

[Tijeretazos.Caos]

EL RELATO (RE)INTERPRETADO: MYSTERIOUS OBJECT AT NOON

Álvaro Alda

¿Es posible registrar la realidad objetiva, la verdad, a través del medio cinematográfico? ¿O es el resultado obtenido tan sólo una representación de la misma? El cine documental, como género, nació en esencia como oposición al carácter manipulador del cine de ficción, y rápidamente se refugió tras el ambiguo concepto de realidad. Pero con el tiempo, muchos se cuestionaron, en su intento por encuadrar ambas categorías, si realmente era efectivo como acercamiento a la verdad, y según fueron profundizando en este aspecto, la incertidumbre aumentó. La pregunta clave parece estar en el mismo concepto de registro, que va unido, forzosamente, al de percepción. ¿Qué hay de la propia personalidad del cineasta en lo filmado? La verdadera razón del documental deja de tener sentido, desde el momento en que es el director quien selecciona lo filmable, desde que se posiciona y elige un punto de vista. Desde ese instante hablamos de un acto creativo. Lo que nos lleva a una cuestión aún más delicada y compleja, ¿cómo rastrear lo real en la experiencia subjetiva del cineasta y/o del espectador? Si la verdad captada no deja de ser una percepción y es por tanto una experiencia individual (determinada por un sistema cultural y un tiempo histórico concretos), ¿no perdería así su sentido la relación realidad-verdad? Si esa realidad percibida ya no es verdad, entonces debe ser necesariamente representación (o irrealidad). Si es así, ¿cómo puede entenderse el documental como medio de registrar esa verdad?

El debate iniciado con las nuevas corrientes en los años cincuenta y sesenta, en relación con el documental y su enfrentamiento dialéctico con el cine de ficción no parece haber llegado a un punto concluyente. Y la tendencia, cada vez más firme y extendida, es la de alcanzar la natural unión de ambos medios, liberándolos de las restricciones genéricas. El quimérico intento por delimitar la frontera donde termina el documental y comienza la ficción resulta cada vez más inútil, sobre todo, teniendo en cuenta que la división tradicional que relacionaba la ficción al proceso de puesta en escena al que se le ha eliminado el componente de azar, y al documental, con el proceso por el que la cámara recoge la realidad tal cual es presentada, sin ningún tipo de artificio ni modificación por parte del director, hace tiempo que fue desbaratada por el trabajo de ciertos cineastas (Kiarostami, Erice, Godard, Guerín, Chris Marker y otros tantos) que transitan con frecuencia, cada uno desde distintas perspectivas, por esa endeble frontera, y para los cuales, ambos principios, realidad y ficción, se entremezclan y se alimentan uno del otro. Opinión compartida por Apichatpong Weerasethakul, para quien la realidad en el cine es algo inalcanzable, y su búsqueda, innecesaria, “yo no creo en el documental de la forma en que es considerado tradicionalmente. No creo en la realidad en el cine. Para mí no hay realidad, porque el cine es un medio muy adulterado. Así que incluso lo que tú llamas documental no está representando la verdad, porque es demasiado subjetivo y no puedes crear algo como un film sólo para mirar cosas ciertas”¹. No obstante, esta declaración de intenciones no significa expresamente que no le interese captar la realidad no fílmica, esa verdad irrepresentable, como materia prima sobre la que elaborar su ficción. Y tampoco que quiera prescindir del documental (habría que hablar, tal vez, de cierta estética o estilo documental) como estrategia de aproximación, consiguiendo así negar el mismo principio sobre el que se sustenta. De esta forma, lo que se pretende no es otra cosa que registrar la realidad para dar una representación,

necesariamente ficcional, de la misma, es decir, una interpretación de la realidad. Y para ello no le queda otra opción que navegar entre dos aguas, por el territorio que varios críticos han dado en llamar, la *no-ficción*, espacio indefinido donde ambas representaciones confluyen, se fusionan y pierden sus definiciones originarias.

Y es en ese ámbito de la *no-ficción*, donde *Mysterious Object At Noon* se perfila y traza su discurso. Al mismo tiempo que asimila los objetivos y los códigos formales del documental, se apropia de las particularidades que caracterizan a algunas de las corrientes que nacen de ese cine limítrofe. Como es el caso de la utilización, en el montaje de su obra, de material ajeno a ella, ya sean fragmentos de otros documentales, escenas televisivas o discursos radiofónicos. Lo que habitualmente se conoce como *found footage* (o “metraje encontrado”), técnica que prosigue las ideas dadaístas de Marcel Duchamp, casualmente uno de los ídolos del autor del film. De esta forma el montaje no es utilizado expresamente para dar continuidad y forma a los hechos presentados, sino que obedece a un orden discursivo que transforma el contenido semántico de ese material y el del contexto en el que se incluye. Habría que aceptar también su carácter de docudrama, pues los hechos recogidos, supuestamente reales, son puestos en escena por actores o por los propios protagonistas. Incluso, por su naturaleza introspectiva, se acercaría, aunque con reservas, al ensayo cinematográfico, logrando así una inteligente reflexión sobre las contradicciones del medio documental y su relación con la ficción, ya que la utilización de todas estas técnicas no son un simple capricho del director, sino que son presentadas como representaciones de la realidad, para a continuación ser desmontadas, con la idea de descubrir la mentira que descansa detrás de la verdad, o más bien, de lo que el espectador percibe como verdad. Intención, esta última, que intentaremos desentrañar en este humilde ensayo.

Pero el debut de Apichatpong Weerasethakul es, ante todo, un experimento narrativo extraordinario, que trasciende el lenguaje cinematográfico para reflexionar sobre la propia concepción del relato de ficción, desde el proceso de invención hasta los mecanismos de difusión del mismo. No sorprende que se inicie con la frase “Érase una vez...”, sobre un fondo negro, tradicional preparación para el acto creativo, para la exposición del texto ficticio, que remite a la primitiva capacidad humana de contar historias. Acto seguido, la cámara se sitúa en el interior de un vehículo y a través de la luna delantera contemplamos su recorrido por las calles de lo que parece ser una ciudad moderna, con numerosos edificios de hormigón. Durante el trayecto, alguien enciende la radio y sintoniza una emisora que emite un serial radiofónico. En un momento dado, el auto gira hacia la izquierda, y lo que hasta entonces era una amplia carretera casi vacía, con un sentido estrictamente delimitado, se convierte en una maraña de intrincadas callejuelas, cada vez más estrechas y concurridas, repletas de viviendas destartadas y pequeñas tiendas, y seguirá este camino hasta llegar a las afueras de la ciudad, donde comienza el campo. Mientras, en la radio, se mezclan anuncios publicitarios y canciones, con voces que provienen del propio vehículo, y que dejan intuir que se trata de un vendedor ambulante. Con esta secuencia de arranque, Weerasethakul establece los cuatro principios sobre los que se sostiene el experimento: por un lado, la mutabilidad del relato, las numerosas ramificaciones a las que va a estar sujeto, evidenciando la propia fragilidad del mismo; por otro, la multiplicidad de los medios y niveles narrativos, verbales, visuales o textuales, y que actuarán como transmisores de la ficción; en tercer lugar, la presencia de las clases menos favorecidas de la sociedad, como destacados protagonistas; y finalmente, la figura doble del campo, del medio rural, como ancestral origen de historias y al mismo tiempo, primordial instrumento de preservación.

Justo antes de salir de la ciudad, la cámara se centra en una mujer que viaja en el interior, ahora sabemos que nos encontramos dentro un camión que vende alimentos. Se detiene a las afueras, en

un barrio marginal, y allí nos cuenta, entre sollozos, un fragmento oscuro de su vida: cómo fue vendida por su padre cuando era pequeña. Todavía con lágrimas en la cara, Apichatpong le pide que cuente una historia, la que ella quiera, puede ser inventada o alguna que haya leído, real o ficticia. Indecisa, comienza a relatar la historia de un niño inválido en silla de ruedas, al que cuida cada día una joven profesora llamada Dogfahr. Este será el punto de partida del experimento que se nos propone. A partir de ahí, siguiendo la técnica surrealista del *Cadáver Exquisito*, la cámara recorrerá el país de norte a sur entrevistando a jóvenes, mujeres, niños y ancianos que continuarán el relato iniciado por la mujer, y a los que se cederá el control del desarrollo de la narración.

Así, al realizar ese viaje, el director acepta las reglas representativas del documental. El desplazamiento no se realiza únicamente en busca de historias, antes bien, es la realidad que origina el relato lo que se persigue, documentar las raíces mismas de la ficción. La voluntad de Apichatpong por observar y registrar la realidad, por atrapar con la cámara los actos cotidianos de la vida deviene en un complejo y preciso retrato del medio que sirve como base de esas ficciones. Los fragmentos de realidad recogidos (sucesos que relatan sobre su vida, actividades que realizan, juegos...) agrupan aspectos identificadores del entrevistado, su personalidad, su edad, su cultura y su situación social, y en definitiva, el entorno en el que habita y que actúa irremediabilmente sobre esa persona. Y así, las partes obtenidas conforman un todo, son en realidad, la materia prima de la que emana la ficción, la memoria colectiva de la que surgen y en la que se conservan las historias, y un certero reflejo del desarrollo, las costumbres y las contrariedades de la sociedad que las origina. Y es el propio Apichatpong quien actúa como recolector y al mismo tiempo transmisor de esas historias, pero al entrar ya en el ámbito de lo inventado, el documental deja de ser útil y da paso a la ficción. Mientras la mujer nos refiere la historia oralmente, contemplamos una representación cinematográfica de lo narrado, el plano documental se funde así, progresivamente, con el ficticio, incluso seguimos escuchando, durante un tiempo, las voces del vendedor ajenas a lo que sucede. La línea que separa ambas categorías se desvanece, y a continuación, mediante un fundido en negro con unos intertítulos que evocan el cine mudo, el muchacho le pregunta a la profesora por lo que hizo durante el día. La narración, entonces, parece cobrar vida por sí sola, pues asistimos a una nueva representación, esta vez, sin voz en off, con otra actriz en el papel de la profesora. Será esta, la primera de las múltiples ramificaciones que sufrirá el relato y que se extenderán como una telaraña a lo largo de todo la película. De este modo se transita definitivamente del documental al film de ficción, y continúa así hasta que de nuevo la historia regresa a la casa del muchacho. Allí se relata el desvanecimiento de la profesora y la aparición del objeto misterioso que da nombre al título, y concluye la exposición de la mujer. A continuación, el director reanuda su viaje hasta que encuentra una nueva persona que prosiga con la historia, y el experimento se repite de nuevo, el documental volverá a fusionarse con la ficción, dejando patente que para el director no existe tal diferencia. Para él, la ficción surge de la realidad pero, al mismo tiempo, es la propia ficción la que influye en la realidad, y este aparente contrasentido queda reflejado en el film mediante esas transiciones.

Pero Apichatpong va más allá del binomio documental-ficción, y en su propósito de interpretar la realidad, se sirve, para la representación, de otros medios no puramente cinematográficos. Su utilización no es involuntaria, ni su orden de aparición, arbitrario. En realidad, ensaya un estudio evolutivo condensado de los medios de comunicación desde sus inicios, con la tradición oral y textual (carteles e intertítulos), siguiendo por la escenificación teatral, las formas sonoras (emisiones radiofónicas y sonido telefónico) y finalmente las visuales (fragmentos televisivos y documentales, y también el lenguaje de signos para sordomudos). Mientras tanto, el relato iniciado por la mujer ha ido complicándose y derivando por caminos sorprendentes y confusos: el objeto misterioso se ha transmutado en niño, que a su vez se convierte en un doble de la profesora. La

historia paralela de Dogfaher evoluciona hasta juntarse de nuevo con la primera, y proseguir así por un itinerario de raptos y abandonos. El origen poco a poco se va olvidando, y coincide gradualmente con la incorporación de los nuevos medios de representación. Y así como la línea del relato se pierde, la percepción del espectador se rompe. En un momento dado, en un mensaje telefónico, el nombre de la profesora, Dogfaher, es cambiado por el de Peaw, y nosotros, estupefactos, empezamos a dudar de lo que vemos. ¿Se trata realmente de la profesora o de la actriz que lo interpreta? Poco a poco, comienzan a intercalarse imágenes de combates de boxeo tailandés, de ciudades derruidas por la guerra o de programas de televisión (irónicamente, de un *reality show*). Hasta llegamos a ver cómo se filma la propia representación. ¿Qué es real de todo lo que estamos viendo? Cuanta más información poseemos, extraída desde más puntos, menos seguros estamos de su veracidad. La realidad ha quedado profanada. La credibilidad de la imagen es puesta en tela de juicio, ha perdido su condición de depositaria de la verdad. No olvidemos que esa representación podría no ser una ficción, nosotros sabemos que lo es porque hemos visto el proceso de invención del relato sobre el que se sustenta, el documental ha dejado al descubierto el artificio, pero si observásemos únicamente su representación no podríamos afirmar si es verdad o mentira.

Y es aquí donde entran en juego los distintos medios de comunicación como manipuladores de la verdad. De esta forma, Apichatpong irrumpe de lleno en otro de los más antiguos y polémicos debates sobre la naturaleza del cine (documental o ficción, ya no importa): su capacidad para falsear la realidad, o para mentir expresando la verdad. O lo que es lo mismo, la facultad de convertir en realidad, la mayor de las mentiras. El espectador es consciente de que la imagen ha perdido su veracidad y se conforma entonces, con su verosimilitud. Ya no importa la verdad sino creernos esa verdad que sabemos que es falsa. Los medios actúan, entonces, como confirmadores de esa realidad contaminada: vemos imágenes sobre la guerra extraídas de un documental y por necesidad las creemos, un informe radiofónico sitúa el relato en el final de la Segunda Guerra Mundial y sin pararnos a comprobarlo, ya hemos enmarcado la historia en el tiempo. Ya no se sabe qué es real y qué mentira, la realidad que origina la historia se ha perdido, sólo queda su representación, que es lo que se transmite y que es aceptado como realidad.

Sin embargo, la reflexión de Apichatpong no se queda ahí, es doble. Si trasladamos el mismo concepto a la difusión de la historia inventada, llegamos a conclusiones similares, y el estudio de los medios de comunicación adquiere así, un significado revelador, al mostrarnos el proceso de corrupción al que se ve sometido el relato ficticio a lo largo del tiempo. Llegados a este punto, el director se pregunta si las historias transmitidas durante generaciones son iguales a las que se originaron, y obtiene la conclusión lógica de que lo más probable es que su pureza se perdiese al ir pasando de boca en boca, de texto en texto, en definitiva, de medio en medio. Las causas pueden ser diversas: la fragilidad de la memoria, la diferente percepción de cada receptor o incluso su manipulación expresa. Y al final del proceso, el relato queda desdibujado, lo transmitido no es lo original. Por el camino, ha ido siendo reinterpretado por cada receptor, modernizándolo en cierto modo, adecuándolo al entorno social en el que vive y que al mismo tiempo, ha influido en su propia percepción. “*Cuanto más intentaba hacerla volver, más complicada se hacía la historia*”, ya advertía, premonitorio, el serial radiofónico al comienzo del film. Y al incluir todos los medios en un espacio de tiempo relativamente corto, el relato pierde su pureza más rápidamente. La degradación se ve acelerada con la inclusión del cine y su hijo bastardo, la televisión, dos medios comunicativos de más amplia difusión y por tanto, con más poder contaminante.

La grandeza de *Mysterious Object At Noon* reside precisamente en este proceso de abstracción. Por un lado, el director desarrolla la noción de realidad y su representación, y por otro, los mecanismos subjetivos de construcción del relato ficticio y su transmisión. Y ambas se conectan, para reflexionar

sobre la propia credibilidad de la sociedad, sobre la aceptación de la ficción como realidad. Por el camino ha desmontado las tesis que sostienen la separación entre documental y cine de ficción, ha puesto en cuestión la veracidad de la imagen y ha realizado un inteligente análisis de la manipulación a la que se ven sometidos los espectadores/receptores, por los medios de comunicación.

Al final del viaje, la historia está agotada. Hemos llegado al mar, al sur del país, y el trayecto termina. Allí, los niños de un colegio se agolpan soltando ideas inconexas sobre extraterrestres, tigres y luchas a muerte con espadas mágicas, aunque no tengan sentido o contradigan lo anterior. El origen del relato y casi todo su desarrollo se ha perdido, la memoria colectiva lo ha olvidado, la reinterpretación es total. Y la realidad tal como la percibe la mente imaginativa de un niño es inexplicable y fantasmiosa, ya no es creíble. Por eso, la representación se detiene y ya no seguirá más, no tendría sentido. Antes de marcharse, la cámara da un último vistazo al pueblo costero, como esperando algo. Durante varios minutos contemplamos a los niños jugar, a los adultos en los bares y las calles vacías. La realidad continúa y la cámara rastrea una nueva historia. A mediodía (At Noon), reza el título. Y nosotros, tan extrañados como el perro al que han atado un cochecito de juguete, nos preguntamos a qué se refiere en realidad el director con ese objeto misterioso. ¿Es esta una nueva historia o la raíz de una ficción que comienza? Después de todo lo visto, ¿no será la imagen ese objeto misterioso? Apichatpong nos lo lleva diciendo desde el principio, y nosotros, recelosos, dudamos.

(1) Apichatpong Weerasethakul a Michael Koresky en Transformers: More Than Meets The Eye - A Conversation With Apichatpong Weerasethakul. Reverse Shot Online (www.reverseshot.com). Verano 2005.

Tijeretazos
AL