

L'aparença de realitat

Ramon Millà i Brunch

Ramon Millà i Brunch, enginyer de telecomunicacions (Universitat de Barcelona), treballa a TV3 des de l'any 1983 i és realitzador de programes informatius i documentals. Treballs més representatius en el camp documental: *La Guerra del Golfo* (1991), *L'Or de Moscou* (1994), *4 dies de Novembre* (1995), *Sapientíssims* (2000), *Lluís Companys, camins retrobats* (2001). Publicacions: *La realitat en directe, realització dels informatius diaris a la televisió*. Barcelona: Pòrtic (Eines de periodista), 2000. Actualment és professor de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna-URL.

Starting from the premise that the attitude of observation is directly associated with the sensation of reality, the following article analyses how, in certain shots and later in the editing of the filmed images, there are narrative techniques and patterns for the representation of reality which, based on the construction of audiovisual time and space, cause a sensation of observation in the viewer and, thus, of realism. Taking technological advances as elements propitious to a better approach to real-life facts, this analysis examines the process of historical evolution of documentary realism and of different realistic trends in fictional cinema in order to then examine the area of television and its relation to reality. While considering the influence of narrative and style among the three genres, one also perceives the repeated selection of specific areas and themes which themselves carry obvious connotations of realism in any of these genres. The last part is dedicated to the docusoap, a low-budget documentary sub-genre which, particularly in the U.K., has earned a place in prime time.

INTRODUCCIÓ

L'any passat un equip del departament de Nous formats de TV3 va enregistrar les imatges que havien de conformar *Barri*, un nou docudrama (*docusoap*)¹ de tretze capítols que es va estrenar el primer divendres de febrer d'enguany. El rodatge de *Barri* es va realitzar íntegrament a Cornellà, una de les poblacions del cinturó que envolta l'àrea metropolitana de Barcelona. En el tercer capítol cridava l'atenció una senyora andalusa que vorejava la seixantena, la Matilde. La Matilde va formar part del col·lectiu d'immigrants arribats a Catalunya durant la dècada dels seixanta. La precarietat la va envoltar des del seu naixement a Luque (Còrdova) i va haver d'anar a guanyar-se el jornal des de molt petita. El treball no va deixar que s'escolaritzés.

Des de llavors el que més ha desitjat en aquesta vida és aprendre a llegir i a escriure; aquesta fita es converteix, a *Barri*, en l'aventura de la Matilde, que, entrecreuada amb altres històries del veïnat i dels seus habitants, l'espectador "reviurà" al llarg de la sèrie.

El cinquè capítol conté una seqüència en què la nostra protagonista es troba a la galeria de casa seva juntament amb un dels seus quatre fills, i practica la lectura síl·laba a síl·laba d'un text que haurà de llegir en públic. El seu fill, que és a prop seu, fent-li companyia més que no pas una altra cosa, es gira quan ella el reclama. Tot seguit li corregeix la lectura i mostra un cert interès per l'aprenentatge de la seva mare. La Matilde, mirant a la drete de càmera, exclama: "¡Esto no lo hacías los otros días, eh!".

Algun espectador, més enllà de l'explícit contingut narratiu de la seqüència, es podria preguntar: Quin significat té el gest de la mare, mirant un punt de l'enquadrament on se suposa que no hi ha ningú?... i la seva exclamació estranyada quan es refereix a l'actitud de complença mostrada pel seu fill?... Potser vol dir que ell, en anteriors situacions com aquesta, mai no havia accedit als desitjos de la mare?...

La resposta la trobem en la direcció cap on mira la Matilde mentre pronuncia la frase. És una mirada que busca una complicitat, i la troba en les persones que formen l'equip de rodatge de la sèrie, justament

¹ Els primers serials radiofònics americans normalment estaven patrocinats per determinats fabricants de productes de consum quotidià. Procter and Gamble, una empresa dedicada a la fabricació de detergents, va ser la més destacada en la utilització d'aquest canal de comunicació per adreçar-se al públic consumidor dels seus productes. La denominació *soap* (sabó) es va aplicar, més tard, als Estats Units i al Regne Unit per designar aquest subgènere televisiu.

situats a la dreta de la càmera. La mirada de la Matilde no enganya. Qui sí que té una actitud enganyosa, a jutjar pel comentari d'ella, és el fill.

La Matilde tan sols estava pensant en veu alta, no era conscient de la importància i el sentit que poden tenir unes paraules i una mirada un cop la càmera les converteix en so i en imatge. En aquell precís instant qualsevol expressió de la mare o del fill eren reals; posteriorment a l'enregistrament, quan es “reviuran” a través del seu visionat, passaran a ser versemblants. El grau de versemblança, o aparença de realitat, depèn de molts factors que controla (codifica) el realitzador i aprova o desaprova (descodifica) l'espectador.

Quan algun espectador es qüestiona la ironia de la Matilde envers el seu fill és molt possible que dubti de l'actuació del noi davant de la càmera. I diem “actuació” no perquè ell sigui actor sinó per la seva actitud, ja que és plenament conscient de la presència d'un equip de rodatge a davant seu —efecte càmera—² i del futur significat de la seva acció transformada en imatge.

Aquesta seqüència de *Barri*, amb diferents comportaments dels seus protagonistes en presència de la càmera, posa en evidència la fràgil frontera que existeix entre la realitat i la captació d'aquesta realitat per representar-la sense arribar-ne a trencar els atributs.

En el cas que ens ocupa la càmera es converteix en objecte present de l'acció; és la mirada d'intervenció a què es refereix Nichols³ quan qüestiona la proximitat de la càmera —i de l'equip de rodatge— i el seu paper en el procés de representació de la realitat. Per tot això podem qualificar el *docusoap* com a subgènere del documental d'observació —també partint de la classificació que el mateix autor va fer de la no ficció—. *Barri*, però, en determinats moments i potser inconscientment per part dels realitzadors, també recull aspectes d'interacció, com després comprovarem.

49

SENTIT DE L'OBSERVACIÓ

El principal repte del gènere documental és la representació més fidedigna i versemblant possible de la realitat que ens envolta; i podem dir que és des de la perspectiva de la quotidianitat quan l'espectador identifica i assumeix més directament unes qualitats de realitat.

² En el moment en què la càmera entra en contacte amb la realitat obtenim una realitat reelaborada. Els personatges reals poden veure afectades les seves accions, precisament, per la presència de la càmera. Vegeu MAQUA, Javier. *El docudrama: fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra, 1992.

³ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones sobre el documental*, p. 74.

En aquest article, considerant l'aparell cine, o vídeo, com un procés mecànic apte per a la representació del món real, realitzarem la nostra anàlisi tenint en compte que la facultat d'observar s'associa directament amb la realitat. Així, doncs, podem dir que com més present estigui el sentit d'observació en cadascuna de les etapes que condueixen a la representació final de la realitat, més fidedigna serà aquesta representació. És per això que en primer lloc valorarem l'observació prèvia a l'enregistrament; continuarem amb valoracions sobre la situació física de la càmera, respecte a la realitat, que garanteixi l'enregistrament com un segon pas en l'observació; avaluarem l'aplicació d'articulacions narratives en el muntatge que testifiquin el grau d'observació inicial i, finalment, considerarem el grau de transmissió d'aquest sentit de l'observació en l'espectador.

L'observació *precisa i detinguda* de la realitat es l'acció prioritària a la representació posterior. La distància perceptiva que separa qualsevol fragment de realitat de la imatge que la representa, depèn, en gran part, del grau d'observació que s'apliqui a aquest fragment. Quan abans hem dit "precisió" ens referíem a una condició física de proximitat, de detall. Quan dèiem "deteniment" estàvem establint una relació temporal amb la realitat observada. Si això ho apliquem al cinema i a la televisió, dos sistemes de representació que es mouen en les coordenades espai-temps, comprovarem que el grau inherent d'observació prèvia que desprèn qualsevol imatge és directament proporcional al seu grau de versemblança. I, per tant, depenent del grau de versemblança que percebi, l'espectador obtindrà un grau major o menor com a qualitat d'observador. En la mesura que l'espectador té consciència d'observador podem dir que és inconscient del dispositiu humà i tècnic reproductor d'aquesta realitat.

Observació, proximitat, quotidianitat... Hi ha una sèrie de condicions i d'atributs espacio-temporals, així com també determinades temàtiques vinculades a l'entorn social que, per si mateixos, són connotadors de realitat. El cine i, més tard, també la televisió, ja sigui des del documental o des de la ficció, sempre ha aprofitat aquestes connotacions de realitat per apropiarse a l'espectador.

ENQUADRANT L'OBSERVACIÓ

La impressió de realitat que van causar al públic les primeres projeccions dels germans Lumière,⁴ més enllà de la novetat, es va

⁴ La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière, L'arribada del tren (22.3.1895).

deure al fet que en la imatge la càmera no feia cap moviment aparent; era la primera imatge documental, es tractava d'un pla fix de llarga durada i sense talls, observació pura i dura, gairebé real.

Els ingenus assistents a les projeccions, inconscients del dispositiu tècnic que feia possible aquella projecció del real, prenen consciència d'observadors d'una realitat.

Dziga Vertov, en els títols d'inici del seu manifest filmic *Un home amb la càmera* (*Tchelovek s Kimoapparatom*, 1928) escriu: "(...) film enregistrat a l'URSS amb la intenció de reproduir les imatges de la vida sense l'ajut de subtítols (un film sense subtítols), sense l'ajut d'un guió (un film sense guió), sense l'ajut del teatre (un film sense decorat i sense actors)".

A la recerca d'un llenguatge, Vertov explora la realitat i la descobreix en la senzillesa i l'atzar dels gestos quotidians de la gent, dels nens, de la classe obrera. I per donar més realisme a les imatges gairebé tot el metratge de la cinta està rodat amb llum real, sovint amb la càmera a l'espatlla i, en una de les seqüències —la dels nens bocabadats davant l'espectacle de màgia— s'utilitza la tècnica de la càmera-amagada. *Un home amb la càmera* està construït a partir de petits fragments de realitat plens de lirisme i reunits en seqüència temporal. El camerògraf que surt al documental —el rodatge està realitzat amb dues càmeres, portades pel mateix Vertov i el seu germà Boris— també serveix de nexa d'unió de les imatges i, a la vegada, es converteix en actor-observador del món real. Vertov observa la vida i esdevé testimoni del seu temps.

Si les imatges de Vertov estan impregnades d'un to líric, cap als anys trenta les imatges dels documentalistes de l'escola britànica, amb John Grierson al capdavant, compleixen un compromís social; tenen un paper docent en la nova era de la industrialització. *Problemes domèstics* (*Housing Problems*, Arthur Elton-Edgarr Anstey, 1935), amb la intenció de convèncer la gent d'anar a viure al centre de les ciutats, mostra, en quinze minuts, el contrast entre la vida urbana i la vida de la classe treballadora d'un barri marginal de Londres. Aquest documental interactiu,⁵ amb la inclusió d'entrevistes a càmera que ens parlen de les carències d'aquesta gent en relació amb d'altres barris més centrals i confortables, posa els ciments del que, anys després, serà el reportatge televisiu. El resultat, per la seva proximitat als fets i a la gent, és radicalment dur.

Tot i que Grierson i els seus es barregen amb la gent treba-

⁵ NICHOLS, p. 78.

lladora del camp, de la ciutat, del mar, els treballs d'aquest grup solen amagar un to moralitzant imposat pel govern. En ocasions la impossibilitat de realitzar gravacions en escenaris naturals poc il·luminats els porta a treballar amb llum artificial; en aquestes condicions els enquadraments en primer pla perden naturalitat i, si hi afegim el posat insegur de determinats personatges davant la càmera, la composició final sembla, fins i tot, ingènua. També, i suposadament per no allargar massa els rodatges i abaratir-ne els costos, els personatges semblen actuar en seqüències prèviament pautades pel realitzador.

Aquests detalls d'escenificació, que allunyen les imatges del pretès realisme, han originat dures crítiques per part de cineastes anglesos posteriors que han valorat molt més la improvisació i l'atzar, que no pas el sentit estètic, en l'obtenció d'unes imatges —Grierson tenia molta cura de la fotografia i, en qualsevol documental, valorava molt la component estètica—. En referència a la incompatibilitat entre qualitat estètica i realitat, el teòric Noël Burch⁶ escriu el següent:

(...) son numerosos los que han pactado con el azar, aunque no todos lo han hecho en el mismo espíritu. En primer lugar están los que no pactaban con él más que en apariencia: en realidad, su principal preocupación era desterrarlo, también, pero creando una apariencia suya en su lugar. Son principalmente los documentalistas ingleses, cuyos films nos muestran sobre todo imágenes falsamente tomadas a lo vivo (...) los empleados de correos que seleccionan la correspondencia en el tren de Glasgow interpretan sus papeles de empleados de correos para la cámara, en planos cuidadosamente iluminados y puestos en escena.⁷

52

Tot i això, i a causa, com ja hem dit, de la impossibilitat d'enregistrar en condicions de poca llum natural, en els seus *Postulats del documental* Grierson demostra tenir plena consciència de la importància que mereix l'observació prèvia de la realitat:

Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo (se trate de episodios para un noticiario o de temas para revistas o de "intereses" discursivos, o de intereses dramatizados, o de films educativos o verdaderamente científicos), el cine era documental por ese solo

⁶ BURCH, Noël. *Praxis del cine*, p. 118.

⁷ Burch fa referència a *Correu nocturn* (Night Mail. Basil Wright – Harry Watt, 1936), considerada l'obra mestra de l'escola britànica, un reflex de la monotonia en què es veuen immersos els treballadors dels vagons-correu que viatgen diàriament, de nit, cap a Escòcia.

hecho. Esta mezcla de especies (...) representan diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación.⁸

Entre línies intuïm que Grierson, establint diferents categories del gènere documental, inclou les seves dramatitzacions dins la no ficció i els atorga un valor documental per la qualitat d'observació que transmeten.

Comprovarem a continuació com, després de la Segona Guerra Mundial, i amb la renovació dels codis narratius del cinema clàssic que faran els directors neorealistes a Itàlia, les distàncies entre el gènere documental i la ficció s'escurcen. Això es deu a la influència que sobre aquests directors exerciran els documentals bèl·lics, amb abundants seqüències dramatitzades per la impossibilitat física i tècnica d'obtenir determinades imatges del conflicte.

Aquestes innovacions narratives quedaran justificades per la intenció dels directors de transmetre a l'espectador un sentiment d'observació. Ho aconseguiran mitjançant l'acostament físic a la realitat —durant el rodatge—, en relació amb una qualitat de *precisió* i, en segon lloc, deixant que l'observació es prengui el seu temps, o sigui, amb capacitat de deteniment —en el rodatge i també, sobretot, en les cadències i ritmes que prengui el muntatge final.

53

En relació amb això l'assagista i teòric francès André Bazin observarà, en el cinema neorealista italià, l'ús de determinades "microaccions" que la narrativa clàssica mai no havia contemplat. Aquests "senyals de realitat", significatius d'un acurat sentit de l'observació dels fets quotidians, caracteritzen aquest moviment⁹ cinematogràfic que va mostrar la realitat social de la Itàlia de la postguerra. La deshumanització, la pobresa, l'atur, són alguns dels temes que els directors evocaven en els seus films a través de l'escenificació de les relacions casuals i diàries de la gent i els seus conflictes personals.

En les obres neorealistes la sensació de quotidianitat, de proximitat, queda reforçada per la incorporació de gent normal, del carrer, en el repartiment d'actors. També la càmera, movent-se lentament al voltant dels personatges, apropant-s'hi o allunyant-se'n, sense que el temps tingui importància i en un intent de subratllar-ne l'estat anímic, o de descriure l'entorn advers que els envolta, aconse-

⁸ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. *Fuentes y documentos del cine*, p. 132.

⁹ Fundat l'any 1942 per Cesare Zavattini, guionista de tendència marxista, que va influir decisivament en directors com Vittorio de Sica, amb qui va col·laborar estretament en la realització de diversos films centrats en la problemàtica social de la postguerra.

gueix subratllar el valor del temps, de l'espai, de la intenció dels directors de transmetre, en definitiva, una forta dosi de realisme.

La producció que situa l'inici del neorealisme, *Roma, ciutat oberta* (*Roma città aperta*, 1945) és un film de resistència política, planejat durant l'ocupació nazi, l'hivern del 1943; el seu rodatge va ser força accidentat i es féu en condicions tècniques extremes —gairebé tot el rodatge es realitzà en localitzacions reals, ja que els efectes catastròfics de la guerra havien desfet els estudis de Cinecittà.

La fotografia de poc contrast de la pel·lícula, deguda a la utilització d'un negatiu de baixa qualitat, i la posada en pràctica de tècniques de reconstrucció documental per reproduir fidelment els episodis viscuts en la Roma ocupada, donen al film un *look* semblant als informatius de l'època, reforçant l'efecte de realisme buscat pel seu director, Roberto Rossellini.

En el seu moment, i entenent el neorealisme com un cine de compromís amb la societat, el film *El lladre de bicicletes* (*A ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) es va considerar l'obra més representativa de la postguerra. Els seus protagonistes, que no eren actors professionals, es mostren com criatures en trànsit en un ambient hostil. La càrrega realista d'aquesta producció el converteix en un document de gran valor social.

A més de les ja esmentades innovacions narratives del neorealisme, n'hi ha d'altres, que ara resumim: converses quotidianes en contrast amb escenes on hi ha caràcters enfrontats —drama quotidià—, rodatge *in situ*, so directe, moviments de càmera lents, plans de llarga durada en el muntatge, el·lipsi temporal. Aquestes tècniques narratives s'aplicaran en el futur, tant en la ficció com en el documental, i fins als nostres dies.

APROXIMACIÓ A LA REALITAT

La principal premissa ètica del documental d'observació¹⁰ és la no intervenció del realitzador. D'altra banda, en la introducció d'aquest article hem pogut comprovar com els dos protagonistes de la seqüència de *Barri* adopten diferents posats en relació amb l'equip tècnic de rodatge. Què ha de fer el realitzador durant el rodatge per evitar aquests conflictes ètics quan es troba en la sala de muntatge? L'única solució, evidentment, consisteix a reduir l'equip de rodatge, tant tècnic com humà, tant com es pugui.

¹⁰ NICHOLS, p. 72.

Van ser els etnògrafs dels anys trenta els primers documentalistes que van utilitzar càmeres de cine lleugeres. Fins llavors el cel·luloide de 16 mil·límetres s'havia limitat al camp domèstic per la baixa qualitat que oferia en relació amb el format de 35 mil·límetres. Les càmeres de 16 mil·límetres, amb la impossibilitat tècnica d'enregistrar so directe, s'utilitzaven en el camp de l'antropologia per captar seqüències d'observació del comportament no verbal en diferents col·lectius.

Però el factor decisiu per a la realització de documentals d'observació, el so sincronitzat amb les imatges de la càmera de 16 mm, no va arribar fins ben entrats els anys cinquanta. Va ser Richard Leacock, un operador canadenc que havia treballat amb Flaherty, qui va fer la primera demostració del potencial expressiu que suposava el rodatge amb la càmera de 16 mm a l'espatlla i sincronitzada amb l'enregistrament de so directe. En aquell moment els informatius a la televisió utilitzaven el sistema Auricon —àudio— en sincronia amb la imatge de les entrevistes, que, separadament, s'enregistren amb la càmera. L'Auricon film consistia en un dispositiu enregistrator d'àudio adossat al cos de la càmera.

Amb aquest sistema Leacock va enregistrar, en pla seqüència, una actuació al New York Jazz Club, amb el públic ballant pel local.

A tot això cal afegir-hi l'arribada de les pel·lícules de gran sensibilitat lumínica, igualment forçada per les necessitats de l'emergent indústria televisiva en la cobertura de notícies.

Aquests avenços tècnics van representar un important salt qualitatiu per al documental d'observació, i també per al cinema proper al realisme.

55

ANYS SEIXANTA I REALITAT

"(...) Siempre he intentado que lo que se llama documental y lo que se llama la ficción fueran para mí los dos aspectos de un mismo movimiento: es su enlace lo que hace el verdadero movimiento. Son aspectos de un desdoblamiento, del uno que se convierte en el otro (...) y tratar de mezclar un poco (...)"¹¹ Són paraules de Jean-Luc Godard referides al treball del seu admirat Jean Rouch, un enginyer francès reconvertit en documentalista antropològic.

Rouch, com també va fer Leacock, escull el so directe en el seu camí cap al realisme documental. El seu treball *Crònica d'un estiu* (*Chronique d'un été*, 1960), rodat als carrers de París amb el sociòleg

¹¹ GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*, p. 265.

Edgar Morin, és un documental interactiu que inclou el model d'entrevistes al carrer tan propi dels informatius a la televisió —els entrevistats parlen entre ells i també s'adreçen a Rouch i Morin—, fet que hi afegeix una dosi d'espontaneïtat impròpia del cinema documental anterior. *Crònica d'un estiu* transpira les inquietuds i el descontentament de la joventut francesa i, a la vegada, és premonitori del que vindria gairebé deu anys més tard, durant el mes de maig del 68.

Amb les càmeres lleugeres i el film de més sensibilitat, malgrat la textura granulosa de la imatge un cop positivada, s'aconsegueix un significatiu apropament a la realitat. Rouch i els seus promouen el *cinéma vérité* —*Direct Cinema* als EUA—, un moviment adscrit al realisme documental que, juntament amb el neorealisme italià provinent de la ficció, influeix en bona mesura en la nova generació de directors de la *Nouvelle Vague*, joves experimentadors sortits de les llavors acabades de formar escoles de cine, i també dels cineclubs, i radicalment contraris als esquemes narratius i de producció de Hollywood.

La *Nouvelle Vague*, doncs, apareix com a reacció contra el cinema clàssic americà i respon, donat el seu compromís envers la persona i la societat, a una necessitat de potenciar la figura del realitzador atorgant-li la categoria d'autor.

56

Però tornem a Jean-Luc Godard, un dels puntals de la *Nouvelle Vague*, que, des de la seva intel·lectualitat, dibuixa nous perfils per a la narrativa de ficció. Godard, observador de la realitat i preocupat per obrir-ne noves vies de representació, va escriure:

Y he desarrollado a menudo, en estos últimos tiempos, esta idea de que, para mí, lo que yo intento es mezclar, actualmente, el documental y la ficción, es más bien mezclar un poco la televisión y el cine, aprovechar la forma en que el documental o lo real —o el directo, como lo llaman en la televisión— pueda acceder a la ficción directamente, la cual, a fuerza de filmar en directo, se convierte en otra cosa; y luego, poder utilizar esta otra cosa para hacer cine de verdad y volver a darle un tono real al cine.¹²

Els films de la *Nouvelle Vague*, per la dimensió real que prenen els seus rodatges en exteriors i pels habituals moviments de càmera a l'espatlla que inclouen, ofereixen a l'espectador un *look* molt proper al documental: localitzacions reals i utilització d'habitats i estances molt comuns; càmera a l'espatlla i apropament físic als personatges i a la seva realitat; aprofitament de la llum real tant en exteriors com en interiors; improvisació dels actors; utilit-

¹² *Ibid.*

zació del so directe; ús del zoom en focals llargues per obtenir, a distància, primers plans dels personatges, transmetent a l'espectador la sensació d'un accés casual a les converses privades d'aquells. En definitiva, un conjunt de pràctiques i recursos que es tradueixen en un efecte d'observació real molt pronunciat, alhora que es provoca la interiorització al caràcter i pensaments dels protagonistes.

De la mateixa manera, el rodatge de situacions casuals —en l'estil neorealista— i la fractura de la continuïtat temporal en el muntatge transfereixen a la narració de la *Nouvelle Vague* un sentit d'observació emmarcat en l'atzar quotidià.

També el documental dels seixanta, en l'interès d'apropar-se a la realitat, més enllà de la necessària proximitat física amb la càmera, es basa en la prèvia selecció de les localitzacions i dels personatges —els documentalistes britànics dels anys trenta sovint també ho feien per la impossibilitat física dels equips d'accedir a determinats llocs, o en casos d'ambients poc il·luminats—, i en el posterior muntatge s'acostumen a adoptar esquemes narratius propis del gènere de ficció. A l'inici dels anys seixanta existeix un terreny intermedi entre el documental i la ficció, on els dos gèneres cohabitaven.

Hi ha un film de Godard, *Una dona casada* (*Une femme mariée*, 1964), on clarament s'aprecia la voluntat del director d'apropar-se al documental sense deixar el món de la ficció; d'aquesta manera, i en la mateixa direcció que Rouch va prendre amb *Chronique d'un été*, Godard s'apropa a la problemàtica dels joves del moment però concretat, això sí, en el rol de la dona en la societat moderna. La pel·lícula inclou entrevistes realitzades amb el mateix format que caracteritza les produccions del *cinéma vérité*.

Paral·lelament a aquest cinema, a la Gran Bretanya es desenvolupa el moviment documentalista del *Free Cinema*, sortit dels ambients literaris i teatrals progressistes com a reacció contra la burgesia instal·lada en la tradició social britànica.

En el manifest de Lindsay Anderson, director i crític cinematogràfic, que, juntament amb Karel Reisz, Tony Richardson i Lorenza Mazzetti, impulsa el moviment, s'entreu la voluntat de fer obrir els ulls a la realitat social i deixar enrere el conservadorisme britànic; en reproduïm un fragment: "(...) el snobismo, la escasez de inteligencia, las inhibiciones y tabúes, premeditada ceguera para las realidades y los problemas de nuestro tiempo, en nombre de un ideal nacional demasiado caduco y desgastado".¹³

¹³ ROMAGUERA; ALSINA, p. 241.

Basat en la tradició britànica d'observació de la realitat, el *Free Cinema* s'inspira i reprèn les formes del documental realista que, gairebé tres dècades abans, havien practicat Grierson i Flaherty.¹⁴ Si a això hi afegim l'ús de càmeres més lleugeres i la presa de so en directe podem entendre el contingut del manifest que acompanya les primeres projeccions, el 5 de febrer de 1956: "The image speaks. Sound amplifies and comments".¹⁵ Com sempre, es tracta d'escurçar la distància perceptual que separa la realitat de la seva representació.

Com anteriorment ho va fer el neorealisme, també ara es prioritzen valors com la senzillesa de la quotidianitat i l'apropament a les classes més populars. El *Free Cinema* es passeja pels barris proletaris amb la "càmera a l'espatlla" i escolta la seva gent, arriba a les seves faccions, deixant que la realitat travessi l'objectiu. A diferència de Grierson, ja que ara s'aprofita la il·luminació natural, els rostres mostren la textura de la realitat; l'apropament físic de la càmera i la utilització del zoom amb focals llargues i poca profunditat de camp, com en la *Nouvelle Vague*, fan de l'enquadrament en primer pla el retall de realitat més recurrent en la iconografia d'aquest moviment documentalista.

Les produccions del *Free Cinema* presenten una textura plana, grisenca, de poca latitud entre el blanc i el negre; és una característica que es deu a la baixa qualitat del film amb l'afegit que suposa l'aprofitament de la llum artificial. L'efecte visual resultant confereix un sentit casual i d'improvisació a les imatges, fet que es tradueix en un augment del realisme.

ENTRE LA REALITAT I LA FICCIÓ

A mitjans de la dècada dels seixanta la BBC, forjada des dels seus inicis radiofònics en la tradició dels informatius i dels programes dramàtics, i sota influència directa del *Free Cinema*, crea el docudrama, un nou producte televisiu objectivat pel seu interès per la gent i els seus conflictes personals i de convivència.

Cathy vine a casa (*Cathy come home*, Jeremy Sandford, 1966), tot i que és una ficció realista on intervien actors desconeguts, es fonamenta en casos reals i utilitza els esquemes de presentació dramàtica de la realitat propis del documental.

¹⁴ Els documentals de Robert Flaherty, realitzats en terres llunyanes i emmarcats dins el realisme poètic, reflecteixen l'esforç de l'home en la seva lluita diària per sobreviure davant les inclemències de la natura.

¹⁵ HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique. *En torno al Free Cinema*, p. 75.

Amb l'objecte de denunciar la creixent diferència de classes a la Gran Bretanya, en aquest primer *docudrama* se segueix el peregrinatge d'una mare *sense sostre* que busca allotjament per a ella i els seus dos fills; els continuats enfrontaments de Cathy amb els serveis socials britànics arriben al seu punt àlgid quan aquesta organització es queda amb la tutela dels dos nens i ella segueix al carrer, envoltada pel trànsit urbà, en una situació sense retorn. Tant el treball de la càmera en moviment com la inclusió d'entrevistes anònimes al llarg de la cinta, com si es tractés d'un programa informatiu, situa aquest *docudrama* en un punt intermedi entre la realitat i la ficció.

Cathy vine a casa, més enllà dels programes informatius, obrirà un llarg camí per a la relació del mitjà televisiu amb la realitat. L'àrea d'influència del *docudrama* arribarà també a les sèries dramàtiques i, fins i tot, al cinema anglès del futur —Ken Loach, Stephen Frears, Peter Cattaneo, entre d'altres.

UNA MOSCA A LA PARET

Segons Bordwell i Thompson,¹⁶ la diferència entre un film documental i un de ficció ve determinada pel grau de control que s'hi exerceix durant el procés de producció. Al començament dels anys seixanta els documentalistes americans adscrits al *Direct Cinema*, que basaven els seus treballs en la pura observació de la realitat, se situaven clarament en el primer d'aquests extrems. Richard Leacock, que a *Primary* (1964) va fer un exhaustiu seguiment del president Kennedy durant la seva campanya per a les primàries, va definir la tècnica de realització dels seus documentals amb el terme *Fly on the wall*. És una expressió que posiciona el realitzador, durant el procés de rodatge, en la seva relació amb la realitat. Per a Leacock, el realitzador actua en qualitat d'observador i, com a tal, es manté totalment aliè a l'acció, sense poder-hi intervenir. És com una mosca a la paret.

El documental d'observació,¹⁷ traient el màxim partit de les possibilitats que ofereix el treball amb equips lleugers, s'apropa a la realitat amb aquelles característiques espacio-temporals que hem determinat al començament del nostre article, o sigui, amb *precisió* —proximitat en l'observació— i amb *deteniment* —el temps necessari per donar sentit a l'observació.

Per a aquests directors la importància del so directe durant

¹⁶ BORDWELL, David; THOMSON, Kristin. *El arte cinematográfico: una introducción*.

¹⁷ NICHOLS, p. 72.

el rodatge anul·la la posterior presència d'un narrador, i de músiques no diegètiques, que puguin interposar-se entre la realitat observada i l'espectador. Aquesta premissa, i la necessitat de transmetre les condicions espacio-temporals d'observació contínua de la realitat, fa que les accions s'enregistrin sense pausa. Degut a això, i per aconseguir coherència d'observació, en el muntatge es respecten les llargues durades de les preses de càmera.

Els retrats socials del *Direct Cinema* centren bàsicament la seva mirada en el seguiment exhaustiu a persones durant un determinat espai de temps —com és el cas de Kennedy a *Primary*— o en l'observació quotidiana de grups de persones que conviuen o treballen en una localització concreta.

Allan King i el seu equip varen conviure diàriament, durant un temps, amb una família canadenca. A partir de les quasi setanta hores d'observació enregistrada, King va realitzar *Una parella de casats* (*A married couple*, 1969); la cinta conté les discussions de la parella fins al desenllaç final.

L'observació del ritme diari d'un mateix personatge, o d'un grup, o el treball minuciós d'observació en una mateixa localització durant un període de temps, són factors que juguen al nostre favor durant el muntatge, ja que proporcionen unitat global a les diferents seqüències escollides. També posteriorment, en el procés de muntatge, el tractament dels ambients enregistrats, o de les converses, permet establir nexos d'unió —continuïtat— entre les diferents seqüències espacio-temporals.

També els seguiments de figures del rock dels seixanta que realitzà Don Pennebaker¹⁸ se circumscriuen dins del *Direct Cinema*; precisament pel rendiment narratiu i expressiu que suposa la utilització de les tècniques d'enregistrament en directe per a la captació de les converses, els assajos, les entrevistes i, finalment, els concerts.

Però és amb l'ull crític de Fred Wisseman quan la realitat travessa la pantalla sense miraments. Paral·lelament a Pennebaker, i fins als nostres dies, Wisseman apunta el seu objectiu cap a les institucions públiques —hospitals, agències del govern, presons, escoles.

La transparència documental, que ell mateix defensa, ve donada per la seva meticulositat en l'observació, des del rodatge i fins al visionat final del muntatge acabat; els documentals són la seva vida:

¹⁸ *Don't look back*, realitzat l'any 1966, segueix Bob Dylan. Més tard, i degut als baixos costos de producció i a un alt rendiment expressiu, Pennebaker s'especialitza en l'enregistrament de festivals de rock a l'aire lliure: *Monterey Pop* (1968) i *Woodstock* (1970).

La première question, dans un documentaire, c'est comment organiser le hasard (...) Le montage représente près d'un an de travail entièrement solitaire. Je commence par trois à quatre semaines de visionnage. Pendant le tournage, j'ai regardé les rushes, sans le son, avec trois jours de décalage et j'ai commencé à prendre quelques notes. J'ai aussi un cahier avec la liste de toutes les prises, plusieurs milliers (...) Au bout de six à huit mois, j'ai monté toutes les scènes dont je pense qu'elles peuvent être dans le film. Et je me pose enfin la question de la structure. C'est l'envers absolu d'un film de fiction.¹⁹

Els treballs de Wisseman engloben les condicions típiques de l'observació de la realitat: llargues esperes amb la càmera observant, so directe sense entrevistes a càmera i absència de narrador durant el muntatge, captura de fragments de realitat casuals que donen força a d'altres en què la tensió ambiental augmenta. És un treball intuïtiu que contempla i exposa els contrapesos de la realitat utilitzant el muntatge en paral·lel com a únic recurs narratiu, ja sigui per establir una contemporaneïtat o bé un contrast entre diferents situacions.

Tot i els debats ètics que sempre ha suscitat el *Direct Cinema* sobre la seva dubtosa transparència i l'efecte càmera afegit, la seva influència en la televisió, quant a la relació d'aquest mitjà amb la realitat, ha estat decisiva —selecció de temes, enregistrament en espais concrets i tractament documental.

61

Començàvem aquest recorregut, a l'entorn de l'observació de la realitat i la seva posterior reproducció, amb un exemple pràctic d'una seqüència de *Barri*, i el finalitzarem parlant del *docusoap*, un fenomen televisiu que neix a la Gran Bretanya per revolucionar els esquemes del *prime time* a la televisió.

"DOCUSOAPS", L'OBSERVACIÓ DEL "PRIME TIME"

Aquest gènere, catalogat per alguns com a *fly in the wall* —en clara referència a les tècniques d'observació de Leacock i els seus seguidors—, reuneix determinades característiques espacio-temporals dels documentals d'observació però també inclou pràctiques i tractaments narratius que Nichols inscriu dins la categoria del documental interactiu,²⁰ per la inclusió que fa d'entrevistats dirigint-se molt a prop de l'eix de la càmera, posició on situa l'entrevistador. A més, segons els programadors anglesos, el *docusoap* ha esdevingut un

¹⁹ SOLIS, René. "Fred Wisseman décrit son approche du documentaire: l'envers absolu de la fiction". *Liberation* [Paris] (3/12/96).

²⁰ NICHOLS, p. 78.

espai televisiu per a l'entreteniment del públic; característica que deixa ben clares les intencions d'aquest tipus de programes i que, a la vegada, l'allunya de les seves intencions documentals.

Els seus orígens, fruit d'una barreja de l'experiència anglosaxona en els camps del documental realista i de les sèries dramàtiques,²¹ els trobem en dues produccions de la BBC que utilitzen similars esquemes narratius ficcionals: *Cathy vine a casa*, el docudrama fictici basat en fets reals que ja hem comentat abans, i *La família* (*The family*, Paul Watson, 1974), un documental realista hereu del *Direct Cinema* que es submergeix en la vida quotidiana dels Wilkins, una família típica del proletariat anglès.²²

En la mateixa línia de treball que Watson, però vuit anys més tard, Roger Graef,²³ un altre realitzador de l'àrea de documentals de la BBC, presenta la sèrie *Polícia* (*Police*, 1982), un espai que posa en qüestió aquesta institució londinenca. Tant Graef com Watson tenen clares motivacions socials i polítiques quan s'interposen en la vida diària d'una família obrera o quan, amb la càmera, segueixen de molt a prop la policia metropolitana.

El *docusoap* considerat com a entreteniment neix amb *Aigües de Sylvania* (*Sylvania Waters*, BBC, 1993), una nova entrega seriada de Watson, rodada a Austràlia i que formalment i conceptualment no té res a veure amb les anteriors. Tant es així que Ray Cathode, crític de la revista anglesa *Sight and Sound*,²⁴ relacionant-lo amb l'efecte càmera i generitzant-lo a posteriors *docusoaps*, posa en dubte el rigor i la transparència d'aquest producte:

(...) comparem els Wilkins, a *The family*, amb els volubles australians de *Sylvania Waters*, han passat quinze anys. En aquest llarg camí ha canviat alguna cosa de la nostra relació amb la càmera. Òbviament l'invent i posterior expansió del vídeo domèstic és un factor que hi ha contribuït. Avui en dia hi ha molta gent que enregistra la vida familiar, els moments a recordar i les trivialitats, amb la seva pròpia càmera.²⁵

²¹ *Coronation Street* (Granada Television) es va començar a emetre el desembre de 1960. Aquesta sèrie, centrada en les relacions quotidianes dels habitants d'un barri obrer, a l'any 2000 encara es va situar com a un dels deu programes més vistos.

²² COLLINS, Michael. *The Guardian unlimited* [London] (7/2/99).

²³ GRAEF, Roger. "A tricky business". *Television*, vol. 36 (1999), núm. 2, p. 15-16.

²⁴ Publicació cinematogràfica anglesa. Es va convertir en portaveu dels teòrics del *Free Cinema* que durant la segona meitat dels anys cinquanta canviaren tots els esquemes del cinema britànic.

²⁵ CATHODE, Ray. "Voyeurs from hell". *Sight & Sound* (1998), núm. 2, p. 35.

A més de l'excés de confiança dels personatges reals enfront la càmera, fet que dóna resultats dramàtics i plens d'ingenuïtat molt propers a les imatges dels vídeos domèstics, es podrien trobar altres factors originaris d'aquest canvi, com, per exemple, la necessitat de produir a baix cost i en forma seriada. Factor que, si hi afegim la intenció dels seus productors de conquerir els primers llocs en la graella del *prime time*, ha donat lloc a la reproducció dels esquemes dramàtics de les tan celebrades sèries de ficció angleses i australianes centrades en les relacions quotidianes dels habitants d'un mateix barri.

Tot es confirma amb l'aparició, a meitat dels noranta, de dos nous *docusoaps*, *Escola de veterinaris* (*Vet School*) i *Aeroport* (*Airport*), realitzats per Grant Mansfield des del Departament de Documentals de la BBC. Són sèries documentals d'observació que introdueixen la presència d'un narrador per canalitzar diferents dades informatives i per donar un to cerimoniós, o sovint dramàtic, per crear expectació en determinades seqüències.

El veritable augment en quantitat, i no pas en qualitat, com caldria esperar, d'aquest tipus de programes es produeix amb l'aparició, el 1996, de les càmeres digitals (DVC i miniDV) i dels sistemes d'editatge no lineal (Avid, Edit). Amb la tecnologia digital es redueix la complexitat d'operació dels aparells i, per tant, també disminueixen els costos de producció dels programes —disminueix el nombre de persones que formen l'equip de rodatge i disminueixen les hores dedicades al procés de muntatge.

L'economia de recursos narratius, tant en el rodatge com en el muntatge, també és una característica d'aquest subgènere documental. L'ús de l'objectiu gran angular, reforçat pel moviment de la càmera que observa o segueix l'acció a poca distància, és un recurs poc elaborat i massa freqüent. Aquesta utilització desmesurada del gran angular permet un rodatge més còmode però, en contrapartida, no deixa lloc a un desplegament narratiu coherent en relació amb els personatges i les situacions representades. L'enregistrament amb gran angular obliga l'equip tècnic a situar-se massa a prop de l'acció i, per tant, l'efecte càmera és més probable.

En l'anàlisi seqüencial de qualsevol *docusoap* s'observa un seguit d'esquemes rígidament establerts que vénen determinats per un ritme de treball prefixat, tal com succeeix en la producció de serials dramàtics i de *sitcoms*. Així, en qualsevol capítol de mitja hora hi observem quatre o cinc històries personals, normalment sense connexió temàtica ni relació espacio-temporal real entre si, que evolucionen en paral·lel durant setze o disset seqüències.

Cadascuna de les seqüències pot contenir una determinada acció en un temps i/o espai concrets o bé una acció fragmentada que tindrà el seu desenllaç en la següent seqüència corresponent al mateix personatge o lloc. El seguiment dels personatges té com a objectiu la *captura del conflicte quotidià* per, d'aquesta manera, poder assignar una vessant dramàtica a cadascuna de les històries.

Per finalitzar el capítol es deixen, com a mínim, la meitat de les històries obertes en espera de la següent emissió del programa. Cadascuna de les històries, associada a un o diversos personatges, pot allargar-se fins a sis o set capítols de la sèrie, que, en la majoria dels casos, no són necessàriament consecutius. La subdivisió en seqüències tancades permet, en un sistema d'edició no lineal, assajar sense complicacions diferents ordres de les seqüències —que sovint no presenten cap tipus de relació temporal en progressió coherent.

Aquest disseny de producció, que és generalitzable a qualsevol *docusoap*, sorgeix de la necessitat que tenen les diferents cadenes angleses de competir, amb els mínims costos, pel *prime time* —BBC, Channel 4, ITV—. És per això que sovint es prenen decisions, molts cops en detriment de la narració, per poder agilitar el procés de rodatge i posterior muntatge i, en definitiva, aconseguir l'abaratiment final del producte.

Entre l'any 1996 i el 1998 la BBC va rodar en aeroports, en escoles de conducció, en llocs d'estiueig, en hospitals, a l'òpera, en una assessoria matrimonial, al Soho, etc. Channel 4 i ITV li trepitjaran els talons amb l'emissió de *docusoaps*, documentals i/o programes dramàtics seriatos de temàtiques semblants.

El 1999 la cadena privada ITV aconseguí posicionar deu programes d'observació de la realitat quotidiana en el TOP 50 de programes més vistos; dos anys abans, en la mateixa llista, tan sols n'hi tenia dos.²⁶ La proesa és deguda a Grant Mansfield,²⁷ un antic editor-*manager* de la BBC i pioner en el món dels *docusoaps*, que el gener del 1998 es passà a la ITV. Abans de Mansfield la ITV es dedicava a afusellar programes sense cap mena de control de qualitat.

A mitjans de 1999 Mansfield, des de la ITV, encarregà *Vida de família* (*Family Life*) a la productora Lion TV. El nucli directiu que controla aquesta productora, curiosament, està format per tres exproductors de la BBC, Jeremy Mills, Nick Catliff i Richard Bradley.²⁸ El mateix

²⁶ BROWN, Maggie. "Culture Shock". *The Guardian* [London] (3/5/99).

²⁷ Mansfield va entrar a la BBC l'any 93. *Driving School*, *Vets in practice* i *Holiday Reps* són les seves principals credencials.

²⁸ Durant la seva estada a la BBC va fer *Hotel* i *Children's Hospital*, dos *docusoaps* que en el seu moment varen tenir un gran ressò.

any l'interès del públic pels *docusoaps* provocà una notable disminució dels índexs d'audiència de les populars *sitcoms*. Des de Channel 4 es considerà la possibilitat de realitzar un nou estil de *sitcoms* que toqui més de prop la realitat, a l'estil dels *docusoaps*.²⁹ Amb tot això, la frontera entre la realitat i la ficció cada cop es feia més imprecisa.

A l'entrada del nou segle els tres senyors de Lion TV produïran programes en l'òrbita del *Reality Show*. Jeremy Mills, per exemple, produeix *Castaway 2000*, un espai en la línia de *Supervivientes*, ja emès a Espanya. I la carrera continua.

Però nosaltres acabem aquí amb Peter Dale, cap de documentals de Channel 4, que l'any 98 va fer una advertència en relació amb el fenomen *docusoap*. Com a clar detractor d'aquest subgènere documental, Dale llençà un senyal de socors alertant del perill d'extinció del documental clàssic; i afegí que això podia succeir en un futur si els joves talents continuaven ocupant el seu temps en la realització de *docusoaps*.³⁰

REALITAT I FUTUR

El *cinéma vérité* va treure un bon partit del desenvolupament de les primeres càmeres lleugeres amb so directe, i de l'augment de la sensibilitat de les pel·lícules, que les necessitats del mitjà televisiu havia propiciat. En pocs anys el mateix *cinéma vérité*, i el cinema en general, varen tornar el favor a la televisió aportant-li, respectivament, les seves tècniques documentals d'observació de la realitat i el seu llenguatge. Avui en dia sembla ser que, amb el *docusoap*, la televisió pot fer un mal favor al documental. Per sort, i obrint una finestra a l'esperança, les plataformes digitals han despertat l'interès del públic pel gènere documental; interès, d'altra banda, que d'un any ençà les cadenes en obert han començat a satisfer. Esperem que en el futur vagi en augment.

65

Bibliografia

- | | |
|--|---|
| BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. <i>Film History: an introduction</i> . EUA: McGraw-Hill, 1994. | CATHODE, Ray. "Voyeurs from hell". <i>Sight & Sound</i> (1998), num. 2. |
| BROWN, Maggie. "Culture Shock". <i>The Guardian</i> [London] (3/5/99). | COLLINS, Michael. <i>The Guardian unlimited</i> [London] (7/2/99). |
| BURCH, Noël. <i>Praxis del cine</i> . 3. ^a ed. [s.l.] Fundamentos, 1979. | DALE, Peter. "Docs in danger". <i>Broadcast</i> (23/10/98). |
| | GIBSON, Janine. "Sofa so good for a revo- |

²⁹ GIBSON, Janine. "Sofa so good for a revolution in sitcom land". *The Guardian* [London] (2/10/99).

³⁰ DALE, Peter. "Docs in danger". *Broadcast* (23/10/98), p. 16.

- lution in sitcom land". *The Guardian* [London] (2/10/99).
- GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980.
- GRAEF, Roger. "A tricky business". *Television*, vol. 36 (1999), núm. 2.
- HARTLEY, John. *Los usos de la televisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique. *En torno al Free Cinema*. [s.l.] Institut Valencià de Cinematografia; Ricardo Muñoz Suay, 2001.
- MAQUA, Javier. *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Càtedra, 1992.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- ROMAGUERA, Joaquim; ALSINA, Homero. *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- SELF, David. *Television drama: an introduction*. London: Mc Millan, 1984.
- SOLIS, René. "Fred Wisseman décrit son approche du documentaire: l'envers absolu de la fiction". *Liberation* [Paris] (3/12/96).
- WINSTON, Brian. *Technologies of seeing*. London: British Film Institute, 1996.