exposa alhora les potencialitats transformadores d'una població armada d'instruments de comunicació de massa.

Per últim, no podem oblidar l'accepció de 'popular' lligada més estrictament amb l'àmbit de la cultura, no la de les elits, sinó la sorgida del poble i d'on va sortir també el terme 'pop'. Com tal manifestació cultural, pot ser l'objecte de múltiples anàlisis, des de la qualitat de les peces o la seva rellevància, a les implicacions sociològiques que té com expressió de les inquietuds d'una societat.

1.3.1.2 Cinema del canvi de mil·lenni

Són les pel·lícules produïdes per la indústria

cinematogràfica per a la seva projecció a sales d'exhibició comercial en l'última dècada del segle XX i la primera del XXI. Aquest és el període de temps transcorregut des de l'aparició del Cru. Per tant, aquest seria el cinema sota la influència potencial d'aquest fenomen.

1.3.1.3 Cinema Cru

Segons tractarem de demostrar en aquest treball, aquest seria el cinema del canvi de mil·lenni que hauria patit la influència del Cru

1.3.1.4 Estil Cru

Seria, tal i com veurem de provar, una sèrie de recursos, principalment tècnics i estilístics, que hauria desenvolupat la indústria cinematogràfica per tal d'imitar a les seves pel·lícules les característiques estètiques del Cru.

1.3.2 Context

Situem el moment simbòlic de naixement del Cru a 1991. Aquest any un videoafecionat, George Holliday va enregistrar la pallissa que Rodney King va patir a mans de la policia. Aquest vídeo va tenir un impacte global en ser retransmés per televisions de tot el món, posant-li, segons Bill Nichols, l'ingredient "cru a la tele-realitat cuinada" (Nichols, 1994: 18). Al cos de King "s'inscriuen la divisió de classes i l'apartheid racial" (*ib.*:20). Per a Nichols, les representacions de la violència clamen per resposta, més encara si el que veiem és "un esdeveniment que ha succeït davant de la càmera i que prenem per històric, no un esdeveniment escenificat, guionitzat o reinterpretat" (*ib.*: 19). Aquest material va ser emprat, tant per l'acusació com per la defensa, al judici contra els policies acusats de la pallissa. El veredicté absolutori va ser considerat racista per la comunitat negra de Los Angeles, que ja havia apreciat racisme en els mateixos fets enregistrats. La ciutat va patir seriosos aldarulls. El vídeo de Rodney King va passar a integrar l'imaginari audiovisual col·lectiu dels Estats Units i, per extensió, del món sencer, apareixent a l'any següent al film *Malcolm X* i essent referenciat després a altres, com ara, *Forgotten Silver*

(1995), del neozelandès Peter Jackson, o *Rize* (2005), de David LaChapelle, entre d'altres.

Trobem que el vídeo de Rodney King és una peça que defineix molt bé el Cru: qualitat tècnica baixa però gran força visual; enregistra un esdeveniment que, d'altra manera, hagués quedat probablement silenciats; denota la presència al carrer, si no ubiqua sí ja significativa, del ciutadà audiovisual amb capacitat d'arribar on els mitjans no poden; i té una repercussió global, política, social i cultural, en aquest cas. L'únic precedent semblant és la pel·lícula que va fer Abraham Zapruder de l'assassinat de John F. Kennedy a Dallas l'any 1963. Totes dues cintes estan lligades al "moment decisiu"¹⁸, un concepte relacionat amb el desenvolupament tecnològic a Europa durant els segles XIX i XX i que va fer servir, paradigmàticament, el fotògraf Henri Cartier-Bresson i que aquí utilitzem en un sentit relacionat amb l'atzar. Totes dues enregistren violència. Però en aquell moment històric, 1963, el cinema amateur -el concepte de vídeo domèstic no existia- era cosa de minories, lluny encara de l'audiovisual com activitat popular. I la repercussió mundial de la conta de Zapruder va ser un fet puntual i no un punt de partida immediat de casos semblants, com la de Holliday. Tot i així, considerem el film de Zapruder com un precedent molt clar, o fins i tot com un primer exemplar de Cru o proto-Cru. Significativament, l'any 1991 la pel·lícula documental de la mort de Kennedy va ser el punt central del film de ficció d'Oliver Stone *JFK*, donant-li l'impuls definitiu a la globalitat.

Si no hagués estat la cinta de Rodney King, hi hauria estat una altra, perquè l'aparició del Cru com fenomen va ser el resultat de la combinació dels factors històrics que conformaven el context de principis dels 90. Hem agrupat aquests factors en cinc grans blocs, cadascú dels quals té una fita històrica ubicada en l'any 1991, on alguns daten la fi del segle XX¹⁹ i on situem nosaltres el simbòlic punt de partida del Cru:

1.3.2.1 Ideològic

L'any 1991 l'URSS va desaparèixer com estat. Tot seguit van anar caient

18 WARD, Koral (2008). *Augenblick: the concept of the 'decisive moment' in 19th- and 20th-century western philosophy*. Ashgate Publishing. [http://books.google.com/books?id=w89cPieqUzgC&pg=PA126&dq=bresson+decisive+moment&hl=es&ei=-96DTK3-JtCoOL3HwKoO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CEEQ6AEwBQ#v=onepage&q=bresson%20decisive%20moment&f=false]. Consultat el 22-08-2010-

19 HOBBSAWM, E. J. (2001). *"The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991"*. Peter Smith Pub. Inc.

els coneguts com règims comunistes, amb excepcions com ara Cuba, Xina o Vietnam, que han hagut de modificar la seva concepció de socialisme, adaptant-lo al mercat capitalista. Només Corea del Nord sembla mantenir-se en l'ortodòxia estalinista. La victòria capitalista en la coneguda com Guerra Freda va col·locar els Estats Units d'Amèrica, caps del bàndol del capital, com líders d'un nou ordre mundial que es deia unipolar i que proclamava la fi de les ideologies, el que alguns veien, més aviat, com la imposició d'una ideologia única, la neoliberal.

1.3.2.2 Econòmic

L'any 1991 va desaparèixer també el COMECON, el Consell d'Assistència Mútua Econòmica dels països comunistes. El desenllaç de la partida de blocs que es venia jugant des de la fi de la Segona Guerra Mundial va tenir com vencedors més clars no tant els estats capitalistes, sinó els veritables impulsors d'aquest sistema: les seves empreses i, més concretament, les megacorporacions multinacionals. La desaparició de l'anomenat teló d'acer va ser el preàmbul simbòlic de la caiguda d'altres barreres, més incorporals potser, que impedièn el trànsit de capitals entre els estats. La liberalització dels mercats va catalitzar la proliferació de tractats de lliure comerç o l'expansió de l'Unió Europea, que va llençar el Tractat de Maastricht l'any 1992. Un procés paral·lel al desmantellament de la estructura industrial occidental, traslladada a països amb mà d'obra barata i on la legislació laboral no fos un problema per les empreses. És una època marcada pel desenvolupament econòmic lligat a les conegudes com noves tecnologies, en especial aquelles relacionades amb la informàtica i altres innovacions basades en els xips, que van crear l'anomenada "bombolla digital"²⁰, que esclataria al final de la dècada i que donaria pas a un replantejament del sector, el naixement de la "web 2.0" i la puja d'empreses com ara Google.

1.3.2.3 Tecnològic

L'any 1991 Tim Werners Lee²¹ anuncia el projecte World Wide Web i marca l'inici d'aquesta anomenada 'era digital'. El mateix any apareix Quick Time,

20 "El día que la burbuja 'punto.com' pinchó".

[http://www.elpais.com/articulo/economia/dia/burbuja/punto.com/pincho/elpepueco/20100310elpepu eco_3/Tes]. El País.com. Consultat el 13-08-2010

21 "Time 100: Tim Werners Lee".

[<http://205.188.238.181/time/time100/scientist/profile/bernerslee.html>]. Time.com. Consultat el 18-08-2010.

l'estàndar de reproducció de vídeo d'Apple, una eina fonamental per a la introducció de contingut audiovisual als ordinadors personals i que tindrà contraparts equivalents per al format PC. Seguint la lògica capitalista, més vigent que mai, d'ampliar al màxim els mercats de consum, nous aparells d'última tecnologia i cost cada cop més baix es van estendre per tot l'orb, arribant fins i tot a zones i persones amb economies molt febles. Estem parlant de equips d'imatge i só que incorporen el digital al món de la fotografia i el vídeo. També dels ordinadors personals, cada cop més lleugers, barats i transportables. I, sobre tot, dels telèfons mòbils, que es van aproximant cada vegada més a les computadores en les seves prestacions, malgrat la seva mida, cada cop més petita. Amb el nou mil·lenni, aquests aparells es fan multimèdia, incorporant funcions pròpies de les càmeres de vídeo i foto amb prestacions en constant evolució.

1.3.2.4 Social

L'any 1991 marca, doncs, l'inici de l'era de la globalització i el concepte 'global' va impregnar els membres de la nova era de la informació, aquells que poden viatjar arreu del món sense moure's de la seva sala, fent servir les noves tecnologies. Aquests éssers tecnològics es van convertir en els ulls permanentment oberts de la societat de la informació, armats de les cada vegada més nombroses, barates i versàtils càmeres de vídeo i foto digital, de vegades instal·lades en els seus telèfons mòbils. La familiaritat dels usuaris amb aquest nous aparells es farà també cada cop més gran.

1.3.2.5 Audiovisual

L'any 1991 s'enregistra i emet el vídeo de George Holliday que documenta la pallissa a Rodney King. *Terminator 2: Judgment Day*, de James Cameron, suposa una fita importantíssima en el cinema comercial, en introduir noves tècniques digitals, com ara el 'morphing'. *JFK*, de Oliver Stone, fa girar el seu contingut en torn a la pel·lícula amateur que enregistrarà l'assassinat de Kennedy. La revolució digital i la globalització arriben també al món audiovisual. El model empresarial de Hollywood va canviar radicalment per la liberalització i l'aixecament dels impediments a les fusions corporatives. Megacorporacions de la informació i l'entreteniment van prendre el control dels principals estudis. Es va exacerbar la concepció monetarista

del cinema com un producte destinat a assolir el màxim de benefici econòmic, però no de l'exhibició en sales sinó de negocis paral·lels, com ara el merchandising, el mercat dels DVD's, joguines (Epstein, 2007: 23). Paral·lelament, o com conseqüència d'això, el 'mainstream' va patir una crisi d'idees que li van fer reprendre històries ja contades en el passat, adaptades al gust actual, reforçant l'espectacularitat amb recursos com els efectes especials. I és que el cinema no és va quedar enrere en la revolució digital, més aviat al contrari. Les noves tecnologies permeten, per exemple, el cinema amb actors virtuals, una nova concepció de les tres dimensions i, en general, una espectacularitat mai vista des de la invenció del cinematògraf. Aquesta estratègia potser va marcar una diferenciació encara més gran que abans entre els productes fílmics de les grans multinacionals i els de les petites productores. Però també és veritat que el "taylorisme" (Riambau, 2008) aplicat a les noves tecnologies va permetre que moltes cinematografies petites, en comparació amb la hollywoodienca, com ara la de l'estat espanyol, hagin pogut llançar amb bons resultats títols recolzats en l'ús d'aquestes noves eines tècniques, sobre tot en el camp de l'animació o del gènere de terror.

El progressiu augment de capacitat d'Internet per allotjar i reproduir vídeos a velocitats en pujada constant va suposar l'impuls definitiu per a que l'audiovisual nascut a l'àmbit popular es convertís en un referent ineludible a nivell cultural, estètic, social, informatiu... Perquè la revolució digital va abastar també, i molt significativament, al món de l'enregistrament de la imatge i també del so. Des de principis dels 90, la fotografia i el vídeo es van decantar, inexorablement, per la tecnologia digital, romanent els formats tradicionals, fílmics i magnètics, cada cop més arraonats per a usos molt específics. El mercat domèstic de la imatge, que havia crescut enormement durant la dècada dels 80, es va inundar als 90 de càmeres de vídeo i foto digital cada cop més compactes, versàtils i assequibles, multiplicant el nombre d'usuaris afeccionats. Ja en el segle XXI, aquests aparells enregistradors es van fusionar amb altres fills de la revolució digital, donant lloc a màquines híbrides capaces, per exemple, d'enregistrar vídeo i foto, fer trucades telefòniques o enviar correus electrònics. I és que aquests desenvolupaments no es poden deslligar d'Internet, que, nascut com una eina militar, es va posar a disposició del públic a principis dels 90. Amb el suport d'una xarxa cada cop més ampla de satèl·lits artificials, va permetre unes possibilitats inèdites a la comunicació humana, que va assolir la sensació de instantaneïtat global.

1.3.3 Característiques

1.3.3.1 Autoria

Les peces de Cru són de l'autoria de persones que no actuen dintre d'una estructura audiovisual professional en el moment de la seva creació.

Denominacions com cineasta amateur o, sobre tot, videoafecionat, procedeixen de l'etapa anterior a 1991, però es continuen fent servir avui, amb un significat molt més laxe. Així, una persona que enregistra amb el seu telèfon mòbil un elefant durant la seva visita al zoo, podria ser considerat un 'videoafecionat' dels nostres dies.

L'autor pot limitar-se a fer l'enregistrament, tot i que sovint és també l'encarregat de efectuar altres accions sobre el material enregistrat, com ara la seva edició i/o difusió. Usualment és el productor, en un sentit artesà del terme (Bordwell i Thompson, 1995: 22) i sense parlar de "producció independent" (*ib.*: 23) si no és excloent clarament el caràcter professional de l'expressió, tot i que la frontera entre les produccions independents de molt baix pressupost i les afecionades no és nítida, moltes vegades.

Al Cru no acostuma haver gaire divisió del treball i l'autoria és usualment individual. Pot haver-hi més persones implicades, però, un cas en el que podrien produir-se conflictes d'autoria. No obstant, aquests no són comparables als que pugui haver-ne al món del cinema, en no estar trepitjant terreny professional. Per tant, en el Cru no són habituals les polèmiques al voltant de si l'autor veritable és el director o el productor i d'altres més habituals al món professional (*ib.*: 37). Normalment, la qüestió de l'autoria en el Cru entra al terreny legal només en els casos en els que el material aconsegeixi molta repercussió, com va succeir amb la gravació de Rodney King feta per George Hollyday, qui va acabar per posar el seu copyright sobre les imatges i reclamar drets pel seu ús.

Certament, la línia divisòria entre professional i afecionat pot no estar molt clara en alguns casos. Així, la pràctica de classe d'uns alumnes d'Imatge, tot i no tenir finalitat comercial ni fer-se sota cap estructura audiovisual professional, pot tractar de seguir paràmetres industrials en la seva producció i contar amb equips semiprofessionals, pel que el resultat pot estar a prop del curtmetratge d'una productora de vídeo comercial²². O el 'still motion' muntat per un fotògraf professional

²² RAÑAL, Paco (1995). *Coruña Imposible*. [<http://flocos.tv/curta/coruna-imposible/>]. FlocosTV. Consultat el 18-08-2010.

a partir de material capturat durant un viatge en el seu temps lliure constituiria, en principi, una peça d'audiovisual Cru. Però és possible que, pels seus coneixements tècnics i pels materials emprats, el resultat s'apropi molt al professional²³. No és estrany, tampoc, que una mateixa peça alterni material Cru amb altre de tipus professional procedent de la televisió o el cinema.

1.3.3.2 Tècnica

Els equips tècnics emprats del Cru acostumen a ser força més senzills que els de l'audiovisual professional. Els equips domèstics són de prestacions més baixes i de funcionament més fàcil que els d'ús professional. De tota manera, la constant innovació tecnològica està fent que les diferències ja no siguin tan grans en quant a la qualitat dels equips i n'hi ha molts que són considerats semiprofessionals²⁴. Alhora, moltes empreses audiovisuals, principalment de televisió, però també de cinema, fan servir, per raons de competitivitat, equips reduïts semblants o iguals als d'ús afeccionat.

No pretenem fer un llistat exhaustiu de formats, marques i models en un mercat en constat canvi, sinó donar una visió general dels equips més utilitzats, sobre tot en l'enregistrament, que és la part principal del procés de creació d'una peça de Cru.

1.3.3.2.1 **Enregistrament**

1.3.3.2.1.1 Audiovisual filmic

Per preu i complexitat, les càmeres de cinema tenen difícil el competir en el mercat afeccionat actual. Tot i així, encara se'n fan servir, classificades habitualment segons el tipus de pel·lícula emprada:

1.3.3.2.1.1.1 16 mm

1.3.3.2.1.1.2 8 mm

1.3.3.2.1.1.3 Super 8

1.3.3.2.1.2 Audiovisual electrònic

1.3.3.2.1.2.1 Vídeo analògic

El vídeo analògic va tenir el seu gran moment durant els 80 i encara era fort a principis dels 90, amb el naixement del Cru, tot i que va ser desplaçat durant la darrera dècada del segle XX pels equips digitals. Enregistren en cinta magnètica i

²³ HAGUE, Mo i REQUEJO Nekane (2008). *Ocean Time Lapse*. Vimeo. Consultat el 13-08-2010.

²⁴ "JVC GY-HM100 semi-pro camcorder Test Footage - OtterMedia" [<http://www.youtube.com/watch?v=8JB597Vp-Lw>]. Youtube. . Consultat el 13-08-2010.

encara es fan servir alguns formats:

- 1.3.3.2.1.2.1.1 VHS
- 1.3.3.2.1.2.1.2 Betacam SP
- 1.3.3.2.1.2.1.3 ...
- 1.3.3.2.1.2.2 Vídeo digital

Ara per ara, les càmeres digitals són les preferides dels afeccionats per la seva combinació de versatilitat, preu i prestacions.

- 1.3.3.2.1.2.2.1 Formats
 - Mini DV
 - DVC Pro
 - P2
 - Digital 8
 - Betacam Digital
 - ...
- 1.3.3.2.1.2.2.2 Emmagatzematge
 - Magnètic: Cintes, HDD...
 - Discs òptics: DVD, CD, Blu Ray...
 - Memòria virtual: flash...
- 1.3.3.2.1.2.2.3 Altres dispositius

A més de les càmeres de vídeo com tals, o 'camcorders', avui les càmeres digitals estan incorporades a aparells que, en un principi, no estaven dissenyats per enregistrar imatges:

- Càmeres de fotografia
- Telèfons mòbils
- D'altres (instrumental mèdic, etc)

1.3.3.2.2 Il·luminació

1.3.3.2.2.1 Natural

- 1.3.3.2.2.1.1 Solar
- 1.3.3.2.2.1.2 Lunar

1.3.3.2.2.2 Domèstica

- 1.3.3.2.2.2.1 Incandescent

- 1.3.3.2.2.2 Fluorescent
- 1.3.3.2.2.3 D'altres
 - 1.3.3.2.2.3.1 Led
 - 1.3.3.2.2.3.2 Halògena
(rarament, més aviat professional)

1.3.3.2.3 Edició

1.3.3.2.3.1 Fílmica

- 1.3.3.2.3.1.1 Moviola
- 1.3.3.2.3.1.2 Editor de sonido e imatge (flatbed editor)
- 1.3.3.2.3.1.3 No liniar
 - 1.3.3.2.3.1.3.1 Avid
 - 1.3.3.2.3.1.3.2 Sony Vegas
(rarament, més aviat professional)
 - 1.3.3.2.3.1.3.3 Lightworks
(rarament, més aviat professional)
 - 1.3.3.2.3.1.3.4 ...

1.3.3.2.3.2 Vídeogràfica

- 1.3.3.2.3.2.1 Liniar
- 1.3.3.2.3.2.2 No liniar
 - 1.3.3.2.3.2.2.1 Offline
 - Windows Movie Maker
 - Adobe Premiere
 - Pinnacle
 - Final Cut Pro
 - Avid (rarament, més aviat professional)
 - ...

1.3.3.2.4 Difusió

1.3.3.2.4.1 Interpersonal

És la més comuna i es remunta a l'etapa audiovisual prèvia al Cru. Inclou exhibicions familiars a la llar mitjançant projector, reproductor de vídeo, computador o similar; distribució en mà de una còpia de la peça, etc... L'abast d'aquest tipus de difusió és reduït i acostuma a restringir-se a família, amics i persones de l'entorn proper.

1.3.3.2.4.2 Internet

La peça és penjada a un servidor d'Internet, sigui propi, d'una xarxa social com Facebook o Myspace, d'un portal de vídeos com Youtube o Vimeo, un mitjà en línia... L'abast és potencialment global, tot i que l'autor pot restringir l'accés al material.

1.3.3.2.4.3 Televisió

Les televisions professionals poden interessar-se en la difusió d'una peça de Cru. Pot ser l'autor qui es dirigeixi a la cadena per oferir el material, el que era el més habitual en la primera època del Cru (cas de George Holyday amb el seu vídeo de Rodney King). Avui és normal que les televisions es dediquin a rastrejar Internet per tal de trobar vídeos interessants per a les seves emissions. Des de l'emissió del vídeo de Rodney King és una mena de difusió cada vegada més comú però que abasta un percentatge molt petit de peces de Cru, més que res per que la quantitat de les mateixes és enorme i creixent.

1.3.3.2.4.4 Cinema

De vegades una peça de Cru pot cridar l'atenció d'un director de cinema que decideixi inclour-la en la seva pel·lícula, com va passar també amb el vídeo de Rodney King en *Malcolm X*. Tot i que és un fet que és pot qualificar ja de comú, el percentatge de peces de Cru que arriben a fer part d'una pel·lícula és molt petit.

1.3.3.2.4.5 Domèstica comercial

El gaudiment de la peça és produeix a la llar, però s'ha de pagar per fer-ho. Succeeix amb les peces que han estat incloses a una pel·lícula que després és comercialitzada en DVD , Blu Ray o similar, o que es veuen a través de un canal de pagament de televisió o Internet.

1.3.3.3 Tipus

1.3.3.3.1 Narrativa

1.3.3.3.1.1 Narratives

Expliquen una història i prenen el seu model en el M.R.I. Són alguns tipus

de videoclips domèstics i la majoria de pel·lícules i curtmetratges amateur. Poden fer ús del muntatge en continuïtat i fins i tot en paral·lel, però els muntatges elaborats són una raresa.

La resta de peces de Cru no acostumen a ser narratives, segons els esquemes presos del realisme vuitcentista, tot i que algunes poden explicar una història a través d'un narrador que explica un conte, un acudit... En aquests casos estaria més a prop de tècniques de les atraccions i, consegüentment, del M.R.P.

1.3.3.3.1.2 No narratives

Enregistren persones, paisatges, llocs, però sense explicar cap història. Fan molt d'ús del pla seqüència i no acostumen estar editats. El plantejament tècnic i la posada en escena és normalment molt simple. Per les seues característiques s'apropen més a les experiències del cinema dels orígens.

Segons la classificació de Bordwell i Thompson, entre les peces no narratives podem trobar-ne de caràcter "categòric" (1995: 102), en la que s'ens presenta un conjunt per les seves parts, com en el cas d'una pel·lícula familiar que va mostrant els parents un per un o en petits grups. També hi han peces de forma "retòrica" (*ib.*) que tracten de convèncer i, més rarament, "abstracta" amb pretensió artística o experimental (*ib.*). Les peces de forma "associativa" (*ib.*) són rares, perquè normalment impliquen una motivació i una capacitat tècnica alienes al Cru.

1.3.3.3.2 Temàtica

El Cru pot abastar tants temes com autors tingui, i això vol dir gairebé una infinitat de temàtiques. Tot i així tractarem de fer una classificació, si no exhaustiva, sí il·lustrativa dels temes més recurrents a l'audiovisual afeccionat. Tot i que es podria fer servir l'ús de gèneres en parlar-ne col·loquialment, el terme no definiria "un conjunt de regles" (Bordwell i Thompson, 1995: 81) en un sentit estricte i codificat. S'ha de tenir en compte que les temàtiques es poden barrejar i una mateixa peça pot ser alhora familiar, de viatges i musical, per exemple.

1.3.3.3.2.1 Animals

Enregistraments de fauna, normalment domèstica, fent coses que resulten gracioses o curioses pels seus amos, i de vegades per a la resta d'humans, o com simple prova gràfica del comportament animal.

1.3.3.3.2.2 BBC

Bodes, batejos i comunions són un dels temes recurrents de l'audiovisual afeccionat. Els vídeos domèstics d'aquestes i d'altres celebracions familiars no es

deuen confondre amb els de mateixa temàtica però fets per professionals que cobren per això i que tenen una factura més polida.

1.3.3.3.2.3 Família/amics

Enregistren moments de éssers estimats a la seva quotidianitat o fent alguna cosa per a la que es considera que tenen habilitat. La seva importància creix amb el temps transcorregut des de l'enregistrament, com testimoni de temps passats i/o d'éssers desapareguts. Un subtema important és el dels nadons.

1.3.3.3.2.4 Humor

Qualsevol cosa considerada graciosa, amb especial preferència per cops i caigudes alienes.

1.3.3.3.2.5 Informatiu

Peça que s'enregistra perquè es considera que desa un esdeveniment important. Sovint pot començar amb altre tema qualsevol i esdevenir en peça informativa de sobte en enregistrar un accident, un atemptat o qualsevol fet no previst.

1.3.3.3.2.6 Musical

Enregistrament d'un esdeveniment musical, que pot ser un concert al que s'estigui assistint, un amic tocant la guitarra o un familiar entonant una càntic regional, entre d'altres. Pot tenir matisos narratius si es tracta de crear, o recrear, un videoclip.

1.3.3.3.2.7 Narratiu

Evidentment, el narratiu no és un tema, però en aquest cas pretenem ubicar sota l'epígraf aquelles peces que tenen com referent narratiu el M.R.I. i fan seus els temes més recurrents com ara amor, terror, etc. Són freqüents les referències de gènere.

1.3.3.3.2.8 Espontània

Tot s'hi val, pràcticament, des del paisatge per la finestra del cotxe fins l'enregistrament per error en deixar la càmera engegada al metro i que després no s'ha volgut esborrar per curios.

1.3.3.3.2.9 Política

Peces que tracten de difondre posicionaments polítics, des de manifestacions a discursos.

1.3.3.3.2.10 Sexe

El contingut d'aquestes peces és sexual i normalment explícit, pel que es

pot inscriure en la pornografia.

1.3.3.3.2.11 Viatges

Acostumen abastar vacances familiars, viatges d'estudis i situacions similars.

1.3.3.3.2.12 Vigilància

Si bé les càmeres de seguretat estan controlades per organitzacions professionals, no ho són del ram audiovisual. Les imatges d'aquest tipus tenen peculiaritats amb respecte a la resta: el pla és estable, en ser càmeres fixades. Això no impedeix que el pla sigui dinàmic, si la càmera està programada per fer escombrats, movent-se sobre un eix. La imatge acostuma a ser monocroma i la nitidesa adquireix gran importància, tot i que sovint es veu afectada per la dolenta qualitat tècnica de l'equip. L'amplitud del pla acostuma ser general, molt de cops amb òptica angular.

1.3.3.3.3 YouTube

Els anys 2006 i 2007, el portal d'Internet YouTube va concedir els seus premis²⁵, uns guardons per a vídeos de Cru que eren concedits per categories establertes segons consideracions laxes, però més aviat temàtiques.

Les categories del 2006 eren:

- Adorable
- Comèdia
- Opinió
- Creatiu
- Inspirador
- Músic de l'any
- Sèrie

I les del 2007:

- Adorable
- Comèdia
- Opinió
- Creatiu
- Testimoni
- Inspirador

25 "Canal de ytawards07" [<http://www.youtube.com/ytawards07>]. YouTube. Consultat el 28-08-2010.

- Instructiu
- Música
- Política
- Sèrie
- Curtmetratge
- Esports

1.3.3.4 Producció

Tot i que és aquesta una nomenclatura de l'audiovisual professional originària del cinema (Bordwell i Thompson, 1995: 9), la fem servir per a il·lustrar els procediments de les parts que corresponen al abans, durant i després de l'enregistrament. Tret d'aficionats avançats, termes com 'producció' no es fan servir pels autors de Cru.

1.3.3.4.1 Preproducció

El Cru, normalment, no es planifica i, per tant la preproducció (*ib.*: 11) és nula, tret de casos molt especials de cinema amateur, curtmetratges aficionades i similars. És a dir, la preparació abans del dia de rodatge/gravació no existeix o, fins i tot en les excepcions esmentades, és molt rudimentària. Es pot limitar a localitzar el lloc de rodatge/gravació, el que en ocasions vol dir triar-ho sense ni tan sols anar-hi, i preparar l'indispensable de atrezzo, decorats i/o vestuari. Però el més normal és limitar-se a agafar la càmera abans de sortir de casa i això perquè ve incorporada al telèfon mòbil.

1.3.3.4.2 Producció

També acostuma ser inexistent. L'aficionat usualment pren la decisió d'enregistrar en el mateix moment. Tret dels casos esmentats a la preproducció i peces que siguin mínimament narratives, la producció (*ib.*: 13) es limitarà, com molt, a col·locar algun(s) subjecte(s) davant de la càmera i demanar-los alguna acció, en una rudimentària posada en escena (*ib.*: 145).

1.3.3.4.3 Postproducció

Aquest procés també acostuma a ser inexistent al Cru i és habitual que la peça es reproduïxi i difongui tal i com va sortir de la càmera. Que en general es tracti de peces de curta durada fa que l'espectador no trobi a faltar l'edició del material. A més, l'habilitat de molts aficionats no passa de saber manipular els

equips d'enregistrament, sense arribar ni tan sols als rudiments de l'edició. Si parlem de material fílmic el procés de muntatge i manipulació de la imatge és encara més costós en tots els sentits.

De tota manera, hi ha prou amb fer un ullada per YouTube, Vimeo i altres portals per comprovar que cada cop són més els usuaris que fan bon ús d'algunes de les eines de edició digital que hem esmentat abans²⁶. I també d'altres que abusen d'efectes de muntatge predefinitos dels programes citats. Normalment es tracta de processos d'edició molt simples, com tallar minutat que es considera sobrant del brut original. Però també podem trobar edició cronològica al "tall" (Bordwell i Thompson, 1945: 247) i altres muntatges senzills²⁷.

Per altra banda, tot i que encara molt minoritari, també es fa cada vegada més freqüent trobar l'ús d'efectes especials senzills proveïts pels mateixos programes d'edició, que permeten diversos procediments de postproducció (*ib.*: 18).

1.3.3.5 Estètica

Com ja hem avançat abans, el Cru no disposa d'una sintaxi pròpia i per això hem optat per no anomenar-lo llenguatge en la nostra definició, tot i que trobem que es pot fer servir el terme en contextos que no requereixin tanta precisió lèxica. El Cru fa servir els mecanismes comuns als diferents llenguatges audiovisuals: cinematogràfic, televisiu i videogràfic, principalment.

Troblem que la nomenclatura de Burch pot resultar-nos útil una vegada més, doncs, com ja hem avançat, el Cru es nodreix tant dels esquemes del Mode de Representació Institucional com del Primitiu. La empremta del M.R.I. es fa evident quan la peça tracta de contar una història des del punt de vista de la narració vuitcentista, és a dir, amb principi, nus i desenllaç, amb posades en escena derivades del teatre burgès de finals del XIX i principis del XX.

Però el Cru sovint s'apropa més al M.R.P., quan, a través de peces de curta durada cerca cops d'efecte que produeixin riure o por. En cert sentit és, aleshores, una proximitat basada en la intenció. El vídeo de l'avi entonant una cançó popular, de l'home relliscant amb una pel de plàtan o de l'acrobàcia d'un noi amb el seu monopati troben una connexió amb aquell "cinema de les atraccions" no narratiu

26 "Video Nouturno" [<http://vimeo.com/4821496>]. Vimeo. Consultat el 13-08-2010.

27 "Homemade Thriller" [<http://www.youtube.com/watch?v=cGrQKiZSMP4>]. YouTube. Consultat el 13-08-2010.

del que parla Tom Gunning²⁸. El cinema dels inicis s'apropa així als espectacles de vodevil, com també ens recorda Andrés Hispano²⁹. Així, sense caure en la temptació de contemplar el M.R.P com un llenguatge original, pur, un "Paradís Perdut abans de la Caiguda" provocada per la "narrativitat", que diu Burch (1991: 18), hem de repetir, de nou seguint aquest mateix autor, que aquest mode és el més simple per enregistrar imatges, pel que sembla el més adient per afeccionats sense formació audiovisual específica ni acadèmica.

Els autors de Cru són bàsicament autodidactes que tenen coneixements audiovisuals a força de haver crescut mirant la televisió. Això els permet conèixer de manera intuïtiva procediments relacionats amb el MRI i el MRP, els trencaments de la norma clàssica sorgits dels nous cinemes dels 60 i, sobre tot, els estilemes postmoderns d'allò que Lipovetsky i Serroy prefereixen anomenar època "hipermoderna" (2009: 21) del cinema, que és barreja amb altres formes audiovisuals contemporànies, algunes no narratives, provinents de la "pantallasfera" (*ib.*: 11), com els videoclip popularitzats per la cadena MTV, els videojocs, etc. Aquests coneixements, normalment, no són intel·lectualitzats ni tan sols, moltes vegades, conscients.

Tot això fa que no existeixi un model estètic clar a seguir, el que no vol dir que no es pugui estar construint ara mateix. Cap la possibilitat de que l'inconscient col·lectiu dels autors de Cru, a força de crear el seu propi material i veure el dels demés estigui formant un model estètic ideal per aquest fenomen. No oblidem que Internet en general i plataformes com YouTube o Vimeo -que no admet vídeos comercials- en particular s'han convertit en canals d'exhibició massiva d'aquesta forma d'expressió. I s'ha de tenir en compte com la creació d'un canal d'exhibició propi que superara els Nickelodeon va ser fonamental per la constitució de la "Institució" i el seu M.R.I. (Burch, 1991: 139). Això i iniciatives com premiar els millors vídeos de YouTube³⁰ -el que anuncia la pretensió de crear un canon estètic o de qualitat- poden anunciar la possible constitució d'una nova Institució a partir del Cru. Però això seria cosa de recerques futures.

La realitat, ara, és que el Cru es serveix de la sintaxi establerta del

28 GUNNING, Tom. "The cinema of attraction: early film, its spectator, and the Avant-Garde" [http://www-english.tamu.edu/pers/fac/bhattacharya/files/cinema_of_attraction.pdf]. Consultat el 28-08-2010.

29 HISPANO, Andrés "Lo falso, lo parecido y lo hiperreal" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001)

30 "YouTube Awards" [<http://www.youtube.com/ytawards07#p/a>]. YouTube. Consultat el 13-08-2010.

llenguatge audiovisual, amb molta influència del M.R.I., per ser el mode dominant al cinema, i de la televisió. Un ús que es fa des de la intuïció per part dels afeccionats, en no tenir una formació específica, el que provoca que moltes vegades es produeixin dubtes i correccions sobre la marxa. Usualment, el que termina per predominar és una voluntat de claredat des d'un punt de vista tècnic, és a dir, que allò que s'enregistra es vegi amb nitidesa, més enllà de pretensions narratives.

Però ni aquesta humil voluntat de l'autor resulta fructífera moltes vegades. Les limitacions tècniques dels equips, la manca de preproducció i producció -que afecta a les condicions lumíniques i de sonoritat, entre d'altres- i l'escassetat de recursos de l'autor afeccionat, molt sovint tenen com conseqüència carències estètiques, per no dir directament errors, que s'han convertit en la senya d'identitat del Cru en l'imaginari audiovisual col·lectiu. Tot i que és gairebé impossible fer un llistat exhaustiu, algunes de les característiques negatives més identificadores del Cru, segons el seu origen, serien:

1.3.3.5.1 Tècniques

1.3.3.5.1.1 Il·luminació

1.3.3.5.1.1.1 Sobreexposició

1.3.3.5.1.1.2 Subexposició

1.3.3.5.1.2 Só

1.3.3.5.1.2.1 Saturació

1.3.3.5.1.2.2 Soroll de fons, estàtica

1.3.3.5.1.2.3 Múltiples fonts per manca de direccionament en la presa

1.3.3.5.1.2.4 Inaudibilitat

1.3.3.5.1.2.5 Inintel·ligibilitat dels discursos

1.3.3.5.1.2.6 Pèrdues momentànies del só

1.3.3.5.1.3 Enquadre

1.3.3.5.1.3.1 Pla subjectiu³¹

³¹ Segons Bordwell, l'ús del pla subjectiu va començar ja amb la pel·lícula de 1901 *Grandma's reading Glasses* de George Albert Smith i Abel Gance encara ho va fer servir més en *J'accuse* (1919). De llavors ençà ha hagut especulacions sobre si serveix per a provocar la identificació amb el públic,

1.3.3.5.1.3.2	No adient per a l'acció
1.3.3.5.1.3.3	Heterodox/incorrecte (caps tallats, etc)
1.3.3.5.1.3.4	Fora de camp (<i>ib.</i> : 209 i ss) injustificat
1.3.3.5.1.4	<u>Textura</u>
1.3.3.5.1.4.1	Excessiva visibilitat de les línies de vídeo
1.3.3.5.1.4.2	Excés de gra/soroll
1.3.3.5.1.4.3	Ratlles i envelliments (en suport fílmic)
1.3.3.5.1.4.4	Pixelització ³²
1.3.3.5.1.5	<u>Òptica</u>
1.3.3.5.1.5.1	Abús del zoom
1.3.3.5.1.5.2	Abús del teleobjectiu digital (manca de resolució)
1.3.3.5.1.6	<u>Focus</u>
1.3.3.5.1.6.1	Fora de focus
1.3.3.5.1.6.2	Fora de focus intermitents per abús de l'autofocus
1.3.3.5.1.7	<u>Moviments de càmera</u>
1.3.3.5.1.7.1	Inestabilitat de la presa
1.3.3.5.1.7.2	Brusquedat
1.3.3.5.1.7.3	Injustificats
1.3.3.5.1.8	<u>Temperatura de color</u>
1.3.3.5.1.8.1	Dominant freda (blavosa)
1.3.3.5.1.8.2	Dominant calenta (grogà/taronja) ³³
1.3.3.5.1.8.3	Dominant verda

tot i que per a Truffaut l'espectador s'identifica quan el miren a ell (Bordwell i Thompson 1995: 243)
32 "Video Nouturno" [<http://vimeo.com/4821496>]. Vimeo. Consultat el 13-08-2010.

33 *ib.*

1.3.3.5.1.9 Muntatge/edició

1.3.3.5.1.9.1 Manca de continuïtat

1.3.3.5.1.9.2 Brusquedat

1.3.3.5.1.10 D'altres

1.3.3.5.1.10.1 Interferències

1.3.3.5.1.10.2 'Neu'

1.3.3.5.1.10.3 Dades sobreimpreses en pantalla³⁴

1.3.3.5.1.10.4 ...

1.3.3.5.2 Decorats, atrezzo, vestuari i posada en escena

1.3.3.5.2.1 No adient al representat/no versemblant

1.3.3.5.2.2 Manca de continuïtat

1.3.3.5.2.3 Pobresa de mitjans

1.3.3.5.3 Interpretació

1.3.3.5.3.1 No versemblant

1.3.3.5.4 Acció

1.3.3.5.4.1 Manca de ritme

1.3.3.5.4.2 Inintel·ligibilitat

S'ha de dir que la progressiva familiarització dels autors amb la tècnica i el constant progrés de les prestacions dels equips domèstics estan provocant una reducció en la presència d'aquestes característiques al Cru, tot i que es pot dir que encara són una tendència dominant.

³⁴ "Rodney King" [http://www.youtube.com/watch?v=ROn_9302UHG]. YouTube. Consultat el 09-08-2010.

2 OBJECTIUS

O vídeo, gravado cun teléfono móbil, arrinca ao ralentí. A luz é moi tenue, amarelada, case non se distinguen os rostros. Un rapaz abanéase con parsimonia nun bambán e saúda a camará con xestos incongruentes. Alguén aparece en escena e ofrécelle unha botella. O rapaz dálle un grolo longo e mantén o líquido acumulado na boca. Óense risas.

- Que vai facer? -pregunta Laura
- Espera, xa verás.

Diego Ameixeiras.

Dime algo sucio (2009: 112).

El present treball de recerca part de l'observació de la presència creixent d'elements característics de l'audiovisual afeccionat al cinema professional dels darrers vint anys. Una circumstància que és evident, sobre tot, des d'un punt de vista estètic, en constatar la introducció d'imatges i sons de caire amateur en films de producció professional. Però aquesta presència pot manifestar-se també de maneres no immediatament perceptibles, fent part de la trama de la pel·lícula o d'un subtext analitzable des de punts de vista sociològics o ideològics. És a partir d'aquestes observacions que s'ens planteja la qüestió del per què d'aquesta presència de material d'aparença amateur al cinema professional.

2.1 Preguntes d'investigació

- 2.1.1 Per què s'ha produït un augment de la presència de continguts de caire amateur al cinema professional durant les dues últimes dècades?
- 2.1.2 Ha patit l'audiovisual afeccionat canvis que han potenciat la seva presència social i capacitat d'influència?
- 2.1.3 Quins processos (històrics, tecnològics, etc.) haurien provocat aquesta transformació de l'audiovisual amateur?
- 2.1.4 Serien prou importants aquests canvis com per categoritzar les diferents formes d'audiovisual amateur sota una nova denominació, 'Cru'?
- 2.1.5 Quins són els principals paràmetres que ens permeten definir i caracteritzar el Cru?

- 2.1.6 Podríem agrupar el cinema de la darrera dècada del segle XX i la primera del XXI sota la denominació de 'cinema del canvi de mil·lenni'?
- 2.1.7 Es podria afirmar que el Cru ha influenciat el cinema del canvi de mil·lenni?
- 2.1.8 Podrien constituir les pel·lícules sota aquesta influència una categoria que poguéssim anomenar Cinema Cru?
- 2.1.9 Ha desenvolupat el cinema professional uns mètodes d'aproximació estètica a l'audiovisual afeccionat que puguem definir com Estil Cru?
- 2.1.10 Quines raons haurien motivat l'aproximació del cinema comercial al Cru?
- 2.1.11 Les característiques del Cru adaptades pel cinema professional fan que l'espectador s'identifiqui més amb la pel·lícula i/o la trobi més versemblant?
- 2.1.12 Hauria assolit aquesta influència el seu màxim nivell?

2.2 Hipòtesi

La creixent presència d'elements característics de l'audiovisual afeccionat al cinema professional és deguda a la influència exercida pel Cru en la indústria cinematogràfica.

2.3 Objectius

2.3.1 General

L'objectiu general d'aquest treball és investigar de quina manera ha interaccionat el Cru amb la indústria del cinema professional, per tal de determinar si es pot parlar d'influència.

2.3.2 Específics

- 2.3.2.1 Determinar la pertinència d'establir i caracteritzar una categoria anomenada Cinema Cru per englobar les pel·lícules que fan ús dels elements característics de l'audiovisual afeccionat.

2.3.2.2 Determinar si es pot parlar d'un Estil Cru configurat per conjunt de tècniques emprades al cinema professional per tractar d'assolir una aparença amateur.

2.3.2.3 Determinar les raons que porten el cinema professional a adoptar característiques del Cru, com podrien ser assolir una major identificació de l'espectador amb el film o dotar aquest de més versemblança.

2.4 **Justificació de la recerca**

Mai a la història de la humanitat, la possibilitat d'enregistrar i difondre sons i imatges en moviment havia estat a l'abast d'una part tan gran de la població mundial. Es tracta de productes heterogenis per molts factors: duració, qualitat tècnica i artística, origen, format, temàtica... Gents de tota condició creen un volum immens de documents audiovisuals que es difonen per tot arreu gràcies a les noves tecnologies. Trobem que aquestes circumstàncies han modificat de manera fonamental les formes d'expressió conegudes com audiovisual afeccionat, el que fa possible agrupar-les sota un nou terme: Cru. Esperem que la definició i caracterització d'aquest concepte pugui constituir una primera aportació teòrica del present treball, amb la intenció de que serveixi per investigacions futures sobre la matèria o, a partir d'ella, obrir nous camps de recerca.

Així, podria ser interessant seguir l'evolució d'aquest fenomen per veure si s'estableix com una Institució, en el mateix sentit que Burch dona a la indústria cinematogràfica, mitjançant el desenvolupament i consolidació de canals d'exhibició exclusius, com ara la plataforma Vimeo a Internet, que configurin uns codis propis i sòlids. Semblant cosa podria conduir, seguint Burch també, a la configuració d'un Mode de Representació del Cru a partir de les característiques actuals, obrint noves vies de recerca.

També, el present estudi sobre la possible influència del Cru en el cinema del canvi de mil·lenni pot contemplar-se com un apropament específic que podria ajudar a configurar visions més globals de la història recent de la cinematografia. En el mateix sentit, esperem que l'aportació de conceptes com Cinema Cru i Estil Cru puguin ajudar als estudiosos del cinema en les seves categoritzacions i

conceptualitzacions. A més, la present recerca podria servir com una de les referències inicials de futures investigacions al voltant de les relacions entre l'audiovisual professional i afeccionat, amb totes les vessants que d'allò es puguin originar: econòmiques, estètiques, tècniques, etc.

Però trobem que aquest apropament a la hipotètica influència del Cru en el cinema potser podria contenir elements vàlids per estudiar la rellevància del fenomen en altres esferes. Creiem que el Cru és ja una referència gairebé ineludible a un nivell molt ample, el que crea una demanda social pel seu estudi. Un exemple que gosem proposar seria la investigació de les conseqüències sociològiques i psicològiques derivades de la presència constant i creixent de càmeres a la societat actual, com ara la pèrdua d'intimitat, l'estimulació de l'exhibicionisme, canvis en els hàbits... O, a nivell socio-polític, estudiar el potencial del nou audiovisual amateur com agent de canvi social. Investigacions d'aquesta mena, a més de la seva importància a l'àmbit acadèmic, podrien aportar solucions pràctiques en la forma en que la societat articula la seva relació amb un audiovisual que es fa cada cop més omnipresent.

En definitiva, esperem que la present recerca pugui contribuir a futures investigacions des de les conclusions aportades, com via per obrir nous camins de exploració tant teòrica com pràctica.

3 MATERIALS I MÈTODES

Elvis was a hero for most
but he never meant shit to me

Public Enemy
Fight the power (1989)³⁵

Tant el marc teòric com la metodologia d'aquest treball estan elaborats a partir d'un punt de vista interdisciplinar del problema. Així, per tal d'establir una visió de conjunt, i sense voler restringir-nos a cap d'ells, volem prendre en compte diversos enfocaments:

— Descriptiu

Determinació dels elements del problema estudiat.

— Estructural

Interrelacions entre els elements.

— Històric-evolutiu

Condicionants previs i evolució del problema durant el temps analitzat.

— Conflictiu

Conflictes relacionats amb el problema estudiat, causals i derivats.

— Crític-dialèctic

Forces socials i econòmiques involucrades.

— Cultural

Normes i valors tècnics i artístics implicats.

— Projectiu

Possibles desenvolupaments futurs.

3.1 Materials

3.1.1 Frankenstein o l'espectacle

Les noves tecnologies han posat a l'abast d'un gran públic una gama cada cop més ampla d'aparells d'enregistrament audiovisual amb un, fins ara, inèdit potencial de difusió. Es tracta de la continuació d'un procés històric encara no culminat i que va començar amb la invenció mateixa de la fotografia. Un fet que, segons Noël Burch, va ser producte de la "necessitat de las ciències descriptives de l'època (botànica, zoologia, paleontologia, astronomia, fisiologia)" (Burch, 1991: 24).

35 Motown Records.

Des d'aquesta perspectiva, es podria enquadrar aquest desenvolupament científic dintre de les lluites que en el segle XIX enfrontaven a la burgesia contra els partidaris de l'Antic Règim, si tenim en compte que "la expansió econòmica i l'accés de la burgesia al poder estan íntimament lligats als progressos de las ciències i de les tècniques" (*ib.*). El que va aconseguir Nicephore Niepce a finals del primer quart del segle XIX, en fixar la primera imatge fotogràfica, va ser la culminació de diverses tècniques que tenien a veure amb la coneguda ja des d'antic càmera fosca, la incorporació de lents a la mateixa i les investigacions fotoquímiques de Schulze, Sénebier, Wedgwood o Herschel (Zunzunegui, 1997: 131). A partir d'aquest moment van sorgir "els estereofantascopis, fasmatropos i altres omniscopis" (Burch, 1991: 26) amb els que els que diferents inventors van tractar de dotar de moviment la fotografia, a la cerca "com alquimistes de l'Edat Mitjana, del Gran Secret de la Representació de la Vida" (*ib.*). Per a Burch, aquest va ser "el gran somni frankensteinà del segle XIX" (*ib.*: 29).

En 1878, Eadweard Muybridge va ser el primer en descompondre el moviment en imatges, concretament el galop d'un cavall en 24 preses fotogràfiques. La seva innovació no va ser considerada de gaire estil estètic a l'època, segons Burch, qui troba que els pioners del cinema, en cert sentit, van treballar per tornar-li a la fotografia la bellesa, "la de la pintura, però també la del teatre i la de la novel·la burgesa" que aquella descomposició de un galop s'havia endut. Muybridge havia inventat el Zoogiroscope, derivat del Fenakitiskopi de Plateau, però va ser l'adaptació que Marey va fer del "revòlver fotogràfic" (*ib.*: 28) de Jules Janssen, transformant-lo en un "fusell cinematogràfic" (*ib.*), la que, amb la seva "cronofotografia amb pel·lícula" (*ib.*), pot ser "considerada justament com el primer aparell de filmació" (*ib.*). En 1895, els germans Lumière enregistren la primera versió de *La sortie d'usine*, que mostra la sortida de la fàbrica propietat dels autors del film per part dels treballadors i del cotxe de cavalls dels patrons. Ho fa "al igual que totes les primeres pel·lícules, en una *vista* (pla) única" (*ib.*: 32), durant aproximadament un minut, el que trigava en córrer tota la cinta que havia a la càmera. Per a Burch, aquesta gravació va ser la que va posar la pedra mestra en la reputació dels Lumière com els primers documentalistes, per haver enregistrat una acció previsible en general, però aleatòria en els detalls. Un caràcter aleatori que van tractar de preservar amagant la càmera dels ulls dels enregistrats. Aquesta consideració sobre els Lumière com pioners del documentalisme és un punt de vista que "és perfectament legítim" (*ib.*),

tot i que Burch troba que els criteris de rodatge dels Lumière venen de les pràctiques dominants a la fotografia de l'època. Per a aquest autor, el resultat d'aquestes obres primigènies dels germans francesos és fruit "més aviat d'una pràctica i d'una ideologia més properes a les del cinema afeccionat" (*ib.*: 37). Trobem, doncs, a través d'aquesta consideració, les primeres similituds entre aquelles primitives peces cinematogràfiques i el Cru.

Aleshores, segons Burch, els Lumière feien part de la mateixa escola racionalista que altres pioners, com ara Étienne-Jules Marey, i oposats a ells estarien gentes com Thomas Alva Edison. O, en paraules de Santos Zunzunegui (1997: 146), davant de la "inscripció del moviment " dels Lumière, estava la "visió de la vida" d'Edison. La concepció de l'inventor del fonògraf era la del cinema com espectacle del que obtenir una rendibilitat econòmica. Així, tot i que avui sembli clar que Edison va jugar "únicament un paper marginal en la invenció del cinema" (Burch, 1991: 45), la seva figura va ser important, però, en la configuració del Mode de Representació Institucional o M.R.I., (*ib.*), una manera de fer cinema que acabaria per convertir-se en hegemònica en el món i que es recolzava en la introducció, com element fonamental, d'una "narrativitat" (*ib.*: 18) inspirada en el teatre i la novel·la de gust burgès del XIX. Segons Burch, el M.R.I. és obra d'autors que extrauen de la burgesia les seves innovacions i que tenen com pretensió natural, a part de la de fer diners, adreçar-se a la seva classe (*ib.*: 148). Efectivament, Edison i el seu empleat William K. Dickson, l'inventor del kinetoscopi, van donar passos importants en aquest sentit. Així, van construir el primer estudi cinematogràfic, on Edwin S. Porter va fer les experiències pioneres de muntatge als Estats Units, i van introduir amb *The Kiss* (1896) "la iconografia del teatre burgès" (*ib.*: 45) i "la vocació eròtica del pla proper" (*ib.*). Edison també va voler sincronitzar el só amb la imatge des dels inicis del cinema, però també amb una "intenció d'espectacle" (*ib.*: 44), lluny de la d'un altre pioner del só, Georges Demeny, que va intentar, més aviat "donar-li una ànima al cinema" (*ib.*). Demeny s'inscrivía en la corrent naturalista, aquella que volia fer del cinema una imitació creïble de la realitat, pel que era imprescindible l'afegiment de so i color a aquelles imatges en blanc i negre per tal d'evitar la sensació de fantasmagoria que va portar Màxim Gorki a dir, en contemplar les imatges del cinematògraf: "la nit passada vaig estar al Regne de les Ombres. Si sabessin l'estrany que és sentir-se en ell. Un món sense só, sense color. Totes les coses -la terra, els arbres, l'aigua i l'aire- estan imbuïdes allí d'un gris monòton [...]" No

és la vida, sinó la seva ombra" (Burch 1995: 41). De totes maneres, s'ha de dir que aquesta separació entre Lumière i Edison, entre un primitiu documentalisme i un incipient cinema espectacle no és tan radical. És una frontera com la que avui separa el cinema de ficció del de no ficció, és a dir, borrosa. I avui podem observar com els esforços naturalistes de apropar-se continuen, amb noves eines com poden ser el cinema en tres dimensions, però que no són incompatibles, sinó més aviat el contrari, amb el cinema espectacle. La prova més evident és la pel·lícula de James Cameron *Avatar* (2009), que combina una desenvolupada tecnologia 3D amb una narrativa d'elevada espectacularitat.

El M.R.I, que Burch no vol anomenar llenguatge "per la càrrega ideològica (naturalitzant)" (*ib.*: 17) que aquest terme comporta, s'aniria configurant poc a poc. Aleshores, segons Burch, el M.R.I. no té "res de natural, ni d'etern" (*ib.*: 16), sinó que "té una història i està produït per la Història" (*ib.*). Perquè els primers anys del cinema són "una època en la que aquest 'llenguatge' encara no existia realment" (*ib.*: 16). Les primeres peces enregistrades eren sobre "llocs pintorescs o esdeveniments assenyalats" (Bordwell i Thompson, 1995: 454) i "extremadament simples, tant en forma como en estil" (*ib.*). Aleshores el cinema tenia molt de l'espectacle popular, era contemporani del museu de cera de Madame Tussaud (Burch, 1991: 21) i l'estatut d'alguns dels seus pioners, com ara el mateix Muybridge, pot semblar-nos avui proper al d'un "showman" (*ib.*: 27). És per això que Tom Gunning³⁶ qualifica aquest cinema dels inicis, de caire no narratiu, com "cinema de les atraccions". Es tractava d'una creació de burgesos per a burgesos, però la burgesia se'n va desinteressar molt aviat i els cineastes pioners es van apropar a les "formes populars (targeta postal il·lustrada, tiras còmiques, prestidigitació, music-hall)" (*ib.*: 148) per tal d'extraure moltes de les característiques que configuraven un inicial "Mode de Representació Primitiu", o M.R.P., propi de les "gents baixes" (*ib.*). Un cinema que, en el cas concret de l'estatunidenc anterior al 1906, és, a més, "primitiu en el sentit de tosc, groller" (*ib.*: 126), caracteritzat per la pobresa visual, la malaptesa en la composició i "en general, el que l'ull modern percep com avorrida lletjor" (*ib.*). Burch atribueix aquestes mancances a la falta d'un referent de tradició gràfica als Estats Units, com sí va tenir Georges Méliès a França. Però, sigui com sigui, la veritat és que molta d'aquesta 'lletjor' també és identificable amb el Cru dels nostres dies. És

36 GUNNING, Tom. "The cinema of attraction: early film, its spectator, and the Avant-Garde" [http://www-english.tamu.edu/pers/fac/bhattacharya/files/cinema_of_attraction.pdf]. Consultat el 28-08-2010.

lògic, en certa manera, trobar al Cru algunes d'aquestes característiques del M.R.P., sobre tot les estètiques, si tenim en compte que aquell "primer sistema és el més 'simple' que pot realitzar-se amb un aparell de filmació" (*ib.*: 149) i per tant, el que està més a mà de l'afecionat.

Aquest cinema com diversió dels pobres, era ofert lluny dels barris elegants, compartint cartell en espectacles de varietats amb pallsos, ballarines i il·lusionistes. Al 1906, als Estats Units, va sorgir "l'explosió del Nickelodeon" (*ib.*: 125) on, per un nickel, la gent humil podia veure pel·lícules. Però els productors de cinema dels EUA aviat voldran cobrar més d'un nickel i per això, van fer sales més netes, amb bonics programes..., i també van canviar les pel·lícules. Poc a poc, es van anar introduint les narratives amoroses, les dones van substituir els transvestits en els papers femenins, es va crear el 'star system'... Això explica, per a Burch, per què "la Institució i el seu Mode de Representació van néixer als Estats Units" (*ib.*: 147), on les pel·lícules es caracteritzaran, així, majoritàriament, perquè "l'acció sorgeix principalment de personatges individuals que actuen como agents causals" (Bordwell i Thompson, 1995: 81). Inspirat en els recursos narratius de la novel·la realista, el director D. W. Griffith "popularitzarà el pla proper, el sintagma alternant, l'inserit" (Burch, 1991: 142), convertint-se en figura fonamental per a la consolidació del M.R.I., sobre tot amb les seves pel·lícules *The Birth of a Nation* (1915) i *Intolerance* (1916). Com explica Josep Maria Català, el punt de vista de les primeres produccions cinematogràfiques provenia del teatre i no va ser fins que Griffith s'introdueix al bell mig de l'escena que es va trencar aquesta "barrera de la escena teatral, barrera tant estètica com psicològica" (Català: 2007, 61), amb el que "l'espai escènic va saltar en mil pedaços i es va convertir en genuïnament cinematogràfic" (*ib.*: 320). Però no és tan fàcil desprendre's dels arrels. Cowie explica com quan Orson Welles va fer *Citizen Kane*, el 1941, va assimilar tots els estils i subtileses que el cinema havia elaborat "de vegades involuntàriament" (Cowie, 1969: 10) des de Griffith, de manera que "gairebé tots els recursos tècnics de *Citizen Kane* tenen un precedent, però no hi ha un precedent de *Citizen Kane* com pel·lícula". Evidentment, Welles era un gran coneixedor del llenguatge cinematogràfic, però la formació teatral va tenir un pes molt significatiu en la seva concepció del cinema. L'escena de la sala de projecció o la sala de lectura de la biblioteca de Thatcher remeten a la il·luminació utilitzada prèviament al muntatge teatral de *Julius Cesar* (Riambau, 1985: 157). Welles, el gran coneixedor del llenguatge cinematogràfic que

deia Cowie, es també, segons Rimbau, qui va reintroduir el llenguatge teatral, en un sentit ample de l'expressió, dintre del llenguatge cinematogràfic:

la profundidad de campo, tal como Welles la ha utilizado, ¿qué es sino una reminiscencia directa del paralelepípedo construido por el escenario teatral? En la superficie bidimensional de una pantalla de cine, Welles volvió sobre los pasos de sus predecesores para modificar la gramática cinematográfica de Griffith y reincorporar la teatralidad, no como un marco rígido y peyorativo, sino como una dimensión de profundidad dramática hasta entonces escasamente explorada por los cineastas

(ib.: 28)

Cowie afirma que la profunditat de camp ja havia estat exercida, “una mica per accident” (1969: 23), per Griffith a *Musketeers of Pig Alley* (1912). Després, l'us de la pel·lícula pancromàtica faria que els camarògrafs abandonessin les lents més lluminoses, però quan la sensibilitat de la pel·lícula va ser millorada, als anys 30, Jean Renoir va reprendre la tècnica en *Boudu sauvé des eaux* (1932), i *La Règle du jeu* (1939). Tot i així, Cowie reconeix que Welles, fent servir la longitud focal de 18.5 mm., va aconseguir reproduir “el camp de visió que abasta l'ull humà” (ib.: 24). Més endavant, el teòric André Bazin (2002) reivindicarà l'ús d'aquest recurs i, en conseqüència de les figures de Renoir i de Welles pel seu gust no només per la profunditat de camp, sinó també per les òptiques obertes. Si bé es tracta més aviat d'una imposició tècnica que de influència estilística d'aquests mestres o de les teories de Bazin, el que és veritat és que aquestes dues característiques són també típiques del Cru. Tenint en compte que, avui, la immensa majoria dels afeccionats fan servir càmeres digitals, hem d'adonar-nos que aquestes munten òptiques de curta distància focal, per compensar la menor mida dels sensors, tant de foto com de vídeo, (CMOS, CCD...) en relació amb la mida de la pel·lícula. Així, un objectiu de 28mm, considerat un angular estàndar per a pel·lícula de 35mm, dona una visió semblant a la de l'ull humà en la majoria de càmeres digitals, que han d'incorporar òptiques amb distàncies focals més curtes per a aconseguir plans oberts. La major lluminositat d'aquestes lents fa que, als formats digitals, la profunditat de camp sigui de vegades impossible d'evitar, el que potser faria les delícies de Bazin, però que pot ser un problema pels afeccionats avançats de vídeo i foto digital³⁷.

37 "Depth of Field" [<http://toothwalker.org/optics/dof.html>] Toothwalker.org. Consultat el 12-08-2010.

Però, abans del cinema, l'ús innovador de la composició en profunditat ja s'havia fet servir al món del còmic, segons Román Gubern (1972: 101), qui afirma que les vinyetes de *Little Nemo*, dibuixades al 1905 per Windsor McCay, s'haurien avançat al seté art en l'ús d'efectes de sobreimpressió, distorsió de imatges -vuit anys abans que en el cinema-, efectes de flou o en la incorporació del gran pla general (*ib.*). La relació entre aquests dos arts contemporanis en els seus inicis potser tingui la seva més gran expressió en els dibuixos animats, dels que McCay va ser també pioner, que "oferien amb gran evidència un estatut híbrid entre el còmic i el cinema" (1994: 246). Però a més de les mútues influències estilístiques, el cinema es va nodrir dels arquetips de la "mitologia brindada pels còmics" (Coma i Gubern, 1988: 10), tenint com cas més evident, el dels superherois. La influència continuarà i serà mutua, com ens segueix recordant Gubern (*ib.*) en evocar el neoexpressionisme de *The Spirit* de Will Eisner, contemporani del debut cinematogràfic de Orson Welles, o les vinyetes flash de Guido Crepax, on es pot veure un homenatge al cinema mut soviètic i, en especial, al muntatge dels films de Vsevelod Pudovkin (*ib.*: 247, 248).

Precisament Pudovkin, junt a altres cineastes de la escola soviètica, com ara Dziga Vertov, Lev Kuleshov i, sobre tot, Sergei M. Eisenstein van partir de Griffith per a revolucionar les possibilitats del cinema mut. "L'estil de muntatge soviètic" (Bordwell i Thompson, 1995: 468) afirmava que una pel·lícula "no existeix en els seus plans individuals, sinó únicament en la seva combinació, mitjançant el muntatge, en un tot". L'estil narratiu als films soviètics es caracteritzava perquè les causes no arriben per les psicologies personals sinó que "les forces socials proporcionen les causes principals" (*ib.*: 469). L'estalinisme va acabar amb aquest moviment proper a les avantguardes, imposant el "realisme socialista". Pel contrari, a França els impressionistes, com ara Abel Gance, tractaven de transmetre la psicologia dels personatges per establir l'acció, com el cinema que acabaria per conformar el M.R.I. als Estats Units, però per fer això donaven molta importància a l'ús d'efectes visuals, com ara filtres, iris i sobreimpressions (*ib.*: 463), arran de l'estil pictòric amb el que compartien nom. Però a França també va sorgir el cinema surrealista, que és "obertament antinarratiu, ataca la pròpia causalitat" (*ib.*: 465) i que va comptar amb directors francesos, com ara René Clair o Jean Cocteau i també estrangers com Luis Buñuel, Salvador Dalí o Man Ray. Mentre, a l'Alemanya d'entreguerres va sorgir l'expressionisme. Les manieristes formes dels decorats, inspirats també per una corrent pictòrica, van néixer per donar forma a la visió d'un

boig a *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920). El que era bogeria al film de Robert Wiene es va tornar després en estil a altres obres com ara *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) i *Faust* (1926), totes dues de F.W. Murnau. Impressionisme, expressionisme i surrealisme fan part dels moviments anomenats avantguardes, que van abastar totes les expressions artístiques del primer terç del segle XX amb propostes trencadores amb la tradició. La seva influència es deixa sentir encara avui, per exemple en propostes audiovisuals contemporànies com ara el videoclip³⁸.

Part d'aquesta influència arribaria als Estats Units amb els exiliats germànics del nazisme, com el mateix Murnau, o Fritz Lang, que tindran un paper protagonista a Hollywood, acompanyant molts altres directors, com ara John Ford, Howard Hawks, Frank Capra, John Huston, Alfred Hitchcock, l'esmentat Orson Welles, etc. Als Estats Units, amb l'aplicació de la legislació antimonopoli coneguda com llei Sherman, Edison havia perdut el control que tenia sobre el sector (Riambau, 2008) gràcies a les seves patents, i durant els anys 20 el cinema estatunidenc es va transformar en una indústria arreu d'uns grans estudis amb una política "taylorista" (Zunzunegui, 2008: 13), on les pel·lícules es van convertir en una "obra col·lectiva assentada sobre una sòlida i bé engreixada divisió del treball" (Zunzunegui, 1996: 92). Comença així l'edat daurada del cinema estatunidenc, on un rígid sistema d'estudis "interioritzava las exigències del comerç de l'espectacle convertint-les en norma de conducta" (Zunzunegui, 2008: 12). El primer film sonor no va arribar fins el 1927 per raons comercials, no tecnològiques. Va ser el cèlebre *The Jazz Singer* de Alan Crosland (Bordwell i Thompson, 1995: 471). I a mitjans dels 30, amb films com ara *Becky Sharp* (1935) de Robert Manmoulian i la introducció de la tecnologia Technicolor es van assolir reproduccions dels colors que superaven els tintats dels fotogrames que des de molt aviat cercaven la cromatització del cinema. El cinema es va apropar així cada cop més a les idees de la ideologia naturalista sota el que va ser inventat, que proclamava que "un mode de expressió que reivindicava el real havia d'estar dotat de color, de so i paraules, de relleu" (Burch, 1991: 41). Però, alhora, el cinema estatunidenc s'allunyava d'aquella idea frankensteniana que deia Burch, per abraçar el concepte d'entreteniment que cercava Edison, tot i que per a fer això hagués de lliurar-se abans del monopoli que el creador del fonògraf volia tenir sobre el que considerava la seva invenció. Amb les influències de l'art burgès

38 GUBERN, Román "El cine después del cine" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 292)

que ja hem esmentat -pictòriques, teatrals, novel·lístiques...- ben interioritzades, Hollywood entra en la seva "època daurada" (*ib.*) amb el M.R.I. en una posició totalment hegemònica. Aquest mode de representació, que podem assimilar al que Bordwell i Thompson anomenen "narrativa clàssica de Hollywood" (Bordwell i Thompson, 1995: 83), "tot i que governa moltes pel·lícules narratives realitzades en altres països" (*ib.*: 81), es converteix en una referència inevitable per tots els que volen 'contar una història' amb imatges i, per tant, és la més gran influència en el Cru, des d'un pun de vista narratiu.

Mentre, a Europa "un camp artístic multifacetic es desenvolupava amb una relativa indiferència cap a la seva dimensió industrial" (Zunzunegui, 2008: 12). També és veritat que el continent europeu va servir com camp de batalla per a les dues grans guerres i que això va afectar la seva capacitat econòmica en general. Va ser precisament a la II Guerra Mundial quan el format que al 1923 havia llençat Eastern Kodak, el 16mm, es va tornar el preferit dels reporters, per la fàcil manipulació dels equips, de menor pes, mentre que la pel·lícula de 35mm estava consolidada com l'estàndard de la indústria del cinema (Masías i Troilo, 1981: 20). Per les mateixes raons, el 16mm va ser adoptat també per molts cineastes afeccionats, tot i que els europeus preferien el més econòmic format de 9,5 mm que la casa Pathé havia comercialitzat el 1922, avantatjant la Kodak en un any. Aquests van ser els primers i tímids passos cap a la popularització de la cinematografia. Avui, les aportacions dels pioners del cinema amateur poden arribar a tenir un gran valor com document històric³⁹, com ara les aportacions de la catalana Madronita Andreu, segons veurem més endavant. Fins la generalització d'ús del vídeo, la incipient indústria de la televisió va adoptar també el 16mm, el que va fer que pugessin els preus i deixés de ser tan assequible pels afeccionats (*ib.*: 21), un pas enrere en el camí de l'audiovisual popular. En plena Segona Guerra Mundial, al 1942, *Obsessione* de Luchino Visconti marca l'inici del neorealisme italià, que va treure la càmera de l'estudi i va situar els actors al carrer. Amb *Roma, città aperta* (1945), Roberto Rossellini va extremar més l'estil. Les necessitats econòmiques imposades pel conflicte bèl·lic van fer que la posada en escena fos en "llocs reals" mentre que la "fotografia tendia cap a la crua rudesia dels documentals" (*ib.*: 478). Novament, veiem com la senzillesa de procediments, imposada, va ser un precedent del Cru, on la posada en escena rarament és a decorats i la cruesa de la seva imatge és,

39 AASMAN, Susan "Le film de famille comme document històric" en ODIN, Roger (ed.) (1995)

precisament una de les justificacions del nom d'aquest fenomen. Alhora, comprovem de nou, com les limitacions tècniques marquen punts d'estil comuns.

Ja a finals dels 50, documentaristes com el francès Chris Marker també van voler treure les càmeres al carrer i van aprofitar les avantatges que per això donaven els equips de 16mm, introduint la pràctica del 'Cinema Verité'⁴⁰ (*ib.*). Els cineastes independents dels EUA també van apostar pel 16mm, fins la entrada en joc del single 8 i del Super 8 en 1965⁴¹, abaratint costos i pes. Entre 1959 i 1964 i en molts països sorgeixen moviments de "nova onada o nou cinema" (Bordwell i Thompson, 1995: 479), vinculats a escoles i revistes de cinema i rebels contra els seus antecessors. La tendència és especialment fort a França, on la 'Nouvelle Vague' compta amb directors com Chabrol, Rohmer, Malle, Truffaut o Godard que feien que "l'aspecte despreocupat" (*ib.*: 480) fos la "qualitat més òbviament revolucionària" del moviment (*ib.*). Aquesta acostuma a ser també una de les característiques del Cru, que es preocupa més per poder anar a tot arreu amb la càmera que de la precisió tècnica. Avui és normal, per exemple, pujar a una sínia amb una càmera, normalment integrada al telèfon mòbil, però quan ho va fer François Truffaut a *Les quatre cents coups* (1959), va ser una revolució en la que va tenir molt a veure la tècnica, ja que "rodar de forma barata en exteriors exigia un equip portàtil i flexible" (*ib.*: 461). És comú, diu Palacio, anomenar "como modernisme el cinema i teories fílmiques"⁴² que van produir aquests canvis, tot i que altres teòrics, com Domenec Font, prefereixin parlar de "modernitat" (2002). Els 60, "el cinema modernista es presentava com una lògica comú lèxic-teòrica"⁴³ que va marcar un punt d'inflexió a respecte del període clàssic.

Així, "mentre és l'hora d'Europa" segons Antonio Weinrichter (1979: 66), amb autors com Bertolucci o Antonioni, a més dels citats de la 'Nouvelle Vague', a l'altra banda de l'Atlàntic, la dècada dels 60 "és una de les pitjors èpoques per a Hollywood" (*ib.*). La indústria estatunidenca del cinema es veu en la necessitat d'emprendre canvis estructurals de relleu, tal i com explica Esteve Riambau, forçada per causes de naturalesa "sociològica (noves formes d'oci, migracions urbanes a la perifèria de las grans ciutats, augment de la natalitat) o tecnològica" (Riambau,

40 FONT, Domènec (2001) "Jean-Luc Godard y el documental: navegando entre dos aguas". *Anàlisi*. [http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p91.pdf] Consultat el 12-08-2010

41 GUBERN, Román "El cine después del cine" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 295)

42 PALACIO, Manuel "La noción de espectador en el cine contemporáneo" en PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (coord.) (1995: 78)

43 *ib.*

2008), amb l'arribada de la televisió a les llars, a la que seguiran en posteriors dècades el vídeo, el DVD i altres avanços. Aquestes circumstàncies van fer que "els vasos comunicants entre el poder financer e industrial i la indústria cinematogràfica estatunidenca"⁴⁴ que havien funcionat raonablement bé fins els 60, comencessin a trencar-se per les pèrdues i la escassa rendibilitat, el que va fer els grans estudis, les 'majors', vulnerables a les adquisicions. Així, van acabar en mans d'empreses d'altres àmbits: la Music Corporation of America (MCA) compra Universal, la petrolera Gulf + Western fa el mateix amb la Paramount, Transamerica Corporation adquireix l'United Artists, Coca Cola es fa amb la Columbia i de la fusió de la empresa funerària National Kinney Services amb la Warner Bros. i Seven Arts neix Warner Communications (Riambau, 2008). Els 60 van veure la renovació del cinema estatunidenc, amb la escola de Nova York capitanejada per John Cassavettes, que feia servir "tècniques de cinema directe" (Antonio Weinrichter (1979: 66); i amb l'arribada del "nou Hollywood" (*ib.*), amb figures com Coppola, Scorsese i Spielberg. *Jaws* (1975), de Spielberg, va inaugurar l'era dels nous 'blockbusters'⁴⁵, seguida pel gran impacte de *Star Wars* (1979) de George Lucas. Però lluny d'aquest cinema espectacular, a finals del 70 el cinema 'underground' també floreix, animat per la assequibilitat dels equips de 16 i 8mm. Andy Warhol, Jonas Mekas, Kenneth Anger i James Stanley Brakhage són alguns dels pioners del moviment que dona peces de tota mena de qualitats i que, molt de cops, per tal de allunyar-se del cinema comercial, es presenten amb un "acabat imperfecte" (*ib.*), fent servir recursos com el "desenfocament, el trèmol de càmera, els salts i llarguíssims silencis" (*ib.*). Un cop més, veiem com la lleugeresa dels equips tècnics acaba tenint resultats estètics molt semblants als que són avui molt identificables amb el Cru.

Les innovacions que van suposar des de l'underground a les noves onades, passant per les noves generacions de Hollywood van ser incorporades a la narrativa dominant, que es va mostrar flexible estèticament. Això és perquè el seu eix central és, si recordem Bordwell, tenir els personatges com causants de l'acció, cosa que es manté com norma general en el "cinema post modern"⁴⁶, que ja de forma plena ha *"assimilat les característiques formals del direct cinema i del cinéma*

44 ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María. "Las transformaciones industriales en el cine mundial) en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 20).

45 BUCKLAND, Warren (2006: 18). *Directed by Steven Spielberg. poetics of the contemporary Hollywood blockbuster*. Continuum International Publishing Group.

46 FECÉ, Josep Lluís "El documental y la cultura de la sospecha" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 69)

*vérité*⁴⁷. Des de principis dels 90, les 'majors' canvien de mans un altre cop: Columbia passa a ser de la Sony; Warner s'integra en el conglomerat Time-Warner, lligada a American On Line i la cadena HBO; la Fox és part de l'imperi mediàtic de Rupert Murdoch; Universal fa part del conglomerat format per General Electric i Vivendi, que posseeix també la NBC; Paramount és propietat de Viacom, con les cadenes CBS, MTV i Nickelodeon, la Disney s'ha convertit també en un gegant mediàtic, propietari de les cadenes del mateix nom, l'ABC i l'ESPN⁴⁸. Aquest és el panorama en formació del sector cinematogràfic que va trobar Rodney King en el seu ascens forçat a la fama i que ha conformat el cinema del present, el que Lipovetsky i Serroy anomenen "hipercinema" (2009: 31).

3.1.2 Per l'electrònica a l'audiovisual

El cinema ha perdut des de fa temps, segons Manuel Palacio, el seu "caràcter central"⁴⁹ i s'ha convertit, fins i tot en "una activitat marginal en un context audiovisual amplament hegemonitzat pels dispositius electrònics"⁵⁰. Aquestes altres tecnologies s'han unit a la filmació en pel·lícula, conformant l'anomenada "era de l'audiovisual" (Palacio i Zunzunegui, 1995). "L'audiovisual"⁵¹ ve determinat per una proliferació per tot arreu d'aparells amb pantalles que configuren una "pantalla global" (Lipovetsky i Serroy: 2009), que ens envolta amb una sobredosi d'imatges, el que ens situa en una "iconosfera"⁵².

I gran part de la responsabilitat d'això la té el vídeo, un sistema d'enregistrament audiovisual amb una tècnica molt diferent a la del cinema. Segons Bordwell i Thompson, "les imatges de vídeo es creen mitjançant el bombardeig de fòsfors sensibles al llum" (1995: 26) en la superfície del monitor. La superfície és explorada per un "canó" (*ib.*) en sentit horitzontal, "activant els fòsfors un per un" (*ib.*). Això es combina amb un altre bombardeig, "amb escombrats verticals més lents, de manera que la imatge queda explorada en línies. Al final de cada escombrat vertical, o quadre, el procés torna a repetir-se" (Watkinson, 1996: 14). Quant més gran sigui la resolució de la imatge, "més línies caldran per resoldre el detall vertical"

47 *ib.*

48 *ib.*

49 PALACIO, Manuel "La noción de espectador en el cine contemporáneo" en PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (coord.) (1995: 72)

50 *ib.*

51 GUBERN, Román "Cien años de cine" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 286)

52 GUBERN, Román "El cine después del cine" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 296)

(*ib.*). La resolució pot oscil·lar entre les 425 de una televisió de tub domèstica (Bordwell i Thompson, 1995: 26) a les 1.250 de una HDTV (Watkinson, 1996: 14), tot i que el sistema de vídeo emprat també influeix: el VHS té una resolució de 200 línies (Bordwell i Thompson, 1995: 26). Veiem com Bordwell i Thompson parlen de vídeo per explicar la formació de la imatge electrònica en un monitor. Potser el més adient fos parlar, en aquest cas, d'imatge electrònica, a la que es refereix Manuel Palacio en parlar d'un "context audiovisual amplament hegemonitzat pels dispositius electrònics"⁵³. Un context que comença en 1926, quan té lloc a Londres, públicament, una transmissió televisiva, segons l'invent de John L. Baird⁵⁴ a partir del disc de Paul Nipkow⁵⁵, a la que segueix en 1929 la retransmissió en color realitzada per H.E. Ives entre Nova York i Washington⁵⁶. Però no serà fins després de la Segona Guerra Mundial quan el nou invent agafi més força, causant un gran impacte social i en la indústria del cinema, com ja hem esmentat. Això, malgrat que la imatge vídeo, en el sentit bordwello-thompsoniana d'imatge electrònica, té greus mancances en relació a la cinematogràfica. Així, un negatiu de color de 16 mm equival a 1.100 línies de vídeo i un de 35mm a 2.300 o 3000 (Bordwell i Thompson, 1995: 26). El contrast màxim permès en vídeo és 30:1, davant del 120:1 del negatiu de pel·lícula (*ib.*: 27). A més la imatge de vídeo "presenta un notable parpelleig" (*ib.*), el vermell i el taronja són difícils de reproduir i el color, en general, tendeix a difuminar-se (*ib.*).

Com hem vist en el cas de Bordwell i Thompson, no és inusual agrupar imatge electrònica, televisiva o "imatge-vídeo"⁵⁷ com un mateix concepte, el que es pot explicar perquè "les senyals de vídeo són formes de ona elèctriques que permeten transmetre imatges en moviment de un lloc a un altre" (Watkinson, 1996: 14). I també és veritat que, al vídeo, "els formats de senyals estaven determinats bàsicament pels requisits del tub de raïns catòdics com element de visualització" (*ib.*: 13). La qüestió estaria en si aquesta transferència de imatges de un lloc a un altre es fa retransmetent-les, el que seria imatge televisiva, pròpiament, o enregistrant-les. Aleshores, si parlem de vídeo no com imatge electrònica, sinó com sistema

53 PALACIO, Manuel "La noció de espectador en el cine contemporáneo" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 72)

54 BURNS, R. W. (2000: XV) *John Logie Baird: television pioneer*. IET [<http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=5y09hpR0UY0C&oi=fnd&pg=PR9&dq=john+baird+television&ots=Sj6Yhq94qC&sig=jlyRjEyQsu8fMDcn5nBR6-vfPJ0#v=onepage&q&f=false>]. Consultat el 15-12-2010.

55 *ib.*: 42

56 *ib.*: 232.

57 ZUNZUNEGUI, Santos. "Video-Arte: fragmentos de una imagen" en TALENS i ZUNZUNEGUI (eds.) (2007: 79)

d'enregistrament, ens hem de remuntar a 1956, quan el model de enregistrament magnètic de la companyia Ampex (Nmungwun, 1989: 112) va culminar aportacions prèvies de la Bing Crosby Enterprises al 1950 i de la RCA al 1953 (*ib.*). Al 1969, Smith i Boyle inventen el CCD o "charge-coupled device" (Janesick, 2001: 3) als laboratoris de la Bell Telephone, un descobriment que serà molt important, ja que els CCD seran el cor, o més aviat la retina, del futur enregistrament de vídeo digital. L'any 1975, després d'alguns antecedents per part de marques diverses, sense gaire èxit comercial, Sony treu al mercat el seu videocassette recorder (VCR) o enregistrator de vídeo en cinta cassette, el Betamax⁵⁸. El format Beta va ser vençut pel seu rival, el VHS, després d'una gran guerra comercial entre els dos formats⁵⁹ durant els anys 80 que va abaratir els preus i va provocar que el mercat del vídeo domèstic creixés enormement: en 1984 es van vendre 17 milions de VCRs als Estats Units i al any següent el 21% de les llars estatunidenques ja tenien un reproductor de vídeo (Nmungwun, 1989: 164). Paral·lelament, també va créixer el mercat de les videocàmeres domèstiques. El desenvolupament d'aquestes està molt relacionat amb el concepte conegut com ENG, sigles en anglés de 'electronic news-gathering'⁶⁰. Aquest terme es pot fer servir per designar els equips compactes d'enregistrament d'imatge i só en vídeo fets servir pels professionals d'informatius televisius en les seves sortides dels estudis, tot i que el seu significat abasta altres processos com poden ser la edició o la emissió de les imatges des d'una unitat mòbil (*ib.*: 189). Motivats per la necessitat de trobar un sistema més barat i més ràpid de processar que la pel·lícula, CBS Laboratories va llençar en 1968 una càmera que el reporter podia carregar a la espatlla i connectar-la a una gravadora equipada amb cinta magnètica, també portàtil (*ib.*). Un sistema que també tenia una funció conceptual: "donar la impressió de posar l'audiència en contacte directe amb els fets" (*ib.*). Aquests "portapacks" (Zunzunegui, 1992: 219), a més, li van donar independència creativa al vídeo respecte de la televisió i van començar a ser utilitzats per gent aliena a la TV per a la producció de les seves pròpies imatges (*ib.*). Els avanços tecnològics derivats de l'ENG van trobar espai també al mercat

58 WASSER, Federick (2001: 2). *Veni, vidi, video: the Hollywood empire and the VCR*. University of Texas Press. [<http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=OaEmmEOZ1fwC&oi=fnd&pg=PP11&dq=video+vcr+history&ots=IAzBtUP46w&sig=iOs8ChlyT3W3pHRXxslY8mBmD1w#v=onepage&q=video%20vcr%20history&f=false>]

59 *ib.*: 74

60 FONCUBIERTA RODRÍGUEZ, Antonio i CERQUIDES BUENO, Ramón (). "Transmisión de vídeo en tiempo real sobre HSUPA" [<http://mundointernet.es/IMG/pdf/ponencia173.pdf>]. Consultat el 10-08-2010.

domèstic als anys 80, amb els 'camcorders'⁶¹ o la versió domèstica de les Video Tape Recorders, o VTRs, com es coneixen en anglès a les càmeres de vídeo amb enregistradora en cinta incorporada. La lluita entre el VHS i el Beta de Sony també va ocórrer al món de les videocàmeres, però va ser Kodak la que va llençar una càmera de vídeo amb format de 8mm. Sony va fer seva la idea i la va millorar, fins i tot, amb el Hi8 (Wiggins, 2004). Les llars es van a començar a omplir també de videocàmeres: mig milió venudes als EUA en 1985 que ja eren 3 milions al 1988⁶². Una d'aquestes càmeres va ser la que va registrar la pallissa de la policia de Los Angeles a Rodney King el 3 de març de 1991: finalment l'audiència estava en contacte directe amb els fets, però per ella mateixa, no mitjançant intermediaris mediàtics, que van haver de recórrer al videoafecionat per tal de poder il·lustrar els successos amb imatges, posant les bases del que es definirà com "periodisme ciutadà" (Bowman i Willis, 2003).

És en aquest moment històric, la dècada dels 90, quan la revolució digital arriba al vídeo de manera plena. S'ha de tenir en compte que la diferència entre analògic i digital no es refereix al suport físic on es enregistrada la imatge, sinó que en l'analògic la informació es transmet mitjançant "alguna variació infinita d'un paràmetre continu, com ara la tensió en un fil o la intensitat de flux en una cinta. En un equipo de gravació la distància al llarg del suport físic és un element anàleg continu més del temps" (*ib.*). Així, el vídeo digital és "simplement un mig alternatiu de transmetre una ona de vídeo" (*ib.*: 21) que, bàsicament, "porta la forma de ona original de forma numèrica" (*ib.*: 26) amb un sistema binari, el que vol dir que compta "amb sols dos dígit, el 0 i l'1" (*ib.*: 27). El sistema més emprat per representar digitalment les ones de vídeo és la "*modulació por codificació de impulsos (PCM)*, que es fa servir de manera pràcticament universal" (*ib.*: 21). El per què del digital és que "s'apropa una mica més a l'ideal que l'analògic a un cost més reduït" (*ib.*). A més, la feblesa de les senyals analògiques resideix en que, dintre de l'amplada de banda "qualsevol forma d'ona és vàlida" (*ib.*: 14), pel que un sistema analògic és "incapaç de detectar distorsions" (*ib.*), el que dona com característica que "les degradacions no puguin ser separades de la senyal original" (*ib.*).

61 IZQUIERDO MARÍN, A. Javier (2009). "Cámara y acción turística. Elementos para el análisis económico de las imágenes viajeras" [http://www.uned.es/dpto-sociologia-IZQUIERDO/Documentos%20de%20trabajo/Izquierdo_Camara%20y%20accion%20turistica%202008.pdf]. Consultat el 18-08-2010.

62 MARPLES, Gareth. "The History of Camcorders" [<http://www.thehistoryof.net/the-history-of-camcorders.html>]. TheHistoryOf.net. 09-10-2008, consultat el 18-05-2010.

Amb l'era digital van aparèixer nous formats, com ara el DV, miniDV i Digital8⁶³, i càmeres que ja no fan servir cinta magnètica i enregistren en DVD, miniDVD⁶⁴, Blu Ray... Però s'ha de tenir clar que la diferència entre els dos sistemes, digital i analògic, no està en el suport d'enregistrament i tots dos poden ser enregistrats en suport magnètic (cintes, floppy discs, discs durs...), tot i que els nous suports, com ara els òptics (CD, DVD...), estan pensats per a la tecnologia digital⁶⁵. El vídeo digital es va anar introduint també en altres aparells domèstics, a més de les VTRs i els VCR's, com ara les càmeres fotogràfiques i els telèfons mòbils⁶⁶. Una revolució que va canviar definitivament el panorama audiovisual, com explica Josetxo Cerdán:

La calidad y la inmediatez de uso de las cámaras digitales, además de su viabilidad económica para un amplio espectro de consumidores de base, ha generado una cantidad de producción sin precedente en la historia de la humanidad⁶⁸.

Paral·lelament, durant els anys 90 va tenir lloc l'aparició d'Internet, que Cerdán qualifica de "enorme espai virtual en el que els hipertexts es referencien sense cessar"⁶⁹. Amb l'arribada de l'anomenada web 2.0 (O'Reilly, 2006) i de mètodes de compressió digital de vídeo, com ara el MPEG⁷⁰, la xarxa es va omplir de vídeos de tota mena, des dels professionals fins els domèstics penjats pels videoaficionats. L'aparició de pàgines com ara Vimeo, creada al 2004 i exclusiva per a vídeo no comercial; o YouTube, el portal de emmagatzematge i difusió de vídeos més important, un any més nou⁷¹; va ser l'impuls definitiu per al potencial

63 BARTOLOMÉ, Antonio (2003: 41 i ss). "Vídeo digital" en *Comunicar* #21.

[http://dialnet.unirioja.es/servlet/dfichero_articulo?codigo=755200&orden=77210]. Consultat el 11-12-2010.

64 *ib.*

65 *ib.*

66 KINDBERG, Tim et al. "The Ubiquitous Camera: An In-Depth Study of Camera Phone Use" The history of UMTS and 3G development" [<http://www.umtsworld.com/umts/history.htm>], consultat el 18-05-2010

67 *ib.*

68 CERDÁN DE LOS ARCOS, Josetxo "La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)" en ORTEGA, María Luisa (coord.) (2005: 135)

69 *ib.*: 136.

70 FAÚNDEZ ZANUY, Marcos (2000: 220 i ss). Tratamiento digital de voz e imagen y aplicación a la multimedia. Marcombo. [http://books.google.es/books?hl=es&lr=lang_es&id=bJAHd5YC61IC&oi=fnd&pg=PA1&dq=mpeg&ots=Ata4n6bUm_&sig=lr2H1LPcWAsMJWEQ_jOz_MRmf-l#v=onepage&q=mpeg&f=false]. Consultat el 11-08-2010.

71 HOPKINS, Jim. "Surprise! There's another You Tube co-founder"

[http://www.usatoday.com/tech/news/2006-10-11-youtube-karim_x.htm]. USA Today. 10-11-2006, consultat el 19-05-2010.

globalitzador del vídeo domèstic i popular.

Arran d'aquestes diferències tècniques, hi han autors que proclamen la separació del llenguatge cinematogràfic, entès en general com la "narrativa clàssica de Hollywood" (Bordwell i Thompson, 1995: 83), dels altres llenguatges audiovisuals, derivats de la imatge electrònica i que es podrien dividir en llenguatge televisiu i videogràfic, si parlem de contextos específics. Així, Zunzunegui es pregunta "televisió i cinema, dos llenguatges?" (1997: 197). Aquest autor creu que un simple anàlisi de les diferències tècniques entre cinema i televisió, dels "problemes microanalítics" (*ib.*: 198), no contempla tota la dimensió de la pregunta. Diferències tècniques que, tot i així, existeixen. Román Gubern destaca que el caràcter distintiu de la imatge de vídeo resideix en la seva "diferent textura i la feblesa⁷² dels seus colors generats electrònicament"⁷³. És també veritat que el vídeo té "decisives avantatges tècniques"⁷⁴ ja que "permet la verificació instantània de la gravació en el moment de produir-se, la eliminació dels processos de mediació de laboratori i la possibilitat de esborrat y de reenregistrament de la cinta"⁷⁵. Això, i les avantatges també econòmiques derivades, va ajudar a que el vídeo substituís entre els afeccionats "els formats cinematogràfics alternatius amb pel·lícula subestàndar, iniciats amb el format de 9,5 mm (el vell format Pathé-baby) i 16 mm, així com ara el 8mm i el Super 8 de Kodak"⁷⁶. Bordwell i Thompson resalten la dissimilitud a nivell d'escala a l'hora de concebre la imatge, derivada de la superfície i lloc d'exhibició: pantalles grans en sales públiques i fosques, en el cas del cinema, i la llar i pantalles petites, en el cas de la televisió (Bordwell i Thompson, 1995: 27). Però s'ha de tenir en compte que avui algunes llars estan ja equipades amb equips de 'home cinema' i pantalles de HDTV de 1.250 línies de resolució i "relació de aspecte 16:9" (Watkinson, 1996: 14). L'abaratiment progressiu dels costos dels equips electrònics fan suposar una extensió d'aquest fenomen, que, tot mantenint encara les distàncies tècnic-tecnològiques, apropa una mica els formats de cinema i televisió. Però Zunzunegui prefereix agafar la idea de "televisió com canal" (1997: 200) en el que la "programació" (*ib.*: 201) actua com "neutralitzador" (*ib.*) de les diferències que pugui haver-hi entre els continguts programats. La introducció del factor directe i l'aplicació de les noves tecnologies que permeten el 'zapping' i ofereixen la possibilitat de la televisió per

72 "Labilidad" al original en castellà.

73 GUBERN, Román "El cine después del cine" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 294)

74 *ib.*

75 *ib.*

76 *ib.*: 295.

cable configuren una forma de "fer creure" (*ib.*: 215) que apartaria el llenguatge televisiu del cinematogràfic. Així, si el M.R.I. es basa en un "fer semblar veritat" (*ib.*) que "es verifica en absència aparent de mediació" (*ib.*: 214), la televisió necessita la figura "d'un intermediari" (*ib.*) entre l'espectador i el "món natural" (*ib.*). Inevitablement, al Cru ha entrat la figura de l'intermediari televisiu i fins i tot una contradictòria noció de directe en els enregistraments⁷⁷.

Per la seva part, Antonio Weinrichter qualifica de televisius estils i tècniques, com ara l'ús del 'zoom', "la lent de telefoto i el canviar de focus dintre de pla" (1979: 93) per concloure que que "la influència del peculiar llenguatge del mitjà televisiu es generalment de tipus pernicios" (*ib.*). Tot i així, Weinrichter afirmava, ja al 1979, que el cinema cada cop es semblava més a la TV "majorment per poder sobreviure" (*ib.*: 66), fins el punt que "l'única diferència, apart de la grandària, entre un telefilm i una pel·lícula sembla ser no una qüestió d'estil sinó de contingut" (*ib.*: 93). Però la influència és recíproca i, així, Fecé explica com "la televisió, el periodisme televisiu, s'ha apoderat de les característiques formals del *direct cinema* i del *cinema verité*"⁷⁸ (2001: 65), mentre que el cinema ha començat a fer ús de tota mena de fonts audiovisuals, ja no només filmiques, a l'hora de construir el seu discurs. Així, el "documental de compilació"⁷⁹ reutilitza materials procedents de "vells noticiaris cinematogràfics, documentals i reportatges de televisió, spots publicitaris, reportatges turístics i films educatius"⁸⁰. Aquesta tècnica de barreja de formats està avui plenament interioritzada i no només en el documental d'arxiu, sinó en el mateix cinema de ficció, com al 'collage' audiovisual que conforma la textura del film d'Oliver Stone *Natural Born Killers* (1994), probablement l'exemple més clar, o també els futuristes anuncis de la nissaga *Robocop*.

Anuncis que ens remeten a la també creixent influència que, des dels 80, té el llenguatge publicitari⁸¹ audiovisual en el cinema, gràcies a directors que provenien d'aquell mitjà, com ara Ridley Scott i el seu germà Tony. I també ha esdevingut molt important la influència dels videoclip musicals "veritable

77 "[Homemade News] My hair is gone!" [<http://www.vimeo.com/9690439>]. Vimeo. Consultat el 12-08-2010.

78 FECÉ, Josep Lluís "El documental y la cultura de la sospecha" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 65)

79 SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi "El mockumentary" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 17)

80 *ib.*

81 ROMERO, M^a Victoria (2005: 177 i ss). "Lenguaje publicitario" en *Reseñas*. Ariel Comunicació, Barcelona. [<http://www.comunicacion.upsa.es/cyp/material/1.pdf#page=177>]. Consultat el 13-08-2010.

avantguarda" d'aquest llenguatge⁸² videogràfic, segons Román Gubern, ja que incorporen "estilemes"⁸³ de las "avantguardes històriques"⁸⁴ com ara el "muntatge sincopat"⁸⁵ que prové de la escola soviètica, les "transgressions de *raccords* de espai i de temps, les el·lipsis violentíssimes, les distorsions de l'escala cromàtica, etc"⁸⁶. Però l'objectiu dels "missatges publicitaris hipnòtics"⁸⁷, entre els que Gubern situa els videoclip, no és el que tenien les avantguardes, que buscaven un "efecte d'estranyament, de desconvencionalització i de violència intel·lectual sobre l'espectador subvertint i qüestionant els codis de significació i estimulant la seva lucidesa crítica"⁸⁸, sinó, més aviat, el contrari. A més de les avantguardes, el videoclip beu d'altres fonts cinematogràfiques, destacant Richard Lester com figura pionera del gènere a través de la seva pel·lícula sobre The Beatles *A hard day's night*, (1964)⁸⁹. Amb la reversió de la influència, el cinema ha fet seva aquesta que alguns titllen de "estètica de la tisoreta [...] que està destruint el llenguatge fílmic"⁹⁰. Noms com Juan Antonio Bayona, Anton Corbijn, Antoine Fuqua són només alguns exemples de directors que han treballat en l'àmbit de l'audiovisual musical abans d'entrar en el món del cinema. Al Cru, l'empremta del videoclip es basa en una imitació de les seves narratives i posada en escena⁹¹, ja que seus els procediments tècnics, principalment en el relatiu a l'edició, semblen, pel moment, massa avançats per la majoria dels autors afeccionats.

Amb el temps, el vídeo ha conquistat també una categoria artística que ha traspassat les sales d'exhibició, i la narració, per arribar als museus, a través de les anomenades "videoinstalacions" (Baigorri, 2007) que segons Zunzunegui es barregen bé amb altres manifestacions artístiques, mentre que amb el cinema "és més el que separa que el que uneix"⁹². El videoart, que té com figura pionera Nam

82 GUBERN, Román "El cine después del cine" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 292)

83 *ib.*

84 *ib.*

85 *ib.*

86 *ib.*

87 *ib.*

88 *ib.*

89 SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2007: 500). "El videoclip como mercanarrativa" en *Signa* #16. [http://dialnet.unirioja.es/servlet/dfichero_articulo?codigo=2216792&orden=0]. Consultat el 13-08-2010.

90 SETARO, André. "A estética da tesourinha" [<http://setaroblog.blogspot.com/2010/02/estetica-da-tesourinha.html>]. 28-02-2010, consultat el 21-05-2010.

91 "Thriller home made" [<http://www.youtube.com/watch?v=UEI32yzImWI&feature=related>] YouTube. Consultat el 13-08-2010.

92 ZUNZUNEGUI, Santos. "Video-Arte: fragmentos de una imagen" en TALENS i ZUNZUNEGUI (eds.) (2007: 79)

June Paik (Català, 2008: 232), s'aixeca, per a Zunzunegui, contra una "doble normativitat: la narrativitat cinematogràfica, d'una banda; els esquemes de programació [...] en els canals televisius, d'altre"⁹³. I a més, s'aixeca també "contra una idea matriu que colonitza imperativament aquests dos territoris: que es vegi amb *nitidesa*"⁹⁴. A través d'aquestes consideracions podríem trobar una certa connexió del vídeo amb els primers temps del cinema, quan aquest nou mitjà era un objecte de fèria i/o de museu, com explica Andrés Hispano⁹⁵, i amb la cruesa visual que Burch atribuïa al Mode de Representació Primitiu estatunidenc d'abans de 1906, com ja hem esmentat. Qüestions totes que no fan més que justificar el paper preponderant que juga el vídeo com format rei del Cru.

3.1.3 Fills paranoics de la televisió

No és aquest l'espai adient per fer un repàs exhaustiu, però amb aquestes breus pinzellades hem vist com les formes d'expressió afeccionades han estat presents durant tot el camí recorregut per les distintes manifestacions audiovisuals. Sembla clar, per tant, que el Cru no neix del no res, sinó que part d'una tradició d'amateurisme desenvolupat en diversos formats i en constant interrelació -tècnica, estètica, narrativa, etc- amb l'activitat professional. No seria oportú, doncs, tractar de analitzar l'audiovisual afeccionat actual, el que ha assolit el caràcter global-popular, sense tenir en compte que els seus autors són hereus, conscients o no, d'una tradició que els hi ha arribat per múltiples vies, però mediatitzada, en molts casos, a través d'un canal. Es tractaria, segons Moncada, dels "fills de la televisió" (2000: 38), que

cuando llegan al final de la enseñanza primaria y en razón de esa pedagogía paralela, han incorporado a su imaginación, a su memoria, más imágenes e historias que sus padres y abuelos aprendieron en toda su vida.

(*ib.*)

Es tracta d'un públic que "ha crescut veient la televisió i això és al que està acostumat i és el que espera quan va al cinema" (Weinrichter, 1979: 73). Sembla, doncs, que una mena d'imaginari audiovisual col·lectiu, mediatitzat per la televisió, fa part de l'ésser humà dels nostres dies. Un fet que és contemplat per alguns de

93 *ib.*: 80

94 *ib.*

95 HISPANO, Andrés "Lo falso, lo parecido y lo hiperreal" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001)

manera optimista, com és el cas de Jamie Batsy, a qui Naomi Klein (2001:346) titlla de "hacktivista", qui creu que "publicitaris i altres formadors de l'opinió pública" (*ib.*) estan ara confrontats amb una generació "de militants que van veure la televisió abans d'aprendre a parlar. Aquesta generació exigeix que li tornin el seu cervell i els mitjans de difusió són el seu ambient natural" (*ib.*). Donant per certa aquesta visió, potser es podria afegir que, al costat d'aquesta generació n'hi hauria també una altra de no-militants, que també tindria els mitjans de difusió com ambient natural, però que estaria encantada de tenir el seu cervell segrestat, o que, com mínim, no en faria molt de cas.

Les fronteres entre els diversos canals que conformen aquest suposat ambient natural s'han desdibuixat, amb Internet com contenidor gegant que ocupa ja part de l'espai de la televisió com mediador, i on termes com "interactiu" (Zunzunegui 1992: 205) i "programació" (*ib.*: 200) a la carta agafen una dimensió evolucionada. Així, les noves generacions poden mirar a l'ordinador un producte concebut pel cinema. Poden veure a la televisió una selecció dels millors vídeos d'Internet, que, alhora, potser hagin estat penjats a partir de enregistraments analògics. O poden anar a una sala de cinema a contemplar la retransmissió en directe i via satèl·lit d'un partit de futbol, una òpera o un concert de pop⁹⁶, esdeveniments que fins fa poc es veien 'in situ' o a través del televisor, exclusivament, i que ara arriben a la gran pantalla sense haver estat enregistrats en cel·luloide. Aquesta flexibilitat dels nous mitjans i del seu públic la ha analitzat Howard Kurtz dintre del context de la societat estatunidenca que, pel moment, segueix liderant les tendències de consum d'allò anomenat 'món occidental':

They might get their fill from Howard 100 News, on Howard Stern's new Sirius radio channel, or Google News, a constantly updating compendium powered by computer algorithms, or dig the stories at Digg.com, where the most popular pieces were voted by users onto the Web site's home page. They might prefer fake news from Jon Stewart and Stephen Colbert on Comedy Central, or exchanging tidbits with buddies on MySpace.com, an Internet portal site snatched up by Rupert Murdoch that boasted an astonishing 60 million members. The notion of waiting around for some authority figure in New York to deliver the

96 GÓMEZ-GARRIDO, Marta "El nuevo negocio de los cines: emitir conciertos, circos o series de TV" [<http://www.expansion.com/2009/08/20/entorno/1250794682.html>]. Expansion.com. 20-08-2009, consultat el 21-05-2010.

headlines from behind an anchor desk was almost quaint.

(Kurtz, 2007)

Aquest tipus d'ésser humà es va anar conformant gràcies a l'influx de la televisió, però també per la ja esmentada arribada de nous productes d'enregistrament a l'abast d'un nombre cada vegada més gran de consumidors. El consumidor es fa cada cop més familiar amb aquests nous aparells, fins el punt de tenir la impressió de que "estan fets per a nosaltres i que per tant, són part nostra, extensions dels nostres sentits" (Català, 2008, 230). Tal i com indica Naomi Klein, abans d'aquestes noves tecnologies, el consumidor mitjà no tenia possibilitats de prendre elements de la cultura de masses i incorporar-los a quelcom propi, fins que van aparèixer articles de consum relativament barats, la "tecnologia democratitzada"⁹⁷ de la que parla Cerdán, com ara "els escàners, les fotocopiadores econòmiques, els sistemes de edició digital i programes informàtics com Photoshop" (Klein, 2001: 221). S'han obert noves formes de diàleg entre l'usuari i la màquina i fins i tot una nova "forma de pensar i actuar que adquireix les característiques funcionals de l'interfície de l'ordinador" (Català, 2008: 238).

"L'oposició professional/amateur està igualment lligada a l'oposició autor/espectador", diu Gérard Leblanc⁹⁸. A partir d'aquest moment, qui abans es limitava normalment a ser receptor va començar a interactuar amb la cultura de masses, intervenint en texts, fotografies i audiovisuals d'àmbit massiu a través d'eines d'edició digital. O, en paraules de Cerdán:

"Grabar, montar, fotografiar, retocar, componer..., manipulación, alteración y descontextualización, descomposición sin duda del orden imperante en la producción y emisión de textos audiovisuales"⁹⁹.

Això, combinat amb l'ús d'Internet, dona un potencial d'universalitat, o un caràcter global, als productes audiovisuals domèstics. Potencial que abans de la dècada dels 90 del segle XX només havien tingut determinades peces per circumstàncies molt determinades, com ara el metratge de Zapruder sobre l'assassinat del president estatunidenc, John F. Kennedy, l'any 1963 que ha tingut conseqüències que "han

97 CERDÁN DE LOS ARCOS, Josetxo "La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)" en ORTEGA, María Luisa (coord.) (2005: 135).

98 LEBLANC, Gérard "Le petit autre" en ODIN, Roger (ed.) (1999: 43)

99 *ib.*: 136

estat i encara són enormement transcendent¹⁰⁰, com iniciadora d'una estètica que "a partir d'aquell instant contaminarà la realitat, presentant-la com veracitat"¹⁰¹. Aquest tipus d'usuari és el que Català anomena com "el nou paranoic" (2007: 62), que amb l'ús de les noves eines tecnològiques, començant pels aparells de vídeo dels anys 80, va començar a fer passos cap a la interactivitat, en controlar les senyals que arribaven a casa seva. Aquests successos van provocar, segons Català, que a finals dels 80 es produís l'enfonsament definitiu de la idea de progrés i la fi de "l'època de les meravelles" (2007: 62). Així, l'usuari, el consumidor o, en definitiva, l'ésser humà de finals del segle XX hauria passat de ser espectador a ser subjecte interactiu. Per a Català, això significa la fi del fenomen espectacular, ja que el nou tipus d'usuari està massa ocupat controlant senyals com per meravellar-se: ha perdut la candor. Hanson ens parla de films com ara *I, Robot* (2004), *A.I. Artificial Intelligence* (2001) o la sèrie *Animatrix* que parlen de "la paradoxa central de la nostra relació amb la tecnologia, que es debat entre el recel i l'adoració" (Hanson, 2004: 8).

3.1.4 L'espectacle ha de continuar

Però, després del canvi de segle i de mil·lenni, encara hi han autors que proclamen no sols la pervivència de la societat de l'espectacle de la que parlava Debord (1976), sinó el seu imparable enfortiment, ja que "tots els mitjans ofereixen el mateix: la ideologia de l'espectacle, tot i que es presenta en diferents versions" (Reig, 2004: 117). Ja pels principis de la dècada dels 90, McLuhan i Powers afirmaven que, per la combinació de tecnologies relacionades amb el vídeo, la societat americana va canviar de ser una societat de fabricació a una de màrqueting (1990: 95). Aquest tipus de societat estaria, doncs, orientat primàriament a promoure el consum, ja que només resulta efectiva des d'una òptica de creixement continu. La proliferació de aparells tecnològics d'ús domèstic podria contribuir a això, com afirma Armand Mattelart, en sostenir que "les màquines tecnològiques d'informació i comunicació, de la informàtica a la robòtica, operen en el cor de la subjectivitat humana" (1997: 121). Aquesta operació tindria lloc no només al nivell de la intel·ligència o de la memòria del subjecte, sinó també a nivell de "la seva sensibilitat, de les seves afeccions i del seu subconscient" (*ib.*). En aquest context, els bens

100 GES, Marcel "Imágenes para la confusión" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 86) 101 *ib.*

culturals produïts per les “indústries culturals” (*ib.*: 54) aguditzen encara més el seu caràcter de producte, essent planificats “amb la mateixa racionalitat tècnica, el mateix esquema d'organització i planificació per part del *management* que la fabricació de cotxes en sèrie” (Mattelart, 1997: 121).

Però els productes culturals tenen una particularitat amb respecte de la fabricació de cotxes. Deien Masías i Troilo al 1981 que “el cinema serveix bé per a l'alienació o per a l'alliberament” (1981: 11). De llavors ençà, aquesta mena de discurs militant al voltant del cinema s'ha diluït significativament, però les crítiques a l'acció de les indústries culturals han continuat, adaptant-se als canvis d'aquest sector. Chomsky i Herman afirmen que el “propòsit social dels mitjans de comunicació és el de inculcar i defensar l'ordre del dia econòmic” (1990: 134), un propòsit que, en tal cas, estaria present en els productes creats per aquest mitjans o indústries culturals. Els mecanismes per aconseguir aquests objectius són diversos i canviant, però hi ha un recurs que podem trobar sovint en la comunicació del canvi de segle i, més encara, en les produccions audiovisuals. Es tracta de l'emoció. Segons indica Ferrés, la naturalesa de les emocions que arriben a l'espectador a través dels mitjans audiovisuals “ són primàries, no passen per l'intel·lecte” (2000: 32), el que les fa, com argumenten altres autors, segons veurem tot seguit, un vehicle ideal per fomentar canvis en el parer de les audiències. És a dir, es tracta d'un mecanisme ideal per la manipulació, allò que segons Benesch i Schmandt fa que “els homes poden ser empentats a fer alguna cosa [...] fent servir ardits gairebé imperceptibles” (1980: 9). Tot i que l'excés d'emocions per via audiovisual pot arribar a col·lapsar el mecanisme de resposta de l'espectador, com diu Erich Fromm (1978: 294):

La noticia del bombardeo de una ciudad y la muerte de centenares de personas es seguida o interrumpida, con todo descaro, por una anuncio de jabón o vino. [...] A causa de todo esto [...] dejamos de excitarnos, nuestras emociones y nuestro juicio crítico se ven dificultados y con el tiempo nuestra actitud con respecto a lo que ocurre en el mundo va tomando un carácter de indiferencia y chatedad.

En qualsevol cas, en aquest procés d'exaltació de l'emoció, el llenguatge cinematogràfic té un lloc molt important, tal i com il·lustra Kellner amb un exemple televisiu:

Bush emerged in full *Top gun* regalia from a jet plane labelled with “Navy One” and “George W. Bush, Commander-in-Chief” logos. Stutting out of the aircraft, helmet in hand, Bush crossed the flight deck accompanied by a cheering crowd and with full television crews that had been anticipating the big event for hours. Delivering a “victory” speech from a podium with a giant banner “Mission accomplished” behind him, Bush declared that the “major combat operations in Iraq have ended. In the battle of Iraq, the United States and our allies have prevailed.

(Kellner, 2005: 78)

Com si d'una adaptació a la petita pantalla es tractés, quan George W. Bush va anunciar la victòria de les tropes estatunidenques en la Guerra d'Iraq els assessors d'imatge de l'ex-president dels Estats Units van idear una compareixença de premsa que deixava entreveure alguns dels seus referents cinematogràfics. Douglas Kellner estableix un paral·lel entre la pel·lícula *Top Gun* de Tony Scott i aquesta posada en escena que va protagonitzar Bush. Es podria argumentar que, precisament per tractar-se d'una posada en escena, aquell discurs no va ser ben bé autèntic, més encara si considerem que l'anunciada victòria no va ser ben bé una victòria, tampoc¹⁰². Però l'important és que semblés autèntic, ja que la gent jutja una posada en escena en funció del "realisme" (Bordwell i Thompson, 1995: 146) que troba en ella. En qualsevol cas, va ser una escenificació “postmoderna” (Solaz, 2003) que es va apropiat descaradament d'“imatges culturals preexistents” (*ib.*), amalgamant gèneres, estils i estructures ja utilitzades i reconvertint-les en un relat nou amb un esperit “irònic i juganer” (*ib.*). O, com es diu habitualment, la realitat imita la ficció, un cop més. Però aquesta ficció imitada és també postmoderna, ella mateixa? Mattelart diu que al postmodernisme la funció narrativa “perd els seus agents, el gran heroi, els grans perills, els grans periples i el gran objectiu” (1997: 116). En aquest sentit, podríem pensar que 'la pel·lícula que es munta' Bush cerca tot el contrari, procurant “les identifications amb grans noms, amb herois de la història present” (*ib.*), quelcom que el discurs postmodernista hauria de fer més difícil. Però el postmodernisme “com dominant cultural de la lògica del capitalisme avançat, es caracteritza per la crítica dels 'models de profunditat’” (*ib.*). Podríem, així, pensar que la posada en escena bushiana no va ser més que un reciclatge de un altre reciclatge anterior, el de *Top*

102KAPLAN, Fred. “What Does Bush Mean by “Victory in Iraq?”” [<http://www.slate.com/id/2187386>] . Slate.com.

Gun i altres cintes de l'estil, on el discurs èpic era ja només un eco de anteriors missatges, fílmics i d'altre mena. Aleshores, la profunditat del missatge s'hauria perdut ja en favor de postures estètiques, com els jocs florals dels caces en l'aire o la gallardia d'en Tom Cruise, reflectides aquí en el jet Navy One i la disfressa d'aviador de Bush. La qualitat del material reciclat és comparable amb una cinta magnètica en la que s'ha gravat moltes vegades. El missatge resultant portaria dins de si el que Vattimo considera una altra característica de la postmodernitat, el “pensament feble” (1992).

A través d'aquest cas veiem com “els elements propis de la narració fílmica salpiquen o s'introdueixen clarament en la informació periodística, portant-nos a la senda de l'espectacle informatiu” (Reig: 1995, 157). Un camí de la societat cap a l'espectacle que es ve anunciant, o denunciant, des de ja fa dècades, començant per Debord, i que va arribar a un punt extàtic l'onze de setembre de 2001, quan vam contemplar “el santuari de la economia de mercat, el mateix tabernacle del lucre desmesurat, amb totes seves dues enormes columnes destruïdes”, com ens indica, de nou, Mattelart (1998: 162). A partir d'aquell dia, “gracies a la societat mediàtica, el que semblava cosa de Hollywood es va fer realitat” (*ib.*). Es pot argüir que la esmentada posada en escena de Bush sobre el portaavions té més a veure amb la emoció que amb el versemblant i que el que es pretén és “una disminució del proces cognoscitiu, de la capacitat interpretativa o coneixement del subjecte a favor de l'afectivitat” (Reig, 1995: 517), per així aconseguir que l'espectador es posicionés a favor de les polítiques bèl·liques de Bush. Segons Haseloff, les emocions són un element immillorable per provocar “una clara alteració de opinió” (1970: 164), fins i tot en aquells que no s'han deixat influir abans amb “repetits intents de persuasió a través d'arguments racionals” (*ib.*). Sent el cinema un catalitzador contrastat de les emocions humanes, sembla lògic pensar que un mètode per aconseguir l'aflorament de les emocions en l'espectador és la imitació dels recursos cinematogràfics en altres manifestacions comunicatives fora del mateix cinema. En aquest sentit, Arroyo (2008: 89) recull les paraules del director Oliver Stone, qui considera que:

las noticias se han convertido en telefilmes de acción en directo. Si hay un crimen a las tres de la tarde en un colegio, se da una panorámica del cadáver en la bolsa, se entrevista a los padres y así hasta las cinco de la tarde, hora en la que se consigue otro crimen. Esto mantiene a la gente enganchada a este canal y da mucho dinero.

Porque ya no hablamos de noticias, sino de entretenimiento. De entretenimiento y de ganar dinero.

Segons Schiller, la justificació dels responsables d'aquesta tendència és que “és una llàstima, diuen arronsant-se de espatlles, que la naturalesa humana exigeixi divuit hores de violència i massacre”(1987: 27). Per tant, doncs, des d'aquest punt de vista es pot dir que al darrera d'aquest ús de recursos cinematogràfics als informatius, la televisió en general i altres escenificacions, hi ha una intenció merament emocional i no la de cercar la realitat. Hem de recórrer a Josep María Català per recordar que la majoria de la gent viu avui la “realitat” (1993: 227) a través de l'aparell de televisió, per on accedeix a mons que no podran viure mai en persona. Això ens col·loca en una situació en que l'espectacle, la realitat televisiva i/o cinematogràfica es torna realitat a seques.

El cinema s'enfronta, doncs, a que la realitat, entesa com allò que rep l'espectador per televisió, seguint Català encara, s'ha apropiat dels seus codis, fent-li perdre, paradoxalment, la seva credibilitat. Davant d'això és clar que el cinema ha hagut d'evolucionar. Una de les respostes més evidents és la del més difícil encara. Les megaproduccions de alt contingut digital -des de la trilogia *Lord of the rings* (2001/2/3) o *Transformers* (2007) fins al desenvolupament de les noves tecnologies 3D, abanderades per *Avatar* (2009)- deixen clar que el cinema encara no pot ser superat en quant a l'oferta d'espectacle. És aquest un desplegament de tecnologia que obliga sempre a anar més enllà: recordem l'impacte al seu moment dels efectes de *Star Wars* (1979), *Who framed Roger Rabbit* (1988), *Forrest Gump* (1994) o *The Matrix* (1999) que avui ens semblen, si no superats, sí ja totalment assumits. Això es deu, com diu Alejandro Vallejo, a que l'espectador s'ha tornat més exigent, a mida que "el filtre de la seva memòria visual es va fent més dens i s'incrementa la parcel·la de realisme que la tecnologia és capaç d'oferir"¹⁰³. Això ha provocat l'aparició "d'un tipus d'espectador, molt més desconfiat i sofisticat"¹⁰⁴.

Però una altra sortida que ha trobat el cinema del canvi de mil·lenni ha anat per camins totalment oposats. Si el públic percep el cinema de Hollywood, i per extensió el cinema en general, com “la fàbrica dels somnis”¹⁰⁵, aleshores allunyar-se

103 VALLEJO, Alejandro "La incidencia de la tecnología en la realización" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 49)

104 De FELIPE, Fernando: "El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 34)

105 <http://www.imdb.com/title/tt0408854/>

dels codis hollywoodians establerts podria ser una manera de recuperar credibilitat, de fabricar realitats i no somnis. És aquesta una aposta estètica, més que ètica, o, en paraules de Román Gubern, més que d'una "transgressió semàntica" (20004: 12) ens trobaríem davant d'una transgressió "formal" (*ib.*), tot i que Gubern adverteix que l'opció de apartar-se dels canons formals per part de l'artista pot repercutir alhora en el "camp semàntic de la representació" (*ib.*) també.

Es tractaria de trobar la credibilitat baixant al carrer, prenent contacte amb la gent i el seu estil de vida. Això és el que van cercar les grans corporacions estatunidenques a partir dels anys 90 i el que les va fer copiar la imatge de grups demogràfics marginats econòmicament però, o potser per això mateix, considerats com més 'autèntics'. Naomi Klein ha estudiat l'interès que les grans marques tenen en apropiant-se d'aquest estil 'autèntic' per transvasar-lo a la seva imatge de marca. És la cerca del 'cool', com en el cas de Nike i els seus anuncis amb Michael Jordan dirigits -i co-protagonitzats- pel director de cinema afroamericà Spike Lee. O les tàctiques de Tommy Hilfiger, que "ha convertit l'aprofitament de l'estil *cool* dels guetos en ciència del màrqueting de masses" (Klein 2001: 107). Seria el mateix que li va succeir al 'graffiter' Banksy, a qui el seu art provocatiu i contestatari li va buscar problemes amb l'autoritat. Però, precisament per això, també li va tornar una celebritat, fent que les cases on pinta els seus 'graffitti' puguin de preu, només per tenir el seu nom a les parets, fins el punt de rebre una carta de un veí que li demanava que no pintés més al seu barri, perquè estava provocant que pugessin els lloguers i ell no podria pagar el seu habitatge (Banksy, 2006, 130).

Però la qüestió de la credibilitat en el cinema no és nova. De Felipe explica com ja des dels Lumière hi ha una idea al voltant del cinema que diu que el que l'espectador veu a la pantalla és la realitat que veia l'operador de càmera en el moment de la gravació. L'acceptació com realitat d'allò mediatitzat per la càmera és el "desig, profundament arrelat en la nostra societat, de substituir el món pel seu doble"¹⁰⁶. Efectivament, quan va néixer el cinematògraf, l'espectador té la sensació, "molt més marcada que en el cas d'altres espectacles, d'estar assistint al simple desenvolupament de la realitat davant dels seus ulls (Zunzunegui, 1997: 148). Aquest esperit virginal dels inicis del cinema es tractarà de retrobar constantment al llarg de la història d'aquest mitjà audiovisual. Així, per a Della Volpe tots els efectes fílmics,

106 DE FELIPE, Fernando: "El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 37)

des dels més importants fins els més subsidiaris “es veuran sotmesos a la complexa llei del versemblant o del *versemblant* fílmic” (Volpe, 1967: 73). Aquest autor va trobar en el cinema 'veritè' la posada al dia del “més autèntic filó del cine, el que comença no amb Meliès, sinó amb els germans Lumière, no amb el cinema inventor de meravelles, el cine-fàbula, sinó el cine-realitat, i, per tant, en l'ànima *documental* del cine” (*ib.*: 140). Però aquesta suposada 'ànima documental' va ser qüestionada des del principi, fins i tot pels mateixos pioners del documental. Així, Deleuze explica com Grierson i Rotha van criticar el seu col·lega Flaherty, doncs trobaven que l'obra d'aquest no reflectia ben bé la realitat, ja que es recolzava en un englobant del que el comportament dels personatges es deduïa de manera natural. Per a Grierson i Rotha cal partir dels comportaments per poder contemplar la situació social, sempre en transformació constant. Però la concepció de realisme canvia amb les èpoques (Bordwell i Thompson, 1995: 146). Així, amb l'auge dels noticiaris cinematogràfics al voltant de la Segona Guerra Mundial "les audiències comencen a reclamar realisme"¹⁰⁷ i en aquest cas, per a Vallejo, "amb realisme volem dir versemblança"¹⁰⁸. El teòric André Bazin creia que bona part de la força realista del cinema residia en el pla-seqüència, a més de ser també partidari, per la mateixa raó, de la profunditat de camp i l'òptica oberta, com ja hem vist. Tot i així, el mateix Bazin deia que no és tracta "d'estar obligat a tornar al pla-seqüència o a rebutjar [...] maneres convenientes de variar els plans" (Bazin 2005: 50), ja que la qüestió no té a veure amb "la forma sinó amb la naturalesa del relat dels esdeveniments -o per a ser més precis, amb certa independència de naturalesa i forma" (*ib.*). Als cent anys del cinema, aquest és un debat acabat, per a Gubern, perquè els "models canònics d'antuvi han estat reemplaçats per tota mena de sincretismes i hibridacions estilístiques"¹⁰⁹. Fecé argumenta que, amb l'arribada de 'Cinéma Verité', tècniques com "la càmera en mà, els enquadres aparentment descuidats, l'absència de narrador [...] esdevenen en efectes de realitat o marques d'autenticitat"¹¹⁰, el que permetrà accedir, "no tant a la realitat com a la realitat de la representació"¹¹¹. Amb l'arribada de la postmodernitat

107 VALLEJO, Alejandro "La incidencia de la tecnología en la realización" en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 49)

108*ib.*

109GUBERN, Román "Cien años de cine" en PALACIO, Manuel i ZUNZUNEGUI, Santos (coord.) (1995: 277)

110 FECÉ, Josep Lluís "El documental y la cultura de la sospecha" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 64)

111*ib.*

l'audiovisual és "essencialment veritable i fals"¹¹², segons Marcel Ges. En aquest marc, realitat i ficció s'interconnecten, com al guió de la pel·lícula *Zelig* (1983) de Woody Allen, amb una "ficció que no s'anuncia a sí mateixa com tal, sinó que pretén ser absolutament realista" segons explica Català (2007:235), que troba que "hem de considerar per tant, la possibilitat de que la realitat contacti amb certes dosis de ficció, de la mateixa manera que aquesta conté grans dosis de realitat" (2005: 728). Per a Mike Ibáñez, a la primera Guerra del Golf es constata amb total cruesa que "els conceptes veritat/mentida realitat/ficció han perdut els seus contorns"¹¹³. Amb l'arribada de la tecnologia digital s'han obert noves portes a la postproducció però, segons De Felipe, ens ha col·locat, també "en l'avantsala de la falsificació i l'engany hiper-realista"¹¹⁴. Per la seva part, la publicitat "permanentment acusada de mentir, vol ser creïble, per això enveja el documental, un gènere tan manipulador como qualsevol altre, però al que el públic concedeix generosament el benefici de 'explicar la veritat'"¹¹⁵. Però Jordi Sánchez-Navarro i Andrés Hispano ja avisen de que "la credibilitat està minada" (2001: 7), també al voltant d'allò que s'anomena documental i no-ficció. Els documentals sempre, "i es podria dir que inevitablement, han manipulat la realitat" (*ib.*). Sánchez-Navarro afegeix que "la veritat no és més que una variable econòmica sotmesa als dictats del mercat"¹¹⁶. Potser tanta confusió es degui a que la "nostra veritable realitat, la que configuren les grans corporacions multinacionals i el seu camp d'actuació, tampoc està situada en el paradigma del tàctil ni, és clar, en el del visible" (Català 2007: 95). O, com deia Guy Debord, en el món "*realment invertit*, el veritable és un moment del fals" (1976: 8). En qualsevol cas, sembla que avui ja no es pot obviar la mediació de la càmera davant de l'enregistrat i que "el mite de la càmera cinematogràfica (i ara també videogràfica) com instrument reproductor de la realitat"¹¹⁷ és més mite que mai.

Aquestes consideracions ens porten, inevitablement, a la caverna de Plató (Platón, 2009) i les seves ombres, al·legoria que fa servir, per exemple,

112 GES, Marcel "Imágenes para la confusión" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 85)

113 IBÁÑEZ, Mike "Imágenes para la confusión" en SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi e HISPANO Andrés (eds.) (2001: 166)

114 DE FELIPE, Fernando: "El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 45)

115 SAN ROMÁN, Javier. "Texto para el debate. Verdad y mentira en el cine publicitario y documental" en ORTEGA, María Luisa (coord.) (2005: 238)

116 SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi "El mockumentary" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 12)

117 FECÉ, Josep Lluís "El documental y la cultura de la sospecha" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 67)

Zunzunegui per referir-se a la sala de projeccions cinematogràfiques¹¹⁸. Veiem, per tant, que en parlar de veritat, de versemblant, de realitat, l'audiovisual no pot fugir de les consideracions establides al respecte pels filòsofs al llarg de la història de la humanitat. La derivació metafísica d'aquestes qüestions pot ser interminable, ja que, com diu Vilches en un raonament perfectament aplicable al conjunt de l'audiovisual, “si la televisió és una producció manipulada, el que s'entén per realitat no ho és menys” (1989: 17). Precisament, l'hereu de la feblesa del projecte filosòfic occidental és, segons Debord, l'espectacle, fruit d'una “comprensió de l'activitat dominada per les categories del *veure*” (Debord 1976: 11). Davant del 'veure', McLuhan i Powers situen l'acústic i parlen de la societat primitiva com acústica i oral. El món oral, per aquests autors, seria primordial, ja que respon al simultani, a l'holístic, l'harmonios. L'oral és “la morada de la cançó” (McLuhan i Powers, 1990: 137), una tornada enrere: “ser 'incivilitzat' és ser descentralitzat” (*ib.*). Veient les imatges brutes, fosques o massa brillants, els sons en primer pla, de vegades sense tenir una referència visual, de pel·lícules com ara *Rec* (2007) o *The Blair Witch Project* (1999) es podria pensar que hi ha un cert retorn cap aquesta idea d'incivilització, tot i que s'hauria de mirar també si això seria realment incompatible amb la idea debordiana d'espectacle. Alhora, veiem que molts dels aparells que serveixen per captar aquesta mena d'imatges (telèfons mòbils, càmeres de fotos, ordinadors amb càmera...) funcionen també com reproductors, recordant els temps en que “l'aparell de prendre vistes es confonia amb l'aparell de projecció” (*ib.*). Així mateix, recursos com ara “l'absència de contracamp, el só directe, llargs plans càmera en mà o el recurs al llum natural”¹¹⁹ que, com hem vist, Fecé identifica com trets característics del 'Cinéma Verité' i del 'Direct Cinema' són també part senyera de aquest audiovisual popular, tot i que aquesta opció sembla determinada més per les característiques dels aparells domèstics dels usuaris que per una voluntat estètica definida.

O potser hi hagi una postura determinada, diguem filosòfica, ideològica, relacionada amb aquesta mena de imatges crues? Naomi Klein cita el director de cinema David Cronenberg queixant-se de que ara “totes les pel·lícules han de ser adequades per als nens [...] De manera que les pressions que pateix qui vulgui fer una per adults són enormes” (Klein, 2001: 208). Això explicaria les constants

118 ZUNZUNEGUI, Santos. "Video-Arte: fragmentos de una imagen" en TALENS, Jenaro i ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) (2007: 78)

119 FECÉ, Josep Lluís "El documental y la cultura de la sospecha" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 65)

tornades al gènere de superherois des de finals dels anys 70 amb Superman, fins la inesgotable nissaga de Batman o el més recent Iron Man. Aquestes produccions tenen com punts comuns un cert "caràcter infantil", segons indica Román Gubern (1994: 252), per a atraure els nens i, alhora, "fer pessigolles en la nostàlgia dels grans" (*ib.*) per seduir el públic adult. Hi ha excepcions, aquelles basades en còmics que ja tenien un públic objectiu més madur, com ara *Sin City* (2005) i també *V for Vendetta* (2005), on el protagonista té com antagonista l'estat, el que és un "distanciament radical dels còmics tradicionals" (Guerrier, 2006), on l'habitual seria enfrontar un malvat, també disfressat" (Reynolds, 1994). Gubern afirma també que, a més a més, en aquestes produccions, "les estrelles humanes són secundàries o irrelevantes" ja que el gros del pressupost financer es dedica a les partides de la macroespectacularitat (escenografia i efectes especials)" (*ib.*). Aquest punt es podria discutir, ja que des del primer Batman, amb Jack Nicholson com a Joker, s'ha trencat una mica aquesta tendència. Però si que és veritat que Michael Keaton, Christian Bale o Robert Downey Jr., tot i que estrelles, no són primeres figures i han encapçalat diversos *Batman* i *Iron Man*, quedant les megaestrelles (Schwarzenegger, Scarlett Johansson, Michelle Pfeiffer, Kim Basinger...) per als papers secundaris. En qualsevol cas, aquestes pressions dels estudis per fer pel·lícules per tots els públics es mesuren, moltes vegades, en dòlars o euros, i per això moltes productores no dubten en aplicar la tisora per evitar la classificació 'R' o 'X', com va passar amb la pel·lícula *Saw VI* a l'Estat espanyol¹²⁰.

Si, malgrat aquests condicionaments, el cineasta vol fer una pel·lícula 'per a adults', una possibilitat de reduir costos pot ser la de fer servir una estètica on la qualitat de la imatge i el só no sigui el més important, el que permet retallar despeses en material i equip, reduir el pressupost i eludir el xantatge que suposa haver de fer un producte per tots els públics, so pena de no aconseguir el capital necessari per rodar. Així, com veurem, un dels punts en comú que podem trobar entre algunes de les pel·lícules que s'agafen a aquest estil de manera més o menys ferm és que la immensa majoria no tenen un final feliç típic de Hollywood. A més, si recordem a Kurtz, les noves generacions són multimedia, estan acostumades a gaudir de l'audiovisual en diferents suports i qualitats i, en molts sentits, l'estètica del Cru,

120 "Saw 6 en español: Fecha de estreno oficial en España, aunque con censura"

[<http://www.culturaencadena.com/cine/saw-vi-censurada-en-espana/saw-6-en-espanol-fecha-de-estreno-oficial-en-espana-aunque-con-censura.html>] en Cultura en Cadena. Consultat el 12-06-2010.

aquesta brutícia imago-sonora és en bona mesura part de la seva identitat generacional: és la mateixa estètica dels vídeos que enregistren a classe, en els seus moments d'oci, a casa... Hi ha una línia de brutícia entre les bodes reials, els films de Hollywood o els partits de futbol amb multicàmera i la imatge desenfocada i borrosa del vídeo enregistrat avui als lavabos d'una discoteca. Potser sigui una mostra d'allò que sostenia Debord, que l'espectacle està “separat, és el lloc de la mirada enganyada i de la falsa consciència” (1976: 6). Veure un vídeo domèstic al You Tube on s'imita un videoclip famós¹²¹ fa pensar si es tracta realment d'una veritable connexió entre l'artista i els seus ídols o si la “unificació que realitza no és sinó un llenguatge oficial de la separació generalitzada” (*ib.*), en constatar la diferència, estètica i per això mateix financera, de tots dos vídeos. Al cap d'avall, potser la societat de l'espectacle debordiana sigui encara per sota de la societat paranoica que anuncia Català, en la que “cridem des de l'ètica quan l'ofensiva s'ha realitzat per la banda de l'estètica” (2007: 60).

3.1.5 La marca de les megacorporacions

Però aquests canvis estètic-tecnològics han vingut acompanyats d'una altra ofensiva. Segons Naomi Klein, amb Ronald Reagan als EUA i Margaret Thatcher al Regne Unit es van reduir enormement els impostos que pagaven les empreses, una mesura que va acabar amb el sector públic (2001: 58). Un fet important, des de la perspectiva de les polítiques i estructures de la comunicació, perquè, com diu Rafael Reig a *El control de la comunicació de masses: Bases estructurales y psicosociales*, les comunicacions en els Estats Units són les que actuen de model, on “els nostres executius o empresaris de la Comunicació van per a copiar o imitar estratègies de projecció de missatges” (1995: 59). Així, els anomenats “neoconservadors” als països anglosaxons (Steinfels, 1979) i, paradoxalment o potser no tant, neoliberals¹²² als països llatins, van liderar aquest canvis durant els 80 amb una agenda marcada, segons Steinfels, per una “ansietat” que no té un origen “militar o geopolítica o que s'hagi de trobar a l'altre banda del mar; és domèstica i cultural i ideològica” (*ib.*). Efectivament, Reagan i Thatcher volien

121 "Thriller home made" [<http://www.youtube.com/watch?v=UEI32yzImWI&feature=related>] YouTube. Consultat el 13-08-2010.

122 RIVERO, Facundo “Ignacio Ramonet: “Aún no hemos salido del modelo neoliberal dominante” [<http://www.attac.es/ignacio-ramonet-aun-no-hemos-salido-del-modelo-neoliberal-dominante/>]. Attac.es. 22-04-2010, consultat el 22-05-2010.

recuperar l'orgull patriòtic, tocat per l'esperit revolucionari de finals del 60. No obstant aquesta vocació domèstica, les seves mesures econòmiques es seguiran després, en major o menor grau, en tots als països occidentals. La vocació globalitzadora, per tant, estava, al menys, implícita i els governs suposadament progressistes de Bill Clinton, als EUA, i Tony Blair, al Regne Unit, als 90 van continuar clarament aquestes polítiques, mostrant que "tots ens hem tornat thatcheristes"¹²³. En 1983, Ronald Reagan va començar el progressiu desmuntatge de les lleis antimonopoli estatunidenques i sota el seu mandat es van produir les deu fusions més grans de la història dels EUA fins aquell moment (Klein, 2001: 201). Això va tenir conseqüències importants en el sector de la comunicació on es va imposar un sistema de mitjans comercials que, segons Schiller, es suposa que són neutrals, tot i que obtenen els seus beneficis de la venda de temps i espai, el que "no sembla crear problemes als que proclamen l'objectivitat e integritat" (Schiller, 1987: 23).

Al sector audiovisual, la legislació estatunidenca de 1986 "va abolir els decrets antimonopoli de 1948 que impedièn la concentració de la producció, distribució i exhibició"¹²⁴ el que va reforçar la concentració vertical a finals dels 80. I així, Disney compra la cadena ABC, que després s'encarrega d'emetre els productes de la factoria mare; Time Warner compra Turner Broadcasting, amb la CNN inclosa per encarregar-se de promocionar les revistes i pel·lícules de la corporació; abans de vendre les llicència per fabricar els ninos de la nova nissaga de *Star Wars*, George Lucas compra accions de Hasbro i Galoob... (Klein, 2001: 184). Al 2003, amb l'adquisició de l'Universal per General Electric/NBC, cap gran distribuïdor estava al marge d'un conglomerat de l'entreteniment" (Bordwell, 2006: 4). Com ja hem vist, aquest panorama de megacorporacions de la comunicació és el que va rebre el vídeo de Rodney King a principis del 90, en un moment en el que es viu l'última fase de la guerra freda i el principi del llavors anomenat món unipolar o, encara més expressivament "la fi de la història" (Fukuyama, 1992). Aquesta pretensió d'unipolaritat va ser violentament enderrocada el 11-S i les guerres d'Iraq i d'Afganistan són l'empantanament de la voluntat de hegemonia dels EUA. La recent crisi econòmica i l'auge de les anomenades economies emergents, sobre tot dels

123 TEMPEST, Matthew "Mandelson: we are all Thatcherites now" [<http://www.guardian.co.uk/politics/2002/jun/10/labour.uk1>]. The Guardian.co.uk. 10-06-2002, consultat el 22-05-2010.

124 ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María. "Las transformaciones industriales en el cine mundial) en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 24).

països del BRIC¹²⁵ sembla la derrota definitiva del somni del “nou segle americà”¹²⁶.

Tot i així, durant els 90, i encara avui, s'ha pogut constatar la potència de la victòria capitalista a la guerra freda, encapçalada pels Estats Units. La globalització de l'economia es va obrir pas al só que marcaven corporacions estatunidenques com ara Microsoft, Nike, Google o la mateixa Disney. Amb l'esmentat aixecament de les restriccions a la competència, els grans conglomerats de l'entreteniment -Time Warner, Sony, Walt Disney Company (Epstein, 2007)-, principalment estatunidencs, com ara la Disney, controlen la pràctica totalitat del procés de producció filmica, des del rodatge, fins la exhibició en cinemes o la distribució de còpies al mercat domèstic, tot i que ara "el cor dels negocis es troba a la distribució"¹²⁷. Per això, els conglomerats prefereixen deixar que els independents arrisquin els diners i si la cosa funciona, inverteixen en la distribució del producte, com en el cas de *El Mariachi* (1993), que va costar 7.000 dòlars i després la Columbia va invertir un milió per a distribuir-la (Riambau, 2008). Per aquestes feines, les 'majors van "llençar divisions especialitzades, notòriament Miramax i New Line, per a la distribució en determinats nínxols de mercat i que poden produir els seus propis projectes amb pressuposts més baixos" (Bordwell 2006: 3). Aquest panorama ha fet que les grans superproduccions d'ara es contemplin no només com pel·lícules, sinó com productes que es podran gaudir en forma d'atraccions en els parcs propietat de la mateixa corporació i de productes llicenciats, com ninos, que es vendran. El 2005, el 90% dels beneficis de la Disney provenien d'altres mercats diferents del de les sales de cinema (Riambau, 2008).

Així, el concepte de “imperialisme cultural” (Mattelart, 1997: 80) es readapta a la nova realitat transnacional, difonent models que imposen valors però que, sobre tot, fomenten el consum, com ara la sèrie de televisió, i després també de cinema, *Sex and the city*, on fa part fonamental de la trama, o *Jurassic Park* (1993), pel·lícula acompanyada d'una formidable campanya de productes relacionats, en la línia de la pionera *Star Wars*. Paradoxalment, alguns d'aquest productes adquireixen una patina progressista, com l'esmentada *Sex and the city*, per, suposadament,

125 FAULCONBRIDGE, Guy “BRICs helped by Western finance crisis: Goldman”
[<http://www.reuters.com/article/idUSL071126420080608?pageNumber=2&virtualBrandChannel=0>].
Reuters. 08-06-2008, consultat el 22-05-2010.

126 “Project for the New American Century”
[<http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/panorama/3032147.stm>]. BBC.com. Consultat el 22-05-2010.

127 ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María. "Las transformaciones industriales en el cine mundial) en PALACIO i ZUNZUNEGUI (coord.) (1995: 24).

difondre valors de la teoria feminista, i els seus principals protagonistes són sovint identificats amb aquestes teories¹²⁸. Serien un exemple del que Paulo Freire identifica com professionals “entusiastes però ingenus” (1993: 144) compromesos amb “l’acció cultural opressiva” (*ib.*) que gairebé mai no perceben “l’èmfasi en una visió focalitzada dels problemes que eludeix encarar-los com dimensions d’una totalitat” (*ib.*). El comportament profundament mercantilista d’els grans conglomerats mediàtics fa que Rafael Reig els acusi de “respondre als interessos mercantils, comercials e ideològics dels seus propietaris, interessos que no necessàriament han de ser el camí per a que les societats funcionin millor” (Reig, 1992: 134). Aquesta societat de les marques i l’economia de la imatge de la que parla Naomi Klein (2001) és la que proporciona cada vegada més articles electrònics de consum als seus integrants, que cada cop esdevenen més en consumidors i menys en ciutadans. McLuhan i Powers parlaven ja al 1990, amb els estats de l’autoanomenat ‘socialisme real’ en plena descomposició, de la “societat electrònica” (1990: 104), que :

no posee objetivos sólidos o una identidad privada. En ella, el hombre se metarfosea a sí mismo en información abstracta para conveniencia de los demás. Sin restricciones, puede tornarse en un ser carente de límites, de dirección y caer en lo oscuro de la mente y en el mundo de la institución primordial. La pérdida del individualismo invita una vez más a la comodidad de las lealtades tribales

(*ib.*)

Segons Josep Maria Català, les innovacions tecnològiques que ofereixen les noves màquines ja no meravellin al consumidor, que ha esdevingut un paranoic (2007: 62), sinó que les accepta com si fos quelcom “necessari o, tot plegat, previsible” (*ib.*). Dallas Smythe ens recorda que “la ‘tecnologia’ no ve d’un altre planeta; és el resultat de les institucions humanes” (Gutiérrez, 1989: 22) i que “no és neutral en els seus efectes polítics” (*ib.*). Òbviament, doncs, aquesta tecnològització també fa classes. I no només entre els que tenen l’últim model de mòbil o no, sinó, més dramàticament, entre els que estan plenament inserits en la societat electrònica i els que no. Aquesta diferenciació s’estableix entre països, però també entre els diferents estrats de un mateix estat, on la tecnologia passa a ser un altre llenguatge separador. Com diu Moncada, “màquines i processos, rutines i procediments posseeixen la seva pròpia

128 CLARK-FLORY, Tracy. “Carrie Bradshaw: Feminist icon”

[http://www.salon.com/life/broadsheet/feature/2009/12/22/wolf_carrie_bradshaw]. Salon.com. 22-12-2009, consultat 12-05-2010.

pedagogia incorporada, per a assimilar-la n'hi ha prou amb seguir el manual de instruccions" (2000: 31).

Certament, si identifiquem el naixement de l'audiovisual Cru amb la cinta de George Holliday que enregistra la pallissa patida per Rodney King, és indubtable que hi ha components ètic-polítics a tenir en compta. Els esdeveniments que mostrava la cinta van ser la espurna que va engegar la flama dels aldarulls de 1992 a Los Angeles quan els policies van ser absolts dels càrrecs. Però, com explica Josep Lluís Fecé¹²⁹, les imatges enregistrades per George Holliday van ser utilitzades alhora per la defensa i per l'acusació. Això ens fa pensar que la línia ideològica d'aquesta estètica no és intrínseca a la mateixa, sinó que pot ser manipulada en diferents direccions. De la mateixa manera, es poden fer altres lectures de les pel·lícules sospitoses de fer servir material inspirat en el Cru. Moltes d'elles no tenen un 'happy end', qüestió que es podria catalogar com subversiva dintre dels paràmetres generals del cinema comercial. Però és evident que aquesta no és una innovació total. Ja *The Third Man* (1950) tenia un final no massa feliç i les pel·lícules de la 'Nouvelle Vague' "acaben de manera ambigua" (Bordwell i Thompson, 1995: 482). Fins i tot, el final tràgic va convertir-se en tendència al cinema 'mainstream' estatunidenc dels 60 amb Arthur Penn, Sam Peckinpah o George Roy Hill i cintes com *Bonnie and Clyde* (1967), *The Wild Bunch* (1969) o *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), per citar només alguns exemples. Una tendència que es va aguditzar, sobre tot el les pel·lícules de terror a partir de *The Exorcist* (1973), que va fer que en aquest gènere hagués un "descrèdit del happy end reconfortant"¹³⁰.

Es pot fer una lectura sobre la independència comunicativa de certes pel·lícules que introdueixen aquesta estètica crua, ja que són produïdes per petites companyies, com ara *Kids* (1995) o *Gummo* (1997). Però ja hem vist que les majors es dediquen ara a la distribució, principalment, pel que també es podria argumentar que la majoria de les produccions del cinema del canvi de mil·lenni són independents, fins a cert punt, i no només aquestes que hem senyalat. De fet, al darrera de tots dos films estava una productora que portava la independència al nom, Independent Pictures, però que va acabar participant en *Godzilla* (1998), una

129 FECÉ, Josep Lluís "El documental y la cultura de la sospecha" en SÁNCHEZ-NAVARRO i HISPANO (eds.) (2001: 60)

130 GUBERN, Román "La nueva edad del terror" en TALENS, Jenaro i ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) (2007: 572)

gran superproducció. A més, *Kids* i *Gummo* van comptar, en la producció i la distribució, amb Fine Line Cinema (Time Warner) i Miramax (Disney). Per tant, la independència és relativa i més si tenim en compte que per ser 'independent' o 'alternatiu' no n'hi ha prou amb proclamar-ho, segons Michael Albert, per a qui un mitjà alternatiu va més enllà del “àrea de temes” (Albert, 2000) que toquen ni en “ser d'esquerres o de dretes” (*ib.*), sinó que la mateixa estructura empresarial ha de ser alternativa, “estructurada per a subvertir les relacions socials jeràrquiques que defineixen la societat” (*ib.*), on les jerarquies estiguin reduïdes al mínim i l'objectiu principal no sigui “ augmentar els seus guanys al màxim” (*ib.*). Per la seva part, el Centro de Reportes Alternativos sobre Guatemala, CERIGUA, aquesta mena de mitjans no estarien “vinculats amb els sectors de poder” (CERIGUA, 2003), ni mantindrien “una relació de dependència amb un centre transnacional” (*ib.*) ja que, en cas contrari, es convertirien en “canal d'aquesta dominació de la que es depén” (*ib.*). Downing qualifica de “mitjans radicals” (2002: 21) aquells que ofereixen “una visió alternativa a les polítiques, prioritats i perspectives hegemòniques” (*ib.*), mentre que per a Graziano “tota comunicació alternativa és necessàriament horitzontal i participativa, però no tota comunicació participativa pot ser considerada com alternativa” (1981). Aquestes definicions xoquen evidentment amb el concepte establert de 'independent', que en cinema vol dir normalment tota pel·lícula feta al marge dels grans estudis de Hollywood, tot i que aquests finalment acabin participant a través de les seves subsidiàries o en el moment de la distribució, com hem vist en el cas de *Kids* o *Gummo*.

3.2 Mètode

3.2.1 Tipus d'investigació

La present recerca combina característiques descriptives i explicatives. És descriptiva perquè pretén definir el fenomen que anomenem Cru, descrivint les seves característiques. És explicativa perquè tracta d'establir la influència del dit fenomen en el cinema del canvi de mil·lenni, explicant el context i els paràmetres on es produiria l'influx.

3.2.2 Etapes

El present treball de recerca ha travessat les següents etapes cap a la

seva conclusió.

3.2.2.1 Etapa exploratòria

Aquesta fase respon a la necessitat d'indagar en un tema en desenvolupament i amb un recorregut breu des d'una perspectiva històrica. Per això, encara no ha estat tractat abundantment per la investigació i, en conseqüència està escassament acotat i sistematitzat. Tot i que l'audiovisual afeccionat compta amb un respectable corpus literari al seu voltant, els canvis que ha patit en les dues últimes dècades, per desenvolupaments socials i tecnològics de tota mena, han canviat radicalment la seva naturalesa sense que els estudis científics hagin aprofundit prou en la qüestió, ni en les conseqüències que se'n puguin derivar, com ara les repercussions al cinema comercial. Així doncs, en aquesta primera fase hem hagut de delimitar l'objecte d'estudi i les dimensions espai-temporals de l'anàlisi.

Pel que fa a l'acotació temporal, hem hagut de posar una data a l'inici dels canvis que, trobem, han canviat la naturalesa de l'audiovisual afeccionat. Com ja s'ha enraonat al llarg del treball, aquesta data és l'any 1991, tot i que compremem que la metamorfosi ha estat un procés i no una mutació sobtada. El 1991, la tecnologia de vídeo domèstic és ja comú a moltes llars i comença a encarar la revolució digital, el que suposarà la definitiva expansió d'aquestes tecnologies d'abast global entre les capes populars. És en aquest any quan veu la llum el vídeo de la pallissa a Rodney King, que esdevindrà en icona de gran importància simbòlica.

Troblem, a més, que els canvis que experimenten les formes d'expressió audiovisual afeccionades, a més de radicals, han estat força ràpids en la seva implementació, amb conseqüències gairebé immediates. És per això que creiem que la influència derivada s'ha d'estudiar des de la mateixa data de naixement del fenomen, per tal de poder comprovar la seva progressió. Per aquesta raó, hem decidit analitzar el període de temps que abasta l'última dècada del segle XX i la primera del XXI, per tractar de donar unes conclusions el més actualitzades possible.

En quant a l'acotació espacial, tenim molt present que estem davant d'un fenomen global i és per això que hem tractat de fer una recerca conseqüent amb aquesta característica. S'ha de dir, però, que hem potenciat l'estudi de la cinematografia estatunidenca, pel seu pes relatiu en el conjunt mundial. No obstant, hem tractat d'estudiar casos d'arreu el món, tot i que hem preferit deixar de banda cinematografies també molt importants quantitativament, com ara l'Índia, per trobar

que tenen unes característiques específiques que requereixen un estudi més focalitzat. En un altre apartat, a continuació, detallarem la mostra de pel·lícules analitzades, el que donarà una idea encara més precisa de l'abast espacial de la recerca.

3.2.2.2 Etapa descriptiva

Queda reflectida en la primera part del treball. Examina, descriu i defineix els conceptes primordials de la recerca, com ara Cru, cinema del canvi de mil·lenni, Cinema Cru o Estil Cru. Aquesta etapa abasta també les aproximacions històriques i antecedents teòrics de la matèria.

3.2.2.3 Etapa analítica

Aquesta és la part fonamental del treball, en la que s'analitzen les obres cinematogràfiques seleccionades del període establert i la possible influència del Cru en les mateixes.

3.2.3 Procediment

Per a la realització del present treball hem optat per un enfocament interdisciplinari des de diferents punts de vista, sense renunciar per això a la coherència. Així, a la nostre metodologia, podem trobar aspectes que denoten una aproximació qualitativa, com ara l'important paper que ha tingut l'observació personal en el procés d'identificació del problema; pel fet de centrar-nos en un únic fenomen, tot i que tingui múltiples implicacions; i per puntuals posicionaments amb valoracions personals, inevitables en analitzar l'objecte artístic, proveït d'una dimensió subjectiva ineludible.

A l'hora d'aproximar-nos a les pel·lícules que configuren la mostra hem tingut en compte diverses aportacions. En primer lloc, prenem de Lipovetsky i Serroy el concepte de "enfocament global" (2009: 26) com marc on construir el nostre anàlisi. I és que, d'acord amb la voluntat interdisciplinària establerta amunt i la definició mateixa que hem fet de Cru, trobem necessari anar més enllà d'estudiar el cinema com un "pur sistema autònom de signes" (*ib.*: 27) per a passar a un anàlisi que el "vinculi amb el que l'engloba" (*ib.*), un anàlisi que no sigui "ni sistema tancat ni pur mirall social" (*ib.*) i que abasti la producció cinematogràfica de manera ampla, sense discriminar entre "pel·lícules d'elit o d'autor i pel·lícules populars o comercials" (*ib.*: 26).

Zunzunegui afirma que "entre percepció i significació no hi ha una muralla que les separi" (1997: 15) i que "els esquemes figuratius donen a la imatge el valor d'un acte codificat que elimina el concepte de visió innocent o natural" (*ib.*: 16). Aquest autor parla també de com, sovint, el punt de vista a una pel·lícula "es constitueix i es presenta filtrat a través d'un personatge que es col·loca en posició d'intermediari entre l'autor i el lector"¹³¹, de manera que l'espectador "accedirà a la visió d'uns esdeveniments degudament transvestit en participant d'ells"¹³², maniobra que vol "ocultar la estratègia de la enunciació, les operacions que constitueixen el film en objecte de sentit, en màquina de significació"¹³³.

Hem pres també recursos de l'anomenada Teoria de les Representacions, especialment de Stuart Hall. Segons aquest autor, "representar quelcom és descriure-ho [...] cridar-ho en la ment mitjançant la descripció o el retrat o la imaginació" (Hall, 1997, 16). Representar és també "simbolitzar, voler dir, ser un espècimen de, o un substitut de" (*ib.*). Trobem interessant l'aportació de la Teoria de les Representacions en la mida que serveix per a comunicar una interpretació plena de contingut als demás, i en aquest sentit "representació significa fer ús del llenguatge per dir alguna cosa amb un significat, o representar el món d'una manera significant a altres persones" (*ib.*: 15). Per a Hall és important pels humans que vivim en societat el tenir codis que relacionin els nostres conceptes i signes. Això fa que, tot i que les lletres de la paraula 'arbre' no tinguin res a veure amb cap objecte present a la natura, ni pronunciades sonen com un arbre de veritat -"si és que els arbres fan cap soroll" (*ib.*: 21)-, la paraula és un signe, arbitrari que ens remet a un concepte -"una planta gran que creix a la natura" (*ib.*)- i que es refereix a un objecte real (*ib.*). Stuart Hall parla de tres aproximacions a la Teoria de les Representacions: la reflexiva, en la que el llenguatge té un significat ja existent, que uneix els signes amb les coses; la intencional, que afirma que "el parlant, l'autor, imposa al món el seu significat únic a través del llenguatge" (*ib.* 25); i la constructivista, que "reconeix que ni les coses per sí mateixes ni els usuaris individuals poden establir significat en el llenguatge" (*ib.*).

A més de les seves aportacions en història, tècnica i narrativa del cinema, com ha quedat exposat als materials, hem tingut també en compte David Bordwell

131 ZUNZUNEGUI, Santos "Microcircuitos del sentido" en TALENS, Jenaro i ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) (2007: 404)

132 (*ib.*)

133 (*ib.*)

en quant a models heurístics. Trobem interessant, per exemple, la seva afirmació de que, als films, "les desviacions de les normes clàssiques poden ser enteses com un comentari sobre l'acció de la història. Més genèricament, el grau de desviació de la història canònica es converteix en un rastre del procés narratiu"¹³⁴. És un punt de vista útil en analitzar films que tenen desviacions de les normes clàssiques, sense sortir-se'n necessàriament, de caràcter estètic moltes vegades, tot i que poden tenir a veure amb altres aspectes de la narració.

També és interessant la seva afirmació de que "en els estudis de cinema, com en la seva contrapart literària, 'mètode' ha estat en gran part sinònim de 'escola d'interpretació' "¹³⁵. Davant d'això, Bordwell proposa la poètica, que "estudia un treball com resultat d'un procés de construcció[...], els principis generals segons els que el treball està fet i les seves funcions, efectes i usos"¹³⁶. Per a Bordwell, "una poètica històrica del cinema produeix coneixement en resposta a dues preguntes generals"¹³⁷. La primera seria "quins són els principis segons els quals es construeixen les pel·lícules i pels que aconseguen efectes particulars?"¹³⁸ i la segona "com i perquè han sorgit i canviat aquests principis en circumstàncies empíriques determinades?"¹³⁹. Potser la posició de partida de Bordwell sembli en contradicció amb les Teories de la Representació, que tanta importància donen al signe. El que no seria d'estranyar, vista la mordacitat amb la que agrupa les teories basades "en la semiòtica de Saussure, el psicoanàlisi lacanià, el marxisme althusserià i la teoria textual barthesiana"¹⁴⁰ sota l'acrònim "SLAB"¹⁴¹. Tot i així, encara pretenem fer servir el més adient de l'aquí presentat, conservant la coherència.

Prova d'això és la classificació de significats que fa Bordwell, que, tot i ser més propera a la Teoria Cognitiva i el Formalisme, trobem compatible amb altres aportacions potser més escorades cap a la semiòtica i igualment operativa i adient

134 BORDWELL, David. "Authorship and Narration in Art Cinema" en WEXMAN, Virginia Wright (ed.) (2003: 45). *Film and Authorship*. [http://books.google.es/books?id=8aJeSjizZJcC&printsec=frontcover&dq=Film+and+authorship&hl=es&ei=uotvTNqdJ4iBswbvjpS5Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false]

135 BORDWELL, David "Historical Poetics of Cinema" en PALMER, R. Burton (ed.) (1989: 369-398). *The Cinematic text: methods and approaches*. AMS Press, Nova York [<http://afcliterature.blogspot.com/2007/07/historical-poetics-of-cinema-by-david.html>]]. Consultat el 11-08-2010.

136*ib.*

137*ib.*

138*ib.*

139*ib.*

140*ib.*

141*ib.*

per aquest treball. Així, segons Bordwell, podem trobar un significat "referencial" (Bordwell 1995: 24) -l'observador pot construir un món concret fictici o suposadament real, crea una història o "fàbula"- o "explícit" (*ib.*: 25) -l'espectador suposa que el film "parla directament" (*ib.*), assigna un significat conceptual a la fàbula. Aquesta parella conformaria el que es coneix habitualment com "significats literals" (*ib.*). Els "significats implícits" (*ib.*) serien els que la pel·lícula diu indirectament i els "reprimits o simptomàtics" (*ib.*) els que l'obra divulga "involuntàriament" (*ib.*) i on es poden rastrejar tant la psicologia de l'artista com les dinàmiques socioculturals, polítiques, etc.

Finalment, no volem oblidar la classificació de "Modes de la imatge" (2008: 31) de Josep Maria Català, que serien quatre: "funció informativa [...] (la imatge constata una presència), funció comunicativa [...] (la imatge estableix una relació directa amb l'espectador o usuari), funció reflexiva [...] (la imatge proposa idees), funció emocional [...] (la imatge crea emocions)" (*ib.*). Una classificació de la "es desprèn immediatament que difícilment aquestes funcions poden aparèixer per separat" (*ib.*).

L'aplicació pràctica d'aquestes diferents aproximacions la hem dissenyat sobre un eix tridimensional. Així, sobre l'eix X disposarem els diferents factors sobre els que trobem que el Cru pot exercir la seva influència en el cinema del canvi de mil·lenni. Per major comoditat, hem agrupat aquests factors en cinc àrees: ideològica, econòmica, tecnològica, social i audiovisual. Per la multiplicitat de factors agrupats sota cadascú d'aquest termes, els prenem en la més ampla de les seves accepcions. Així, sota el terme audiovisual, per exemple, caurien les influències que tenen a veure amb textures o enquadres, l'estètica, però també les relatives al guió, la narrativitat, en un sentit ample, o la seva absència, etc. S'ha de tenir en compte, així mateix, que aquestes àrees no formen compartiments estancs, sinó que estan fortament interconnectades. Així, una característica tecnològica, com ara la utilització del format de vídeo VHS, tindrà conseqüències de textura, resolució, etc, a l'àrea anomenada com audiovisual.

A l'eix Y col·locarem una escala temporal on els anys estaran ordenats en ordre ascendent. Això ens permetrà observar el desenvolupament de la hipotètica influència del Cru, a mida que va agafant un pes creixent com fenomen en nombre d'autors, de presència social, d'espectadors..etc.. D'aquesta manera resultarà més fàcil fer un seguiment evolutiu, així com consultar el context històric de cada moment

o establir antecedents amb respecte a determinades observacions.

Per últim, a l'eix Z és on col·locarem les pel·lícules de la mostra. Això provocarà que a aquest espai tridimensional virtual hagi uns punts d'intersecció on es troben un moment històric concret, una pel·lícula i una de les cinc àrees. Aquests punts de intersecció no tenen per què ser de la mateixa mida, en el sentit que la conjunció de tres paràmetres en una coordenada concreta pot resultar en més informació que l'obtinguda en una altra coordenada.

Per a la presentació dels resultats en el pla redaccional, hem optat per mantenir l'escala temporal ascendent, de manera que cada epígraf de secció de l'anàlisi correspongui a una pel·lícula i el seu any. Sota aquest epígraf, un text fluirà entre els punts d'intersecció d'aquests dos paràmetres -pel·lícula i any- amb les àrees, reflectint així el ja esmentat caràcter interconnectat d'aquestes.

3.2.3.1 Mostra

La mostra analitzada està formada per les següents catorze pel·lícules:

- *JFK* (1991). Oliver Stone.
- *Malcolm X* (1992). Spike Lee.
- *Tesis* (1996). Alejandro Amenábar.
- *Tren de sombras* (1997). José Luis Guerín.
- *Gummo* (1997). Harmony Korine.
- *The Blair Witch Project* (1999). Daniel Myrick i Eduardo Sánchez.
- *Un instante en la vida ajena* (2003). José Luis López-Linares.
- *Sei mong se jun* (2004). Oxide Pang Chun.
- *Ett hål i mitt hjärta* (2004). Lukas Moodysson.
- *Il mistero di Lovecraft - Road to L.* (2005). Federico Greco i Roberto Leggio.
- *REC* (2007) Jaume Balagueró.
- *Redacted* (2007) Brian de Palma.
- *Cloverfield* (2008). Matt Reeves.
- *Kick-Ass* (2010). Matthew Vaughn.

Aquesta mostra no és aleatòria ni estadísticament significativa. La seva validesa ve atorgada, trobem, pels següents criteris subjectius de selecció:

3.2.3.1.1 Geogràfiques:

En ser un fenomen global, el Cru, volem analitzar els seus efectes a nivell global. És per això que hem triat films de tres dels cinc continents, els tres que més producció cinematogràfica tenen: Amèrica, Europa i Àsia. Els films americans són tots dels Estats Units i conformen la meitat del total, d'acord amb el lideratge que el cinema estatunidenc té al món.

Quatre pel·lícules són espanyoles, complint amb un criteri de proximitat geogràfica al punt de realització de la recerca. D'elles, dues tenen forta participació catalana, *REC* i *Un instante en la vida ajena*.

Altres dues pel·lícules, una sueca i una altra italiana, completen la presència europea i un film de Hong Kong representa el cinema oriental.

Com ja hem avançat, hem exclòs cinematografies importants, com ara l'Índia, que per les seves peculiaritats demanen un estudi més exclusiu.

3.2.3.1.2 Econòmiques:

Els films seleccionats presenten una alta varietat pressupostària, des de la gran superproducció fins els projectes més petits.

3.2.3.1.3 Narratives:

La majoria de les pel·lícules són de caire narratiu, en un sentit hereu del M.R.I. o de la tradició narrativa de Hollywood. Tot i així, hi ha un parell que s'aparten d'aquesta tendència general: *Tren de sombras* i *Gummo*.

3.2.3.1.4 Ficcional:

Del total de pel·lícules, no més una es presenta com documental, però dues ho fan com falsos documentals i d'altres presenten també aspectes considerats característicament documentals, donant una idea de la dificultat que representa avui dia traçar la línia divisòria entre ficció i no ficció.

3.2.3.1.5 Temes i gèneres:

Des del biopic fins el gènere d'horror, passant per la reflexió auto-referencial cinematogràfica o el suspens judicial, trobem que la mostra abasta una ampla gama de temàtiques.

3.2.3.1.6 Formats:

A la mostra hi ha pel·lícules enregistrades en cinema i en vídeo. Dintre d'aquestes dues categories es poden trobar també diferents subformats: 16, 8 i 35 mm en l'apartat fílmic, analògic i digital en el videogràfic, que conformen part del total de metratge seleccionat.

4 RESULTATS ANALÍTICS

“(También) vino a verlo el rey de Galicia (Sancho I), a quien an-Nasir repuso en el trono; (entonces) los gallegos le negaron la obediencia a Ordoño (IV) [...] y escribió a las poblaciones de las comarcas cristianas acerca de ello, así como del repudiable proceder de Fernán, el más prominente de los condes de Castilla”

Ibn Hayyan
(en García, 2008: 317)

1991. JFK (Oliver Stone)

— Audiovisual

Fosc. Es tanquen les finestres i la sala de judicis es transforma en cinema per exhibir la pel·lícula que el fiscal Garrison vol mostrar al tribunal. Es tracta d'una estrena, el film d'un cineasta afeccionat, Abraham Zapruder, enregistrat quan la comitiva del president dels Estats Units, John Fitzgerald Kennedy, travessava els carrers de Dallas, Texas, el 22 de novembre de 1963. Com a qualsevol cinema, en tancar la llum, comença la màgia. Màgia negra. El cap del president esclata esquitxant el vestit rosa de la futura Jackie O, encara K, que tracta de fugir arrossegant-se pel cotxe. A la sala de judicis, l'exclusiva audiència no pot evitar deixar anar un "oh" d'horror que no deixa de tenir un punt educat, donat el lloc on es troba.

L'espectador de *JFK* també és la primera vegada que veu el moment culminant del film de Zapruder a la pel·lícula. El director, Oliver Stone, ha reservat el clímax d'aquest film amateur per al últim tram de la seva pròpia obra. Ja havia fet servir, però, part del metratge d'aquest veritable enregistrament del magnicidi al principi de *JFK*. Però en aquesta mostra inicial, en el moment de l'esclat cranial opta per tallar a negre. Sobre aquesta foscor, superposa el só que fa un fusell quan és carregat, seguit d'un tret. I hi torna la imatge, un pla contrapicat, gairebé vertical, d'ocells aixecant el vol de sobte des d'un edifici, retallant-se contra el cel i, tornem a Zapruder, Jackie K que tracta de fugir. Llums.

Zapruder ha aportat el seu testimoni. Oliver Stone l'ha cridat per reforçar la tesi de *JFK*, una narrativa de ficció basada en una figura històrica, el fiscal Jim Garrison, i la seva temptativa de provar legalment que l'assassinat de Kennedy havia

estat una conspiració. I per fer-ho tracta d'emocionar el jurat, nosaltres. Però aquesta funció de la pel·lícula de Zapruder ens arriba desgastada, perquè ja coneixem les imatges, perquè no estem tan vinculats a elles per la distància temporal -i espacial pels no estatunidencs-, perquè hem vist tants caps esclatant a la història del cinema postmodern -potser influïts per aquest cap esclatat-, etc. Per això, Stone tracta de reforçar la funció emocional de les imatges censurant el seu moment culminant a l'inici de la pel·lícula, fent que ens identifiquem amb l'altre públic, el de ficció, quan deixa anar un "oh" virginal del que veu aquell magnicidi 'gore' per primer cop.

Amb el temps, i a canvi del seu desgast emocional, la cinta de Zapruder ha vist reforçat els seus valors simbòlic i històric, que transcendeixen la lectura inicial de les imatges com simple document del cap d'un home esclatant en trossos. La sang al vestit de Jackie K ha agafat un valor de cultura pop amb el que Stone compta a l'hora de utilitzar les imatges.

Si Stone va triar aquest testimoni com vàlid, amb credibilitat, va ser perquè des de 1963, amb les seves aparicions públiques, tímides al principi, la pel·lícula de Zapruder va establir un model de versemblança basat en la ingenuïtat, la independència del que no és part, del que estava allí per casualitat, no per interès. El que anava a ser un metratge per consum exclusivament domèstic va esdevenir en document històric, en prova judicial, en notícia a la televisió mundial.

I tot això, malgrat les seves mancances estètiques: el gra (exagerat a *JFK* per l'ampliació de 8 a 35 mm), el color saturat, l'enquadre inestable, la definició pobre, els desenfocaments... Defectes que -precisament per ser considerats com tals pels mateixos autors afeccionats, que en la mida que poden tracten de evitar-los- no es poden establir com el canon del cinema amateur, que té com referents estètics els establerts per l'audiovisual comercial, notablement pel M.R.I. Però que, per denotar casualitat, i innocència fins i tot, es van convertir en sinònim de veracitat, en signes de confiança.

Per això, Oliver Stone tracta de imitar-los amb enquadres, moviments i estètiques que ens remetent a tècniques de 'Cinéma Verité', sí, però també, o sobre tot, a l'afecionat. El director fa servir aquest material colant-lo com metratge de les televisions de l'època, però també com reconstrucció de fets que mai no van poder ser enregistrats, com un pla del rifle que dispara la bala que encerta el cap de Kennedy. És en aquesta imitació docudramàtica quan el defecte comença a convertir-se en canon, en norma d'un estil que es comença a configurar al cinema

comercial i que es tornarà força present des d'aquest moment, l'Estil Cru.

— Tecnològic

Per tal de assolir els requeriments de Stone, el director de fotografia de *JFK*, Robert Richardson, va haver de fixar-se en els equips tècnics que es feien servir a 1963, com la Bell & Howell 414PD Director Series¹⁴², un model d'alta gama amb una "òptica impressionant"¹⁴³, propietat de Abraham Zapruder. Amb aquesta càmera i amb negatiu Kodakchrome de 8mm¹⁴⁴ es va enregistrar la més famosa de les cintes sobre la mort de Kennedy.

Així mateix, Richardson va prendre en compte les càmeres de format 16 mm. Aquests models també eren emprats pels afeccionats, però el seu ús havia caigut des de la irrupció del 8 mm i, sobre tot, del Super 8, d'un preu molt més assequible. A més, el 16 mm s'havia convertit en un format més car per als afeccionats des de que es va tornar el favorit de la televisió, abans de l'arribada del vídeo, amb la consegüent pujada dels preus.

El material dels afeccionats de l'època i el de les cobertures televisives van ser la guia per a que Richardson preparés la forma d'una sèrie de preses que recreessin aquests estils. Un material que Stone va fer servir per a il·lustrar els moments al voltant de la mort de Kennedy, barrejant-lo amb metratge veritable de l'època, com ara la mateixa pel·lícula de Zapruder. Richardson va fer servir diferents tipus de pel·lícula, i fins i tot vídeo, per tal d'obtenir diferents textures d'imatge, que donessin, per una banda, una sensació de pluralitat de fonts i, per una altra, una més gran varietat des del punt de vista merament visual, que donés més dinamisme després de passar per la taula de muntatge.

JFK va ser la darrera pel·lícula que Stone va muntar amb equipament analògic abans de passar-se a l'edició digital, una de les conseqüències de la imminent revolució que estava a punt d'arribar i que canviaria tants i tants aspectes del cinema. En concret, les eines d'edició digital facilitarien enormement les barreges de textures i de formats a les que Stone ja s'havia afeccionat en *JFK* i que van assolir la seva cimera en la seva pel·lícula *Natural Born Killers* (1994).

— Econòmic

142"Zapruder Camera [<http://www.pimall.com/nais/pivintage/zaprudercamera.html>]. Consultat el 14-08-2010.

143"Roland Zavada: dissecting the Zapruder Camera" [<http://www.jfk-info.com/zavada1.htm>]. Consultat el 14-08-2010.

144"A History of the Zapruder Film" [<http://www.jfklancer.com/History-Z.html>]. Consultat el 14-08-2010.

Per tal de reproduir les condicions de Dealey Plaza aquell matí de 1963, Oliver Stone va haver de gastar quatre milions de dòlars¹⁴⁵. Una quantitat que contrasta amb l'escassetat de mitjans que acostuma a ser norma en el Cru, com ja hem vist. A més, el fet de rodar les escenes d'estil Cru majoritàriament en pel·lícula cinematogràfica encareix encara més el total.

En el compte de despeses s'han d'afegir també els 80.000 dòlars¹⁴⁶, aproximadament, que va haver de pagar la producció de *JFK* a la família d'Abraham Zapruder per tal d'obtenir el permís corresponent per a fer servir el metratge del magnicidi a la pel·lícula. Els hereus de Zapruder van aconseguir que *Life* els vengués de volta la pel·lícula per només un dòlar al voltant de l'any 1975¹⁴⁷.

Aquestes dades demostren que assolir una aparença amateur no és sempre sinònim d'abaratiment de costos, sobre tot si és fa amb un plantejament tan ambiciós com el d'Oliver Stone. Recordem que la intenció del director era la d'obtenir material que donés una aparença versemblant per tal d'ambientar els esdeveniments al voltant de la mort de Kennedy. En aquest cas, la pretensió de versemblança va sortir cara, econòmicament.

— Ideològic

JFK pren com punt de partida els llibres escrits pel fiscal Jim Garrison, interpretat aquí per Kevin Costner. Aquest protagonista serà el vehicle que actua d'intermediari de l'autor davant l'espectador. Costner/Garrison transmet així el punt de vista construït per Stone, que, per una altra banda, queda força clar des de l'inici del film, amb una cita de la poeta estatunidenca Ella Wheeler Wilcox que parla de la covardia que és guardar silenci quan s'hauria de protestar.

I precisament Costner/Garrison, ja en l'últim tram del film, denuncia un silenci. El silenci de cinc anys al que ha estat sotmés el film de Zapruder, tancat en un soterrani de l'edifici Time-Life de Nova York. Garrison va aconseguir treure la pel·lícula de les profunditats per mostrar-la en el judici amb el que pretén provar que la mort de Kennedy va ser una conspiració obra del complex industrial-militar estatunidenc. Aquesta és la tesi de *JFK* i el que fa Garrison no és sinó tancar el

145 "JFK the movie, the facts" [<http://www.lonypics.co.uk/jfk.htm>].

146 FETZER, James H. (2003: 381) *The great Zapruder film hoax*. Open Court Publishing.

[<http://books.google.com/books?>

id=_YAWJka6jYkC&printsec=frontcover&dq=The+Great+Zapruder+Film+Hoax&hl=es&ei=4_V6TMmIBsOtOOqN-

L0l&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false].

Consultat el 28-08-2010.

147 *ib.*: 394.

cercle que Stone havia començat a dibuixar des del principi mateix del film, quan metratge d'un discurs real de l'ex-president Eisenhower adverteix dels perills que per a la llibertat dels estatunidencs suposa l'excessiu poder del complex industrial-militar.

Per tant el film de Zapruder és portat a judici en qualitat de testimoni per a dir el que va passar. Això és el que va fer el veritable Garrison al 1969 i el que Stone recrea en el seu film. L'acusació porta el mateix Zapruder a declarar, però no amb les seves paraules, sinó amb les seves imatges, que considera més convincents, més versemblants. Un testimoni el qual no s'ha de escoltar, sinó que s'ha de veure.

Aquest metratge no havia estat inclòs en una pel·lícula de Hollywood fins aquest 1991. Certament, la intenció inicial de Zapruder potser tenia ja un cert component polític, per la temàtica de la cinta. I, potser també, anticipava la vocació del que molts anys després s'anomenaria periodisme ciutadà. Però resulta significatiu que sigui l'any en que un altre afeccionat enregistra la pallissa a Rodney King -una peça que també va tenir un gran impacte històric- quan la filmació de Zapruder esdevingui en estrella invitada de la gran pantalla. Així, l'any que marca el naixement del Cru, el que va ser el seu antecedent més clar anuncia també el succeirà els anys següents en el cinema comercial.

— Social

Abraham Zapruder (1905-1970) era un jueu rus emigrat als Estats Units. Empresari en el sector tèxtil, era cineasta afeccionat. El matí del 22 de novembre de 1963, Zapruder es va dirigir a Dealey Plaza¹⁴⁸ per agafar un bon lloc des d'on prendre unes imatges de la visita president dels EUA a la seva ciutat. El que va enregistrar va esdevenir una de les peces de cinema amateur més famoses de la història.

El conegut com 'Zapruder film' no és l'únic que recull l'assassinat de JFK, tot i que, aleshores, l'afició per enregistrar imatges no era encara una activitat popular com la que, a la volta de trenta anys, ja podia garantir la documentació audiovisual de pràcticament qualsevol incident, per imprevist que fos¹⁴⁹. Tot i així, Zapruder apareix al metratge d'altres dues cintes enregistrades en aquell mateix moment¹⁵⁰. Però la seva és considerada la millor. I és que havia agafat un bon lloc.

148"Abraham Zapruder Interview Transcript" [<http://www.jfk.org/go/collections/about/abraham-zapruder-interview-transcript>]. Consultat el 14-08-2010.

149"Rare Amateur 911 Videos" [<http://www.youtube.com/watch?v=5fH7c8H6SNw>]. YouTube. Consultat el 14-08-2010.

150Abraham Zapruder "<http://www.imdb.com/name/nm0953309/>". IMDB. Consultat el 14-08-2010.

L'autor va vendre les imatges, per 150.000 dòlars, a la revista *Life*, que va publicar algunes fotos estretes del metratge, però que va mantenir la cinta lluny de l'opinió pública durant molts d'anys. Els estatunidencs no van poder veure el total de 26 segons filmats per Zapruder fins l'any 1975, a l'informatiu de l'ABC *Good Night America* amb Geraldo Rivera.

Ja hem dit que no considerem aquesta pel·lícula sobre l'assassinat de Kennedy ben bé una peça de Cru, perquè l'activitat de cineasta afeccionat de Zapruder mancava el caràcter popular. Però pel seu impacte global si és un claríssim precedent, una mena de proto-Cru. Per tant, *JFK* seria també la primera pel·lícula, si no influenciada, sí 'proto-influenciada', pel Cru. Oliver Stone va decidir incloure aquestes imatges, evidentment, perquè li convenia per explicar el seu punt de vista, com ja hem vist. Però conscient o no, això és ja un reconeixement a la seva transcendència, a la seva influència.

1992. Malcolm X (Spike Lee)

— Audiovisual

De nou, un judici. De nou, un personatge principal que acusa, un intermediari per a portar el públic cap a la posició de l'autor. De nou una figura històrica. Sobre el fons negre, una veu alaba Allah e introdueix l'orador, Malcolm X/Denzel Washington, a un auditori desitjós. Cop de platets, una bandera estatunidenca omple la pantalla. Una trompeta es queixa amb ràbia mentre, per sobre, Malcolm X acusa. A la vegada que els títols del film es superposen a la bandera, Malcolm X acusa l'home blanc de ser l'assassí més gran de la Terra. De ser el segrestador més gran de la Terra. Tall a unes imatges de vídeo. La resolució és dolenta. Nit. El pla és molt inestable. Malcolm segueix acusant. Hi han uns homes de peu. Un altre al terra. L'home blanc és el més gran esclavista de la Terra. Hi torna la bandera. L'home blanc us va segrestar per construir Amèrica. Un del homes en peu comencen a colpejar amb una porra. No es poden negar els càrrecs. Bandera. Tu i jo som la prova vivent dels càrrecs. Altres homes colpegen també al home que està al terra amb les seves porres. Jo no soc americà, tu no ets americà. Bandera. Tu ets un dels vint-i-dos milions de gent negra que sou les víctimes d'Amèrica. I colpegen i colpegen i el zoom va i ve i la imatge es mou i és inestable. Néixer aquí no et fa americà. Hi ha un cotxe de policia aturat. Nosaltres no hem vist cap democràcia. I la bandera comença a cremar. No n'hi ha, de democràcia, als camps de cotó de

Georgia. I crema. No n'hi ha, de democràcia, als carrers de Harlem, de Detroit. I els policies colpegen. La trompeta crida. No més hem vist hipocresia. Puntades de peu al home al terra, moltes. Nosaltres no hem vist cap somni americà. I la bandera crema, formant una imatge. Cops. Nosaltres no més hem viscut el malson americà. A la pantalla, crema un X de barres i estels. Els platets esclaten. L'audiència també. Fos a negre.

No és que *Malcolm X*, un 'biopic' a la manera més clàssica, no tingui més valors, que en té, però Spike Lee ja ha dit tot el que havia de dir en només tres minuts de muntatge en paral·lel. Les tres hores i vint restants són pur context. Per aconseguir-ho, el director ha fet servir les imatges de la pallissa a Rodney King enregistrades l'any anterior per George Holliday i que havien sacsejat els Estats Units. Lee ni tan sols va necessitar explicar de quines imatges es tractava, ni tampoc tracta d'imitar-les, les introdueix directament, convenientment editades, això sí, com ja hem vist. El só original de la cinta de vídeo enregistrada per George Hollyday, bàsicament soroll de helicòpters, va ser substituït per la banda sonora que hem just esmentat, disparant el seu potencial emocional.

— Tecnològic

Veiem aquí que la irrupció del Cru al cinema és, també, la irrupció del format vídeo a la gran pantalla. Un assalt gairebé inevitable si tenim en compte l'enorme creixement del mercat domèstic de càmeres de vídeo durant els anys 80. Al final d'aquesta dècada, set milions d'estatunidencs, o entre el 7 i el 8 per cent de les llars dels EUA, disposaven ja d'una càmera de vídeo¹⁵¹.

Un pas inevitable, a més, del hipercinema cap a la pantalla global, cap al multiformat. L'entrada del vídeo no és sinó ressò de la prèvia entrada del cinema en les sales d'estar de les llars, amb els reproductors de vídeo domèstics que també van experimentar un creixement enorme en la seva quota de mercat als 80. Però, a més de ressó, un avançament també del que vindria tot seguit: el cinema en DVD, Blu Ray i altres formats, les pel·lícules per 'streaming' a la xarxa, la descàrrega de films per Internet...

— Econòmic

151 DOBROW, Julia R. (1990: 198, 199). *Social and cultural aspects of VCR use*. Routledge.

[http://books.google.es/books?id=LgifvR9-pB4C&printsec=frontcover&dq=Social+and+cultural+aspects+of+VCR+use&hl=es&ei=EAh7TILJLozMswaa4NiyDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false]. Consultat el 28-08-2010.

Els canvis que implica el concepte de pantalla global no es poden separar del context econòmic, que afecta, inevitablement, la indústria del cinema. El multiformat, simbolitzat per aquesta entrada de la textura vídeo a la gran pantalla, serà la nova via d'explotació econòmica del cinema per a les megacorporacions de l'entreteniment que s'han fet amb el control de les majors i per extensió, de la indústria cinematogràfica. A partir d'aquest moment, les corporacions contemplaran les pel·lícules cada cop més com productes multiplataforma que poden ser explotats ja no només a través de la seva exhibició en la multipantalla, sinó en les cadenes de menjar ràpid, en les botigues de joguines, en les de roba i enllà on es pugui vendre una llicència del producte. I, de fet, aquestes noves formes d'explotació seran les que donin més beneficis a aquests grups multimèdia.

Però des del punt de vista simbòlic, la influència de la cinta de Hollyday en l'obra de Spike Lee va més enllà. La cruesa de la textura, el seu caràcter brut i sorollós es fa més evident en contrast amb la netedat i polidesa de la resta del film. Un contrast que simbolitza la divisió de classe que s'afegeix a la racial en Los Angeles i als Estats Units. El vídeo de Rodney King, obra d'un blanc, és la pobresa de mitjans de la comunitat negra angelina. El metratge en 35 mm rodat per Spike Lee, un negre, recull el canon estètic creat al llarg del segle XX en torn als requeriments de la burgesia blanca estatunidenca que va crear la 'Institució' del cinema.

Malcolm X va costar 34 milions de dòlars¹⁵². D'aquest total, George Holliday, l'autor del vídeo de Rodney King, només va veure setanta mil i això perquè va demandar Spike Lee¹⁵³. El canal 5 de televisió de Los Angeles, que va ser el primer en retransmetre el vídeo de Hollyday, només li va pagar 500 dòlars. Quan Hollyday es va adonar de la magnitud del seu enregistrament, l'hi va posar el seu copyright. Va posar una demanda contra el canal de televisió, per valor de 100 milions, però va perdre¹⁵⁴. Sembla clar que fer ús del Cru surt barat.

— Ideològic

La magnitud de l'enregistrament de Holliday tenia un potencial enorme

152 TERRILL, Robert E. (2010: 44) *The Cambridge Companion on Malcolm X*. Cambridge University Press. [http://books.google.com/books?id=3vLb8KiPHPAC&printsec=frontcover&dq=The+Cambridge+Companion+to+Malcolm+X&hl=es&ei=Pv16TLuxLsamOLOI8LAG&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false]. Consultat el 28-08-2010.

153 O'DONNELL, Santiago. (24-12-2000) "Testigo del odio racial" [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=210925]. *La Nación*.com. Consultat el 28-08-2010.

154 *ib.*

que Lee va fer servir per proposar la idea de que aquelles imatges estaven íntimament lligades a X, com si no fossin de dues èpoques distintes, com si el temps no hagués transcorregut. Apel·lant a l'emoció, Spike Lee vol representar que Malcolm X i el seu discurs no són figures del passat, sinó que fan part del present, de la comunitat afroamericana actual i els seus problemes, dels disturbis de los Angeles de 1992.

Com la cinta de Zapruder, la de Holliday també va ser feta servir a un judici real. I de nou, com a *JFK*, les imatges tornen a ser utilitzades com testimoni de l'acusació en una ficció de Hollywood. Però el que en *JFK* era el testimoni d'un ciutadà, Abraham Zapruder, aquí és ja un símbol de poder popular. Aquestes imatges afeccionades ja no són el passatemp d'un empresari, són els ulls oberts d'un lampista proveït de una càmera de vídeo. Més encara, si el 'Zapruder film' simbolitza un ciutadà aïllat, el vídeo de Rodney King simbolitza els vint-i-dos milions de negres dels Estats Units que esmenta Malcolm X en el discurs inicial, malgrat hagi estat enregistrat per un blanc. És simptomàtic que el nom de l'autor de la peça fonadora del Cru, George Hollyday, estigui inscrit d'una manera molt més discreta en la història que el de Zapruder. A partir d'ara, ja es pot vigilar els vigilants

— Social

La pallissa a Rodney King ha fet en poc més d'un any un recorregut que a l'assassinat de Kennedy li ha costat gairebé vint. Ha estat l'espurna d'un aixecament col·lectiu que va colpejar amb força, simbòlicament, les ments de tot un país i, de manera més literal, la ciutat del Los Angeles amb els avalots de 1992. Lee no va poder, no va voler ignorar aquest poder, aquesta potència. El Cru, noutat, arriba a les pantalles de tot el món, a les millors sales. I a les pitjors. A totes. A la pantalla global.

1996 . Tesis (Alejandro Amenábar)

— Audiovisual

Les pel·lícules 'snuff' són films que mostren assassinats reals comesos expressament per a ser enregistrats. La mort pot ser antecedida de tortura i/o violació prèvies. A *Tesis*, Ana Torrent interpreta Ángela, una estudiant que troba una d'aquestes cintes en una sala d'exhibició de la Facultat de Ciències de la Informació. En una de les butaques, un professor seu jeu mort. Ella pensa que la duresa del contingut de la cinta ha estat capaç de matar l'home. En un principi, Ángela no

s'atreveix a mirar-la, però alhora sent una gran curiositat. El que fa és reproduir la gravació reduint el contrast de la pantalla, de manera que es pugui sentir, però no veure. Més endavant, passarà el só del vídeo a una cinta d'àudio que escoltarà amb el seu 'walkman' allà on vagi. Amb aquesta maniobra, Alejandro Amenábar ressalta el poder del só a l'audiovisual, freqüentment infravalorat, però segueix situant-lo per sota del poder de les imatges: sentir uns crits de noia i les seves súpliques és més tolerable que veure el que li estan fent. És també una manera de dosificar el suspens. El director va fent servir les imatges de la cinta 'snuff' gradualment. En principi mostra només plans de molt curta durada, que a més són enregistraments en pel·lícula d'una imatge vídeo reproduïda en un monitor. Això fa que es pugui percebre l'escombrat de pantalla i magnifica la textura de les línies que conformen la imatge electrònica. Amenábar subratlla encara més la diferència entre la textura fílmica i la del vídeo.

El director introdueix més material enregistrat en vídeo durant la pel·lícula, el que graven els personatges com a pràctiques acadèmiques per familiaritzar-se amb la càmera. Amenábar fa servir la visió subjectiva, com si estiguéssim veient el que es veu pel visor de la càmera en registrar. La imatge és monocroma, amb força soroll, hi han zooms d'anada i tornada, inestabilitat, interferències que indiquen talls entre plans i altres efectes que pretenen imitar clarament els defectes més característiques dels enregistraments afeccionats. També fa servir enregistraments presos per càmeres de seguretat, amb textura similar, però amb un pla fixe, estable i general. Sobre ells també fa ús ocasional del recurs de mostrar-los reproduïts en un monitor de televisió, introduint un pla en el que fa zoom sobre la imatge electrònica, amb la magnificació de la textura videogràfica de la que ja hem parlat.

Aquests estilemes tracten d'imitar l'audiovisual afeccionat amb dues intencions distintes. La primera és més aviat estètica: donar varietat de textures a la pel·lícula. Però també hi ha una intenció d'identificació amb els personatges, a través de l'ús del pla en primera persona. Per últim, es cerca la versemblança en mostrar les imatges 'snuff', el que crea una paradoxa, ja que mai no s'ha pogut provar l'existència d'aquesta mena d'imatges. Aleshores, el que cerca Amenábar és la versemblança d'acord a un imaginari audiovisual instal·lat a la societat. És interessant, amb respecte a això, el debat bazinià que mantenen els personatges d'Ángela i Chema. Aquest s'adona de que la pel·lícula 'snuff' que miren està editada. El pla general de la noia asseguda a una cadira, on es colpejada per un

emmascarat, no és ben bé un pla seqüència, hi ha talls amb els que l'autor del vídeo 'snuff' hauria volgut "tallar el que no vol que veiem", segons diu Chema. Amenábar recull així com l'arquetip d'aquestes cintes 'snuff' hauria de abastar tota l'acció i qualsevol tall redundaria en una pèrdua de versemblança. Una observació que es pot aplicar al Cru en general, ja que fa un molt escàs ús de l'edició. Tret de les peces amb vocació narrativa, que tracten de seguir amb més o menys fortuna els dictats del M.R.I., la majoria de peces de vídeo domèstic són fragments de brut bolcats directament de la càmera.

La qüestió de la tortura al davant de la càmera ja havia estat abordada pel cinema professional en la pel·lícula de Michael Powell *Peeping Tom* (1960). Tres anys abans de la pel·lícula de Zapruder, Powell introdueix el cinema afeccionat com eix central d'una narrativa de ficció. Això converteix aquesta pel·lícula en un clar antecedent del que anomenem Cinema Cru. En *Peeping Tom*, Mark Lewis, interpretat per Carl Boehm, treballa com a focuista en la indústria del cinema professional i és fotògraf de dones per revistes per a adults. Però la seva vinculació amb el cinema prové de la seva infància. Mark patia abusos físics i psíquics per part del pare, psicòleg, que el feia servir com conillet d'índies en els seus experiments sobre la por. I, el més important, aquestes tortures, que fins i tot podrien ser sexuals, perquè mai es mostren explícitament al film, eren enregistrades pel seu pare en pel·lícula de 16 mm.

Mark Lewis, es presentat com un ésser anormal dintre de la societat, ja que ha estat enregistrat contínuament des de petit, no només quan era sotmés a les tortures, sinó en qualsevol moment. Mark conserva la col·lecció de rotlles de 16mm del seu pare i reveu constantment les imatges, revivint així la seva vida i els abusos. És d'aquí d'on es deriva la patologia de Lewis, un assassí que també registra les seves víctimes al moment de matar-les. Per fer-ho, una de les potes del seu trípod té una punta mortal que es clava en la víctima mentre la càmera fa la seva feina.

Powell ens mostra aquests moments fent servir el pla subjectiu. A més, la mida del pla que veiem a la pantalla es redueix, ja que es tracta de material en 16 mm, i hi ha una gran creu al mig de la imatge, com si estiguéssim mirant pel visor de la càmera. Powell imita l'estil amateur, d'una manera més efectista que realista, potser, i sense fer ús abundant de la brutícia estètica, dels defectes que caracteritzen l'amateurisme, però donant unes pautes bàsiques del que més endavant serà l'Estil Cru, com el que fa servir Amenábar a *Tesis*.

— Tecnològic

Estem al 1996 i la revolució digital ja ha abastat de ple el món de la imatge. Les càmeres de vídeo digital s'introdueixen de manera inexorable en el mercat, substituint gradualment les analògiques. Una transformació que es veu reflectida a *Tesis*, on una de les claus per seguir la pista de l'assassí és que va fer servir una càmera amb zoom digital quan aquesta prestació era encara una raresa.

El film d'Amenábar introdueix també la qüestió de les càmeres de vigilància, que també són importants per a la trama en diverses ocasions. Es tracta d'uns dispositius que han tingut una enorme difusió en les dues últimes dècades. A l'època d'enregistrament del film ja es podia avaluar aquest creixement. Només entre el 90 i el 97, Londres havia passat de 100 a 5.238 càmeres¹⁵⁵. El Regne Unit és un dels estats on més s'ha desenvolupat el sistema de videovigilància i algunes estimacions parlen de una càmera per cada catorze persones¹⁵⁶.

— Econòmic

El negoci al voltant de les càmeres de seguretat al Regne Unit, va ser de 1.181 milions de lliures l'any 2009, creixent un 1% amb respecte de l'any anterior¹⁵⁷. La taxa mundial de creixement anual compost que es preveu per al 2013 és del 22%, amb un volum de negoci de 28 mil milions de dòlars. La videovigilància és, doncs, un sector econòmic molt fort amb implicacions polítiques i socials força importants. Una realitat que ja era efectiva al 1996 i que va tenir el seu reflex a la trama de *Tesis*.

Aquesta connexió amb les temàtiques de la seva època va ser un dels factors d'èxit de *Tesis* en la taquilla¹⁵⁸, inaugurant una etapa en la que el públic jove s'interessa pel cinema espanyol, amb títols d'èxit com ara, *Airbag* (1997), *Abre los ojos* (1997), també d'Amenábar, o *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998). Es tracta de produccions que s'apropen al llenguatge juvenil i fins i tot adolescent, un mercat de públic cada cop més important en les sales de cinema de tot el món.

— Ideològic

Aquesta renovació del cinema espanyol té a veure amb temàtiques i

155 ARMITAGE, Rachel (2002). "To CCTV or not to CCTV". Nacro.

[<http://epic.org/privacy/surveillance/spotlight/0505/nacro02.pdf>]. Consultat el 29-08-2010.

156 "FactCheck: how many CCTV cameras?" (18-06-2008).

[<http://www.channel4.com/news/articles/society/factcheck+how+many+cctv+cameras/2291167>].

Channel 4 News. Consultat el 28-12-2010.

157 "UK CCTV market increased by an estimated 1% to £1181 million" (2010). Market & Business Development. [<http://www.mbdltd.co.uk/UK-Market-Research-Reports/CCTV.htm>]. Consultat el 28-08-2010.

158 "Cine español. Tendencias" [<http://www.mcu.es/publicaciones/docs/EvolucCineEsp1996-2003.pdf>]. ICAA. Consultat el 28-08-2010.

estils, fent servir arguments que s'allunyaven d'algunes de les propostes considerades característiques de la filmografia hispana. El cinema de l'Estat espanyol era, i encara ho és, objecte de crítiques des de certs sectors que li atribueixen obsessions argumentals com ara la Guerra Civil. Una postura reflectida amb ironia a *Tesis* quan es descobreix el cadàver de Figueroa a la sala de projecció i Chema diu que segurament va morir per veure una pel·lícula espanyola.

A *Tesis* podem veure com s'estableix una dinàmica propera al 'thriller' des d'una òptica que és la emprada habitualment a les grans superproduccions estatunidenques del gènere. En elles, una societat en la que no s'aprecien conflictes d'envergadura es veu amenaçada per una individualitat, tot i que pot comptar amb còmplices, com en aquest cas. D'aquesta manera el perill prové sempre d'éssers asocials i mai no de la estructura social mateixa que, en principi, manca qualsevol mena de problemes.

En aquest context, l'ús de mecanismes d'enregistrament no té una finalitat d'alliberament o denúncia populars, com pot ser el vídeo de Rodney King, sinó que té una dimensió individualitzada, com un article de consum qualsevol. En mans d'aquests éssers asocials, el vídeo fa part de la seva amenaça i del perill que comporten per a la societat. A més, la dimensió social d'aquesta amenaça no té reivindicacions antisistèmiques al darrera, sinó motivacions espúries com ara un pur interès comercial. Així, la trama al voltant de les pel·lícules 'snuff' enregistrades al soterrani de la Facultat respon a fins econòmics. Els comportaments que atempten contra la societat són, aleshores, patològics, fruit d'individus o conjunts d'individus malalts dintre d'una societat sana.

Aquesta transformació del cinema espanyol coincideix en el temps amb l'arribada al poder, l'any 1996, del Partit Popular i José María Aznar. El món travessa un procés de reposicionament polític després de la caiguda del bloc soviètic. La reconversió dels partits comunistes occidentals, que abandonen aquesta denominació, i l'anomenada fi de les ideologies són elements d'aquesta nova fase, on el perill vermell es substituït a Occident per la por al terrorisme, una escalada que tindrà el seu punt àlgid amb l'atac a les Torres Bessones de Nova York. En aquest context de creixent obsessió per la seguretat s'inscriu l'auge de la videovigilància, amb les implicacions econòmiques que hem vist i d'altres, de caràcter social, que tenen a veure amb la intimitat.

— Social

La veritable existència de les pel·lícules 'snuff', una qüestió no provada fefaentment, ha convertit la matèria en llegenda urbana, tot i que existeixen estudis acadèmics que defenen que són un producte real¹⁵⁹. L'apropament de Michael Powell al tema de la mort filmada a *Peeping Tom*, va ser un antecedent de la influència de l'amateur en el cinema professional, tot i que aïllat i sense continuïtat immediata, ja que aquella era una activitat encara minoritària i no popularitzada entre les masses. La seva escassa presència social reduïa la seva capacitat d'influir, fent-la, aleshores, puntual. De fet, el guió de *Peeping Tom* ha de presentar una excusa per justificar la vinculació del protagonista amb el món de la cinematografia.

El 1996, moment en el que es situa l'acció de *Tesis*, la situació és una altra. Encara hi ha la necessitat de justificar la presència de l'audiovisual -ja no només el cinema- a la trama. Així, els esdeveniments succeeixen al voltant de la Facultat de Ciències de la Informació de l'Universidad Complutense de Madrid, on els dos protagonistes, Ángela i Chema, són estudiants. Però els desenvolupaments tecnològics i econòmics han propiciat que la proporció de gent en possessió d'equips d'enregistrament hagi augmentat de manera dràstica. Això vol dir que el que una persona sigui gravada des de petita no constitueix una anomalia que pot complicar un trauma afegit, sinó que comença a ser comú fins i tot enregistrar els naixements a la sala de parts. Aleshores, l'enregistrament d'abusos ja no és mai més l'aberració aïllada d'un científic boig, sinó que és plausible que sigui una patologia de caràcter social que crea un gènere audiovisual: les pel·lícules 'snuff'.

La creixent superpoblació de pantalles provoca, a més, un sensació de pèrdua d'intimitat en ascens paral·lel. A *Tesis* veiem com Ángela no només és enregistrada per les càmeres de seguretat, que la delaten com autora del robatori de la cinta 'snuff', sinó que també el seu amic Chema l'ha estat enregistrant, sense ella adonar-se, mentre Ángela contemplava una altre imatge, la de Bosco, que fins i tot arriba a acariciar. La pantalla/càmera global acaba per fer part del subconscient de Ángela, que es revela com paradigma del nou paranoic. Així, quan té un somni alhora violent i sexual amb Bosco, la càmera es fa present també, enregistrant l'acte sexual i, finalment, l'assassinat d'Ángela.

1997. *Tren de sombras*. (José Luis Guerín)

159"Conductas no prosociales: Un proyecto de modelo observacional en "mass media snuff" [http://gip.uniovi.es/docume/pro_vs/m2002-vs.pdf]. Consultat el 14-08-2010.

— Audiovisual

Les imatges que Gerard Fleury, un hipotètic cineasta afeccionat, va enregistrar de la seva família l'any 1930 i que van ser suposadament trobades molts anys després, són el punt de partida de un viatge oníric per la història del cinematògraf. José Luis Guerín s'inventa els fotogrames domèstics d'una imaginària família burgesa de França per a fer una reflexió sobre aquell invent que va néixer amb la vocació frankesteniana de vèncer la mort. I, efectivament, l'espectador no pot evitar una sensació de fantasmagoria constant, fins i tot aquell que vegi la pel·lícula ja informat de que les imatges no són veritablement de principis del segle XX i de que els membres de la família Fleury no estan morts perquè només han existit en la interpretació d'actors. Perquè Guerín imita a la perfecció la essència d'aquells enregistraments primigenis, pur Mode de Representació Primitiu, sense intenció narrativa, captura d'instantis conservats en el temps, trossos de vida que es conserven intactes al pas del temps. Una sensació de fantasmagoria semblant a aquella que va inundar Màxim Gorki en contemplar les imatges del cinematògraf.

Però, més allà de fantasmes, no seria del tot cert dir que la pel·lícula de Guerín narra no res. A partir de la suposada recuperació de les imatges de la família Fleury, la pel·lícula exposa la misteriosa desaparició de l'autor de les mateixes. Amb aquesta excusa inicial el film serveix una panòpia de escenes familiars que mostren quadres costumistes com les d'un vídeo domèstic dels nostres temps, salvades les distàncies, en successió de seqüències de pla únic. La pel·lícula continua amb un retorn, anys després en teoria, al lloc dels fets. El metratge guanya color i muntatge i s'inunda de la sensació de buid del que va estar ple de vida i ara no hi és. Finalment, s'analitza amb la moviola aquell metratge suposadament trobat, recreant-se en els procediments fílmics, en la essència mateixa del cinema. Però també, amb aquest exercici, s'insinuen, es narren d'alguna manera, les relacions entre els personatges que vivien a Le Thuit, en una, potser, reflexió de que el M.R.I no és més que un procés kulechovià que crea significats en associar plans. És clar que el director explica moltes coses a la pel·lícula, des de picades d'ull a persones i moments de la història del cinema, a simbolismes com la barca a la vora del riu, o la permanent fascinació de Guerín per la figura de la dona, en una reivindicació de que hi ha vida, històries i cinema fora del M.R.I.

Si definim l'Estil Cru com la imitació de les característiques del Cru per part del cinema comercial mitjançant l'ús de recursos tècnics i estètics, estem davant

d'un cas paradigmàtic: inestabilitat, manca de definició, desenfocaments, enquadres grollers... A això se l'han d'afegir els procediments que fa servir Guerín per tal de donar una aparença més vella al metratge: ratlles, cremats de la pel·lícula, taques... Tot això configura una estètica que persegueix la versemblança per tal de submergir l'espectador en un món ja desaparegut i en una manera de fer cinema també desapareguda. La versemblança és necessària per a que les imatges suposadament trobades puguin tenir una funció emocional, puguin despertar la nostàlgia de l'espectador i, amb ella, el seu interès.

— Tecnològic

Una manera de veure *Tren de sombras* és com un cant a tecnologies cinematogràfiques vives, alhora que obsoletes, superades pels temps i els formats. Tecnologies, per això mateix, vinculades amb èpoques i metratges del passat, el que implica, gairebé inevitablement, una mirada nostàlgica sobre les mateixes.

És el cas de la càmera de la casa Víctor que fa servir el personatge de Gerard Fleury. És possible que el fet d'haver triat una càmera que fes servir pel·lícula de 16 mm hagi estat per un interès estètic del mateix Guerín, per tal d'obtenir un determinat tipus d'imatges. O potser hi hagi al darrere alguna mena de fetitxisme personal. La qüestió és que l'any 1930, quan Gerard Fleury hauria pres les imatges de la seva família, el format de 16 mm no era el favorit dels cineastes amateurs, que preferien el 9,5 mm que havia tret la casa Pathé el 1922, molt més econòmic. En 1932, la Kodak llençaria el format de 8 mm que també tindria una molt gran acceptació entre els afeccionats. No obstant, és totalment versemblant que un membre de l'alta burgesia amb una veritable afició pel cinema no posés límits econòmics a la seva passió i, aleshores, rodés en 16 mm.

En qualsevol cas, és evident la importància que Guerín li dona a la càmera mateixa, com es pot comprovar en el pla que fa d'ella a la seva caixa, envoltada d'elegant vermell, quan *Tren de sombras* retorna a la mansió francesa, anys després del suposat enregistrament de les imatges de la família Fleury. Imatges que contrasten amb les rodades en 35 mm amb les que Guerín ens ensenya aquest retrobament amb *Le Thuit*, que apareix desbordant dels colors de la tardor a les folles caigudes de les arbres, dels grogs i vermells de les casetes al costat de les ovelles o del verd dels camps. A l'última part de la pel·lícula, veiem Gerard Fleury en 35 mm, amb la seva Victor a la mà. Guerín ensenya el que suposadament hauria gravat la càmera de 16 mm, fent encara més notable el contrast entre tecnologies i

formats.

Aquesta última part de la pel·lícula també dona especial importància als mètodes de muntatge pre-digital, simbolitzats en la moviola que fa servir un enunciador indeterminat. Amb les seves combinacions de plans, va insinuant possibles significats ocults en les imatges que hem vist al principi de la pel·lícula. Es tracta d'un homenatge a, o reivindicació de, una manera no només d'editar, sinó de fer cinema, que en el moment en el que *Tren de sombras* arriba a les sales estava ja sent relegada per l'edició digital.

— Econòmic

La reivindicació de *Tren de sombras* com una altra manera de fer cinema té, obligatòriament, una vessant econòmica. Datada en la segona meitat de la dècada dels 90, aquesta pel·lícula es roda contra la lògica imperant en el mercat audiovisual. No és un producte 'multiplataforma', pensat per a obtenir beneficis econòmics de la venda de ninos o del patrocini de menús de menjar ràpid. A partir d'un projecte per commemorar el centenari del cinema, Guerin va anar a Le Thuit amb el seu director de fotografia, Tomás Pladevall, per rodar escenes en blanc i negre i 16 mm a imitació de les velles pel·lícules familiars. Aquesta idea inicial va trobar el suport de Pere Portabella¹⁶⁰, que va finançar la tornada a Le Thuit, aquest cop amb equip de 35 mm.

El resultat és un projecte fílmic que s'escapa de l'establert pels codis ortodoxes de producció cinematogràfica, molt lligats al M.R.I. La influència del Cru, encarnada aquí en una recreació de les velles pel·lícules familiars en 16 mm, és, en aquest cas, una influència a contracorrent, des del punt de vista econòmic. Probablement per això, *Tren de sombras* va patir una distribució molt irregular als cinemes, dificultant el seu contacte amb el públic a les sales d'exhibició. Paradoxalment, un producte que homenatja el cinema de l'era pre-electrònica va ser exclòs de moltes sales i va trobar un punt de connexió amb les audiències gràcies a la pantalla global. Projeccions en vídeo/DVD en petites associacions culturals, fragments penjats en YouTube o descàrregues per Internet han facilitat una difusió

160 GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2000) "Tren de sombras, de José Luis Guerin - El cine es estado puro" en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, núm. 9, Ateneo de La Laguna, La Laguna, 2000. Págs. 154-163. [http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:msHpl_9OTVYJ:www.bocc.uff.br/pag/tarin-francisco-tren-de-sombras-cine-estado-puro.pdf+tren+de+sombras+moviola&hl=es&gl=es&pid=bl&srcid=ADGEESjvbhFZgFkg_4CRpdWGC93a9nQnINqDxJErl2mo7Pjde5WuUldw_FP0P1kyyYDRv8UoVDd4OOcstq7rAuxUwH5W3YaAgf4pD18ckiG0DBvknYDHmBLHj5s6hBqDFkPVmszhBLMe&sig=AHIEtbSzYk3ECbdQX5BoTeL9ID1ictnd7QJ]. Consultat el 28-08-2010.

de la pel·lícula que potser no era la desitjada pels seus creadors per raons de gaudiment estètic i de guany econòmic.

— Ideològic

En aquest posicionament de *Tren de Sombras* sinó en front, sí al menys en mig, d'una conjuntura econòmica molt determinada al món audiovisual, podem trobar un posicionament ideològic inevitable, sigui conscient o no. La reivindicació de la creació artística més enllà dels condicionaments merament economicistes, situa la pel·lícula en front de les tesis (i potser de *Tesis*) que col·loquen el mercat com mida de totes les coses i com regulador providencial de qualsevol activitat, artística o no.

A més d'aquesta posició de partida, *Tren de sombras* ofereix més lectures a partir de l'Estil Cru que introdueix en el film i del seu contrast amb la resta del metratge. Els exercicis que involucren la nostàlgia de temps passats sovint poden ser interpretats com una reivindicació de l'època mateixa, presa sencera amb totes les seves complexitats i contradiccions. Guerín parteix d'un escenari fictici, la casa dels Fleury, però que té un referent real molt clar, la burgesia d'entreguerres, francesa en aquest cas. La vida que surt reflectida en el metratge suposadament trobat, transmet una sensació de felicitat congelada en el temps, d'una època i valors ideals i perduts.

Però aquesta impressió inicial es revela superficial en l'últim tram de la pel·lícula. No només és la moviola la que insinua relacions entre aquells imaginaris personatges dels anys 30. Enregistrats ara en 35 mm, el color els hi dona una altra dimensió. El cel gris, les folles mortes al terra, conformen un altre context quan veiem Gerard Fleury enregistrar dues figures de distinta classe social. En apropar-se a elles, Guerín ens mostra ara quelcom que no havíem vist al principi: l'assetjament de la criada per part de l'amo burgès. Una manera de dir que les coses no sempre són tan idíl·liques com pot semblar a primera vista. Més que el costat fosc, els secrets d'una família concreta, el que es representa són les relacions de poder d'un sistema concret.

— Social

Es podria argüir que l'imitat aquí són característiques pròpies d'un cinema amateur molt anterior a la data que hem fixat com inici del Cru. Però les característiques de l'audiovisual afeccionat són les mateixes, salvats els afegits que suposa la introducció de l'electrònica. Alhora, avui és impossible no identificar-se amb unes imatges familiars domèstiques: les percebem com nostres, ens veiem a

nosaltres, tot i que estiguin enregistrades a una mansió francesa del primer terç XX i no a una piscina del barri. Perquè la essència és la mateixa: està el que saluda a càmera, els nens que no paren quiets, la cosina muntada en bicicleta... Rodney King ha tornat Cru tot l'audiovisual.

La introducció de l'Estil Cru era necessària per a Guerín perquè si haguéssim vist des del principi als personatges com els veiem al final -filmats en color, amb una cinematografia impecable, amb un muntatge de continuïtat perfecta- la nostra memòria audiovisual, conscient o no, ens hagués adreçat a una pel·lícula d'època, al M.R.I. I calia remuntar-se més enrere. L'Estil Cru dona la versemblança necessària per retrobar l'esperit frankenstenià sense el que la fantasmagoria ja no seria possible. És lògic que una pel·lícula que no s'erigeix contra el M.R.I., però que sí tracta de mostrar que el cinema és més que el M.R.I. i que va néixer lliure d'aquesta estructura -el que no és ni bo ni dolent-, faci servir una estètica que tampoc correspon al canon de la narració clàssica de Hollywood. És, fins i tot, inevitable.

1997. Gummo. (Harmony Korine)

— Audiovisual

El mateix any que Guerín reclamava la pluralitat de formes de fer cinema, fent servir per això estilemes del Cru en part del seu metratge, Harmony Korine feia el mateix, però, en el seu cas, adreçant-se a referències més properes en el temps: la imatge electrònica, el vídeo, tot i que també fa servir el Super 8 en color. Rodada en Nashville, Tennessee, EUA, el seu lloc d'origen, *Gummo* està situada a Xenia, un poble real de Ohio assolat freqüentment pels tornados. La pel·lícula s'obre amb imatges en color en vídeo i Super 8 amb molt de gra, amb una veu en off que explica com un tornado va passar per Xenia, anys enrere, i les seves conseqüències. Aquesta mena de material es combina durant tota la pel·lícula amb metratge en 35 mm -la majoria-, vídeo i plans de fotografies fixes preses amb Polaroid. Tot i que no hi ha normes rígides, Korine acostuma fer servir el metratge de vídeo, Super 8 i les fotografies per introduir comentaris dels personatges amb veu en off, tot i que s'exigeix molta atenció a l'espectador per tal d'esbrinar qui està parlant en cadascú d'aquests moments. En aquesta mena de seqüències, l'edició és temàtica, sense guardar continuïtat narrativa o d'altra mena, més aviat tractant de crear una espècie d'atmosfera. És clara la intenció emocional. Les parts de la pel·lícula rodades en 35

mm alternen tant el muntatge en continuïtat com el pla-seqüència, segons els requeriments de cada escena, al parer del director.

El resultat són una successió d'escenes que no semblen guardar necessàriament continuïtat i que s'expliquen per sí mateixes, però que en combinació amb la resta donen una visió de conjunt. No hi ha una narració en el sentit vuitcentista presentació-nus-desenllaç, només petites accions que es repeteixen de tant en tant, com els dos nois que busquen gats pel poble per matar-los. No queda clar si les accions de les distintes seqüències són simultànies, anteriors o posteriors en el temps, el que no afecta al desenvolupament de la pel·lícula.

A això contribueix el metratge en 35 mm, rodat amb tècniques del 'Cinéma Verité', fent servir la càmera en mà, com a l'escena de la lluita lliure amb una cadira de cuina, però sense por de posar-la sobre un trípode, com a l'escena del sofà amb el nan negre. El resultat és una sensació de documental sobre la vida al rural dels EUA. I és aquí on entra el metratge en Super 8 i el vídeo, que tenen un paper de corroborar la veracitat de la resta. Tots dos són de qualitat tècnica i estètica molt baixa i és freqüent que no es pugui discernir clarament el que mostra la imatge, sobre tot en format Super 8, la seva funció informativa passa a un segon pla. Aquest metratge pseudo-afecionat és com un 'així es va fer', un 'behind the scenes', un vídeo domèstic de l'equip de rodatge que fa veure que els personatges de la pel·lícula són de debò, que no estan interpretant. Mentre que la textura vídeo és percebuda com una intromissió en la intimitat dels personatges, amb una funció informativa, d'ensenyar només; el Super 8 adopta una posició evocadora, nostàlgica, amb clara intenció d'emocionar. Una funció emocional que es superposa a qualsevol altra durant tot el film i que fa que l'espectador passi del fastig a la tendresa, a la por, al sobte i gairebé per tota la gama sensitiva. La qualitat dolenta d'aquestes imatges que emulen el Cru s'uneix a la sensació de cosa barata que proporciona la posada en escena per dotar al conjunt d'un verisme inusitat.

— Tecnològics

La introducció massiva de les tecnologies d'enregistrament d'imatge a la societat dona una certa sensació d'omnipresència de la càmera. Fa la impressió de que l'aparell està sempre disposat per a enregistrar, sigui qual sigui la circumstància. Sota aquesta premissa, Harmony Korine fa servir a *Gummo* el material de vídeo i de Super 8. Aquest formats apareixen a la pantalla quan l'enregistrat pretén ser casual,

imprevist, com ara les imatges del tornado. Korine vol fer veure que aquests formats han estat emprats perquè eren els que havia més a l'abast en el moment en que va succeir el fet enregistrat. És clar que això dona més versemblança al material, doncs fa veure que no hi ha posada en escena, ni guió fins i tot: les coses esdevenen i són enregistrades en el format que hi ha més a mà.

Però també hi ha un component emocional lligat a aquests formats. Quan veiem imatges amb aquesta textura, molt de cops som remesos a metratges propis, a enregistrament de les nostres vides, pel·lignats que estan el vídeo i el Super 8 a les pel·lícules familiars en l'imaginari audiovisual col·lectiu. Korine juga amb això, fent servir les tecnologies domèstiques per potenciar el component emocional de la pel·lícula, associant-les, a més, amb músiques i veus de forta càrrega emotiva. Aquesta circumstància s'aguditza amb el Super 8, desplaçat avui per la tecnologia vídeo i que, per això, és percebut per l'espectador com més llunyà en el temps, el que dota a les imatges d'un gust nostàlgic.

— Econòmic

Gummo va tenir un pressupost de 1,3 milions de dòlars¹⁶¹. Bona part del metratge està enregistrada en format domèstic, no només per Harmony Korine, sinó per molts membres de l'equip durant els dies de preproducció. Però també van ser altres aspectes els que van ajudar a reduir els costos. Així, l'actriu Chloë Sevigny va fer també el disseny de vestuari, moltes de les llums emprades per il·luminar eren tubs de fluorescent comuns, gran part de l'elenc eren coneguts del director i la majoria dels actors no són professionals i el director de fotografia, Jean Yves Escoffier, va baixar el seu sou habitual per tal de treballar amb Korine.

Aquest conjunt de circumstàncies fan que la pel·lícula tingui una certa connexió amb produccions amateur. L'escassetat pressupostària va aconseguir més versemblança en el conjunt i especialment en el metratge rodat amb Estil Cru. L'absència de posada en escena, la utilització de material i equipament no professional són característiques comunes a la majoria de peces de Cru, especialment aquelles de temàtica familiar, a les que Harmony Korine s'apropa en moltes ocasions.

Aquest aspecte amateur i la versemblança aconseguida en l'Estil Cru per Korine i Escoffier, resulten molt adients per a aquesta pel·lícula que reflexa la vida de

161 "Gummo (1997) - Trivia" [<http://www.imdb.com/title/tt0119237/trivia>]. IMDB.com. Consultat el 28-08-2010.

la 'brossa blanca', els estatunidencs pobres descendents de colons europeus. L'economia de mitjans de *Gummo* encaixa bé amb la representació del poble de Xenia, part de la zona dels Apalatxes, on l'any d'estrena de la pel·lícula els ingressos mitjans de la població, majoritàriament blanca i rural, eren quatre mil dòlars més baixos que la mitjana dels Estats Units d'Amèrica¹⁶².

— Ideològic

La cruesa del conjunt esdevé en crítica política, voluntària o no, del conegut com 'white trash' i la mateixa essència d'Amèrica, representada com violenta i racista. Però també hi ha una voluntat de apropament i de divulgació d'una part de la societat que és ocultada sistemàticament de l'escena pública. Donar visibilitat aquesta gent és un posicionament de caire polític, en el sentit de que és un pas imprescindible per poder reivindicar quelcom. Cal recordar, a l'Estat espanyol, l'eslògan que apareixeria l'any 1999 per reivindicar millores d'infraestructures a la província de Terol: "Teruel existe".

Gummo fa una visibilització que és alhora onírica i realista, que amb l'Estil Cru no fuig de la lletjor, de la pobresa, de la crueltat, la violència. Però que, alhora, mostra que al costat d'això també hi ha música, poesia, bellesa. La sensació onírica que transmeten les imatges de vídeo transmeten també els somnis dels personatges, com ara Tummler en camí de "ser una llegenda", un noi "amb una meravellosa personalitat", com diu Solomon, el seu company a la cerca de gats que matar.

— Social

El que proporciona el conjunt és una sensació de percebre la quotidianitat de Xenia, que és el mateix que dir estar mirant el cor dels Estats Units de Amèrica. Uns Estats Units que no surten a les pel·lícules de Hollywood. Uns Estats Units lletjos, racistes, bruts, pobres i molt avorrits. Però uns Estats Units on han arribat també les càmeres de Super 8 i de vídeo domèstic.

Harmony Korine pretén que veiem el material d'Estil Cru com part de la vida de Xenia, com els records dels seus habitants, com fragments preservats de les seves vides. Aquesta imitació del veritable audiovisual afeccionat es fa versemblant pel caràcter popular que ha assolit el Cru des de 1991 i que permet que les tecnologies personals d'enregistrament hagin arribat fins a les comunitats

162 "Rural poor and the medically underserved & cancer"[<http://iccnetwork.org/cancerfacts/ICC-CFS6.pdf>]. Intercultural Cancer Council. Consultat el 30-08-2010.

econòmicament deprimides de l'Amèrica profunda.

1999. *The Blair Witch Project*. (Daniel Myrick i Eduardo Sánchez)

— Audiovisual

El film es presenta com metratge trobat al 1995 i suposadament enregistrat l'any anterior per tres estudiants de cinema que volien fer un documental i van desaparèixer al bosc. Durant la pel·lícula, veiem com els nois surten cap a Burkittsville, Maryland, EUA, abans conegut com Blair, on de tant en tant han succeït esdeveniments violents que la llegenda popular atribueix a la influència malvada d'una bruixa. La intenció dels nois és indagar en aquest misteri, però acaben perduts en el bosc. Desorientats, cansats, amb fam, la relació entre els tres es deteriora i empitjora encara més quan comencen a sentir i veure coses estranyes. Sembla que hi ha alguna cosa al bosc que els persegueix i amenaça. El desenllaç final continua amb la tradició de rebuig del final feliç del cinema de horror americà des dels 70 i els tres nois moren en estranyes circumstàncies.

L'autopresentació de la pel·lícula com fals documental, a més de tenir a veure amb qüestions de màrqueting, dona l'excusa narrativa per a que els personatges estiguin gravant-se contínuament, de manera que l'espectador no es perdi cap moment important. Evidentment, hi ha el·lipsis, però totes tenen la funció narrativa de mantenir el suspens i es presenten com fruit de l'apagament temporal de la càmera. De tota manera, durant el desenvolupament de la trama, es fa necessari, des del punt de vista de la lògica narrativa, que els personatges justifiquin novament el per què de l'enregistrament continu. Així quan Michael C. Williams o Joshua Leonard es queixen de ser constantment enregistrats, Heather Donahue argumenta que vol tenir tot el material possible per al seu documental. Aquestes queixes dels personatges naturalitzen l'excusa argumental. Un altre recurs per recolzar el caràcter suposadament documental del film és que els esmentats noms dels personatges són també els veritables noms dels actors.

El material suposadament trobat consisteix en llaunes de pel·lícula cinematogràfica i cintes de vídeo, que corresponen, respectivament, al documental i al 'making of'. Tot i així, la delimitació no és estricta i ja al principi veiem entrevistes enregistrades en vídeo, segurament per la voluntat dels directors, més estètica que narrativa, d'introduir color. Tots dos equips són manejats càmera en mà però, tot i així, la pel·lícula presenta un aspecte molt més polit, en blanc i negre, que el vídeo,

que presenta els habituals moviments amb brusquedat, desenfocaments, abús del zoom, etc. En aquest sentit és interessant l'aposta arriscada que suposen les parts de la pel·lícula en el que l'acció està pràctica o totalment a les fosques, el que contribueix a una més gran identificació amb els personatges, la seva desorientació i la por que senten en sentir uns sorolls indefinits fora de la seva tenda de campanya, al mig de la total foscor del bosc. També hi ha varies escenes en la que els protagonistes fugen corrent càmera en mà, il·luminats per una llanterna. El resultat és un pla-seqüència en primera persona, totalment tremolant. Es sacrifica la nitidesa en ares de la identificació amb les emocions dels personatges. Probablement la seqüència més famosa és aquella en la que la protagonista s'enregistra a ella mateixa en vídeo per a fer una mena de testament audiovisual. La noia demana perdó, plorant, perquè es considera culpable de la situació. Un primeríssim primer pla l'agafa només l'ull dret, el nas i part del barret i és il·luminat des de la dreta per un llum directe, es suposa que de la llanterna que ella mateixa està aguantant a la mà. La composició resultant, unida a la interpretació de l'actriu és d'una gran força dramàtica.

The Blair Witch Project, amb aquesta aposta estètica, encerta en aconseguir donar-li un rentat de cara a un gènere que donava símptomes clars d'esgotament com és el de terror adolescent, afligit d'una pèrdua de credibilitat per la repetició de les fórmules. Perquè la pel·lícula en sí poques novetats més aporta, des del punt de vista de la narrativa. L'opció estètica escollida va ser polèmica al seu moment i encara hi ha gent que no pot veure aquest film precisament per la calculada lletjor de les seves imatges inestables, que poden fins i tot arribar a marejar l'espectador. Però la sensació de versemblança que aconsegueixen les imatges, que l'espectador pot identificar amb qualsevol excursió pròpia al bosc, és gran i en ella es va recolzar la producció per promocionar el film com si fos un documental real.

— Tecnològic

La web de *The Blair Witch Project* encara és plenament operativa. En entrar, Heather Donahue ens ensenya la seva habitació abans de sortir a filmar el seu documental. És un breu clip de vídeo que figura també a la pel·lícula. Tot seguit, apareix un menú amb diverses opcions i una promoció que insta a comprar el DVD del film. La web encara presenta la pel·lícula com si el seu metratge hagués estat veritablement enregistrat pels tres nois protagonistes de la pel·lícula. Les suposades

biografies dels nois s'acompanyen de fotografies que segueixen la línia estètica de l'Estil Cru del producte audiovisual: aparença informal, aparentment domèstica, amb defectes com sobreexposició per flash i com noms d'arxiu pretesament adients com "Yeeeeha". La plana web inclou també material com vídeos de suposats noticiaris que parlen de la desaparició dels nois, una cronologia d'esdeveniments relacionats amb el mite de Blair i altra mena de material que pretén fer més versemblant que la pel·lícula és un veritable documental.

Veiem aquí que els responsables de *The Blair Witch Project* tenen molt clar el caràcter multipantalla del seu producte i aprofiten Internet no només per promocionar i vendre la pel·lícula, sinó per alimentar la trama de la mateixa i fer-la més versemblant. En aquest sentit, *The Blair Witch Project* ha estat una pel·lícula pionera i la seva web ha inclòs amb el pas del temps transcorregut des de l'estrena, innovacions tecnològiques que han permés introduir més material

A la web també estan disponibles extractes del material suposadament enregistrat pels nois. El material és accessible punxant en fotografies de les llaunes de pel·lícula de 16 mm i les caixes de cintes de Hi8 e DAT. Aquestes fotografies estan molt 'atrezzades' per donar-les un aspecte més versemblant. Així, les llaunes estan rovellades i les caixes de les cintes individualitzades amb dades escrites a mà. Són aspectes que denoten la importància del detall a l'hora d'assolir versemblança, però també de fer notar la mena de material tècnic emprat. Novament, a la trama es cerca una excusa narrativa per a la connexió dels personatges amb el món de la imatge, són estudiants de cinema. Però, aquesta excusa sembla que només està orientada a justificar l'ús de la càmera de 16 mm i de l'enregistrament de so en DAT, formats que no estaven a l'abast de la pràctica totalitat dels afeccionats de finals del segle XX. El Hi8, però, era un format de vídeo molt popular.

— Econòmic

Fer *The Blair Witch Project* va costar 60 mil dòlars i va recaptar més de 248 milions a tot el món¹⁶³. Amb la justificació narrativa que va permetre rodar combinant la pel·lícula de 16 mm i el vídeo Hi8, fent servir escenaris naturals per a la posada en escena, aquesta pel·lícula va oferir una raó econòmica de pes per a la introducció de l'Estil Cru al cinema comercial. És interessant que el seu pressupost va ser molt inferior al del seu precedent més significatiu, des del punt de vista

163 "Box office/ bussiness for The Blair Witch Project" [<http://www.imdb.com/title/tt0185937/business>].
IMDB.com. Consultat el 28-08-2010.

econòmic, *Easy Rider* (1969)¹⁶⁴. La pel·lícula de Dennis Hopper va costar 400 mil dòlars i al 1972 havia recaptat 60 milions de dòlars en tot el món, mentre que *The Blair Witch Project* ja havia fet més de 140 milions l'any de la seva estrena, només als EUA. Certament, les condicions de mercat han canviat molt des de 1969, però també és veritat que el guany proporcional amb respecte del pressupost inicial en el cas de *The Blair Witch Project* és impressionant.

L'autopresentació de la pel·lícula com fals documental, obtingut a més després de la suposada mort dels seus realitzadors, és clarament un factor de màrqueting per tal d'augmentar l'expectació al voltant del film i aconseguir més espectadors.

— Ideològic

Com història de terror, *The Blair Witch Project* aporta sobre tot una innovació estètica a la narrativa del gènere, però no gaires més coses noves. La font de la por és exògena: la societat es veu amenaçada per quelcom que està fora d'ella. Aquí, l'encarnació de la societat són es tres nois que acaben sent les víctimes d'aquesta amenaça. Però no són les primeres, sinó que s'uneixen a una llarga llista de caiguts en estranyes circumstàncies.

És a partir d'aquí on podem fer una ollada al missatge simptomàtic que transmet la pel·lícula. I és que aquesta amenaça està fora de la societat, però ha estat part d'ella. És un perill que resideix al bosc, perquè és enllà on ha estat expulsat. L'origen d'aquesta amenaça és Elly Kedward, una dona acusada en 1785 per nens de la vila de Blair de haver-los dut a casa seva i haver tractat de treure'ls sang. Kedward va ser condemnada per bruixeria i abandonada al bosc pels colons que habitaven el poble. A l'hivern de l'any següent tots els que l'havien acusat estan morts. Va ser el principi d'una sèrie de estranys esdeveniments que alguns dels habitants de Blair, després rebatejat com Burkittsville, atribueixen a la maledicció de la bruixa.

Aquest teló de fons de la pel·lícula està profundament arrelat en la Història colonial de l'Amèrica Britànica, on molts dels primers habitants d'origen europeu eren cristians puritans intransigents. Aquests colons van protagonitzar episodis reals de caça de bruixes, el més conegut dels quals va esdevenir al poble de Salem, Massachussets¹⁶⁵. Sovint, aquests processos eren simples intromissions

164 "Box office / business for Easy Rider" [<http://www.imdb.com/title/tt0064276/business>]. IMDB.com. Consultat el 30-08-2010.

165 The Salem Witch Museum [<http://www.salemwitchmuseum.com/>]. Consultat el 30-08-2010.

per part dels veïns i autoritats en les vides i llibertats individuals dels acusats, per portar modes de vida diferents als establerts o per patir malalties relacionades amb el comportament. Aleshores, la maledicció de Blair revela un transfons de culpa, de pecat original, en la fundació mateixa dels Estats Units. La bruixa de Blair funciona a la narració com la venjança de les víctimes per les injustícies de la història. Seria un tema semblant al de *Poltergeist* (1982), on els esdeveniments paranormals tenen a veure amb la construcció d'una urbanització en terres d'un cementiri dels nadius americans.

Però, més enllà de la identificació inicial de la maledicció com venjança, es pot extreure un missatge potser més reprimat en la pel·lícula. Es tracta de les dificultats per reescriure la Història que posa el mateix sistema que la ha escrita. Així, els estudiants que volen esbrinar els secrets al darrere de la maledicció de Blair, amenacen amb desvetllar l'origen fosc de l'estat i la seva mort és la conseqüència de haver desafiat el sistema. En aquest context, el Cru, els nois armats dels seus mecanismes d'enregistrament, encarna la voluntat del poble d'assolir i de difondre coneixement per ell mateix, una opció enfrontada per l'estat que vol ser l'únic redactor oficial de la Història i els fets.

— Social

A més d'aquestes implicacions polítiques, *The Blair Witch Project* reflexa alguns aspectes de la iconosfera en formació de la societat del canvi de segle, el moment quan va ser llençat el film. Les abundants queixes del protagonistes per ser enregistrats en tot moment pot ser traslladada a un món on la presència de càmeres és ja una constant. El fet de ser contínuament vigilat per aquests aparells ja no és una excepcionalitat, com a la societat representada a *Peeping Tom*, sinó que comença a ser habitual. Això pot conduir, com veiem en els personatges, a un rebuig a la presència de la càmera, que pot apropar-se a la paranoia. Hi ha una percepció de pèrdua de llibertat, com quan els dos nois exigeixen a Heather que apagui l'aparell per poder discutir lliurement, sense que quedin 'proves' del que es pugui dir durant la conversació.

Les eines emprades en la realització de la pel·lícula afavoreixen la identificació de l'espectador amb el producte. La textura de les imatges enregistrades en vídeo, la seva qualitat i defectes, s'apropen al que pot ser un vídeo de viatges de qualsevol noi de l'època. Aquest espectador jove, públic objectiu de la pel·lícula, comença a fer ja un ús intensiu d'Internet i el pes que la productora dona a la plana

web de la pel·lícula és un factor que indica la rellevància social que està adquirint la xarxa en la societat de la pantalla global.

2003. Un instante en la vida ajena. (José Luis López-Linares)

— Audiovisual

Madronita Andreu era una filla de la burgesia catalana amb una afició: enregistrar pel·lícules domèstiques. Bona part de la seva vida, cent cinquanta hores enregistrades entre 1922 i 1980, va quedar plasmada en film de 16 mm, conformant una col·lecció d'imatges que el director José Luis López Linares va fer servir per a construir aquest documental. A *Un instante en la vida ajena* veiem com unes peces enregistrades per perpetuar la memòria familiar, per ser gaudides en la intimitat de la llar, són ordenades de manera que expliquin una història, amb el seu principi i el seu final (feliç). Sobre elles, una veu en off, acompanyada per la música adient, va explicant la vida i miracles de Madronita Andreu, fent que una sensació de melancòlica felicitat emani del metratge. Però, a part de emocionar, la pel·lícula divulga significats, que, des de l'òptica cognoscitiva, varien, lògicament, segons l'espectador. Aleshores, el film no serà vist d'igual manera a l'Estat espanyol que fora; per un comte que pel net d'un milicià caigut a la Guerra Civil. La pel·lícula, potser involuntàriament, dirà coses distintes a cadascú que la vegi, però, tot i així, la sensació de *La vie en rose* amb la que culmina el film és gairebé inevitable.

A darrera d'això hi han dos factors importants. El primer és la pròpia voluntat de Madronita de enregistrar només els moments feliços de la seva vida. Les morts a la família, les desgràcies, no tenen lloc al seu metratge. En canvi, els còctels, els balls, els viatges, els neons de Nova York i l'exòtic d'Àfrica són les situacions i escenaris on Madronita Andreu va filmar el seu material, que és un recorregut sobre les bondats de la vida burgesa al llarg del segle XX.

L'altre factor és la qualitat excepcional del material enregistrat per Madronita Andreu i que demostra que molts dels defectes que sovint s'associen com inseparables del cinema domèstic no li són intrínsecs. Els colors plens de vida, el blanc i negre adequadament contrastat, els enquadres correctes, el pols ferm, el focus a lloc són constants del metratge del documental. A més de la correcció tècnica, Madronita Andreu s'estimava la posada en escena i comprometia les seves filles en rodatges que implicaven força preparació en matèria de vestuari, maquillatge, decorats... Un manera de fer que també contrasta amb la quasi nul·la

preproducció de l'audiovisual afeccionat als nostres dies i amb la immediatesa que caracteritza els enregistraments.

Això demostra, per una banda, que el canon estètic perseguit pels afeccionats no s'aparta massa del professional, més aviat el contrari, el que succeeix és que el normal és no assolir el nivell. Per una altra banda, el treball de Madronita, cineasta autodidacta, mostra el potencial comunicatiu i artístic que tenim a les nostres mans, fora de qualsevol circuit comercial. L'audiovisual amateur pot també aspirar a la perfecció estètica i, fins i tot, esdevenir en forma d'expressió popular que construeixi el seu canon propi mitjançant les aportacions dels seus creadors.

— Tecnològic

L'origen social de Madronita és inseparable de la seva producció fílmica. Així, aquesta dona feia servir una càmera Bell & Howell de format 16 mm, quan la majoria de cineastes afeccionats empraven el format de 9,5 mm. Aquest últim, molt lligat a les càmeres conegudes com Pathé Baby es va popularitzar a Europa a partir de 1922 pel seu cost reduït en comparació amb el format de 16 mm. A Estats Units, el 9,5 no va ser tan reeixit pel domini de mercat exercit per la Kodak, que va impedir la difusió massiva del format de la Pathex, filial de la Pathé europea. Tot i així, la Kodak no trigaria en llençar el seu propi format econòmic, el 8 mm, que aviat es popularitzaria als EUA i a tot el món. Però Madronita Andreu provenia d'una família de molts diners i es podia permetre enregistrar en 16 mm. Fins i tot, abans de fer servir pel·lícula de color, enviava el seu material en blanc i negre als Estats Units per tal de poder veure les seves pel·lícules acolorides.

Veiem doncs que l'espai de temps enregistrat per Madronita a les seves llaunes de film és un període on la producció audiovisual domèstica es encara un producte de minories, més quant més enrere en el temps ens en anem. Les tecnologies d'enregistrament domèstiques entre 1922 i 1980 eren fílmiques, tret dels últims anys d'aquest període, quan van aparèixer els primers 'porta-pack' videogràfics. En qualsevol cas, es tractava d'aparells amb escassa penetració a la societat, un patrimoni fins a cert punt extravagant per la seva raresa.

— Econòmic

Hi ha, per tant, implicacions econòmiques molt importants en el material de partida amb el que compta López-Linares. El caràcter restringit de les tecnologies d'enregistrament de l'època de Madronita s'elevava quant més sofisticat era l'aparell. Per tant, la possessió d'una càmera de 16 mm era una indicació de classe social.

Efectivament, Madronita era filla del doctor Andreu, famós per les seves pastilles contra la tos. Però aquest home va ser, a més, responsable de l'urbanització de la zona del Tibidabo i de la construcció del parc d'atraccions situat a aquest puig barceloní, entre d'altres projectes econòmics.

La família Andreu tenia, doncs, un poder econòmic molt gran, del que les pel·lícules de Madronita són símptoma i prova. Síntoma perquè la mateixa possibilitat d'enregistrar imatges, i més en format 16 mm, revela un poder adquisitiu important. I prova, perquè el metratge ensenya les condicions de vida dels Andreu, envoltats en luxes, viatges i mansions que contrasten amb la situació econòmica de la classe obrera, sumida en la pobresa, i que va patir un agreujament d'aquesta situació amb la misèria de la postguerra. Així, doncs, les pel·lícules familiars de Madronita Andreu són producte d'unes circumstàncies econòmiques molt concretes: les de la seva família, d'una opulència impertèrrita en un context marcat per guerres civils i mundials, causades en bona part per una situació econòmica i laboral insostenible per a la majoria de la població, que va patir encara més en la postguerra europea i espanyola.

— Ideològic

Les implicacions ideològiques d'aquest context econòmic són evidents i posen de manifest les raons últimes al darrere del cop d'estat del 18 de juliol i la subsegüent Guerra Civil espanyola. Més enllà de inclinacions catalanistes o espanyolistes, la família Andreu gaudia d'una posició de privilegi econòmic abans de la guerra i la va mantenir després, el que ressalta els llaços entre les burgesies de les diferents parts de l'Estat espanyol i els seus interessos comuns. Aquestes circumstàncies s'han de llegir entre línies al metratge de Madronita. Però també surten a la llum per les coses que la pel·lícula de López Linares no mostra, com ara l'escena en la que el segon marit de Madronita, Max Klein, pren café amb el dictador Franco. La família Andreu, que gestiona el llegat Klein on està inclòs l'arxiu de imatges enregistrades per Madronita, no va voler la inclusió d'aquesta seqüència, potser per no entelar la seva imatge democràtica actual. Així doncs, veiem com aquest metratge afeccionat té un fort component polític al darrera, tant per les coses que mostra com per les que no mostra, no només l'esmentada escena amb Franco, sinó la vida de la resta de la gent, la majoria, que no era afavorida pel règim dictatorial.

Però també podem fer una altra consideració a partir de la qualitat

estètica de les imatges de Madronita Andreu i és la possibilitat que té l'audiovisual afeccionat, un cop ha assolit un caràcter popular, d'aspirar a ser un instrument comunicatiu amb una potencial perfecció estètica, podent, fins i tot, esdevenir en forma d'expressió popular que construeixi un canon propi mitjançant les aportacions -democràtiques, igualitàries, alienes a una indústria- de tots els seus creadors.

— Social

Així doncs, no era cosa popular, el cinema afeccionat, que era cosa de la burgesia, als temps de Madronita Andreu. La cinematografia va ser el seu capritx. Sense cap pretensió artística, aquesta dona va ser pionera en quelcom que avui ha esdevingut en habitual: enregistrar la seva vida de dalt a baix. Ho va fer de manera autodidacta, el que revela el seu origen social: disposava del temps i dels mitjans materials per fer-ho. El seu entorn era també favorable, influït per les aspiracions del modernisme i la seva passió per tot el tecnològic, les màquines i els aparells, dels que ella va triar els fotogràfics i, després, els cinematogràfics. Amb ells, va configurar un retrat amable de la seva existència, que revela també la seva condició social: de les coses lletges i dolentes no es parla, és de mal gust.

És clar que aquest documental es podria haver fet abans del 1991. També *JFK*. Però no va succeir així. Aquestes dues pel·lícules han arribat en l'era del Cru. Certament, les imatges enregistrades per Madronita, la totalitat de les que conformen el film, tenen un important valor documental. Veient la seva vida de luxe, ens fem una idea de com era la vida de la classe social que no patia sota el règim de Franco, més aviat el contrari.

Però, el Cru obre el miracle de, salvada la diferència de classe, aconseguir que l'espectador s'identifiqui amb la senyora Andreu. El que abans del 91, seria el capritx de senyora bé, ara és vist com normal. Qui no trauria el seu telèfon mòbil per enregistrar les baixades per les muntanyes nevades de Saint Moritz? Qui no voldria gravar-se caminant pels carrers de Nova York? En fer part del documental, les intimitats dels Andreu esdevenen públiques, a l'abast de qualsevol proveït d'un programa de descàrregues per Internet. Però no només es tornen globals, sinó que, si no ens podem sentir identificats amb la vida de luxe de la protagonista, avui si podem identificar-nos amb la seva passió: enregistrar. El Cru ha obrat el milacre i ha tornat Madronita Andreu popular, al menys una mica, amb efecte retroactiu.

2004. Sei mong se jun. (Oxide Pang Chun)

— Audiovisual

De nou una estudiant d'imatge amb una obsessió per la iconografia violenta i de nou una cinta 'snuff' que cau a les seves mans. Aquesta pel·lícula procedent de Hong Kong -coneguda com *Ab-normal beauty* o *Anomalia*, entre d'altres títols, a Occident- té molts punts de connexió amb *Tesis*. Aquí, l'estudiant protagonista es diu Jiney i també està fascinada per la violència en les imatges, com Àngela al film d'Amenàbar. En aquest cas, aquesta atracció està justificada per traumes del passat, ja que va ser violada per un cosí quan era una nena.

El 'flashback' en el que veiem la violació està rodat en Estil Cru: la càmera es mou frenèticament, tot i que l'acció està ralentida, i la imatge és borrosa o difuminada per moments. Per donar una impressió més gran de viatge al passat, el metratge està envellit en postproducció, mitjançant l'afegiment de ratlles i altres defectes i un virat a color sèpia. Aquesta seqüència està editada com una successió de plans breus que, alhora, està muntada en paral·lel amb una altra seqüència actual en la que Jiney es masturba a la banyera mentre recorda la violació.

Més endavant, Jiney rep una cinta de contingut 'snuff' i, com a *Tesis*, és la persona que l'acompanya durant el visionat, la seva amiga Jas, la que menciona l'edició que ha patit el brut original, dient que sembla "un curtmetratge". De nou veiem com l'edició, recolzant les tesis de Bazin, es veu com un pas enrere en quant al realisme del gènere 'snuff' i, per extensió, de l'audiovisual amateur en general. En aquest cas, no es tracta, com a la pel·lícula d'Amenàbar, de subtils talls introduïts per l'assassí per a protegir la seva identitat, sinó tota una panòpia de recursos visuals que desacrediten totalment la veracitat del material, ja que l'assassí hauria de haver disposat d'un equip d'enregistrament multicàmera operat per professionals. Entre els recursos que es poden veure a la cinta hi ha fosos encadenats; dominant verd a la il·luminació; efectes de so; muntatge en continuïtat; plans curts, llargs, frontals, oblics i fins un pla a ran de terra que pren la cama de l'assassí del peu al genoll, mentre que en segon terme apareix la noia asseguda a la cadira...

Les noies sospiten d'Anson, un amic de Jiney, que es passa la pel·lícula enregistrant-la sense que ella ho sàpiga amb la seva càmera digital. Però resulta que no. El veritable assassí mata a Jas i li envia a Jiney una altra cinta 'snuff', amb la mateixa postproducció increïble. Després tracta de fer el mateix amb la protagonista, però ella aconsegueix matar l'assassí, que resulta ser un personatge que tot just

havia sortit a la pel·lícula. Aquest final feliç, malgrat la mort de Jas contrasta amb els finals habitual de les pel·lícules d'horror postmodernes que sovint acaben malament, com ja hem vist, potser perquè *Sei mong se jun* està més a prop del gènere del 'thriller'.

Com veiem, el contrast estètic entre el metratge suposadament 'snuff' que apareix a *Tesis* i a *Ab-normal Beauty* és molt gran. Sembla que Pang Chun va decidir sacrificar el versemblant a canvi de l'espectacularitat. Però s'ha de tenir en compte que el cinema de Hong Kong està influït per l'opera cantonesa, com ara l'occidental pel teatre burgés, i és per això que els estàndards occidentals de realisme no s'apliquen ben bé en aquesta cinematografia. Tot i així, és curiós que a través de d'un personatge, el mateix director qüestionari la seva pròpia elecció, reconeixent que l'edició li treu veracitat al resultat final del metratge 'snuff', no només pel muntatge, sinó per l'edició de so.

— Tecnològic

A mida que avança el desenvolupament tecnològic es pot observar un creixent procés de fetitxisme al voltant de la tecnologia en la cultura popular hipermoderna. El fet de que l'usuari sàpiga fer servir l'aparell però no com funciona exactament, l'hi dona un caràcter 'màgic' que alimenta la consideració de les peces de tecnologia com possibles contenidors de veritats ocultes o de poders paranormals. Un exemple d'això ho tenim a la reeixida pel·lícula japonesa *Ringu* (1998), on la trama gira en torn a una misteriosa cinta de vídeo amb capacitats homicides.

Un factor important en l'esdeveniment en fetitxe d'algunes tecnologies és la ràpida obsolescència de les mateixes, com ara les cintes magnètiques, que han vist com els discs òptics i la memòria virtual han ocupat bona part del seu espai com mode d'emmagatzemament d'imatge i so. Això fa que la tecnologia considerada antiga pugui esdevenir en una mena de relíquia comparable a un llibre antic, per exemple. Al 2003, data de sortida al mercat de *Sei mong se jun* el procés de substitució de les cintes encara estava començant. No obstant, aquest suports magnètics havien patit ja un procés de miniaturització important. La càmera digital que fa servir el personatge d'Anson al film és ja força petita, mentre que la cinta 'snuff' que rep Jiney és gairebé de la mateixa mida, probablement una VHS. Aquest aspecte voluminós i 'retro' la fan més adient per prendre un component simbòlic que un minidisc o CD.

I és que els aparells tecnològics han esdevingut en elements importants de la cultura popular, capaços de substituir als arguments dels films hipermoderns objectes que abans complien la mateixa funció narrativa, com ara un llibre d'encisos o l'estàtua d'un falcó. *Tesis*, *Ringu* o *Sei mong se jun* són una bona mostra de com determinats equipaments o prestacions poden fer part fonamental d'una trama.

— Econòmic

El cinema de Hong Kong es caracteritza per ser una estructura industrial sense suport públic que es centra en la realització de films d'èxit comercial. La producció de títols és massiva, recolzada en despeses molt baixes, gràcies al baix cost de la mà d'obra, el que la fa molt competitiva. Tot i així, a partir de 1991 va patir una severa recessió per causa de la crisi financera asiàtica; la sobreproducció de títols, amb l'esgotament de les fórmules i la caiguda de la qualitat; i l'augment de la pirateria en el Llevant Asiàtic. A més, la creixent classe mitjana de Hong Kong començava a percebre el cinema local com barat i amb poc estil. La situació es va prolongar tota la dècada dels 90 i l'any 2003, quan *Sei mong se jun* surt al mercat, la situació s'agreuja per la síndrome respiratòria aguda greu que buida les sales de cinema.

En aquest context, els bessons Pang, Oxide i Danny, van aconseguir, però, assolir èxits comercials, cercant la cooperació amb altres indústries cinematogràfiques orientals, com ara la tailandesa. Allà van fer *Bangkok Dangerous* (1999) que va aconseguir tant de ressò que al 2008 ells mateixos van dirigir un 'remake' estatunidenc amb Nicolas Cage en el paper principal. Els seus èxits a Tailàndia els van permetre impulsar la seva carrera a Hong Kong, on en 2002 llencen *The eye*, que va tenir molt d'èxit i també va ser objecte de 'remake' a Hollywood, però amb un altre director.

Sei mong se jun va aparèixer, doncs en un context econòmic incert per a la indústria del cinema de Hong Kong però en plena carrera ascendent dels Pang. Oxide va dirigir en solitari aquesta pel·lícula que recull els ingredients bàsics de l'èxit dels germans: un estil d'imatge proper al videoclip i elements presos de la intercomunicació entre les diferents filmografies mundials, pròpia de la pantalla global, pel que són comprensibles les similituds amb la pel·lícula debut d'Amenábar. L'Estil Cru que fa servir Pang es circumscriu en aquesta voluntat estètica i no té aquí una raó econòmica d'abaratir costos, ja que el metratge d'aquesta mena constitueix una petita part del total.

— Ideològic

L'acció de *Sei mong se jun* es desenvolupa a un Hong Kong que ja ha estat descolonitzat pel Regne Unit i tornat a la República Popular Xinesa des de 1997, tot i que amb un estatut especial. Sota el lema del líder xinés Deng Xiao Ping "un país, dos sistemes"¹⁶⁶, Hong Kong va retenir el sistema capitalista i la política de no intervenció governamental que el van convertir en un dels centres financers més importants del món. De fet, en certa manera, sembla que l'influx de Hong Kong en la Xina continental ha estat més gran que a la inversa, ja que, malgrat el fort intervencionisme del govern xinés, el capitalisme i el consumisme s'han imposat per sobre del socialisme nominal del sistema.

A *Sei mong se jun* podem observar com la narrativa segueix, en aquest sentit, les línies generals dels 'thrillers' occidentals. Les amenaces o perills no són causats per injustícies socials, sinó per accions individuals. És el cas del cosí que viola Jiney i també de l'assassí afeccionat al 'snuff'. Tots dos reben finalment el seu càstig. En aquest context, les seqüències d'Estil Cru cerquen més l'espectacularització de la realitat, amb el muntatge frenètic i els efectes visuals, que la de la versemblança.

— Social

Un dels significats implícits, mostrats a través de l'amic que grava Jiney sovint, és la reflexió sobre la presència constant de càmeres a la nostra societat i el fet de poder ser enregistrats sense saber-ho, com li succeeix a la protagonista. Al tema de la pèrdua d'intimitat se l'afegeix el poder, fetitxista de nou, de la càmera per a apropiarse de l'essència de l'ésser enregistrat. Anson desitja Jiney i davant la impossibilitat de tenir-la, decideix gravar-la. Tots dos aspectes van ser també tractats a *Tesis*, pel que, més enllà de possibles plagis, ens fa pensar en que són temes que s'estan tornant recurrents en la societat actual i això es veu reflectit en el cinema del canvi de mil·lenni.

2004. *Ett håll i mitt hjärta* . (Lukas Moodysson)

— Econòmic

Un forat al meu cor és una pel·lícula de ficció ambientada en un pis, on un pare es dedica a dirigir escenes pornogràfiques i a beure, mentre el seu fill passa el

¹⁶⁶ "One country, two systems" [<http://www.china.org.cn/english/features/china/203730.htm>].
China.org.cn. Consultat el 28-08-2010.

temps tancat a la seva habitació. La sordidesa de l'assumpte és presa pels personatges amb una naturalitat nòrdica. La textura videogràfica del film -la seva despreocupació per la correcta il·luminació, els cremats, els desenfocaments... té moltes semblances amb el Cru, tot i que el resultat final té més a veure amb un cinema postmodern que s'ha après bé les lliçons del 'Cinéma Verité' i del 'Free Cinema'. Hi ha molt de Dogma 95. Sovint, els personatges s'interposen davant de la font d'il·luminació, creant ombres grolleres, que no deixen percebre ben bé la situació, però, paradoxalment li donen més versemblança. Succeeix, per exemple, a l'escena en que els personatges simulen un acte de violència sexual per al seu enregistrament porno. Un altre exemple de com un defecte d'il·luminació pot ajudar a la naturalitat de la seqüència és quan Moodysson segueix el pare fins el lavabo, on la càmera pren l'actor davant d'una finestra. L'efecte de contrallum deixa la persona molt fosca en contraposició de la resta del pla, sobreexposat, amb la llum que entra per la finestra rebentant contra el blanc de les rajoles.

En el muntatge de *Ett hål i mitt hjärta* s'intercalen de tant en tant imatges que són el que suposadament enregistren els personatges amb la seva càmera, com ara, la protagonista dutxant-se. Determinats plans de l'enregistrament pornogràfic que fan els personatges també s'ens mostren a través de la càmera que aquests fan servir. En aquests casos sí que estem plenament davant d'Estil Cru: zoom in/out, fora de quadre, inestabilitat i absència de talls...

També té un estil molt proper al Cru la seqüència en la que l'actor porno, Geko, es queda adormit mentre està fent l'acte sexual. Les imatges són aquí d'exterior amb un gran abús del zoom, amb l'òptica movent-se de manera brusca, desenfocaments, inestabilitat... Però, un muntatge on es succeeixen plans molt breus, amb canvis de localització -des d'un terrat a un camp de cereals- allunyen aquesta seqüència del típic vídeo domèstic, que normalment manca l'edició. És interessant, en qualsevol cas, notar com aquests estilemes tan propers al Cru, serveixen aquí no per cercar la versemblança, sinó que tenen més aviat una funció emotiva. Aquest caràcter oníric, es veu reforçat per la música de violins i pel fet de que són imatges enregistrades en exteriors, en contrast amb la resta de la pel·lícula que transcorre gairebé íntegrament al pis. La sensació de llibertat, amb Geko corrent pels camps, s'oposa a la claustrofòbia dels interiors.

La càmera surt de nou fora de casa quan l'actriu fuig després de l'esmentada escena de violència sexual, en la que la línia divisòria entre la realitat i

la ficció es desdibuixa per als mateixos personatges. En aquest cas, el món exterior és la ciutat i de nou les imatges segueixen un Estil Cru. No es tracta d'un pla-seqüència, però els talls aquí es succeeixen a un ritme molt més pausat. La sensació de versemblança augmenta per les reaccions de la gent del carrer i del supermercat per on passa la protagonista, que fan la impressió de que no ser figurants sinó gent enregistrada sense saber-ho. Aquestes persones tenen el rostre ocult amb cercles borrosos ficats amb eines de postproducció. El resultat fa la impressió de que l'urbs és un lloc inhòspit on la protagonista està sola. Aquesta sensació és reforçada per l'absència total de só directe. La seqüència és totalment muda, tret d'un lleu però continuat soroll de fons.

Resulta interessant comprovar com els estilemes de l'audiovisual professional -el que conforma la majoria del metratge- i l'amateur -el que suposadament enregistren els personatges- estan molt a prop en aquesta pel·lícula del 2004. De vegades sembla que l'únic que separa *Ett håll i mitt hjärta* de estar enregistrada totalment en Estil Cru és l'ús d'un muntatge amb freqüents talls, el que s'allunya del vídeo domèstic, caracteritzat normalment per fer servir el pla-seqüència. En tot cas, el resultat ajuda a la versemblança del film.

El conjunt es completa amb uns plans que semblen una paròdia dels programes de tele-realitat coneguts com 'Big Brother' o 'Gran Germà', en una influència televisiva característica del hipercinema. Així, de tant en tant, els personatges entren en una habitació on són enquadrats en un pla molt tancat i amb dominant verdosa i es confessen a la càmera. Durant la pel·lícula, s'intercalen també plans detall d'operacions quirúrgiques on es pot veure un cor bombejant i una reconstrucció vaginal.

— Tecnològic

Veiem, doncs, que quan els equips tècnics emprats al cinema professional són els mateixos que a l'afecionat, els resultats s'apropen inevitablement, més enllà de posicionaments estètics. *Ett håll i mitt hjärta* està enregistrada totalment amb DVCAM¹⁶⁷, la variant de Sony del format DV. És tracta d'un format de vídeo digital molt emprat pels professionals, però que també es fa servir pels afeccionats sobre tot amb cintes magnètiques de més petita mida, conegudes com MiniDV.

167 "Ett håll i mitt hjärta (2004)". [<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=55892&type=MOVIE&iv=TechnicalFacts>]. Svensk Filmdatabas. Consultat el 30-08-2010.

L'èquip tècnic que fan servir els personatges pels seus enregistraments pornogràfics també està a cavall entre el professional i l'amateur. La càmera és també una DVCAM i la il·luminació està més a prop de ser una bombeta que un veritable focus. El Cru té una presència física a aquesta pel·lícula, mitjançant la visualització dels equips tècnics emprats pels personatges que, com en el cas de la càmera, són els mateixos que fa servir Lukas Moodyson per enregistrar el film. Queda en evidència que la frontera entre amateurisme i professionalitat no és sempre fàcil de establir.

— Econòmic

Es considera pornografia amateur aquella en la que els actors actuen per primera vegada en un film d'aquest tipus. Evidentment, es tracta d'un negoci, però també hi ha persones alienes a la indústria del porno que enregistren la seva activitat sexual de manera domèstica perquè els hi agrada o per fer uns calers de manera excepcional. El film reflexa que la línia divisòria entre l'afecionat i el professional no és, doncs, només tecnològica. Té a veure també amb l'activitat econòmica i també en aquesta àrea pot ser difícil dibuixar el límit: es pot cercar un lucre, però no estar legalitzada i declarar impostes, etc. De fet, a la pel·lícula, no s'acaba de aclarir ben bé si el que estan enregistrant els personatges acabarà per tenir una sortida al mercat o no.

El toc Dogma potser pugui estar relacionat amb la participació al film de Zentropa, la productora de Lars Von Trier. A més d'aquesta contribució danesa, Nordisk Film, d'Oslo, s'uneix als productors suecs per acabar de conformar una producció panescandinava.

— Ideològic

La cruesa visual del film es posa al servei de una forta crítica implícita que afecta de ple al model socioeconòmic escandinau en general i suec en particular. Suècia, considerada com el paradís socialdemòcrata per excel·lència, es desvetlla aquí com una societat com a l'espectacle, a la pura aparença. Els personatges semblen tenir cobertes les necessitats bàsiques, gaudeixen de bona salut aparentment i fins i tot posseeixen aparells electrònics sofisticats relacionats amb la imatge, la música, l'oci... Però a canvi d'haver assolit aquest nivell de benestar material, que els garanteix la supervivència material, han assumit la ideologia de l'espectacle, representada per les confessions dels seus somnis i intimitats a l'estil estètic del Gran Germà televisiu.

La pantalla global imita l'estructura espectacular del cinema, amb el seu 'star system', el seu 'glamour'. Però amb cada còpia successiva el resultat es deteriora cada cop més. Així, la protagonista no vol ser actriu de Hollywood, sinó que vol ser una estrella del porno i en un moment del film relata una successió d'operacions de cirurgia estètica que semblen ser el seu gran objectiu vital. Els seus gests ja no la representen a ella, sinó a allò que la representa. Amb la pretesa imitació de l'espectacle que l'envolta s'evidencia la separació de l'espectacle, el seu caràcter inassolible per ser un sector separat, exterior.

— Social

La ideologia de l'espectacle fa que la gent cregui viure, tracti de viure en l'espectacle. Parla dels seus sentiments com si estigués a un programa de televisió, es comporta com una estrella del cinema, tot i que sigui del cinema porno. Tot això per a compensar la soledat que hi ha al carrer, on la gent no té un rostre definit i a l'envolta el silenci. Per això, la protagonista torna a la sordidesa del pis, perquè allò constitueix la seva veritable relació social. En contrast amb l'ordenat i silenciosos món exterior, a l'interior de la casa cases es desenvolupen relacions socials que poden estar plenes de violència, de fosquedat, però que són, al menys, veritables.

El fet mateix de l'enregistrament pornogràfic és presenta aquí com una cosa tan casolana com beure amb els amics a casa -que és, per una altra banda, una de les coses que fan els personatges quan no estan enregistrant. A través de l'activitat videogràfica, uns éssers perduts, solitaris, troben un lloc on relacionar-se, gent amb la que estar, un família sòrdida, però família al cap d'avall. Una família que, paradoxalment, trenca amb l'únic veritable vincle familiar de sang que existeix, el del pare amb el seu fill. En negar-se a ni tan sols apropar-se a l'habitació/estudi on s'enregistra el vídeo pornogràfic, el fill es troba aïllat. Els altres personatges, implicats en l'enregistrament porno, estableixen relacions afectives entre ells, xerrant emborratxar-se, menjant, jugant, ballant, fent tota mena d'activitats entre presa i presa de pel·lícula pornogràfica. Activitats a les que el pare invita contínuament el fill a fer part, però que el noi rebutja per que allò no és el que s'entén per una família normal.

2005. *Il mistero di Lovecraft - Road to L.* (Federico Greco i Roberto Leggio)

— Audiovisual

Sis anys després de l'estrena de *The Blair Witch Project*, Federico Greco

i Roberto Leggio filmen una història molt similar, ambientada en la desembocadura del Po. Fent servir el mateix recurs que el model estatunidenc, el nom dels personatges és el mateix que el dels actors. De nou, els protagonistes de la història són un grup de nois que volen fer un documental, en aquest cas sobre una suposada estància de H. P. Lovecraft a Itàlia, i per això viatgen a la desembocadura del Po. Enregistren tot en tot moment, també les tensions en el grup quan comencen a passar coses estranyes. La pel·lícula es presenta com un fals documental, en el sentit de que es pretén que els fets enregistrats han esdevingut realment. Però no és, com en el cas de *The Blair Witch Project*, un metratge trobat després de la mort dels documentalistes, ja que aquí els nois aconsegueixen escapar vius dels fets paranormals. El que s'ofereix a l'espectador no és el documental que es suposa que han anat a fer els nois, sinó una mena de 'making of' del mateix, on es mostren els esdeveniments estranys que van succeir durant l'enregistrament.

Per tal d'aconseguir que el públic es cregui la premissa inicial, el film està enregistrat totalment en Estil Cru. El format és videogràfic i no hi ha una barreja de textures filmiques i electròniques com a *The Blair Witch Project*. Tot i així, de vegades l'espectador veu plans que es suposen que faran part del documental que s'està enregistrant, La diferència d'aquests plans amb la resta del metratge és que l'estètica és més polida. Hi ha escenes a l'estil de les sèries documentals de televisió, tipus *Lonely Planet*, amb un muntatge associatiu editat amb música.

La resta fa servir els recursos típics de l'Estil Cru, abusant d'enquadres estranys, amb molts contrapicats; escenes nocturnes il·luminades només per llanternes, bruscs moviments de càmera i altres efectes que resulten forçats i exagerats per moments. Aquest conjunt de recursos s'acompanya de vegades de muntatges deliberadament confusos, amb successió frenètica de plans presos des de diferents perspectives. Aquesta mena d'edició pretén, probablement, resultar més espectacular, però el que aconsegueix és repercutir negativament en la versemblança de la proposta, ja força feble des del punt de vista argumental.

— Tecnològic

També com *The Blair Witch Project*, aquest film fa servir Internet per a donar suport a la seva premissa argumental, però de nou, trobem que la imitació no està a l'altura de l'original. A més, a *Road to L.* ha una una predilecció perquè es vegi sovint als operadors i els seus equipaments tècnics. Així podem observar al tècnic de so amb el micròfon de perxa i també el càmera. La tecnologia emprada és

professional, però de baix pressupost, i l'equip reduït, amb una persona encarregada del so i una altra per la imatge. Podem comprovar com, en el relatiu a l'enregistrament en vídeo, els estàndards afeccionats i professionals s'han anat apropant en els últims anys.

— Econòmic

La temptació de tractar de fer una pel·lícula amb un cost molt baix i que resultés un èxit mundial de taquilla es va fer molt gran després de *The Blair Witch Project*. Recollint la tradició del cinema italià d'imitar els gèneres d'èxit de la indústria estatunidenca, Greco i Leggio van intentar fer un producte d'horror de baix pressupost que pogués ser distribuït als mercats internacionals.

Així, amb l'excusa argumental de la participació d'un documentalista estatunidenc al projecte, els personatges de *Road to L.* parlen majoritàriament en anglés durant tota la pel·lícula. De la mateixa manera, el tema central del fals documental és una figura literària en llengua anglesa, també dels Estats Units, H.P. Lovecraft. Manobres, aquestes, amb la pretensió de que el producte resultés més atractiu per al mercat internacional.

El documental que suposadament enregistren els personatges del film va ser distribuït públicament sota el títol *H.P. Lovecraft - Ipotesi di un viaggio in Italia*. Aquest fals documental tenia la missió de promocionar la veritable pel·lícula, *Road to L.*, i, alhora, donar-li més versemblança com 'making of' d'un film real. La jugada no va sortir tan bé com estava previst i *Road to L.* no va tenir ni de lluny una repercussió comparable al de *The Blair Witch Project*. És un bo exemple, però, de la validesa de l'Estil Cru per a realitzar productes cinematogràfics de baix cost.

— Ideològic

Les opcions triades a nivell argumental per tal de intentar assolir el mercat internacional, revelen el context polític en el que s'ubica el llançament comercial d'aquesta pel·lícula. Els referents anglòfons, la llengua emprada i la figura de H.P. Lovecraft, mostren la prevalència de la cultura estatunidenca, assumida per bona part del món sinó com quelcom propi, com més atractiva. L'elecció del gènere i del referents remetent de nou als Estats Units, però, a més, a una cultura d'evasió que no fomenti lectures crítiques de la societat. En aquest sentit, i com ja hem comentat en altres exemples, veiem com el gènere de terror ens ofereix un perill, en aquest cas exogen, que no té el seu origen en conflictes sociopolítics. En aquest context, l'elecció de l'Estil Cru, a més de la seva vessant econòmica, obeeix també a una

voluntat de mimetització amb el patró cultural dominant.

— Social

Conseqüentment amb aquest esquema, la societat reflectida en *Road to L.* guarda també una forta connexió amb els valors dominants. Així, veiem com el personatge arribat dels Estats Units tot seguit pren el control de la realització del documental. Alhora, l'equip de rodatge està conformat per un grup de nois urbans, dinàmics i que saben parlar anglés que es troben en un entorn hostil. Part d'aquesta hostilitat ve donada per ser aquest un lloc salvatge, per rural, però també culturalment, on la gent local, els indígenes, no parlen anglés. Evidentment, aquest context és l'ideal per ambientar una història de misteri, en la que cobren protagonisme les llegendes de la població local, explicades en un idioma que no és el global i, a més, d'una manera primitiva, oralment, sense cap mena d'aparell o pantalla. L'Estil Cru, com proposta visual, té aquí la funció de presentar la pel·lícula com un producte modern, fresc, que està en la corrent de les noves tendències.

2007. REC. (Jaume Balagueró)

— Audiovisual

Ángela i Pablo són enviats a fer un reportatge sobre com és el torn de guàrdia nocturn dels bombers barcelonins. Tots dos periodistes tracten de treure-li una mica d'acció a una nit que es presenta avorridíssima, fins que, de sobte, hi ha un avís de sortida. Els reporters pugen al camió amb els bombers per a acudir a una emergència en un edifici. El que semblava un treball rutinari es converteix en un malson amb esdeveniments paranormals que acaben de manera tràgica. Un cop més, la pel·lícula d'horror compleix amb la tradició postmoderna i mor fins i tot l'apuntador.

Aquesta és la justificació argumental per a una pel·lícula enregistrada totalment en pla subjectiu, el del personatge de Pablo, que grava fins el mateix moment de la seva mort. Això implica que els personatges hagin de justificar varies vegades durant la pel·lícula tal ànsia iconogràfica. L'estètica triada per a la pel·lícula és la imitació d'un estil televisiu i per tant professional, però un cop més veiem que les limitacions que imposa la manca de mitjans apropen els resultats estètics del professional i de l'amateur.

La càmera a l'espatlla, la il·luminació amb sobreexposicions i subexposicions extremes i altres estilemes del reporterisme amb equips reduïts

s'apropen als resultats característics del Cru. A més, determinats recursos tècnics, com ara la pèrdua momentània del so, una foscor sobtada o la visió nocturna de la càmera ajuden a donar dinamisme i varietat al film, aconseguint una varietat en la gama de estilemes imitats que fan que l'espectador no es cansi tant amb els defectes de la imatge.

Així doncs, l'estètica de *Rec* imita un determinat estil televisiu, que a la seva vegada està molt influït pel Cru, per raons tècniques, econòmiques i polítiques que ara explicarem. Amb equips reduïts, de vegades amb material tècnic semiprofessional, les cadenes de televisió van crear el seu propi Estil Cru per tal de vendre proximitat, directe i immediatesa, excusant, a més les mancances de qualitat tècnic-estètiques en el producte. Amb el seu reflex a *Rec*, la televisió compleix el seu paper de mitjancer i a través de la seva pròpia estètica d'imitació es converteix en una altra via de penetració del Cru en el cinema.

— Tecnològic

Aquesta mena de reporterisme de televisió es realitza amb dues persones només. Una d'elles s'encarrega de la tasca tècnica, bàsicament l'enregistrament d'imatge. En aquest cas és Pablo, l'operador de càmera. El so directe s'enregistra a la mateixa càmera, bé pel micròfon direccional incorporat a aquesta, bé amb un d'extern que fa servir Ángela i que es connecta a la càmera mitjançant un cable. D'aquesta manera, tenim que l'equip bàsic és la càmera professional que, recordem que ja estem al 2007, té prestacions semblants a les d'algunes de les càmeres domèstiques ja disponibles al mercat.

De fet, hi ha moltes televisions, sobre tot locals, que fan servir aparells de vídeo domèstics per a tasques professionals perquè troben que la diferència de qualitat entre uns i altres equipaments no justifica una més gran despesa. Fins i tot, fer servir aparells no professionals pot contribuir a donar també una sensació d'immediatesa, com ara el programa de la cadena espanyola de televisió Cuatro anomenat, precisament *rec - reporteros cuatro*. En una de les promos del programa podem observar com el reporter Jon Sistiaga s'enregistra a ell mateix amb un telèfon mòbil. Una sensació d'immediatesa, de credibilitat fins i tot, que determinada tecnologia pot atorgar gràcies a estar associada amb el Cru.

— Econòmic

Apart de consideracions merament tecnològiques, la reducció d'equips humans i l'ús de material domèstic o semiprofessional, és una manera d'estalviar

diners en els pressuposts televisius. Un factor molt important en el sector de la televisió, que, com el cinema, va participar des de principis dels anys 90 en els mateixos processos de concentració empresarial en torn a gegants mediàtics de l'entreteniment.

A Europa el canvi ha estat més traumàtic que als Estats Units, perquè la televisió havia nascut a Europa molt lligada a la propietat estatal i on s'havia teoritzat molt sobre el paper de servei públic d'aquest mitjà. La liberalització del sector però, no ha eliminat a Europa les televisions de titularitat estatal -el que pot incloure la propietat als nivells administratius central, federal, regional, municipal i d'altres-, que es mantenen, i fins i tot proliferen, més que amb un objectiu de servei públic, com un instrument de control polític.

En qualsevol cas els criteris economicistes són ara els dominants en el conjunt del sector televisiu. Amb aquesta filosofia ha arribat l'era del 'infotainment', de l'informatiu pensat per a entretenir a més -o en comptes- d'informar. Una manera de transmetre les notícies molt vinculada amb el caràcter de les megacorporacions propietàries de les cadenes de televisió, amb forts interessos en la indústria de l'entreteniment. La potenciació de la funció emocional de les imatges als informatius ha estat una de les claus d'aquest procés. Perquè l'emoció ven.

— Ideològic

En la configuració d'aquest mode d'entendre la informació televisiva, el Cru juga un paper molt important. Per la seva creixent presència social i per la credibilitat que han assolit els seus estilemes, el Cru va ser ràpidament adoptat per la televisió, on va fer la seva estrena, a més, amb el famós vídeo de Rodney King. De llavors ençà, han estat un munt els vídeos afeccionats que han il·lustrat els informatius amb imatges de riades, accidents, atacs aeris de Al-Qaeda i tota mena d'esdeveniments.

Però el que va començar com un complement imprescindible per poder informar dels assumptes fora d'agenda va acabar esdevenint en espectacle. La naturalesa impactant de les primeres imatges de Cru que van entrar en la televisió i el seu bon resultat d'audiència van aguditzar la fam de les cadenes de televisió per tenir més material d'aquesta mena. Tot seguit, els informatius es van omplir de tota mena d'imatges domèstiques, sempre que tinguessin algun contingut considerat impactant: violència, perill, dinamisme... Emoció, en definitiva. Així, als vídeos informatius de caire seriosos, per no dir grog, els van seguir molt aviat els d'humor o

els tendres per tancar els telenoticiaris. L'emoció ven, sigui riure o plor.

Però l'emoció, a més, és un instrument ideal per a facilitar la manipulació de les audiències. La introducció d'un factor de caire fortament emocional pot fer decantar l'opinió pública cap a una banda o l'altra. Així, atraure l'atenció sobre drames personals s'ha demostrat molt útil per a descontextualitzar conflictes de dimensió complexa i provocar reaccions més aviat instintives en la població. Exemples d'això podrien ser el cas de d'Elián, 'el niño balsero', en el conflicte estatunidenc; el segrest i assassinat de Miguel Ángel Blanco en el conflicte basco-espanyol o l'alliberament d'Ingrid Betancourt en l'enfrontament civil colombià.

— Social

La visibilització cada cop més gran del material audiovisual afeccionat a les televisions ha estimulat sense dubte la percepció generalitzada de que qualsevol pot ser un emissor de notícies, n'hi ha prou amb un mòbil equipat amb càmera de vídeo. Però, per l'espectacularització dels informatius, la percepció del que és notícia s'identifica amb continguts semblants als emesos per les televisions. Així, notícia no és allò que algú trobi interessant, sinó allò que algú podria veure al seu televisor. Aquesta concepció limita el potencial dels individus per a erigir-se en comunicadors alternatius al discurs mediàtic oficial estatal-comercial.

2007. Redacted. (Brian de Palma)

— Audiovisual

Introduir l'Estil Cru en la seva manera de narrar li va semblar el més adient al director de cinema Brian de Palma per fer una pel·lícula basada en els incidents a la ciutat de Mahmudiyah, on una nena de catorze anys va ser violada i assassinada per soldats estatunidencs que van matar també tota la seva família¹⁶⁸. De Palma volia fer servir el material audiovisual, professional o no, de les moltes fonts que ja havien tractat el cas. Però no va poder fer-ho per raons legals i va decidir enregistrar-ho tot de nou, ficcionalitzant el cas.

El director va decidir fer la pel·lícula basant-se en el material existent que narrava la història real: textures, plànols, muntatge... Això l'havia fet ja, portant-lo al extrem Gus Van Sant, que havia calcat el *Psycho* de Hitchcock gairebé plànol per plànol al 1998. La novetat està aquí en la mena de material de partida de la que

¹⁶⁸“US ex-soldier guilty of Iraq rape” [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/8039257.stm>]. BBC.com, 07-05-2009, consultat el 18-05-2010.

estem parlant: les fonts plurals que ja hem mencionat i que incloïen material professional i, també, enregistraments de càmeres de vídeo domèstic o de seguretat o peces pujades al portal d'Internet You Tube.

Brian de Palma va recórrer, doncs, a la barreja de textures i d'estils, des de l'associat habitualment amb el documental, fins l'afecionat. En la seva interpretació de l'Estil Cru va incloure enregistraments de suposades càmeres de seguretat, preses de webcam penjades a YouTube o material enregistrat pels soldats amb càmeres portàtils. Tot amb la intenció de que aquest material contrastés amb l'enregistrat amb estil documental i assolir una major versemblança del conjunt.

— Tecnològic

A l'Iraq, des de l'inici del conflicte, els soldats estatunidencs ja portaven càmeres digitals de mà o incloses en els seus telèfons mòbils. El material que enregistraven amb elles el pujaven ells mateixos a Internet, gràcies als ordinadors dels que també disposaven. La xarxa es va omplir de material videogràfic i fotogràfic tret directament de la guerra, un flux d'informació que va arribar al públic sense que els generals dels EUA ho poguessin evitar. Com tampoc van poder evitar la presència virtual a Internet de la resistència iraquiana penjant vídeos sobre les seves accions armades o amb comunicats sobre la seva ideologia i objectius. La tecnologia va permetre que la manera de narrar aquest conflicte és fes així molt més plural, al menys en quant al nombre i tipus de fonts. Al costat dels informatius, reportatges, documentals i altres productes nascuts de les fonts professionals, particulars sense identificació primària amb el món audiovisual van dir també la seva.

— Econòmic

L'escolta estètica de De Palma per abordar la proposta¹⁶⁹ de fer *Redacted* va tenir a veure amb la necessitat d'ajustar-se a un pressupost de 5 milions de dòlars. Però també cercar una legitimitat, una versemblança que havia quedat fora de les pràctiques habituals dels grans estudis. Com el cronista de qualsevol era, els conglomerats comunicatius expliquen la realitat en funció dels seus interessos, sovint qualificats oficialment com 'entreteniment', però que poden tenir altres lectures, com la simple satisfacció econòmica dels seus accionistes. Les pràctiques d'aquestes megacorporacions capitalistes les han portat a perdre credibilitat, si no legitimitat, entre bona part de l'audiència. És evident que el seu públic és encara

¹⁶⁹THOMPSON, Anna (2007). "De Palma defends Redacted from Venice" [<http://weblogs.variety.com/thompsononhollywood/2007/09/redacted-in-ven.html>]. Variety.com, 04-10-2007, consultat el 18-05-2010.

massiu, però han hagut d'adaptar el seu llenguatge tradicional cap a formes percebudes per la majoria com més autèntiques. A més, la repetició d'esquemes fílmics en el cinema del canvi de mil·lenni, ple de 'remakes' i de 'pel·lícules de gènere' ha fet més difícil treure un film que aconseguixi, ja no sorprendre, però al menys resultar creïble pel públic.

— Ideològic

Iraq no és un estat àrab. Tot i que no és estrany que, sovint, molts dels mitjans de comunicació comercials i/o estatals caracteritzin així¹⁷⁰ aquest territori asiàtic. I, veritablement, l'Iraq va ser membre fonador de la Lliga Àrab¹⁷¹ i és un lloc on la majoria de la població és d'aquesta ètnia. Però no tota. Hi ha una important minoria kurda que, de fet, controla el nord de l'Iraq, ric en recursos petrolífers. I també hi ha una altra minoria turca, o turcmana, més petita. I n'hi ha més encara¹⁷². Però, és clar, explicar tot això potser requereixi tot un paràgraf, gairebé un minut de locució, les imatges adients. Massa temps, massa espai, massa esforç, masses diners. És més fàcil, més ràpid, més còmode, més barat dir, escriure, “país àrab”¹⁷³.

Si els mitjans de comunicació de masses¹⁷⁴ ens donen avui aquest nivell de complexitat a la informació, després de tots els avanços en matèria d'investigació acadèmica i científica al llarg dels segles, no són d'estranyar polèmiques actuals arreu de dades molt més difícils de verificar, per ser més llunyanes en el temps. Com

170“Encrucijada iraquí” (editorial)

[http://www.elpais.com/articulo/opinion/Encrucijada/iraqui/elpepiopi/20100306elpepiopi_2/Tes], El País.com, 06-03-2010, consultat el 04-04-2010; Elkassas, Mahmoud “Irak, país estratègic” [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/newsid_4579000/4579921.stm], BBC Mundo.com, consultat el 04-04-2010; Zakaria, Fareed “Iraq's big test could reshape Middle East” [<http://www.cnn.com/2010/OPINION/03/05/zakaria.iraq.turning.point/index.html>], CNN.com, consultat el 04-04-2010.

171“Pact of the League of Arab States, March 22, 1945”

[http://avalon.law.yale.edu/20th_century/arableag.asp]. *The Avalon Project*. Yale Law School. 1988, consultat el 04-04-2010.

172[<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/iz.html#People>] *The World Factbook 2009*. Washington, DC: Central Intelligence Agency, 2009, consultat el 04-04-2010.

173“Dick Cheney arriba a Bagdad en una visita sorpresa a l'Iraq”

[<http://www.3cat24.cat/noticia/191517/altres/Dick-Cheney-arriba-a-Bagdad-en-una-visita-sorpresa-a-l-Iraq>], 3cat24.cat, 09-05-2007, consultat el 04-04-2010; “Blair assegura que hauria envaït l'Iraq independentment de l'existència d'armes de destrucció massiva” [<http://www.europapress.cat/internacional/noticia-blair-assegura-hauria-envaït-iraq-independentment-lexistencia-darmes-destruccio-massiva-20091212183110.html>], Europa Press.cat, 12-12-2009, consultat el 04-04-2010 ; Cocks, Tim/Reuters “Els primers turistes occidentals visiten un Iraq encara en guerra” [http://www.elperiodico.cat/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAT&idnoticia_PK=597271&idseccio_PK=1007] El Periodico.cat, 22-03-2009, consultat el 04-04-2010.

174 MATTELART, Armand (1971). “El medio de comunicación de masas en la lucha de clases” en *Pensamiento Crítico* #53 (pps 4-44). Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.

[<http://www.filosofia.org/hem/dep/pch/n53p004.htm>]. Versió on-line consultada el 09-04-2010

ara, si l'anomenat Regne de Lleó per la historiografia castellana (García, 2008), era més aviat conegut com Regne de Galícia durant la l'Edat Mitjana (Nogueira, 2004), segons indiquen documents musulmans de l'època, com els de Ibn Hayyan, que anomenen a tota la cristiandat a l'oest de Navarra com "Yilliqiyya" (García, 2008: 315, 317). Però, podem catalogar d'àrabs els autors d'aquests documents, quan el contingent musulmà que va arribar a la península albergava una fort presència tamazigh, vulgo "berber" (García, 2008: 117).

I si als nostres temps, amb tots els desenvolupaments tecnològics i culturals, un periodista no es capaç de, o no vol, distingir un turcman d'un kurd, és digne de confiança la distinció que entre un català i un aragonès, o entre un gallec i un asturià, hagi pogut fer a l'Edat Mitjana un d'aquells senyors àrabs (o tamazighs)? És il·lícit pensar que el cronista medieval albergava segones intencions a la hora d'escriure? I si volia alimentar lluites intestines entre els regnes cristians mitjançant l'ús d'una o una altra terminologia? Potser sabia de les diferències i no tenia prou paper per descriure-les? En tenia prou amb que el seu discurs fos versemblant, tot i que no totalment veritable? Però és clar que ningú pot viatjar enrere en el temps per donar resposta a aquestes qüestions. Igual que, d'entre tota l'audiència dels grans mitjans, segurament siguin pocs els que viatgin a l'Iraq.

O no tan pocs? A l'Iraq ha viatjat molt de gent en els darrers deu anys. Per exemple, soldats estatunidencs, des de que, al 2003, els EUA van envair el territori. El Departament de Defensa dels Estats Units preveia mantenir 112.000 soldats fins les eleccions de Març de 2010 i a partir d'aquí, anar baixant fins els 50.000 soldats ocupants¹⁷⁵ que ja no serien força combatent, sinó entrenadora de l'exèrcit iraquiana. Gran Bretanya, ara retirada ja de les feines ocupants, va desplegar fins 46.000 soldats en el moment de la invasió i dels subseqüents combats¹⁷⁶. Austràlia, Polònia, Espanya, Holanda, Dinamarca i altres estats van enviar també tropes, tot i que no totes van contribuir a la invasió mateixa i que ja estan també retirades¹⁷⁷. Amb l'excusa de que Saddam Hussein emmagatzemava armes de destrucció massiva,

175GARAMONE, Jim. "Teamwork Key to Iraqi Security, Mullen Says" [<http://www.defense.gov//news/newsarticle.aspx?id=57211>]. American Forces Press Service. 19-12-2009, consultat el 09-04-2010.

176"Iraq approves return of small British force" [<http://edition.cnn.com/2009/WORLD/meast/10/13/iraq.britain.pact/index.html>]. CNN.com, 13-10-2009, consultat el 09-04-2010.

177"Members of the 'coalition of the willing'" [<http://www.newsabc.com/f911chap6-7.html>]. Footnote Fahrenheit, 7-10-2004, consultat el 09-04-2010.

aquesta “coalició dels disposats”¹⁷⁸ va derrocar el líder iraquí i ocupar el país, amb el seu petroli.

I amb els soldats, hi van arribar també els cronistes dels nostres temps, els periodistes dels grans mitjans. Per combatre les acusacions de obstrucció de la informació que va haver de suportar a la primera Guerra del Golf (Reig, 2001: 99-100) i per tal de controlar millor els fluxos d'informació, el govern dels Estats Units es va inventar la figura del “embedded journalist”¹⁷⁹ o 'periodista incrustat'. Aquests informadors van efectuar la seva labor acompanyant els operatius invasors en les seves incursions armades. Això els hi va permetre obtenir imatges molt impactants i/o relats de primera mà de la guerra, a més de ser aquesta una manera segura d'obtenir informacions espectaculars, en el sentit més 'debordat' del terme, minimitzant els riscos i amb determinades facilitats per part de l'exèrcit nord-americà. Per la seva part, els militars podien exercir un control més directe sobre la cobertura de la guerra que aquests mitjans oferien.

Gairebé de manera immediata, aquesta manera d'informar va suscitar crítiques, per parcial. Els grans mitjans estatunidencs van començar a ser vistos per alguns com extensions del departament de propaganda del Pentàgon i la seva credibilitat va quedar afectada¹⁸⁰. Però al segle XXI la quantitat de cronistes disponibles s'ha disparat, si la comparem amb la de l'Edat Mitjana. Part del públic va començar a cercar notícies sobre l'Iraq mitjanament fonts distintes de les grans corporacions mediàtiques. I les va trobar no només als anomenats mitjans alternatius, però també a través de fonts no especialitzades en l'emissió de notícies. Si la Primera Guerra del Golf va ser la primera guerra del futur, quan la petita pantalla es va convertir en un emocionant joc estratègic de vídeo, aquest cop la revolució tecnològica va abastar no només les bombes intel·ligents i equips utilitzats per l'exèrcit, però també els mateixos militars i els seus familiars que els esperaven a casa.

— Social

Avui, el planeta s'ha omplert d'imatges digitals gravades per personatges

178“Coalition members” [<http://edition.cnn.com/2002/WORLD/europe/11/20/prague.bush.nato>].

CNN.com, 20-11-2002, consultat el 09-04-2010.

179“Pros and Cons of Embedded Journalism” [http://www.pbs.org/newshour/extra/features/jan-june03/embed_3-27.html]. PBS Newshour. 27-03-2003, consultat el 09-04-2010.

180DE ROOIJ, Paul. "The Hydra's New Head: Propagandists and Selling the US-Iraq War" [<http://www.counterpunch.org/rooij05142003.html>]. *Counterpunch*, 14-05-2003, consultat el 09-04-2010.

anònims que creen històries de ficció, enregistren manifestacions, assassinats, violacions o la herba créixer. Es tracta d'enregistraments amb una qualitat tècnica generalment molt baixa, limitada per la capacitat de memòria dels equips de gravació o de emmagatzemament a Internet, o per altres motius que tenen a veure amb les prestacions de la tecnologia involucrada. I és que aquest és un fenomen que neix dels avanços tecnològics que possibiliten l'obtenció de material audiovisual per part de la gent comú del primer món, i poc a poc també del tercer, per procediments aliens a la producció professional. El resultat són imatges i sons de qualitat dolenta, una brutícia que ha arribat a convertir-se en estil, en proposta estètica.

L'espectador rep aquest material -del que també és autor potencial-habituat ja a l'espectacularitat 'in crescendo' que venen oferint les grans superproduccions del cinema. La baixa qualitat tècnica d'els enregistraments 'reals' provoca tal contrast amb les imatges de gran pressupost, que aquelles han acabat per estar associades amb la realitat mateixa. I aquesta circumstància ha fet que l'estil derivat de la pobresa de mitjans s'hagi vist identificat amb el real, amb el veritable, sent així objecte d'imitació per professionals del cinema, del periodisme o de la publicitat en els seus treballs. Potser, per això, avui el públic disposi de més informació per saber si el cronista que es dirigeix a ell és àrab o tamazigh, per continuar amb el símil, per saber qui és el que l'hi està parlant. O potser no.

2008 . Cloverfield. (Matt Reeves)

— Audiovisual

De nou, una cinta que es presenta com 'metratge trobat', en aquest cas pel Departament de Defensa dels Estats Units "al lloc abans conegut com Central Park", un recurs que anuncia que en passarà una de grossa. Aquest avís és fa amb una sèrie de rètols que apareixen després d'una breu carta d'ajust i mentre a la pantalla surt sobreimprés el comptador de temps de reproducció, amb les xifres avançant, i altres dades alfanumèriques. Immediatament, comença un vídeo domèstic d'una parella, amb els estilemes típics del Cru: canvis en la dominant de color segons la llum sigui natural o incandescent; xifres sobreimpreses en la pantalla un altre cop; ús del pla seqüència; talls amb plans extremadament curts, que fan l'efecte de que s'ha encés la càmera i s'ha apagat tot seguit; interferències entre plans...

De tant en tant veiem escenes en les que les xifres de la pantalla canvien,

reflectint una diferència de mesos amb les altres. Es tracta d'una cinta en la que havia unes imatges i s'ha enregistrat al damunt. Aquesta és una maniobra narrativa que, com se explica més endavant en la pel·lícula, ens mostra que els dos protagonistes principals, Rob i Beth, passant un dia molt romàntic i al cap d'uns mesos ja no estan junts. La part que correspon a la filmació més recent en el temps, la que s'ha enregistrat al damunt, és la principal de la pel·lícula. Segons ella, ens adonem de que Rob se'n va de Nova York per motius de treball i l'estan preparant una festa d'acomiadament, que inclou la gravació d'una cinta de vídeo com a record. D'aquesta feina s'encarrega Hud, un amic de Rob, que és el que enregistra al damunt del contingut previ de la cinta. Aquesta és l'excusa per tenir, de nou, una pel·lícula en pla subjectiu. Hud enregistra la gent acomiadant-se de'n Rob, desitjant-li sort. Aquest recurs, a més de ser un reflex versemblant de la societat actual, serveix com justificació de la pròpia gravació que nosaltres veiem en pla subjectiu. Hi ha molts plans intel·ligibles per un incorrecte enquadre, borrositat, moviments bruscs i altres estilemes propis de l'Estil Cru. Però també és interessant senyalar que la resolució d'imatge és d'una qualitat més que acceptable, reflectint els progressos tecnològics que ha experimentat la tecnologia digital de vídeo amateur en els últims temps.

De cop i volta, la festa s'interromp per l'atac d'una mena de monstres i la pel·lícula és torna un film de gènere enregistrat en primera persona. Es trenca així el pacte inicial amb l'espectador que oferia una mena de (fals) documental sobre uns nois de Nova York a partir del metratge trobat pel Departament de Defensa dels EUA. Malgrat això, el resultat és visualment coherent, tot i que narrativament no estigui ben bé justificat que els personatges no acabin per abandonar la càmera i sortir per cames, en alguns moments. Com en el cas de *The Blair Witch Project*, *REC* o *Road to L.* arriba un moment en que el perill és tan gran que no resulta molt versemblant que el càmera segueixi enregistrant, més encara quan aquí no hi ha un objectiu -una excusa- com el de fer un documental o un reportatge. Sobre tot, a partir del moment en que el primer càmera mor i és substituït en la feina per un altre personatge.

Quan mor Hud, el primer operador, la càmera cau el terra i l'autofocus comença a treballar sense trobar un punt en el que fixar-se i per un moment veiem la herba enfocar-se i desenfocar-se contínuament. Al final moren tot els protagonistes -i mig Manhattan-, confirmant la tendència dels finals tràgics, tot i que aquest film no és ben bé d'horror. Potser per això, es compensa el trist final amb un afegit. Després de

que els dos protagonistes proclamin el seu amor davant de la càmera just abans de morir, acaba l'enregistrament nou i apareix el vell, que hi era a sota, on tornen aparèixer tots dos en un parc d'atraccions i comenten que ho han passat molt bé tots plegats, una frase que agafa una dimensió més profunda després del que hem vist abans, que en realitat ha succeït després. De nou, la càmera recupera el seu poder frankenstenià.

— Tecnològic

El nivell tecnològic assolit 2008 fa totalment versemblant la premissa d'uns nois enregistrant una festa sencera com record pel seu amic que emigra a un altre país. No només això, sinó que a la festa de comiat hi ha més gent que realitza enregistraments amb els seus telèfons mòbils, de manera que es podria haver triat fer un muntatge amb plans de les diferents càmeres. Evidentment, aquesta opció afectaria la versemblança de la pel·lícula i amenaçaria amb trencar el pacte amb l'espectador abans de temps.

És significatiu que la pel·lícula tingui una molt bona resolució d'imatge i que resulti també versemblant fer veure a l'espectador que aquest resultat s'assolint amb la càmera domèstica d'un dels personatges, quan en realitat la pel·lícula està gravada amb equips de vídeo professionals, en la seva majoria. És un indicatiu de l'enorme salt de qualitat tècnica que ha experimentat el Cru des del vídeo de Rodney King.

— Econòmic

A partir del gir de guió que ens fa passar del metratge trobat sobre la vida d'uns adolescents a una pel·lícula de catàstrofes, *Cloverfield* es torna interessant en el sentit de que introdueix l'Estil Cru, que té una de les seves més grans raons de ser en l'estalvi econòmic, en una producció de catàstrofes i monstres amb efectes especials i un pressupost respectable, 25 milions de dòlars. Tot i així, aquesta xifra és molt baixa comparada amb les de les superproduccions. Sense dubte l'Estil Cru va ajudar a mantenir els costs en límits tolerables, i l'ús del format vídeo va compensar la introducció d'efectes digitals i o cares posades en escena. D'aquesta manera, *Cloverfield* va aconseguir en el seu primer cap de setmana d'exhibició als EUA, recaptar el gairebé el doble del seu pressupost¹⁸¹.

El cartell de *Cloverfield* mostra l'Estatua de la Llibertat sense cap. És a

181 "Box office / business for Cloverfield" [<http://www.imdb.com/title/tt1060277/business>]. IMDB.com. Consultat el 31-08-2010.

dir, només amb aquest detall, i suposant que no n'hagi vist cap trailer o llegit cap ressenya, el públic ja sap que anirà a veure una pel·lícula de catàstrofes. Aleshores, veiem que el fet de presentar la pel·lícula com metratge trobat no és una qüestió de màrqueting com en el cas de *The Blair Witch Project*. Més aviat sembla una maniobra narrativa per a tractar de sorprendre precisament a l'espectador del gènere catastròfic.

— Ideològic

Cataloguem *Cloverfield* en el gènere de les pel·lícules de catàstrofes perquè l'acció dels monstres que ataquen Nova York té un efecte semblant al d'un desastre natural, com podria ser un terratrèmol. Aleshores, tot i que la ciutat estigui sent atacada, es tracta d'un atac irracional, no hi ha un enemic ideològic. En aquest sentit, es podria comparar a altres pel·lícules com ara *Armageddon* (1988). Però, és interessant com en totes dues pel·lícules l'opció triada per resoldre el problema és militar. Si en *Armageddon* s'intenta evitar que un asteroide impacti amb la Terra ficant una bomba nuclear en el seu interior, a *Cloverfield* l'amenaça monstruosa és enfrontada amb l'exèrcit. En aquest cas podria semblar una opció més lògica, en tant que s'està produint un atac a gran escala, racional o no. Però no deixa de ser significatiu com moltes trames argumentals de Hollywood presenten la força militar com l'única resolució possible dels conflictes.

A 2008, l'exèrcit estatunidenc estava encara empantanat a l'Iraq, una guerra cada cop més impopular entre l'opinió pública dels EUA, mentre que l'ocupació d'Afganistan es complicava també cada cop més. La periòdica presència de les forces armades en els films del 'mainstream' serveix en *Cloverfield*, una vegada més, com una justificació ideològica del paper de l'exèrcit a la societat. Si bé és veritat que no aconsegueixen salvar les vides dels protagonistes, també és cert que aquests no segueixen les indicacions militars. A més, el fet de que el metratge hagi estat suposadament trobat pel Departament de Defensa ens indica que si no l'amenaça no ha estat vençuda, al menys encara hi ha una organització que pot oferir resistència, que no és una altra sinó la militar.

L'enregistrament en vídeo que realitzen els personatges deixa constància d'aquest paper salvador de l'exèrcit, al que veiem no només contraatacant sinó evacuant i protegint la població. Al costat de la seva faceta enèrgica, resolutiva i organitzada, veiem també el seu caràcter comprensiu amb els sentiments de la població civil, quan permeten al protagonista anar a rescatar la noia de la que està

enamorat, tot i que això no entri dintre dels seus plans d'evacuació.

Veiem, doncs, que el paper del Cru al filme oscil·la entre un ús domèstic, com enregistrator de records personals en un sentit ample que abasta tant la festa com el mateix atac dels monstres, i un ús proper al periodisme ciutadà, en enregistrar l'esdeveniment catastròfic com quelcom del que s'ha de deixar constància. Aquest voluntat de testimonial, tant des del punt de vista íntim com públic, està desproveïda, però, de qualsevol intenció crítica o transformadora, sinó que, més aviat, contempla la catàstrofe com atracció, espectacularitzada.

— Social

El paper de l'omnipantalla a la societat abasta cada vegada més àrees, desplaçant altres eines de comunicació. El Cru serveix com testament audiovisual, com substitut de la targeta de record i de la carta d'amor. Usos que es veuen reflectits a *Cloverfield*. Així, el vídeo és el mitjà triat pels amics del protagonista per acomiadar-se d'ell abans del seu viatge, com manera de desitjar-li sort i de que es recordi d'ells. I també és el mitjà per a que els dos protagonistes es declaren el seu amor just abans de morir.

La societat que es mira en el mirall de *Cloverfield* està ja plenament integrada en la pantallasfera. La imatge que veiem a la nostre pantalla està enregistrada per l'operador de càmera de la pel·lícula però, segons la trama de la mateixa, és Hud, l'amic del protagonista el que enregistra. I entre les coses que enregistra podem veure, a la festa de comiat, altres invitats que també fan servir les càmeres dels seus telèfon mòbils per a captar imatges. Cada vegada resulta menys necessari justificar narrativament l'ús constant de la càmera subjectiva, ja que l'audiència es sent cada vegada més identificada com subjecte enregistrator. Però, el repetit ús del recurs a molts productes audiovisuals provoca també el seu desgast. Quan que s'ha assolit la plena versemblança del personatge que enregistra en la ficció, per identificació amb el seu paral·lel al món real, el recurs perd alhora versemblança pel seu ús excessiu.

2010 . Kick-Ass. Matthew Vaghn

— Audiovisual

La seqüència avança a salts. Està suposadament enregistrada per una càmera de seguretat i té un codi de temps sobreimprés. Un individu amb un vestit ajustat de color verd s'enfronta a cops a tres homes en un aparcament. La gent que

està al restaurant del costat enregistra la baralla amb els seus telèfons mòbils. En la pantalla d'un d'ells, la imatge ocupa un requadre central i és de dolenta resolució. La resta de la pantalla és negra i té dades sobreimpressos com un codi de temps, l'indicador de la bateria o el progrés de l'enregistrament. En acabar la baralla, un noi surt del restaurant i enfoca el guanyador amb el seu telèfon mentre li demana el nom. "Soc en Kick-Ass", respon l'home del vestit verd en un primer pla que fa un fos a negre parcial mentre a la pantalla apareixen símbols distintius del portal d'Internet Youtube. Dos nois en un restaurant miren al seu portàtil aquest vídeo penjat a la xarxa, mentre en la televisió del local, l'informatiu emet les mateixes imatges amb el rètol 'Amateur footage', és a dir, metratge afeccionat.

Aquesta descripció correspon a les escenes d'Estil Cru que apareixen a *Kick-Ass*. Conformen una part molt petita del metratge, però tenen una rellevància a la pel·lícula que supera el purament estètic. En aquest film de superherois, inspirat en el còmic del mateix nom, el protagonista és un noi qualsevol amb una vida normal a l'institut, on no és massa popular, i amb el seus pocs amics, amb els que comparteix la seva passió pels tebeos. Inspirat per aquesta afició, decideix fer-se superheroï sota el nom Kick-Ass. L'èxit a Internet de l'enregistrament de la seva baralla a l'aparcament fa de Kick-Ass un fenomen públic i converteix al superheroï en famós i admirat, tot el que mai ha estat Dave Lizewski, el noi introvertit que hi ha sota la màscara.

Veiem doncs que la influència del Cru està aquí exercida al guió, que representa com el Cru ha esdevingut en el fenomen de comunicació més poderós, per la instantaneïtat que li proporciona Internet i una credibilitat de la que manquen els mitjans convencionals.

— Tecnològic

Kick-Ass ofereix una mirada paròdica sobre el gènere dels superherois, partint de la premissa de que una persona qualsevol decideix convertir-se en superheroï en un món 'normal', en el que no n'hi ha. Part de la normalitat d'aquest món i de les seves gents està recolzada en la presència constant de la tecnologia i de l'ús que els personatges fan de la mateixa, en particular d'Internet. Així, Dave, el noi que es converteix en superheroï, compra el seu vestit per ebay, crea un perfil de Kick-Ass al portal MySpace i la seva fama li arriba gràcies a un enregistrament fet amb un telèfon mòbil penjat a YouTube. L'enregistrament de la baralla de Kick-Ass iguala en poques hores la trajectòria del vídeo de la pallissa de Rodney King. Des de

1991, els desenvolupaments tecnològics permeten una immediatesa mai vista.

La pantalla global fa part inherent ja de la societat. Els seus membres porten sempre a sobre els seus telèfons mòbils i miren simultàniament la pantalla del seu portàtil i la del televisor mentre prenen alguna cosa al bar. Les cites entre el noi i la noia s'arreglen mitjançant l'ordinador, a través d'un correu electrònic. I les càmeres vigilen tothom, des de la de seguretat que controla el parking, les dels mòbils dels clients del restaurant, fins l'oculta en un petit osset de peluix que fa servir el fill del dolent per tractar de desemascarar Kick-Ass.

— Econòmic

Aquest desplegament tecnològic de la societat actual està lògicament interconnectat amb la realitat econòmica. Que YouTube, Facebook, ebay i Myspace siguin esmentats, facin part de l'argument i els seus logos mostrats al llarg del film no és casual. Obeeix a raons de patrocini, les mateixes, però al contrari, que feien que a *Redacted* els símbols característics del portal YouTube apareguessin borrosos, inintel·ligibles, a la pantalla.

Interconnexions que ens porten, un cop més, al concepte de multipantalla i a l'ubicació de les pel·lícules en el sí de conglomerats amb interessos multimediàtics que les transformen en productes multiplataforma. La idea original de *Kick Ass* és de Mark Millar, el creador del còmic, però el primer nombre del mateix i el guió de la pel·lícula de Matthew Vaughn es van escriure simultàniament. Vaughn va comprar els drets abans de que el còmic existís realment i va tractar de vendre el projecte a l'Universal. L'estudi no va voler arriscar-se així que Vaughn va recaptar fons a un sopar, va fer la pel·lícula i la va vendre a l'Universal per més diners que els que havia demanat en un principi¹⁸². El pressupost del film va ser de 30 milions de dòlars i ja ha recaptat 96 a tot el món¹⁸³.

— Ideològic

A la societat multipantalla capitalista els robatoris són freqüents. El protagonista de *Kick-Ass* i els seus dos amics n'han patit. Però són causats per gent que és simplement de naturalesa dolenta, sense que s'apunti cap altra causa social o econòmica per a aquests comportaments. La reacció del superheroi contra els éssers dolents és una iniciativa individual. Fins i tot quan hi ha una aliança de

182 "Kick-Ass (2010) - Trivia". [<http://www.imdb.com/title/tt1250777/trivia>]. IMDB.com. Consultat el 30-08-2010.

183 "Kick-Ass (2010)". [<http://boxofficemojo.com/movies/?id=kickass.htm>]. Box Office Mojo. Consultat el 30-08-2010.

superherois, com entre Kick-Ass i Big Daddy i la seva filla Hit Girl, aquest és un pacte d'individualitats. Es descarta el moviment popular, la unió social com instrument de participació social.

A més, l'acció individual no cerca el canvi social, sinó la seva perpetuació i, en tot cas, el seu reforçament. Kick-Ass continua la tradició clàssica dels superherois estatunidencs que actuen com força parapolicial, arribant allà on el sistema no arriba. Aleshores, el superheroi surt de la legalitat amb la pretensió de defensar el sistema. D'aquesta manera, la llei és qüestionada, però per ser massa tova, per no defensar suficientment els principis bàsics del sistema. Aquesta excusa moral és la que valida l'acte il·legal. La il·legalitat comesa sota qualsevol altre intencionalitat, la de subvertir el sistema, per exemple, seria considerada terrorista.

En aquest context, el Cru ha esdevingut en arma al servei del sistema. Totes les eines tecnològiques són aprofitades per aquests parapolicies per als seus fins. Les càmeres de vigilància controlen la propietat i poden ser amagades en qualsevol lloc. Els enregistraments són considerats interessants si són considerats espectacle i això és el que els garanteix èxit tant a Internet com a la televisió. En la societat de la pantalla global, la infinitat de pantalles existents -de mòbils, d'ordinador, de televisió- mostren la mateixa cosa, el fenomen del moment: Kick-Ass. En la de qui veu aquesta pel·lícula, també.

— Social

El personatge de Kick-Ass té problemes abans de lograr assolir la fama. Rep una pallissa i és apunyalat. Però es recupera i hi torna. I ho fa proclamant que el seu hardware ja està bé, i està executant el programa Kick-Ass 2.0. El nou paranoic, l'individu de la societat de la pantalla global ja és, o es creu, un amb la tecnologia.

I el seu objectiu, com ja hem dit, és la fama. Per tal de fugir de la seva vida avorrida, del seu fracàs amb les noies, Dave només té una sortida: l'espectacle. I assoleix el seu objectiu a través del Cru. Els clients del restaurant no intervenen en la baralla de Kick-Ass a l'aparcament, però l'enregistren perquè "és la canya". Perquè és espectacle. El potencial global del Cru fa la resta i el superheroi es converteix en un fenomen social. Una història que no fa sinó reflectir els casos reals de persones, i fins i tot animals¹⁸⁴, que han assolit la fama gràcies a vídeos penjats en YouTube.

184 El gat Maru. [<http://www.youtube.com/watch?v=03kZSHR2U-A>]. Youtube. Consultat el 21-08-2010.

L'espectacle s'ens presenta aquí com proper, integrador. No és un sector separat que al ser imitat evidencia la seva separació, com s'ens mostrava a *Ett hål i mitt hjärta*. Aquí la societat de l'espectacle dona una sortida a la soledat, al avorriment, al fracàs emocional i sexual. Només cal fer-se superheroi, rebre una pallissa i penjar-ho a Internet.

5 CONCLUSIONS

Men passionately desire to live after death, but they often pass away without noticing the fact that the memory of a really good person always lives. It is impressed upon the next generation, and is transmitted again to the children. Is that not an immortality worth striving for?

Piotr Kropotkin
Memoirs of a revolutionist (2009: 13)

Les diferents formes d'expressió audiovisual afecionada han assolit des de l'última dècada del segle XX un caràcter popular i global pel que han esdevingut en el que anomenem Cru. Aquesta metamorfosi ha disparat la seva presència social i, conseqüentment, la seva influència com referent cultural a tots els nivells. El cinema professional no ha pogut resistir-se a aquesta influència i ha vist com el Cru impregnava un bon nombre de llançaments comercials durant el període del canvi de mil·lenni.

Des del seu naixement, que hem datat al 1991 per una sèrie de circumstàncies que es materialitzen en el vídeo que enregistra la pallissa patida per Rodney King, el Cru ha assolit un gran potencial com eina d'expressió popular. Això ha estat aprofitat tant per individus com per col·lectius per donar visibilitat a punts de vista que no acostumen a tenir entrada en les comunicacions socials de les grans empreses de la informació i l'entreteniment, dos sectors que estan avui sota el mateix paraigües de grans corporacions mediàtiques. El Cru ha esdevingut, doncs, en braç audiovisual del conegut com periodisme ciutadà i d'altres moviments de informació de caire independent i en eina de comunicació alternativa de fort potencial polític. La presència social d'aquest tipus de Cru carregat ideològicament s'ha incrementat gràcies a l'articulació d'una xarxa de difusió alternativa a Internet. Però la influència del Cru no es circumscriu als mitjans alternatius, sinó que ha penetrat també en els de les grans corporacions, que necessiten aquest material per il·lustrar esdeveniments als que no han pogut assistir, que es veuen obligats a fer-se eco d'una pressió social representada per aquesta mena d'imatges o, simplement, que volen aprofitar l'espectacularitat d'un material que, sovint, té una gran capacitat de despertar emocions en l'espectador.

Com part dels esmentats conglomerats de l'entreteniment, les empreses del sector cinematogràfic tampoc no poden, ni volen, restar indiferents a la influència

del Cru. Mitjançant la inclusió d'aquesta mena d'imatges, els responsables de la producció cinematogràfica pretenen reforçar determinats posicionaments i/o sensacions que volen transmetre en els seus films. El procediment per aconseguir això pot ser tant la inclusió de material original de Cru -com en el cas de *Malcolm X*-, o la imitació de les seves característiques estètiques en material enregistrat expressament per a la producció en qüestió -com a *Redacted*-. En tots dos casos, l'espectador associa el Cru que veu a la pel·lícula, o la seva estètica, amb imatges i sons que ha enregistrat ell mateix o que ha vist a Internet o a la televisió i que, per a ell, representen 'veracitat'. És el cas, per exemple, del metratge enregistrat en vídeo inclòs a *The Blair Witch Project*, amb les mateixes característiques estètiques que un vídeo domèstic qualsevol gravat durant una excursió al camp. Així, el caràcter versemblant associat al Cru, reforça l'autenticitat del missatge que es vol comunicar, facilitant la manipulació de l'espectador cap al posicionament ideològic i/o l'emoció que es vol transmetre. És difícil que no millori la predisposició a comprendre el pensament de Malcolm X després d'haver vist la seqüència inicial de la pel·lícula de Spike Lee que fa servir un muntatge amb les imatges del vídeo de Rodney King. També es pot fer també una interpretació ideològica del Cru al cinema pel simple fet d'usar aquesta mena de material. Per la seva vinculació a l'autèntic, per ser percebudes com versemblants, aquestes imatges poden ser un posicionament estètic de l'autor del film que reivindiqui la seva 'independència', sigui veritable o no.

En un context en el que el negoci del cinema per a les grans empreses està avui en la distribució i que els grans estudis són reacios a arriscar els diners en la producció, la influència del Cru en el cinema comercial adquireix gran importància des de la vessant econòmica. Si es tria l'opció de fer servir material afecionat real, els drets d'autor a pagar, molt de cops, són inexistents, per no estar protegit legalment sinó en situació de domini públic, penjat a Internet. I finalment, si l'autor reclama, com va fer George Hollyday per la utilització del seu vídeo a *Malcolm X*, la quantitat a pagar pot no resultar massa elevada dintre del total del pressupost. Spike Lee va pagar l'autor del vídeo de Rodney King només 70 mil dòlars, quan la pel·lícula va costar gairebé 50 milions.

Si l'opció és registrar material nou, la senzillesa de la posada en escena i el baix cost dels equips emprats poden abaratir enormement qualsevol producció cinematogràfica que tracti d'imitar aquestes característiques. Els defectes que s'associen habitualment als enregistraments de caire afecionat són l'excusa

perfecta per poder retallar pressupost en personal, material d'il·luminació i só, càmeres, etc., al menys en les seqüències que adoptin aquesta estètica, que poden no ser el total del film. Resulta evident, a més, que l'abaratiment serà moltíssim més gran quan el format triat sigui videogràfic i no en suport pel·lícula. L'exemple més evident és *The Blair Witch Project* que, malgrat no estar enterament enregistrada en vídeo, fa servir un estil afeccionat a tot el metratge que va reduir el pressupost de la pel·lícula fins els 60 mil dòlars.

Aquestes qüestions tenen molt a veure amb els desenvolupaments tecnològics que han possibilitat l'arribada del Cru. La irrupció de la tecnologia digital al món del vídeo ha suposat la multiplicació de fonts d'enregistrament i reproducció en forma de càmeres de seguretat, telèfons mòbils multimèdia, càmeres de foto que enregistren imatge en moviment, webcams... La informàtica ha potenciat aquestes eines, obrint possibilitats noves en el camp de la manipulació del material enregistrat, el seu bolcat, l'edició i la postproducció en general, tant de vídeo com de pel·lícula. Així mateix, l'aparició d'Internet ha propiciat la possibilitat de emmagatzemar i difondre les peces de Cru, posant-les a l'abast d'una audiència potencialment massiva.

Aquesta revolució tecnològica vinculada al Cru ha tingut conseqüències també al cinema del canvi de mil·lenni. Amb l'objecte d'abaratir costos, el cinema professional ha emprat equips domèstics per a enregistrar pel·lícules comercials, fent servir les eines de postproducció per modificar i millorar el resultat final. Alhora, aquests mateixos equips han estat emprats també per aconseguir imitar el més possible l'estètica del Cru quan, per les raons que estem veient, es considera necessari per a la producció. Així, Harmony Korine va emprar formats domèstics com el Super 8 per a determinades seqüències de *Gummo*, i part del metratge de *The Blair Witch Project* està enregistrat en vídeo Hi8, per posar només dos exemples.

A més, els equips tecnològics implicats en la creació de l'audiovisual Cru poden fer part de la trama mateixa. Si a *The Maltese Falcon* (1941) l'argument gira en torn a l'estàtua d'una au, una pel·lícula d'avui pot tenir com peça fonamental una cinta de vídeo, com en el cas de *Sei mong se jun*. L'aparició de dispositius electrònics sofisticats, capaços d'enregistrar imatges i sons, ja no es patrimoni de les pel·lícules d'espies sinó que és una constant del cinema professional d'avui, tant en el de ficció com en el de no-ficció. És el cas dels nois que enregistren amb els seus telèfons mòbils la baralla de l'alot aprenent de superheroi de *Kick Ass*.

I és que el cinema professional ha estat sempre un reflex de la societat de la qual sorgeix. L'arribada del Cru està relacionada també amb forts canvis a nivell social, derivats de l'aparició i ús d'aquesta panòplia d'aparells, cada cop més petits i sofisticats, que tenen a veure amb l'enregistrament de so i imatge en moviment. És l'era de la pantalla global, on la presència de dispositius que veuen, enregistren, vigilen i mostren els nostres moviments ha provocat canvis significatius a les vides de les persones. La possibilitat de establir videoconferències amb l'altre punta del món. Documentar en vídeo la vida d'un nen des del mateix moment del part, cobrint tots els moments del seu creixement. Els ulls que ens vigilen permanentment als espais públics i privats. Les peces familiars que abans del Cru serien per consum intern dels parents i que ara poden veure desconeguts per Internet. Carreres professionals enfonsades per un vídeo indiscret penjat al Facebook... Tota una font d'arguments i paisatges on situar l'acció cinematogràfica, on la vida a la iconosfera queda retratada a través de personatges pels que la imatge videogràfica és ja part de la seva quotidianitat.

El cas de Mark Lewis, el protagonista de *Peeping Tom* enregistrat des de la seva infantesa pel seu pare no és avui una aberració sinó el més normal del món. No ens sobtem per ser contínuament enregistrats per càmeres de videovigilància com les de *Redacted*, *Tesis* o *Sei mong se jun*. La sibarita afició de Madronita Andreu de guardar els moments feliços de la seva família en imatges ha esdevingut avui en un costum del més vulgar. En qualsevol reunió d'amics es poden creuar els objectius de varies càmeres, igual que succeeix a la festa de comiat de *Cloverfield* i un equip de televisió es pot presentar al nostre edifici per a investigar una emergència, com succeeix en *REC*.

L'enregistrament audiovisual ha deixat de ser patrimoni exclusiu d'uns professionals o d'un grup selecte de 'connaisseurs' a l'estil de l'imaginari Gerard Fleury per esdevenir una activitat popular a l'abast de tothom arreu de pràcticament tot el món. Cal només una ullada a Internet per trobar infinitat de peces de Cru pujades per persones d'arreu el planeta. Gent que valora més l'acte d'enregistrament en sí que la perfecció tècnica o estètica. O que, tot i volent, són incapaçs d'aconseguir imitar els estilemes que han interioritzat de la cultura audiovisual que han rebut durant tota la vida, principalment dels canons estètics del M.R.I. Canons que, més enllà de escoles artístiques, corrents i èpoques, tenen com principis bàsics condicions tals com la nitidesa, l'estabilitat, la concreció, l'enfocament correcte i fins i

tot, la visibilitat. Condicions que els autors de Cru, no poden o no volen complir, per les seves pròpies limitacions, per les dels equips emprats o perquè no consideren necessari assolir aquests estàndards per tal d'arribar als seus objectius com creadors. El resultat són peces d'una qualitat audiovisual quant menys dubtosa, que molts de cops dificulten la mateixa funció informativa de la imatge enregistrada.

Aquest tipus d'estètica ha influenciat enormement el cinema del canvi de mil·lenni, que ha incorporat peces reals d'audiovisual afeccionat al seu metratge i també ha imitat les seves característiques. Deixant de banda un canon estètic gairebé centenari, desenvolupat a partir de les exigències narratives que imposava el M.R.I, el cinema professional ha rebutjat les convencions sobre il·luminació, enquadrament o enfocament, per tractar d'obtenir imatges que s'apropin a la foscor total, sons que facin inintel·ligibles les converses, plans inestables on la brusquedat és norma... En definitiva, ha imitat el que en el Cru es consideren com defectes, de manera tan sistemàtica, en tan nombroses ocasions i en productes tan diversos del cinema del canvi de mil·lenni, que podem dir que aquest ha desenvolupat l'Estil Cru, encarregat de posar els mitjans tècnics per apropar-se a aquests estilemes. Films com *The Blair Witch Project*, *Cloverfield* o *Il mistero di Lovecraft - Road to L.* són tres dels exemples més clars d'Estil Cru, amb diferents nivells d'èxit en la imitació dels estilemes afeccionats. *Redacted* i *Gummo* inclouen també material d'aquesta mena. I també ho fa *Ett hål i mitt hjärta* en certes parts, mentre que la resta del seu metratge, tot i que no pretengui fer-se passar per material domèstic, en guarda moltes semblances.

Això no vol dir, és clar, que aquest estil sigui un mode de representació nou, en tant que el Cru tampoc no ho és. El Cru pren el seu model estètic de la memòria audiovisual dels seus creadors, fortament educada en el M.R.I. i en les barreges estètiques hipermodernes, pròpies de la pantalla global. Els resultats poden apropar-se a algunes de les innovacions que van obrir el període post-clàssic o modern que van obrir els nous cinemes, però no tant per una influència directa o conscient, sinó més aviat per la proximitat tècnica que donen la limitació de recursos i la mobilitat dels equips emprats. Però això no vol dir que al cap de l'autor de Cru no pugui estar un referent clàssic de Hollywood, o també postmodern, per què no, a l'hora d'enregistrar. Una altra cosa és que el resultat final s'acosti a aquest ideal. Finalment, el M.R.P. és també una referència ineludible per al Cru, en tant que moltes de les peces, per no dir la majoria, no segueixen una estructura narrativa

realista i enregistren llocs pintorescs, esdeveniments senyalats, molt de cops una acció única en un sol pla. Són enregistraments que cerquen atraccions i emocions, normalment breus i intensos, com una caiguda aliena que provoqui el riure, una cataracta que meravelli, un plor de nen que estimuli la tendresa o una acrobàcia que desperti l'admiració.

Així doncs, el Cru, pel moment no ha constituït un mode de representació propi. Que ho faci o no, depèn de factors com el grau de familiarització dels autors amb els equips tècnics, a força d'un contacte cada vegada més constant amb els aparells emprats; o la millora de les prestacions d'aquests. Aquestes dues qüestions poden apropar més el Cru als estàndards de l'audiovisual professional, com es veu en l'Estil Cru de les pel·lícules més recents, que ja no pot ser tan 'dolent' com als anys 90, si vol resultar versemblant. És el cas de *Cloverfield*, enregistrada en vídeo però en equipament professional. La bona resolució d'imatge obtinguda, no redueix, però, la versemblança del resultat, perquè les prestacions dels aparells domèstics s'han apropiat molt a les dels professionals en aquest aspecte. O el cas de *Ett håll i mitt hjärta*, on veiem com les suposades escenes de vídeo aficionat incloses al film, no es diferencien gaire de la resta del metratge de la pel·lícula. Això ens demostra que, si bé el canon estètic del Cru està marcat pel audiovisual professional, aquest està fent seves moltes característiques associades amb el Cru i per tant, totes dues estètiques s'estan apropant.

Aquesta aproximació del Cru cap els estàndards del professional, minaria severament les seves possibilitats de constituir un mode propi de representació. Potser una de les opcions que possibilitarien una major autonomia del Cru en aquest sentit seria la consolidació de canals de difusió propis, principalment les plataformes d'Internet, el que facilitaria la conformació d'una institució, en el mateix sentit que el pas dels Nickelodeons a les sales d'exhibició va ser decisiu per a l'establiment del cinema com institució i pel desenvolupament del M.R.I. En aquest cas, les noves prestacions dels aparells i la familiaritat dels autors amb els mateixos, que hem just esmentat, podrien conduir a la realització individual de propostes estètiques que fossin establint, amb la seva suma col·lectiva, un canon propi. Els intents d'establir categories de Cru, moltes d'elles de caire no narratiu, com va fer YouTube amb els seus guardons, podrien significar també un altre pas cap a modes autònoms per al Cru. Però, aquestes són qüestions pendents per futures recerques.

Ara per ara, el Cru no és una institució, en el sentit burchià del terme

aplicat al cinema, i no disposa d'un mode propi de representació. La imitació de les seves particularitats estètiques més característiques per part del cinema del canvi de mil·lenni, el que anomenem Estil Cru, tampoc ho és i, de fet, s'integra perfectament en pel·lícules que tenen un esquema narratiu convencional, basat estructuralment en el realisme vuitcentista. Així, *The Blair Witch Project* o *Cloverfield* són pel·lícules de gènere en les que l'Estil Cru tracta de jugar un paper renovador des del punt de vista estètic, sense afectar a les convencions més establides del cinema de terror i de catàstrofes, respectivament. L'Estil Cru s'integra també perfectament en altra mena de narratives menys encotillades, com poden ser les de *Ett håll i mitt hjärta* o *Redacted*. Així mateix, la vessant del Cru més propera al M.R.P. també pot ser feta servir en films de caire no ben bé narratiu o que no segueixen les convencions establertes en aquest sentit pel M.R.I. És el cas de l'imaginari metratge rodat per Gerard Fleury que José Luis Guerín fa servir a *Tren de sombras* o les imatges en vídeo i Super 8 que Harmony Korine inclou a *Gummo*. La versatilitat de l'Estil Cru encaixa tant en les pel·lícules de ficció com en el cinema de no ficció, entesos aquests termes en el seu sentit més convencional, però sense perdre de vista el qüestionament del que avui són objecte. Així, l'Estil Cru abasta pel·lícules que poden ser qualificades com cinema assaig (*Tren de sombras*), documental (*Un instant en la vida ajena*) o gènere d'horror (*REC*), essent aquest últim un dels més entusiastes valedors de l'Estil Cru (*The Blair Witch Project*, *Il mistero di Lovecraft - Road to L.*).

Aquesta versatilitat a l'hora d'acomodar-se a gran varietat d'expressions cinematogràfiques té a veure amb la percepció que d'aquesta mena de material té el públic. El Cru i els seus estilemes relacionats han esdevingut en sinònims de espontaneïtat, d'honestedat i de veritat, fins i tot. A causa d'això, ha proveït de versemblança a una gama molt diferent de pel·lícules i ha estat utilitzat per discursos de signe molt divers. Així, el contingut crític i popular amb el que va néixer amb el vídeo de Rodney King, integrat a *Malcolm X*, s'ha mantingut a través del temps en peces que han estat contestatàries per raons diverses, com *Tren de sombras*, *Gummo* o *Ett håll i mitt hjärta*. Però el període que hem analitzat es tanca amb el Cru plenament integrat en el canal principal de la producció de Hollywood, el que vol dir de les megacorporacions i, en definitiva, del capital i el seu sistema, com hem vist en els casos de *Cloverfield* o *Kick Ass*.

Veiem, doncs, que les pel·lícules influïdes pel Cru són molt diverses com divers és el caire d'aquesta influència. Pot ser l'estètica del film la que es vegi

afectada pel pes del Cru com referència, el cas més habitual. Així, pel·lícules com *Malcolm X* inclouen veritable material Cru en el seu metratge, mentre que d'altres com *Il mistero di Lovecraft - Road to L.* imiten el seu estil. Però la influència pot també aparèixer a nivell argumental, amb la inclusió a la trama de qüestions que tinguin a veure amb el Cru. És el cas de *Sei mong se jun*, on una suposada cinta de vídeo amateur i contingut 'snuff' té un paper important en el desenvolupament de l'acció; o de *Kick Ass*, on un vídeo penjat a YouTube dispara la fama del protagonista. Totes aquestes pel·lícules, malgrat la seva diversitat, tenen en comú estar influïdes d'una manera o d'una altra pel Cru, pel que poden ser agrupades sota la denominació Cinema Cru.

Una influència que ha crescut amb el temps, paral·lelament al creixement de la importància del fenomen Cru al conjunt de la societat, el que ha fet que l'Estil Cru hagi augmentat la seva presència a la gran pantalla i que pugés el nombre de pel·lícules de Cinema Cru. És feina per a futures recerques establir si aquesta influència es mantindrà o si ja ha tocat sostre. La credibilitat dels estilemes característics del Cru com sinònims de versemblança pot veure's afectada per l'abús de l'estil que comporta la seva continuada presència a les pantalles i la consegüent pèrdua del seu caràcter de novetat. Un exemple és *Il mistero di Lovecraft - Road to L.* que, a part d'altres consideracions de tipus artístic, no es va apropar a l'èxit de *The Blair Witch Project* perquè el públic, sis anys després, ja coneixia molt bé la fórmula.

A més, com ja hem vist, el continu perfeccionament de les eines d'enregistrament afeccionat i l'ús cada cop més habitual de la tecnologia vídeo al cinema professional està apropant els estàndards tècnics de totes dues vessants de l'audiovisual, amb el consegüent curtament de les diferències entre elles. El contrast entre les textures habitualment considerades com professionals i aquelles de tipus afeccionat era una de les claus de l'ús de l'estètica del Cru al cinema professional. *Cloverfield* és un bon exemple de com la tecnologia professional de vídeo pot passar avui per domèstica sense haver de rebaixar la resolució de la imatge, només imitant altres estilemes típics del Cru, com la dolenta il·luminació, la inestabilitat de l'enquadre, etc. Així, l'ús excessiu del recurs, la manca de novetat que ja suposa i la constant millora tecnològica dels aparells domèstics poden canviar el signe de la influència del Cru al cinema professional o, fins i tot, marcar una nova metamorfosi al camp de l'audiovisual afeccionat, bé fent que assoleixi un acoblament definitiu amb

els canons professionals, bé per a que guanyi independència com mode d'expressió popular i autònom.

6 BIBLIOGRAFIA

- ALBERT, M. (2000). "[What makes alternative media alternative?](http://zinternational.zcommunications.org/Spanish/0005alte.htm)" en *Zmag.org*. [http://zinternational.zcommunications.org/Spanish/0005alte.htm]. Consultat el 12-05-2010.
- AMEIXEIRAS, Diego (2009). *Dime algo sucio*. Edicions Xerais de Galicia, Vigo.
- ANSELMO BITAR, Miguel. "Pensar global, actuar local" [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yUI6QA1wA_sJ:www.fts.uner.edu.ar/polit_planif/documentos/bitar_gob_local.DOC+pensa+global+actua+local&cd=1&hl=ca&ct=clnk]. Consultat el 11-08-2010.
- ARROYO Almaraz, Isidro (2000). *Ética de la imagen*. Laberinto, Madrid.
- AYMERICH, Laura (2007). *Nous formats publicitaris en televisió interactiva*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- BAIGORRI, Laura (2007). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Brumaria, Madrid.
- BANKSY (2006). *Wall and piece*. Century, Londres.
- BAZIN, André.
— (2002) "Orson Welles". Prólogo de François Truffaut. Prólogo (cast) de Josep M^a Català. Paidós, Barcelona.
— (2005) *What is cinema?, vol I*. University of California Press. [http://books.google.com/books?id=y3EKWOUQtXC&printsec=frontcover&dq=bazin+andr%C3%A9+what%27s+cinema&hl=es&ei=4eaDTK35I4mI0K39-ZQO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false]. Consultat el 29-08-2010.
- BENESCH H. y SCHMANDT W. (1982). *Manual de defensa comunicativa*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- BORDWELL, David.
— (1995) *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós, Barcelona.
— (2006). *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. [http://books.google.com/books?id=YL7c7K3_nmMC&printsec=frontcover&dq=david+bordwell&hl=pt-PT&ei=S2RpTKGVA8K7jAf-0fjTBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDoQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false]. Consultat el 16-08-2010.
- BORDWELL, David i THOMPSON, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós, Barcelona.

- BOWMAN, Shayne i WILLIS, Chris. (2003) [<http://www.hypergene.net/wemedia/weblog.php>]. Consultat el 9-09-2009.
- BURCH, Noël (1991). *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid.
- CATALÀ Doménech, Josep M.
- (1993) *La violación de la mirada*. Fundesco, Madrid.
 - (2005) *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions. Bellaterra.
 - (2007) *Elogio de la Paranoia*. Fundación Social y Cultural Kutxa, Donostia.
 - (2008) *La forma del real. Introducció als estudis visuals*. Editorial UOC, Barcelona.
- CERIGUA (Centro de Reportes Alternativos sobre Guatemala). (2003), *El desafío de los medios de comunicación ante la complejidad de la sociedad guatemalteca*. CERIGUA, Guatemala.
- CHOMSKY, Noam, HERMAN, Edward S. (1990). *Los guardianes de la libertad*. Crítica, Barcelona.
- COMA, Javier; Gubern, Román (1988). *Los comics en Hollywood*. Plaza Janés Editores, Esplugues de Llobregat.
- COWIE, Peter (1969). *El cine de Orson Welles*. Ediciones Era, Mexico DF.
- DEBORD, Guy (1976). *La sociedad del espectáculo*. Castellote editor, Madrid.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona.
- DIEC, *Diccionari de la llengua catalana*. Institut d'Estudis Catalans [<http://dlc.iec.cat/index.html>]. Consultat el 10-07-09.
- DOWNING, J. (2002), *Mídia Radical*. Senac, São Paulo.
- ELLIS, Warren (2008). *Camino Tortuoso*. Norma Editorial, Barcelona.
- EPSTEIN, Edward Jay (2007). *La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*. Tusquets Editores, Barcelona.
- FERRÉS, Joan (2000). *Educación en una cultura del espectáculo*. Barcelona, Paidós.
- FLEISCHMAN, L.; GINESTA, X. i LÓPEZ CALZADA, M. (2009). “Los medios alternativos e internet: un análisis cualitativo del sistema mediático español” en *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 6, nº 11 (p. 257). Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México DF.

- FONT, Doménec (2002). *Paisajes de la modernidad*. Paidós, Barcelona.
 [http://books.google.com/books?id=aADi66y3D44C&pg=PP1&dq=domenec+font+paidos&hl=ca&ei=MkqETJ3S OoSWOLPj1akO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false]. Consultat el 29-08-2010.
- FREIRE, Paulo (1993). *Pedagogía del oprimido*. Siglo Veintiuno Editores, México.
- FROMM, Erich (1978). *El miedo a la libertad*. Paidós, Madrid.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta, Barcelona.
- GARCÍA González, Juan José (2008). *Castilla en tiempos de Fernán González*. Dossoles, Burgos.
- GRAZIANO, M. (1980: 71-74), "Para una definición alternativa de la comunicación" en *Anuario ININCO*, núm. 1. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- GUBERN, Román
 — (1972). *El lenguaje de los cómics*. Edicions 62, Barcelona.
 — (1994). *La mirada opulenta*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
 — (2004). *Patologías de la imagen*. Anagrama, Barcelona.
- GUERRIER, Simon (2006). "An alternative present" en *Nothing Tra la la?*.
 [http://0tralala.blogspot.com/2006/03/alternative-present.html]. Consultat el 25-8-07.
- GUTIÉRREZ, Mario (ed.) (1989). *Video, tecnología y comunicación popular*. IPAL, Lima.
- HALL, Stuart (ed) (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. SAGE, Londres.
- HANSON, Matt (2004). *Cine digital. Escenarios de ciencia ficción*. Editorial Océano, Barcelona.
- HASELOFF, Walter Otto (1970). *La Comunicación*. Ed. Tiempo Nuevo, Caracas.
- JANESICK, James R. (2001). *Scientific charge-couple devices*. The International Society for Optical Engineering. Bellingham, Washington [http://books.google.com/books?id=3GyE4SWytn4C&printsec=frontcover&dq=Scientific+charge-coupled+devices++Por+James+R.+Janesick&source=bl&ots=BCMvyLSFN8&sig=IGhjINHGNqKBdjrmfKGCLjRNdQ&hl=pt-PT&ei=dj7zS--0N5ey0gTwmMyeDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBQ Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false]

- KANT, Immanuel (1970). *Crítica de la Razón Pura*. Ediciones Ibéricas i LCL. [http://books.google.es/books?id=OiA_170g_cC&printsec=frontcover&dq=kant+cr%C3%ADtica+de+la+raz%C3%B3n+pura&hl=es&ei=7zRzTK-gMZHLswa44v3YDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false]. Consultat el 11-08-2010.
- KELLNER, Douglas (2005). *Media Spectacle and the crisis of democracy*. Paradigm publishers, Londres.
- KLEIN, Naomi. (2001). *No logo*. Paidós. Barcelona.
- KROPOTKIN, Piotr i Brandes Georg (2009). *Memoirs of a revolutionist*. Cosimo, Inc. [http://books.google.es/books?id=9nvlvIXnMSkC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false]. Consultat el 06-09-2010.
- KURTZ, Howard (2007). *Reality Show*. Free Press, Nova York.
- LIPOVETSKY, Gilles i SERROY, Jean (2009). *La pantalla global*. Anagrama, Madrid
- MASÍAS Echegaray, Luis i TROILO, Alberto (1981). *Video y Cine: Principios tecnológicos en dos medios de comunicación*. Editora Andina. Quito.
- MATTELART, Armand.
 — (1971). “El medio de comunicación de masas en la lucha de clases” en *Pensamiento Crítico* #53 (pps 4-44). Instituto Cubano del Libro, La Habana. [<http://www.filosofia.org/hem/dep/pch/n53p004.htm>] consultat el 09-04-2010.
 — (1998). *La mundialización de la comunicación*. Ed. Paidós, Barcelona.
- MATTELART, Armand et MATTELART, Michèle (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós, Barcelona.
- McLUHAN, Marshall i POWERS, B.R. (1990). *La aldea global*. Ed. Gedisa, Barcelona.
- MONCADA, Alberto. *Manipulación mediática* (2000). *Educación, informar o entretener*. Ediciones Libertarias-Prodhufi, Madrid.
- NICHOLS, Bill (1994). *Blurred boundaries*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- NMUNGWUN, Aaron Foisi (1989). *Video recording technology. Its impact on Media and Home Entertainment*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc, Publishers. Hillsdale, New Jersey.
- NOGUEIRA, Camilo (2004). *A memoria da Nación. O reino de Galaecia*. Xerais. Vigo.

O'REILLY, T. [en línea]. (2006). "Qué es la Web 2.0. Patrones del diseño y modelos del negocio para la siguiente generación del software" a *Boletín de la Sociedad de la Información*, Febrero de 2006. Telefónica, Madrid. [<http://sociedaddelainformacion.telefonica.es/jsp/articulos/detalle.jsp?elem=2146>]. Consultat el 9-09-2009.

ODIN, Roger (ed.)

- (1995). *Le film de famille*. Méridiens Klincksieck, Paris.
- (1999). *Le cinema en amateur*. Seuil, 1999.

ORTEGA, María Luisa (coord.) (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Ocho y medio, Madrid.

PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (coord.) (1995). *Historia General del Cine, vol. XII. El cine en la era del audiovisual*. Cátedra, Madrid.

PALMER, R. Burton (ed.) (1989) *The Cinematic text: methods and approaches*. AMS Press, Nova York.

PLATÓN. *La República* (2009). Akal, Madrid

REIG, Ramón.

- (1992). *Sobre la comunicación como dominio. Seis paradigmas*. Madrid, Fundamentos.
- (1995). *El control de la comunicación de masas: Bases estructurales y psicosociales*. Eds. Libertarias/Prodhufi, Madrid.
- (2001). "El éxtasis cibernético. Comunicación democracia y neototalitarismo a principios del siglo XXI". Ediciones Libertarias-Prodhufi, Madrid.
- (2004). *Dioses y diablos mediáticos. Como manipula el Poder a través de los medios de comunicación*. Ediciones Urano, Barcelona.

REYNOLDS, Richard (1994). *Superheroes a modern mythology*. University Press of Mississippi.

RIAMBAU, Esteve

- (1985). *Orson Welles: el espectáculo sin límites*. Ediciones Fabregat, Barcelona
- (2008). "La producción cinematográfica en el seno de los conglomerados mediáticos" en Portal de la Comunicación.com. [http://www.portalcomunicacion.com/cat/n_aab_lec_3.asp?id_llico=47&index=0] Consultat el 12-08-2010

ROJAS MARCOS, Luis (1992). *La ciudad y sus desafíos. Héroes y víctimas*. Ed. Espasa Calpe, Madrid.

SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi e HISPANO Andrés (eds.) (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat, Barcelona.

- SCHILLER, Herbert (1987). *Los manipuladores de cerebros*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- SOLAZ, Lucía (2003). "Cine Postmoderno" en *Encadenados*, nº 39, mayo. Valencia. [http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm,]. Consultat el 26-8-07.
- STEINFELS, Peter (1979). *The neoconservatives*. Simon and Schuster.
- STEPHENSON, Neal (1997). *La era del diamante: manual ilustrado para jovencitas*". Ediciones B, Barcelona.
- TAIBO, Carlos (2007). *Movimientos antiglobalización: ¿qué son? ¿qué quieren? ¿qué hacen?*. Los Libros de la catarata. [http://books.google.com/books?id=_IVicwUDjjwC&printsec=frontcover&dq=antiglobalizacion&hl=ca&ei=O0BzTN3AHImkOPfBldMO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCwQ6AEwAQ#v=onepage&q=antiglobalizacion&f=false]. Consultat el 17-08-2010.
- TALENS, Jenaro i ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) (2007). *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Cátedra, Madrid.
- VATTIMO, Gianni (1992). *El pensamiento débil*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- VILCHES, Lorenzo (1989). *Manipulación de la información televisiva*. Paidós, Barcelona.
- VOLPE, Galvano Della (1967). *Lo verosímil fílmico y otros ensayos*. Editorial Ciencia Nueva, Madrid.
- WATKINSON, John (1996). *Vídeo digital*. Paraninfo, Madrid.
- WEINRICHTER, Antonio (1979). *El nuevo cine americano*. Zero, Madrid.
- WEXMAN, Virginia Wright (ed.) (2003). *Film and Authorship*. Rutgers University Press.
- WIGGINS III, Richard H (2004). *Digital camcorders* [http://www.asnr.org/elc_2004/Wiggins_DigitalCamcorders/index.htm]. Consultat el 16-05-2010.
- ZUNZUNEGUI, Santos.
- (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós, Barcelona.
 - (1997). *Pensar la imagen*. Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid.
 - (2008). *La mirada plural*. Cátedra, Madrid.