

Notes sobre el documental com a producció d'efectes de veritat

Mercè Ibarz

Han passat més de set dècades des l'estrena del film fundacional del documental de creació, *Nanuk l'esquimal* de Robert Flaherty (1922), i en aquest prolongat i complex lapse de temps la relació tecnològica audiovisual amb el real --la relació documental-- ha passat per tots i cadascun els estadis de les relacions humanes: innocència i entusiasme, contracte i pacte, descrèdit, divorci, nou contracte; i, per sobre de tot, necessitat. En aquesta comunicació miraré de donar alguns punts de referència històrica per al documental contemporani que, avui com en els seus inicis, no té per funció tant "mostrar la realitat" --pretensió relativament recent i més aviat publicitària del gènere-- com crear autenticitat i produir efectes de veritat, tal i com van fer els clàssics.

El què ha canviat fonamentalment des de 1922 respecte de les exigències que el gènere es posa a ell mateix no és precisament la seva qualitat d'artifici audiovisual. Allò que ha canviat substancialment són les expectatives de recepció. Hem canviat nosaltres. El nostre paisatge audiovisual s'ha modificat fins a horitzons realment incalculables fa cent anys, quan el documental feia les primeres passes amb el tren dels Lumière i amb la sortida de les obreres de la fàbrica dels dos germans a Lió. De fet, el primer gran salt qualitatiu del documental és el que travessa aquest territori de riquesa visual entre els Lumière i Flaherty : del document a la creació documental (o documental de creació). Quan fa cent anys naixia el cinema --o millor dit, l'espectador de cinema: en realitat commemorem el centenari de la primera sessió per la qual es van vendre entrades--, aleshores començava l'era del cinema entès com a retrat en moviment de la realitat. Fou sens dubte un aconteixement. I quan *Nanuk* s'estrenà també fou una notícia mundial, perquè el públic, la crítica i la incipient indústria de Hollywood s'adonaren de seguida que assistien al naixement del documental com a obra d'art, com a poema fílmic. Del moviment físic al poema líric, el primer artifici documental saludava des de la pantalla.

Flaherty, és sabut, va escenificar i fer representar a Nanuk i la seva família el que volia mostrar. La cacera de la morsa, la construcció de l'iglú... tot allò que hauria de permetre a l'espectador entrar en contacte amb gent de la que no en sabia res ni podia imaginar que vivia en un mitjà tan hostil com els marges polars del riu Hudson. Tot va ser escenificat, excepte els somriures de Nanuk i Nyla. Agel (1987: 39) ha fet notar que, en realitat, Flaherty no pretenia "mostrar la realitat", que li hauria comportat entrar en la problemàtica contemporània de la gent amb qui compartia la pel·lícula durant anys o

durant mesos, sinó que estava interessat a preservar a través de la càmera aquelles formes primitives de vida i aquelles cultures que resistien amb dignitat i alegria malgrat el seu patetisme històric. Un altre autor, l'historiador del documental Barsam (1993: 118), ha remarcat per la seva part que l'autor de *Men of Aran* no tenia cap inconvenient a distorsionar quan la realitat estava en desacord amb el què ell volia dir. Però el fet és que avui, si tornem a veure els seus films, els somriures de Nanuk i la seva esposa Nyla serveixen la innocència i que en el documental sobre les illes d'Aran la càmera de Flaherty mostra una capacitat participativa més enllà del temps i de l'adaptació del real. Els efectes de veritat, la creació d'autenticitat són en Flaherty la llei.

Vivim en una època que necessita i exigeix el reciclatge, ens va deixar dit Hanna Arendt. El documental clàssic ho prova, en bona part perquè, a diferència del cinema de ficció de la mateixa època, no forma part del nostre imaginari visual. Revisitar certs films de no-ficció és tota una experiència i intel·lectualment és avui, al meu entendre, una exigència. El gènere coneix una vitalitat renovada en la producció televisiva, efecte sens dubte de les necessitats de la programació i de la multiplicació de cadenes i de sistemes de transmissió, però també com a resultat del que Jacquinet (1993: 163) ha anomenat "besoin de réel", una necessitat tant persistent en la història cultural com la mateixa necessitat de ficció. Una necessitat i una persistència que van més enllà de la informació, l'actualitat i la investigació periodística, tot i formar-ne part sovint. Avui, aquesta necessitat i aquesta persistència han germinat en una florida de realitzadors i productors malgrat que el gènere no ha aportat mai als seus autors més que una fama modesta i retribucions econòmiques escasses.

Actualment són uns 4.000 els productors independents --no vinculats a cap cadena de televisió- que fan documentals a Europa, segons fonts de Documentary, secció del programa comunitari Media, i unes 3.500 les hores produïdes anualment. Una florida semblant no ha arribat encara a les nostres terres, però per l'interès que el cinema documental desvetlla en el públic televisiu --un dels fenòmens més recents de les tendències en la recepció, que a França està portant el documental a *prime time*-- potser és lícit esperar que les llavors sembrades, ara també a la universitat, donin sortida als documentalistes que esperem.

Un altre cineasta que mereix ser sempre revisitat és Dziga Vertov i el seu cinema-ull. Podríem pensar que ja sabem el què cal saber sobre les avantguardes soviètiques i que, en conjunt, estem tant lluny de la innocència de Flaherty com de l'entusiasme vertovià. Documentalistes i teòrics --en aquest cinema les dues qualitats solen anar juntes-- es giren en canvi cada volta més cap a aquell activista de la primera fornada soviètica, l'home que es va automenar Moviment Continu, que això vol dir en ucraïnès el pseudònim Dziga Vertov. *Entusiasme* és el títol d'un dels seus films, i avui *L'home de la càmera* (1929) apareix com un miracle visual, en bona part perquè veure aquesta simfonia urbana no va ser fàcil durant anys, des del moment que Vertov quedà sepultat per la burocràcia soviètica que li impedí de filmar com ell volia, sense ser vist, sense permisos per tant. Però, ademés, és que aquest és un film que és gairebé una premonició de tot allò que el cinema pot ser: tant allò que mostra com allò que amaga. I una premonició també diàllò que hem arribat a ser nosaltres, els espectadors.

Comolli (1971-1972) va plantejar fa vint-i-cinc anys que la ideologia de la tecnologia, de la càmera com a estructura tecnològica, és terriblement decisiva de la forma de mirar i, per tant, de captar el real. Per això, encara avui, *L'home de la càmera*, el manifest amb què Dziga Vertov rebutjà la posada en escena i confià absolutament en les capacitats de notació de la càmera, resulta del tot instructiu.

L'època del pacte i la reforma va arribar per al documental als anys 30, amb l'escola britànica de Grierson, activista en aquest cas de l'opinió pública i per a qui la càmera, deia, era una trona. D'ell és la definició del documental --*documentary film*, denominació que també va fixar-- com a "interpretació creativa de la realitat" i a ell se li deu que el camí obert per Flaherty --a qui va rescatar dels paranys de Hollywood-- no quedés en un pur lirisme de l'exòtic (per al públic, no pas per a Flaherty). Els criteris de Grierson foren clars: portar la classe obrera i el procés de producció a la pantalla, acabar amb la prepotència del cinema teatral, contribuir a la formació de la nova societat de masses i utilitzar els diners públics amb sentit democràtic, plural. L'escola britànica va donar peu al que més comunament coneixem com el documental social europeu, i en els seus inicis els seus documentals formaren part del que aleshores encara es deia l'avantguarda. Grierson i la seva gent buscaven els efectes de veritat i produïen autenticitat a través del muntatge sonor i visual, en el que van jugar un paper de primer ordre tant la poesia -d'Auden, per exemple-- com la música, la de Britten en diverses ocasions.

Avui l'herència de Grierson és reclamada pels cineastes britànics, amb Frears i Loach al capdavant, i sobretot forma part d'una característica essencial del seu documentalisme televisiu, d'aquest bon fer de les cadenes britàniques: el documental que intervé en el tema tractat i procura alguna sortida --algun pacte, alguna reforma-- al problema considerat. Un film recent, *Black daisies for the bride* (Peter Symes per a la BBC, 1993), que combina seqüències documentals --la vida quotidiana a un hospital per a malalts d'Alzheimer--, seqüències dramàtiques de tall oníric, poemes i música, estava plantejat a partir de la idea que la música és potser l'únic que ajuda aquests malalts : quan el rodatge va acabar, la direcció de l'hospital va assumir que calia llogar els músics de forma estable. Una veritat intuïda va fer així una transformació : primer va esdevenir cinema, veritat produïda, i a la fi es va fer realitat.

És cert que la tradició creativa documental va en certa manera sucumbir a les exigències de la seva època. Canvis tecnològics --el pas del silent al sonor--, crisi econòmica --el crack del 29 acabà amb la primera avantguarda--, transformacions socials --la potència dels sindicats obrers europeus, els feixismes-- i estètiques --el realisme socialista, la concepció nord-americana de servei públic -- van empènyer el gènere des de la reforma social a la propaganda i, a partir de 1936, cap al documental de guerra. També en aquests artificis podríem trobar elements de referència, notablement distints i alhora precursors de les estratègies documentals posteriors : dels mecanismes de la propaganda, del didacticisme de la postguerra, de l'era de la televisió. Però l'època d'or del documental clàssic segueix esperant el nostre reciclatge. Per això vull acabar aquestes notes amb un exemple proper, un cas rar dins de la història del

documental : *Las Hurdes, tierra sin pan* de Buñuel. En els últims temps he estat investigant la seva recepció crítica i m'ha sorprès no sols l'interès constant que el film no ha deixat de generar, cosa que va impulsar la meua recerca, sinó la rara qualitat de pervivència del seu model documental. Tanta és la força del film, que el segueixo investigant. Rodat el 1933 (i no el 1932, com encara diu tanta bibliografia sobre el cineasta i només la més recent desmenteix), *Tierra sin pan* apareix avui no sols com l'altra cara de *Nanuk* sinó com una manera de fer documental original i perdurable.

Amb Flaherty comparteix Buñuel l'escenificació del real i el fet de reaccionar amb implicació davant del que veu i vol contar. No reaccionen de la mateixa manera, però tots dos ho fan d'una manera que és tan moral com cinematogràfica. On Flaherty adapta, Buñuel s'indigna. I és totalment pròpia de Buñuel l'estratègia del seu únic documental : un artifici de producció de l'autèntic i de creació d'efectes de veritat basat en una conjunció radical d'imatges, música, text i to del comentari que és encara d'una eficàcia comunicativa sorprenent, avui que les imatges cruels circulen vertiginosament pel nostre paisatge audiovisual anestesiant. Si els somriures de Nanuk i Nyla tenen encara la frescor de 1922, les sensacions aspres desvetllades per Buñuel tampoc coneixen el pas del temps. Per això *Las Hurdes* és un cinema tant resistent. Ser història i present alhora, podríem concloure aquestes notes breus, és un artifici al que, com tota manifestació creativa, el documental no pot renunciar.

Referències:

AGEL, H. (1987) *Un art de la célébration. Le cinéma de Flaherty à Rouch*, Paris. Eds. du Cerf.

BARSAM, M. (1992) *Non Fiction-Film. A Critical History*, Bloomington. Indiana University Press

COMOLLI, J.L. (1971-1972) "Technique et ideologie", a *Cahiers du Cinéma*, n°s 229, 230, 231, 234-235 i 241, Paris.

HARDY, F. (ed.) (1979) *Grierson on Documentary*, London. Faber and Faber

JACQUINOT, G. (1993) "Le genre documentaire existe-t-il?" a *Cinéma* n° 68, Paris

IBARZ, M. (1995) *Estratègies del documental. El cas de Las Hurdes, Tierra sin pan. Líobra i els seus crítics*. Universitat Pompeu Fabra, Estudis de Comunicació Audiovisual.

