

Entrevista a Sebastián Planas. Realitzador i professor de cinema

Xavier Jiménez



Dissabte 22 de març, ens trobem a la recepció de l'hotel Saratoga, al Passeig Mallorca de Ciutat.

Bona tarda Sebastián, en primer lloc gràcies per accedir a realitzar aquesta entrevista per a *Temps Moderns*. Per començar, ¿què et sembla si ens apropem al tema més actual, que és el taller de cinema documental que vares impartir fa dues setmanes, entre els dies 3 i 8 de març, al Centre de Cultura de Sa Nostra sota el nom de "La mirada documental, aproximacions al que és real".

P. Ens podries fer un resum, una valoració personal de com va anar el taller?

R. La impressió va ser realment positiva. Quan un gaudeix amb el fet de transmetre coneixements sobre això que més estima, l'art cinematogràfic, resulta doblement satisfactori que tingui una bona acollida per part dels alumnes; el fet que l'alumnat manifesti el seu interès perquè es realitzin més tallers del mateix estil és una prova d'aquesta sensació i de la bona recepció. Es tracta a més d'un recorregut em ambdós sentits: jo també n'he rebut un *feedback*, d'ells, que m'ha fet aprendre, un factor que crec important i que fomenta que el taller no s'hagi plantejat com un monòleg.

P. Parla'ns del desenvolupament i estructura del curs.

R. La base del curs no tenia en cap moment vocació històrica. Tampoc pretenia repassar de manera

exhaustiva les diferents formes documentals: es tractava d'explorar els diferents nivells de complexitat que poden arribar a aconseguir les formes d'escriptura de la no ficció, en el seu intent de proporcionar una representació del món, o de crear un discurs sobre ell mateix. Tot això enfocat cap a generar una actitud d'obertura cap a les variades formes de la no ficció, que han portat al fet que el terme documental hagi quedat una mica caduc; és una paraula on ja no hi caben les distintes formes d'expressió cinematogràfica que abasten avui en dia la no ficció. Per dur-ho a terme, ens basam en la reflexió sobre les formes cinematogràfiques, a partir dels visionats i anàlisis de les obres d'alguns dels cineastes més importants que han tractat de llançar una mirada sobre la realitat, amb estratègies molt diferents que poden procedir des de l'intent de representar el món, o des de la voluntat de construir un testimoni o un document, o també amb la idea de manipular o deformar fins a cert punt aquella realitat, o amb la vocació d'oferir una lectura poètica de la mateixa realitat. D'aquesta manera, vàrem veure qüestions fonamentals dins de la pràctica documental com la posada en escena documental, el difús límit que a vegades separa ficció o documental o l'enunciació de la subjectivitat.

P. El concepte d'aproximacions al que és real que trobem a l'enunciat del curs, ¿és l'eix principal del que és per a tu una pel·lícula documental?, ¿el què és real és la base d'aquest tipus de cinema?

R. Estaria lligat a la idea final que apuntava abans entorn de les diferents estratègies de la mirada sobre el que és real. Aquesta seria l'articulació d'un dels eixos bàsics del documental: com diferents autors intenten transmetre'ns la seva visió del món real, i per això s'ajuden de diferents codis i formulacions, que poden partir des del respecte, des de la menor intervenció possible o des de la total transformació d'una realitat. A través de diferents mecanismes, els autors intenten aproximar-nos la seva mirada, apropar-nos a la seva idea de com veuen el món. D'alguna manera, es tracta de la via d'expressió que adopten per traslladar-nos el seu intent d'arribar a una certa forma de comprensió del què és real.

P. Aquesta idea d'aproximació al què és real, o a les seves diferents compressions i naturaleses de la realitat, està directament relacionada amb el punt del programa on es fa referència a autors com Vertov o Flaherty, dos dels gran precursors del cinema documental.

R. Ha estat molt fructífera la dicotomia establerta entre Vertov i Flaherty, però, per descomptat, hi caben altres tipus d'apropament a la realitat que poden estar a nivells molts diferents. Per exemple Abbas Kiarostami, Nicolas Philibert, Pedro Costa o Alan Berliner, tenen la seva determinada poètica del què és real, per citar simplement uns noms molt diferents entre si. Aquesta dicotomia entre Vertov i Flaherty va servir perquè posteriors autors n'hagin recollit l'herència, i hagin optat per un estendard o un altre. Així, Jean Rouch deia que Flaherty era un geògraf i explorador, i Vertov, un poeta futurista; sense saber-ho, el soviètic Vertov feia sociologia, i Flaherty, realitzava etnografia. Però cap d'ells, continuava Rouch, va tenir en ment com a vocació ser realment un sociòleg o un etnògraf. I tots dos varen crear les dues orientacions que posteriorment es varen convertir en les més importants dins l'evolució del cinema documental. Aquesta dualitat, i oposició de postures, s'ha de considerar fructífera; es podria establir un paral·lelisme amb la dicotomia entre ficció i documental. Resulta evident la necessitat d'obrir una actitud que oblidí la pretensió de definir ficció i documental com a compartiments estancs; en tot documental hi ha ficció, i en tota ficció hi ha una faceta documental, però aquesta confrontació ha permès que a partir de les enriquidores contaminacions que hi ha hagut entre ambdues dimensions, el cinema ha anat evolucionant com a llenguatge.

P. Aquesta idea que planteja entre la contaminació ficció i documental, possiblement té el seu punt de partida i primera gran confluència en el moviment neorealista, establert a Itàlia a les acaballes de la Segona Guerra Mundial i principis dels cinquanta?

R. Sí, en realitat aquesta idea prové d'aquella etapa. Després de la Segona Guerra Mundial, i els prolegòmens del neorealisme, s'inicia el cinema

modern, a partir del qual la relació entre ficció i documental canvia de forma substancial i mai no tornarà a ser la mateixa. El cinema s'allibera en certa manera de les càrregues i artificis literaris i teatrals, que havia anant incorporant des de la invenció del cinema sonor. Els cineastes comencen a replantejar-se la idea del guió clàssic, comencen a veure el guió com una dramaturgia preexistent, factor que condiciona a priori la pel·lícula; en certa manera reaccionen contra el *découpage* planificat, contra el seu preestabliment. I així afronten la relació amb els llocs, amb els espais de rodatge i amb els actors d'una altra manera. És d'aquesta relació més física i profunda amb els que són els elements més primaris del seu cine —que en realitat representa tractar-los mitjançant principis molts semblants als que regeixen el cinema documental—, és d'elements com aquests de què sorgeixen les contaminacions tan riques de les quals parlava abans entre documental i ficció. Aquest concepte enllaçaria amb la idea atribuïda en el seu dia a Rossellini, que, per molta voluntat que tingués una pel·lícula d'inventar una ficció, aquesta sempre seria el documental del seu propi rodatge, és a dir, del seu propi procés de construcció. Per tant, des dels inicis del cinema modern, deixa de tenir sentit aquesta separació maniquea entre ficció i documental.

P. Continuant amb aquesta interrelació entre el cinema i el documental, la plena arribada dels cinemes moderns (*free cinema, nouvelle vague...*), a finals dels cinquanta va impulsar una nova mirada en aquesta dualitat encetada anteriorment amb el neorealisme.

R. Amb aquestes corrents establertes a partir de 1960, hi ha un aprofundiment de la ruptura que s'inicia amb el cinema modern a partir del neorealisme i Rossellini. El centre ja no es troba en l'adopció d'una postura ètica enfront dels fets, la qual cosa no significa que no existís una concepció de connotacions morals de la pràctica cinematogràfica, en el sentit de la significativa idea que un *travelling* és una qüestió de moral. Jo crec que aquests moviments, en el fons, tornen a reflexionar —moltes vegades a través de recursos metacinetogràfics autoreflexius—, sobre el fet que ficció i no ficció no són sinó dos modes de mirar, dos moments de la mateixa pràctica cinematogràfica. Hem de recordar que el fet de capturar imatges, el registre, és el mateix, és coincident. És a dir, els processos vénen a ser el mateixos, des de l'enquadrament, la il·luminació, les preses de so durant el rodatge, el muntatge, les mesclades... Són les diferents estratègies de producció de sentit les que provocaran finalment que una obra envaeixi en major mesura el terreny de la ficció, o s'endinsi més del costat de la no ficció; i tenint present que la mirada del cineasta és sempre generadora de ficció, ja que implica una inherent càrrega de subjectivitat i un cert grau d'intervencionisme.

P. Per canviar de direcció, en el programa fas referència al concepte *fake*, o falsos documen-

tals. És una tendència iniciada fa molt de temps (*Fraude*, de Welles, *Zelig* de Woody Allen) i que darrerament tornar a estar de moda. Com a realitzador, ¿quina valoració, opinió, quin valor li concedeixes com a document cinematogràfic?

R. En aquest tipus de pràctica hi ha una voluntat de deconstrucció. Pretenen produir un estranyament, una desfamiliarització per part de l'espectador en relació als processos de construcció d'un documental. Una de les seves implicacions fonamentals es basa en el fet que si l'estil documental és un estil que es pot imitar com qualsevol altre, això implica que no és un garant en absolut d'una determinada veritat; es tractaria llavors d'un estil com qualsevol altre. El fals documental constitueix en el fons una cridada d'atenció sobre aquest aspecte, i la seva moda

es podria relacionar també amb l'expansió de la institució televisiva i altres mitjans de comunicació en la seva operació d'espectacularitat del que és real. El fake tractaria també de respondre a aquest fet, i provocar una mirada autoreflexiva sobre els mecanismes de construcció fílmica d'una determinada forma de no ficció.

P. M'agradaria que ens comentessis el cinema de Costa-Gravras. És un director que ha basat la seva filmografia en traslladar fets reals, i aprofitar-se d'un to documental per imprimir força al missatge que vol transmetre.

R. Als anys setanta, Godard deia que mirant cap enrera, en la seva filmografia, veia que sempre havia partit des del documental per tractar d'aconseguir la veritat de la ficció; Costa-Gavras funciona a l'inrevés: sobre una base de ficció, ha treballat el concepte de recobrir-la d'un toc documental. Aquesta equació,



amb una forma tan calculada, avui en dia ja no té tant de sentit. Per descomptat hi ha propostes molt interessants de cinemes que adopten codis del documental, codis que són una manifestació de, per exemple, l'empremta del cine directe nord-americà, amb la seva mal interpretada pretensió d'objectivitat total i de no intervenció. Això es va convertir ràpidament en una quimera absoluta, que ni tan sols els practicants mateixos del cinema directe, varen arribar a defensar realment; més ben dit al contrari, en renegaven.

Al cinema hi ha tota una sèrie de decisions, una sèrie de seleccions que signifiquen un filtre de la realitat, i que s'erigeixen en mecanismes generadors de ficció. El que sí que varen deixar les pràctiques d'aquest cinema directe com a llegat és haver encunyat determinats signes visuals com a marques que ens han portat a assimilar habitualment una imatge com una imatge documental: la textura granulada, càmera a l'espatlla, enquadrament imperfecte, moviments bruscos de càmera, reenquadraments amb zoom, etc., s'han acabat identificant com a marques evidents de l'escriptura documental, i de fet, moltes pel·lícules de ficció adopten aquestes estratègies visuals. Però, en definitiva, no són més que codis o aspectes d'una estètica que poden ser fàcilment imitables. Poc aporten al cinematògraf aquestes obres, si es reduïen a aquest balanç imitatiu.

P. Darrerament s'han creat més festivals i certàmens que mai, que impulsen el cinema documental com els de Madrid, Barcelona, Navarra. Alguns exemples són Punto de Vista Festival Internacional de Cine Documental de Navarra (des del 2005); Documenta Madrid (des del 2004); Docupolis: Festival Internacional Documental de Barcelona (des del 2001); DOCUSUR: Festival Internacional de Documentales del Sur (Santa Cruz de Tenerife, des del 2006); Festival Internacional de Documental Docs-Barcelona (des del 2007), Mercado del Documental Euro-Mediterráneo, Medimed (Barcelona, des del 1999). ¿Quina lectura en fas, d'aquesta oferta?

R. Crec que s'ha de fer una lectura positiva a partir de la proliferació dels diferents festivals de documentals. Proba-

blement el fet que n'hagi tants possibilita el fet que alguns dels quals tinguin una vocació més alternativa, totalment allunyada del documental televisiu o de reportatge, i bolcats cap a un documental més personal i madurat, de creació o d'autor. Penseu a més, que aquest tipus de focus ens permeten apropar-nos a formes cinematogràfiques, que d'altra manera, no arribarien a aconseguir una difusió normal; es veurien reduïdes en moltes ocasions a les filmoteques, als festivals mateixos i, ara, als museus.

P. ¿El gran problema del documental és l'accés del gran públic, és la distribució?

R. Un d'ells. Moltes formes de documental s'han de dirigir directament cap a festivals especialitzats. Uns festivals que han crescut en els darrers anys, en relació directa amb el gran auge experimentat per la diversitat de propostes de les formes de la no ficció. Curiosament, de forma paral·lela en els temps en què es parlava de la mort del cinema, en el cinema de no ficció s'ha viscut el contrari, el sentiment que encara queden múltiples vies per explorar. Hi ha dos motius fonamentals que expliquen aquest auge. Per una banda, hi ha hagut una certa fatiga per part de l'espectador en relació als excessos i als adorns formals del cinema sorgit en el marc del postart, la qual cosa ha conduït a una reacció de retorn al que és real. La segona qüestió fa referència al fet que en el cinema de no ficció, una vegada constatada la mort d'una certa forma de cinema, s'ha recollit aquest fet amb una lectura de connotacions i esperit totalment positiu, en el sentit del començament d'alguna cosa nova.

P. Abans de finalitzar, m'agradaria valorar l'obra d'alguns autors cabdals del documental com a moviment cinematogràfic. Un que podria agrupar aquesta idea és el francès Chris Marker, recuperat fa poc temps en format DVD, on poden trobar part de les seves obres més reconegudes (*La jetée*, *Sans soleil...*) i que més han influït en els darrers quaranta anys.

R. Encara que és una llàstima que no arribi a través dels cinemes, que hauria d'ésser el seu canal real, ja que és la via natural, crec que és positiu el fet que aparegui aquesta edició en DVD, ja que ens permet apropar-nos a altres formes de la no ficció, difícilment accessibles, com és la del cinema-assaig, en la qual Chris Marker n'és un dels practicants per excel·lència, i alhora constitueix un exemple molt personal de cinema assagista. Les seves influències són múltiples, i poden anar des de l'empremta de Louis Feuillade a la de Nicole Vedres, passant per Hitchcock o Eisenstein. Crec que una qüestió important en Marker és el fet que es una figura paradigmàtica d'assagista en el cinema que simultàniament exemplifica la dificultat que implica l'intent d'oferir una definició d'una forma tan lliure com és el cinema-assaig, en què hi caben cineastes tan diferents com Jean-Luc Godard, Raúl Ruiz, Harun Farocki, Wim Wenders o Trinh T. Minh-

ha, però també Pier Paolo Pasolini, Orson Welles o Chris Marker mateix.

P. No puc deixar passar l'oportunitat de demanar-te la teva opinió personal sobre un personatge tan estimat/odiat com és el nord-americà Michael Moore. Els seus interessos personals, enfocats cap a una ideologia i uns interessos polítics evidents, juntament amb la seva grandiloqüència, conformen un conjunt atípic. En termes generals, ¿com valora el seu cinema de no ficció?

R. Penso que en el vertader art cinematogràfic és necessari deixar un espai a l'espectador, se n'ha de respectar la intel·ligència. Entenc el cinema com un trajecte comunicatiu i expressiu en què l'espectador hauria de jugar un paper actiu. Seria en la ment de l'espectador en què s'hauria de completar la pel·lícula, i seria ell el que hauria de tancar el cercle. Si es fa cinema, si es fan imatges, tal vegada sigui per ajudar-nos a pensar. Amb la qual cosa no hi veig massa sentit, a propostes com la de Michael Moore, en què s'ofereix un discurs, no tan sols tancat, sinó, a més, esbiaixat cap a una orientació i amb el suport de la demagògia i la retòrica més vàcua. Penso que el cinema està fet per compartir coses, que les pel·lícules, allò que han de tractar, és provocar un diàleg, i no construir un monòleg o un discurs llançat al buit. Tot això sense entrar a valorar qüestions més subtils, de les quals un individu com Michael Moore se'n troba realment allunyat, com seria el fet d'entendre el cinema com un art que treballa amb la idea de l'absència.

Possiblement el primer en defensar aquesta idea va ser el gran pioner D. W. Griffith, que assenyalava que el cinema existia i estava fet per mostrar-nos elements del món real, però també per ocultar-nos-en altres parts. Griffith va ser el primer en fer-se seva la idea del cinema com una forma d'escriptura que treballava sobre l'absència. Tot això connectaria amb la concepció que reivindica per al cinema com a funció primària la concentració d'una mirada, d'una determinada visió del que és real. Perquè concentrar significa també ocultar certs elements; hi ha coses que es mostren i coses que s'evadeixen de la nostra visió. El cinematògraf ens apropiaria per la via de l'ocultació, del suggeriment i d'una intel·ligència més intuïtiva, i per tant més profunda, a la possibilitat de visibilitzar altres elements dels que abans no érem conscients, o fins i tot a la representació de conceptes.

I aquesta seria una forma d'entendre el cinema: com un art en què la funció essencial seria la concentració d'una visió.

Amb el plantejament, amb l'aforisme exposat que tanca la darrera pregunta, donem per finalitzada l'entrevista. Moltes gràcies a Sebastián Planas per aquesta amena i constructiva conversa sobre el món del cinema documental —o de no ficció—, en què hem intentat apropar-nos, a través d'una sèrie de qüestions, a la seva naturalesa i evolució, a la seva essència i al seu paper en el futur cinematogràfic. ■

