

# Apunts a contrallum Quan Heràclit busca les ulleres de Parmènides

Josep Carles Romaguera



*Nanook el esquimal.*

a José Luis

**1. El límits del gènere.** Aprofundir i analitzar els complexos, heterogenis i confusos terrenys d'un gènere que, lluny de seguir uns paràmetres concrets, establerts i ben delimitats, s'obre a múltiples propostes, és el principal inconvenient que presenta el gènere documental. Aquest esdevé irremeiablement una espècie de calaix de sastre en el qual sembla que tot allò difícil de catalogar, tot allò que presenta una resistència a l'etiqueta genèrica, a l'anàlisi simple, ha de trobar-hi el seu lloc; la qual cosa contribueix alhora a la confusió però també al seu enriquiment.

Malgrat les dificultats, és indubtable que el cinema documental s'identifica pel fet que la seva eina de treball és allò que coneixem com la "realitat física". Serà a partir d'aquesta idea quan puguem establir una mena de classificació com la proposada per Bill Nichols que distingia les següents categories: cinema expositiu, cinema observacional, cinema observacional i participatiu i, finalment, cinema reflexiu; cal tenir en compte, això sí, que en una obra documental no es dona una sola categoria, sinó que d'entre diverses cal considerar quina té major entitat. Per tal de no quedar reduïts a aquesta classificació, tampoc resulta menyspreable distribuir els documentals segons els considerem cine-

ma-directe —la captura de la realitat en brut, el màxim exponent de la qual seria Dziga Vertov, l'autor de *L'home i la càmera*, i que tindria un fidel seguidor en Frederick Wiseman-, o bé els considerem producte de la posada en situació —provocar l'esdeveniment d'alguna cosa sense intervencionisme; on podríem incloure Robert Flaherty i la seva *Nanook el esquimal*-, o bé, finalment, si els considerem com el resultat d'una posada en escena —preparar tots els elements que intervenen sense gaire marge a la improvisació i que tindria un clar exemple en *Grizzly man*, l'últim film de Werner Herzog-.

**2. La topada entre la realitat i la ficció.** La idea de posada en escena pot resultar paradoxal si l'apliquem al gènere documental. Això ens porta a fangosos terrenys en els quals es comprova com n'és de falsa la idea preconcebuda que el cinema de ficció no té res a veure amb la realitat més immediata, més atzarosa, que tot allò que pugui esdevenir un artifici cinematogràfic, que en aparença dona l'esquena a la realitat, no admet cap tipus de lligam amb el gènere documental. Cal no oblidar que tota bona obra cinematogràfica, tal i com afirmava François Truffaut, ha de permetre ser observada des d'un doble vessant: aquella que indica que el propi film es relaciona amb la realitat i aquella que ens ofereix una idea o reflexió sobre el propi cinema. De la mateixa manera que mestres de l'artifici



Nuit et  
Brouillard.



cinematogràfic, des de Joseph von Sternberg a Wong Kar Wai passant per Alfred Hitchcock o Robert Bresson ens poden transmetre profundes i autèntiques emocions, lligades a la més autèntica de les realitats, la del nostre interior, també és cert que el documental, a partir de la realitat en brut, ha estat capaç de construir històries èpiques, romàntiques, polítiques, etc., alhora que les solucions formals aportades, tal vegada inconscientment, de manera improvisada, han tingut fonamental repercussió en el futur del cinema.

**3. Dels orígens del s. XX: el cinema.** Evidentment que el fet d'establir un debat sobre la qüestió de les friccions entre la realitat i la ficció cal remuntar-se als orígens del cinema i posar damunt la taula els noms de Louis Lumière i el de Georges Méliès. Mentre que el primer és considerat com el pare del cinema documental amb pel·lícules com *La llegada del tren a la estació de Ciorat* o *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, el segon va provocar la bocabadada dels espectadors que insòlits assistien a les seves projeccions, autèntiques i meravelloses sessions de màgia. En canvi, cal tenir en compte que Lumière, en companyia del seu germà Auguste, no deixava gairebé marge a la improvisació, de manera que repetia les seves filmacions i preparava amb mesura la composició de l'enquadrament. De la mateixa manera, i remetent-nos a les paraules pronunciades pel mateix Jean-Luc Godard en el seu últim film, la magnífica *Notre musique*, al marge de considerar Lumière com l'últim impressionista que filmava amb la càmera a la manera com pintaven Manet i companyia els seus quadres, també considera que Méliès va inventar els noticiaris amb les seves recreacions dels viatges a la lluna o les visites del rei de Iugoslàvia al presi-

dent Félières. Reconstruccions, al cap i a la fi, plenes d'una autenticitat atribuïda per la perspectiva històrica.

**4. El joc de miralls.** La realitat és l'element essencial, pertinent, que necessita una pel·lícula de naturalesa documental —encara que sigui el fals documental—. D'aquesta manera podem afirmar que la realitat és al cinema sense que això negui una altra afirmació que digui que el cinema és a la realitat. Aquest intent, ben segur desafortunat i obvi, d'observació godardiana pot portar a plantejar-nos algunes qüestions difícils de resoldre, fins i tot, controvertides, ja que sembla com si el mateix cinema no formés part de la realitat, la qual cosa indubtablement ve provocada per una general tendència del cinema actual a refugiar-se en el més alienant, superflu i arbitrari artifici. O per la perversió que provoquen cineastes tan abjectes com Michael Moore.

Va ser amb la irrupció de la *nouvelle vague* —Godard, Truffaut, Rivette, ...— quan es va produir l'ensorrament definitiu dels murs que fins aleshores no permetien la barreja entre la realitat i la ficció, assolint d'aquesta manera que les seves pel·lícules convertissin les seves històries de ficció en autèntics documents sociològics de l'època —quan no eren exercicis d'exorcisme autobiogràfic com en la sèrie dedicada al cèlebre alter-ego truffautià Antoine Doinel— i a la vegada fent de l'homenatge, la citació o la reflexió cinematogràfica formés part de la realitat més quotidiana i immediata. Al darrere tots ells hi havia la figura de Jean Rouch, etnòleg convertit en cineasta, que formulà la teoria del *cinéma-vérité*, plasmada en obres fonamentals com *Moi, un noir* o *La Pyramide humaine*, en què estableix reflexions sobre el cinema com a dispositiu per enregis-



trar la realitat, l'objectivitat de la càmera i les connexions entre ficció i documental. A continuació, i coetàniament a la *nouvelle vague*, apareixerà el cineasta Chris Marker, qui formularà la teoria del *cinéma vérité*, en què el debat es traslladarà a l'essència de la imatge cinematogràfica, a les interferències de la memòria dins l'objectivitat, la qual cosa el portarà a experimentar amb les possibilitats expressives del muntatge i de la veu en off.

**4. Els mestres treballen la realitat.** A més del nom de Jean Rouch, però, hi havia al darrera d'aquells cineastes que donaren el definitiu tret de sortida a la modernitat cinematogràfica, les petjades indelebles de cineastes com Roberto Rossellini —en el seu admirable i apassionat exercici de confrontació continua entre una icona de la ficció, la seva esposa Ingrid Bergman, i la realitat més rutinària i popular que dibuixa l'entorn-, com Charles Chaplin —i la seva imperiosa necessitat d'haver d'esborrar la caricatura de Hitler per agafar la paraula en primera persona; o com feria abans, a *Luces de la ciudad*, anunciar la mort del personatge de Charlot perquè havia arribat el so al cinema-, com Orson Welles —i la seva exemplar confrontació entre la veu hegemònica, simbolitzada per un fals documental sobre el fictici Charles Foster Kane, i una polifania de veus que articularan la part de "ficció" i que ens portarà a descobrir la veritat de l'enigma que motiva el film-, o com Jean Renoir —la relació del qual amb la realitat estava motivada per la irrupció de l'atzar en les seves ficcions, encara que amb la celebració del setanta aniversari d'*Una partida en el campo* s'hagin descobert testimonis que revelen que la preparació i el control en la posada en escena eren absoluts per part del cineasta-.

**5. Viatge al cinema àrtic.** És clar que si d'allò que es tracta és de retornar als orígens, quan el gènere adquireix una consolidació definitiva, el nom que s'ha de rescatar de la memòria cinèfila és el de Robert Flaherty, cineasta aventurer, de qui s'aprendrien dues normes fonamentals per a qualsevol documentalista. Per una banda, respectar el temps de l'espera, no ja perquè aquest pugui portar-nos una troballa inesperada, un instant revelador o miraculós de cinema, sinó perquè el fet de no manipular l'element temporal esdevé en exercici de respecte, de coherència estètica (i per tant ètica), respecte el subjecte de la imatge —Flaherty renuncia a treballar l'el·lipsi quan Nanook acudeix a pescar i no obté res, sinó que espera pacientment juntament amb el personatge). Per altra banda, adaptar la localització, sense caure en la desvirtualització, per poder extreure tota l'autenticitat d'allò filmat —Flaherty necessita la construcció d'un iglú més gran per poder filmar la vida quotidiana de la família de Nanook-. Són dos aspectes metodològics, aquests, que tenen, això sí, com a premissa inquebrantable, el tracte respectuós i pudorós amb la realitat filmada.

**6. Cinema i televisió.** Una premissa, aquesta última, que sembla oblidar-se progressivament quan l'única finestra que avui en dia tenim cap a la realitat és una televisió que la manipula de forma cana-

llesca amb l'objectiu de superar la cuita que marca el temps televisiu. És una televisió que viu sotmesa a la simplificació i la selecció més tòpica i banal, a la captació d'audiència, i que es fa evident i explicativa, per allò d'evitar esforços, per allò d'evitar malentesos en determinada corrent de pensament. Cal tan sols veure com el Raymond Depardon a *Reporters* ens ensenya com en el seu seguiment dels reporters de les agències d'informació s'estableixen les diferències de criteri entre un cineasta i uns periodistes.

Es tracta igualment d'imatges, però la seva naturalesa és ben distinta, per no dir diametralment oposada, perquè la tasca informativa sembla que acaba convertint el reporter en algú que afusella la realitat despiadadament, mentre que la tasca d'observar, sense urgències, converteix el cineasta en testimoni privilegiat, en creador d'imatges justes, per citar de nou Godard. Així, doncs, no seria el mateix, segurament, que la tasca d'abordar en imatges el complicat tema dels camps d'extermini nazi hagués caigut en mans d'un reporter o un realitzador de televisió en lloc de caure en les mans d'un cineasta com Alain Resnais. Malgrat l'esfereïdora eloqüència de les imatges provinents dels materials d'arxiu, utilitzades per primera vegada, l'abast no hauria estat el mateix que l'assolit amb la realitzador de *Noche y niebla*, en què la capacitat del cineasta francès per transmetre, en afirmació de Serge Daney, una nova mirada sobre l'horror no fa una sola concessió a elements morbosos, impúdics o tendenciosament dramàtics.

**7. La nostra percepció de la realitat.** L'efecte gairebé cancerígen de la televisió ha trastocat la nostra percepció de la realitat, atrofiant-la de tal manera que la senzillesa i la puresa de les imatges d'un cineasta com Abbas Kiarostami, mestre en això de conjugar aquesta doble naturalesa cinematogràfica (ficció-realitat), ens resulta tan estranya i pràcticament insondable. Afortunadament, el cineasta iranià no es troba sol en aquesta empresa consistent en demostrar-nos que allò real es troba en les imatges d'alguns cineastes que posen de manifest la seva capacitat d'observació, la seva sensibilitat de captació, però també la seva habilitat per transmetre'ns la seva mirada. Flaherty, Franju, Pasolini, Cavalier, Johan Van Der Keuken, però també Víctor Erice —d'una de les seves ficcions, *El espíritu de la colmena*, sorgí una de les majors revelacions de la història del cinema en la mirada atònica d'Ana Torrent; d'un documental, *El sol del membrillo*, sorgí una de les més belles reflexions sobre les relacions entre la pintura i el cinema, i sobre la naturalesa de les imatges d'aquest últim; José Luis Guerin —cineasta tan capaç de seguir l'herència de Robert Flaherty i el seu cinema humanista com de posar a prova les teories del cinema-ull de Dziga Vertov; habitant habitual en la difosa frontera de la realitat i la ficció—. Fronteres en què es descobreix que la realitat sempre supera l'art, encara que tan sols un grup de privilegiats són capaços de descobrir-ho. ■