



À propos de Nice. Lull de Vigo i el "punt de vista documentat"



Esteve Rimbau

Ingmar Bergman afirma que "cal rodar cada film com si fos l'últim". Jean Vigo no hauria necessitat d'aquest consell del mestre suec perquè l'amenaça de la tuberculosi que es menjava inexorablement els seus pulmons feia que, en efecte, cada un dels quatre films que va rodar podia ser el darrer. No debades, darrera *À propos de Nice*, el primer, la idea de la mort ja hi és ben present. Si les creus d'un cementiri punten significativament les imatges d'una desfilada militar, també acaben per inserir-se en el ball desenfrenat d'unes coristes i un arlequí interpretat pel mateix Vigo. Com si volgués desafiar una mort que se l'enduria només quatre anys després, el cineasta ballava alegrement en la cloenda d'un film que, tot i ser la seva "opera prima", posava les bases d'un nou concepte de cinema documental.

Una càmera cinematogràfica obsequiada pel pare de la seva dona i la trobada amb Boris Kaufman van ser les bases sobre les quals es va edificar *À propos de Nice*. El 1926, durant la seva convalescència en un hospital de Font Romeu, Vigo coneix Elizabeth Lozinska,

fills d'un industrial polonès. Tres anys després es casen a l'ajuntament de Niça i pocs mesos més tard el cineasta entra en contacte amb l'operador Boris Kaufman, germà del realitzador soviètic Dziga Vertov. A principis de 1930 roden quatre mil metres de pel·lícula i el maig acaben el seu muntatge. Vigo i Kaufman en signen la realització, el primer acredita l'autoria del guió i el segon la responsabilitat de la càmera. Les influències del "cinema-ull" seran ben paleses a l'obra del realitzador francès i, més concretament, a la posada en escena d'*À propos de Nice*.

El 28 de maig, el film s'exhibeix a l'antic teatre parisenc del Vieux-Colombier, ara convertit en cinema d'avantguarda. Dues setmanes més tard, Vigo publica un text eloqüentment titulat "Vers un cinema social". En ell reivindica que "dirigir-se vers un cinema social, seria consentir l'explotació d'una mina de temes que l'actualitat vindria a renovar constantment. Seria alliberar-se de dos parells de llavis que triguen 3.000 metres en unir-se i gairebé altres tants en separar-se. Seria evitar la subtilitat massa artista d'un cinema pur i la supervisió d'un super-melic vist des d'un

angle, un altre angle i un més, un super-angle; la tècnica per la tècnica". Més endavant, lloa *Un chien andalou* com "una obra capital des de tots els punts de vista: seguretat a la posada en escena, habilitat de les il·luminacions, ciència perfecta de les associacions visual i ideològiques, lògica sòlida del somni, admirable confrontació del subconscient i de la racionalitat".

Finalment, després dels elogis a Buñuel, Vigo porta l'aigua ver el seu moli quan afirma que "jo desitjaria entretenir-vos amb un cinema social més definit, i del qual jo n'estic més a prop: del documental social o, més exactament, del *punt de vista documentat*. En aquest terreny a fer-hi prospeccions, jo afirmo que la càmera cinematogràfica és el rei, o com a mínim el president de la República. Jo no se si el resultat serà una obra d'art, però d'allò que n'estic segur és que serà cinema. Cinema en aquest sentit que cap altre art, cap ciència no pot omplir. (...) Aquest documental social es distingeix del documental habitual i dels noticiaris setmanals pel punt de vista que n'hi defensa netament l'autor. Aquest documental exigeix que es prengui posició, ja que posa els punts sobre les is".



Els enquadraments d'À propos de Nice son explícits, voluntàriament subjectius: busquen personatges insòlits, en descobreixen els seus matisos més febles i no dubten en trencar la identificació de l'espectador quan alguns rostres miren a càmera o es mostra al mateix operador mentre filma

Aquesta llarga definició de principis adquireix plenament el seu sentit quan es confrontada amb les imatges d'*À propos de Nice*. Ja la primera escena n'ofereix un exemple: després d'unes vistes aèria de la ciutat, una ruleta que gira anticipa l'arribada d'un tren de juguina; en baixen uns turistes que ben aviat son arrossegats pel rasclat d'un crupier que, immediatament després, recull les fitxes que no han estat beneficiades per la ruleta i, finalment, deixa pas al moviment oscil·latori de les onades damunt la platja.

La metàfora social és diàfana i, al mateix temps, respon a aquest concepte de cinema pur "que cap altre art, cap ciència" no pot substituir. Els enquadraments d'*À propos de Nice* son explícits, voluntàriament subjectius: busquen personatges insòlits, en descobreixen els seus matisos més febles i no dubten en trencar la identificació de l'espectador quan alguns rostres miren a càmera o es mostra al mateix operador mentre filma. El muntatge, heretat dels mestres soviètics per la via familiar de Kaufman, juga amb el concepte eisensteinià de les atraccions. Després del rasclat del crupier, les escombres que netegen els carrers, els pinzells que donen color als ninots del carnestoltes o els draps dels cambres que netegen les taules abans de ser envaïdes pels vianants s'articulen amb el mateix sentit ideològic del ritme que la desnatadora de "La línia general" o que el pròleg de l'orquestra que acom-

panya la projecció cinematogràfica de *L'home de la càmera*, realitzat pel germà de Kaufman.

À propos de Nice s'allunya del realisme, com proclamava Eisenstein, per apropiarse a la realitat. Les seves imatges estan preses als carrers de la ciutat de la Costa Brava. Els burgesos que prenen el sol amb els pantalons obscenament arremangats, les dones que es tapen la cara amb un parasol per por de ser filmades o els esportistes que juguen a tennis i a la petanca o competeixen en cotxes de carreres són autèntics. Altra cosa es que estiguin filmats amb aquest "punt de vista documentat" que reclama Vigo i, precisament per aquest motiu, les breus imatges dels barris populars de Niça resulten molt més tendres, més "autèntiques".

Quan cal, el film no dubta en manipular la realitat. Per obra i gràcia del muntatge, una mateixa dona asseguda en una terrassa exhibeix diversos vestits fins que apareix completament despullada. Un home, en canvi, pren el sol i la seva cara esdevé negra com el betum. L'ull de Vigo, hereu del de Vertov i del tallat per Buñuel a *Un chien andalou* no perdona i delata, des de la perspectiva realista d'André Bazin, "un gust gairebé obscè per la carn". Des d'aquesta perspectiva, el pla de les ballarines que marquen el ritme de les seqüències finals no podria ser més que en contrapicat. Les faldilles aixecades al compàs d'unes cames que s'alcen alternativament s'alternen amb la imatge d'un ca-

pellà que creua un carrer, un enterrament o les tombes d'un cementiri acaroades pels núvols o les onades del mar prèviament associades als turistes i a la ruleta.

La imatge de la mort que s'emporta tot el que resulta efímer clou, en conseqüència, un film rodat per un cineasta aferrat a la vida. L'escriptura abrupta d'*À propos de Nice* queda compensada per la seva força expressiva. "Cineasta esteta i cineasta realista, Vigo ha evitat totes les trampes de l'esteticisme i del realisme", va escriure François Truffaut, però el realitzador de *Les 400 coups* no va ser l'únic en beure de les fonts del de *Zéro de conduite*. Bernardo Bertolucci (*Last tango in Paris*), Otar Iosseliani (*La chasse aux papillons*), Marco Bellocchio (*Il pugno in tasca*) o Lindsay Anderson (*If...*) son altres cineastes que han fet explícites les influències de Vigo sobre alguna de les seves obres. Si ens cenyim a *À propos de Nice*, Manoel de Oliveira va rodar *Nice, à propos de Jean Vigo*, un breu episodi per a la sèrie televisiva "Un regard étranger sur la France" (1984) que ret tribut al cineasta francès que va debutar només un any abans que el veterà realitzador portuguès. Oliveira és, sense dubtes, la memòria encara viva de Vigo però tots els documentals que ara s'anomenen de "creació" també són deutors del punt de vista documentat proposat per la lúcida mirada premonitòria d'*À propos de Nice*. ■

