

CINEMA i REALITAT

EL CINEASTA BUSCA LA POSICIÓ
IDÒNIA DE LA QUAL PODER
EXPLORAR LA REALITAT.
NEUTRALITAT O PARTICIPACIÓ?

Per IVANNA VALLESPÍN

"El drama cinematogràfic és l'opi del poble.
A baix les rondalles burgeses i visca la vida tal com és!"

Dziga Vertov

EL NAIXEMENT DEL CINEMA

Les inventores del cinematògraf van ser persones de ciència intressades a documentar algun fenomen o acció. El seu enginy els va dur a crear aparells que permetessin portar a terme els seus interessants experiments, com per exemple, el francès Pierre Jules Janssen, qui va elaborar el 1874 un revòlver fotogràfic per a registrar el pas de Venus davant el sol; l'anglès Edward Muybridge va estudiar els moviments d'animals per mitjà de càmeres fotogràfiques, arribant el 1880 a projectar cavalls al galop; el francès Etienne Jules Marey en 1887 va idear un fusell fotogràfic per a seguir el vol dels ocells; Georges Demeny el 1892 va començar a captar i projectar moviments de la boca que articulaven petites frases perquè les persones sordes aprenguessin a llegir els llavis; etc.

Però el gran i definitiu impuls a aquests revolucionaris experiments el van donar Thomas Alva Edison i Louis Lumière, que ho van convertir en una realitat industrial i comercial; Edison va crear el 1894 el kinetoscopi i Lumière, el 1895, el cinematògraf, una màquina fàcil d'utilitzar i idònia per a enregistraments a l'exterior.

El primer pas ja estava donat, s'havia construït i mercantilitzat un aparell que permetia l'enregistrament i exhibició d'imatges en moviment. Curtmetratges com *La sortida de la fàbrica* i *L'arribada d'un tren a l'estació* (d'un minut de durada, que era el màxim que permetia

la tècnica de l'època) van tenir un èxit aclaparant. Els germans Lumière van produir a més una sèrie de curtmetratges documentals, en els quals es mostraven diversos elements en moviment: obrers sortint d'una fàbrica, ones trancant en la riba del mar i un jardiner regant la gespa.

El 1896 l'il·lusionista francès Georges Méliès va demostrar que el cinema no només servia per a enregistrar la realitat, sinó que també podia recrear-la o falsejar-la. Amb aquestes imaginatives promesses, va fer una sèrie de pel·lícules que exploraven el potencial narratiu del nou mitjà.

La dicotomia de cinema com a ficció i cinema com a finestra oberta a la realitat havia començat.

EL NAIXEMENT DE LA PARAULA "DOCUMENTAL"

Molts coincideixen en l'afirmació que el cinema documental va néixer l'any 1922, en estrenar-se la pel·lícula *Nanook l'esquimal*, de Robert Flaherty, a pesar que des del mateix començament del cinema el que es filmava ja eren documents en moviment que tenien per objecte la vida quotidiana.

Els primers documentalistes (Flaherty, Vertov, Grierson) van ser grans exploradors que van filmar indistintament realitats molt properes a ells i d'altres ben remotes.

Precisament, una pel·lícula de Flaherty, *Moana* (1924), de Flaherty, va ser la que va inspirar a John Grierson la paraula "documental", utilitzada per primera vegada en la ressenya publicada al "Nova York Sun".

CARACTERÍSTIQUES

FICCIÓ VS. REALITAT

Només existeix una diferència essencial entre un paisatge filmat en una ficció i un paisatge



Sortie d'usine, 1895 _ Louis Lumière

filmat en un documental que consisteix en l'elecció de l'enquadrament, la durada i la ubicació dins del muntatge i el relat, és a dir, una diferència de forma i no de naturalesa.

Existeixen codis narratius específics. El documental implica qüestionar la realitat davant la càmera o la relació entre el film i la realitat.

RECERCA DE LA REALITAT

El cinema, des dels inicis, s'ha plantejat com un dels objectius cercar la realitat i filmar-la per a presentar-la a l'espectador. No obstant això, la veritable independència entre objectes a filmar i mètodes de filmació es va assolir quan el cineasta va poder utilitzar una càmera i un magnetòfon al mateix temps. D'aquesta forma es va fer possible el documental, en alliberar-se el cineasta de les servituds del cinema filmat en un plató, en el qual tot ha d'estar previst amb molta anticipació i absolutament preparat. En definitiva, el documental va néixer de la necessitat de filmar la realitat, d'una banda, i de disposar de l'oportunitat de moure's amb la càmera amb el so sincronitzat al mateix temps, per una altra.

UN PAÍS, UNA VISIÓ. TIPOLOGIA

A partir dels anys 20, el cinema documental adquireix dimensions noves. Hi ha cinema documental amb perspectiva artística, antropològica, social i, des dels anys 30, esdevé molt important pel seu ús ideològic.

El cinema va començar sent document filmic. Louis Lumière pensava en el cinema més com un instrument científic que com un espectacle per a les masses, un concepte que va arrotlar molt tant a França com als Estats Units.

Després de la I Guerra Mundial, hi ha una aproximació del cinema a les avantguardes artístiques, que té com a base d'operacions la capital francesa. D'aquesta forma apareix un nou concepte: el documental amb finalitat artística. Molts fotògrafs es van decantar pel documental i per l'experimentació cinematogràfica mitjançant estudis fotogràfics de la llum i del moviment. El cinema experimental va començar a buscar l'abstracció, una forma de filmar la realitat des d'altres punts de vista. Joris Ivens va realitzar així *Pluja*, (*Regen*,

1929), amb el subtítol de "poema cinematogràfic", filmant l'aigua en els carrers d'Amsterdam durant i després d'una tempesta. El naturalista francès Jean Painlevé, un dels pioners del documental, es va especialitzar en fotografia submarina que acompanyava de música, amb què presentava la realitat sublimada pel muntatge i la melodia. Els cineastes van començar a plasmar les imatges de forma real, intentant veure-les des de diferents punts de vista en lloc de col·locar-les simplement davant la càmera i filmar-les. La intencionalitat del cineasta començava així a dominar l'ull selectiu de la càmera i treballant-les en el laboratori mitjançant el muntatge, les pel·lícules van avançar en una direcció cada vegada més abstracta i complexa.



Regen, 1929 _ Joris Ivens

A principis dels anys 20 neix el cinema documental amb finalitat antropològica de la mà de Robert Flaherty. La seva visió etnogràfica, el seu treball de cineasta investigador proper al grup humà, la seva observació-participació on la vida dels grups que filmava, els seus descobriments tècnics, l'enfrontament amb condicions climàtiques extremes, el van convertir en un referent del gènere.

Cap a 1925 diversos cineastes van donar a conèixer la gran ciutat i van plasmar en imatges el moviment de la població i el tràfec diari d'aquestes urbs en creixement: són les anomenades simfonies. Així, el brasiler Alberto Cavalcanti va realitzar *Rien que les heures* (1926) ambientada a París, Walter Ruttmann va rodar *Berlín, simfonia d'una gran ciutat* (1927) i Henri Stork va realitzar *Images d'Ostende* (1929). Molt aviat pràcticament totes les grans ciutats es van posar a rivalitzar entre elles per a rodar la seva pròpia "simfonia de la gran ciutat".

ELS AUTORS

FLAHERTY. L'EXPLORADOR DEL CINEMA

"Si es tracta de filmar gent diferent a un mateix, és impossible que actors o actrius puguin reflectir amb tot el seu histrionisme professional la vida al natural d'aquests habitants, que poden interpretar les seves pròpies vides sense interès comercial".

Robert J. Flaherty va néixer el 1884 a Iron Mountain, Michigan i va morir el 1951, a Dummerston, Vermont, també als Estats Units. Era fill del director d'una explotació minera i quan era un nen va acompanyar el seu pare en una expedició per a fer prospeccions en la frontera entre Estats Units i Canadà.

Es va titular en enginyeria de Mines en la Universitat de Michigan, una professió que el portaria a les terres àrtiques per a realitzar treballs de cartografia. Va fer quatre expedicions a la badia de Hudson, a Canadà, com a explorador, cartògraf i geòleg. En la seva tercera expedició, l'industrial canadenc William MacKenzie el va animar a portar una càmera cinematogràfica, un artefacte nou i curiós en aquells temps, amb la qual deixar constància visual dels seus descobriments, una idea que va agradar a Flaherty, doncs li permetia complementar els seus apunts amb els quals pensava escriure alguna novel·la. També li va demanar que establís relacions amistoses amb els esquimals.

Gràcies a la mirada innocent d'aquell explorador, geògraf i aficionat a l'antropologia estava a punt de néixer una nova forma de fer cinema. En aquells mesos que va viure a l'àrtic, Flaherty no només es va interessar pel paisatge, sinó també pels costums dels seus habitants, aspectes que va decidir plasmar utilitzant la càmera cinematogràfica.

En aquesta exploració, Flaherty va rodar més de 8.400 metres de pel·lícula. Però tot el negatiu se li va incendiar a la sala de muntatge, un accident que, segons ell, el va salvar, ja que es tractava d'un material totalment "amateur".

Quan Flaherty va tornar novament a l'Àrtic, amb les idees més clares i amb alguns coneixements cinematogràfics més, l'objectiu de la càmera es va convertir en una ampliació i

perfeccionament de la seva pròpia capacitat d'observació. L'única forma de comprendre els esquimals era viure entre ells, i el resultat d'aquesta convivència hauria de donar lloc a la seva obra més important com explorador-director. Per això, Flaherty es va passar en total uns deu anys a l'Àrtic.

Flaherty exhibia les seves pel·lícules en reunions de diferents societats geogràfiques i, curiosament, el seu públic s'interessava més per la bellesa dels seus paisatges que per la realitat del poble esquimal. Un dia va decidir donar sentit a totes aquestes filmacions i imatges inconnexes i centrar-se en la vida quotidiana d'un grup familiar, reflectint la seva adaptació al mitjà i els seus costums típics.

Aleshores va decidir tornar a l'Àrtic en la seva cinquena i darrera expedició, finançada aquesta vegada per l'empresa pelletera francesa Révillon Frères. El resultat va ser una pel·lícula curiosa-ment pensada i realitzada: *Nanuk, l'esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), rodada en la regió nordoriental de la Badia de Hudson al llarg de 1920. La pel·lícula es caracteritza per preses llargues, plans generals i una acció espontània, sense posada en escena; no havia un guió previ a fi de no condicionar els fets.

A la tornada del viatge, cap distribuïdora dels Estats Units es va atrevir a encarregar-se de la carrera comercial de la pel·lícula, i va ser Europa, gràcies a l'empresa Pathé, la primera a apreciar i consagrar immediatament *Nanuk*. Així, *Nanuk l'esquimal* es va convertir en el primer documental de llargmetratge que es va distribuir comercialment.

L'èxit de la pel·lícula a Europa va fer que la Paramount financés a Flaherty un viatge de dos



Robert J. Flaherty amb nens esquimals

anys a les illes Samoa, en els mars del Sud, on va rodar *Moana* (1925) en la mateixa línia que *Nanuk*, però ambientada en un paratge exòtic.

A partir d'aquesta pel·lícula la Metro-Goldwyn-Mayer el contracta per a seguir rodant en el Pacífic, però no va acceptar les pressions de comercialització del projecte i va abandonar totes les seves filmacions. Els interessos de Flaherty eren molt concrets: estimava els pobles que, d'una forma o una altra, havien aconseguit no ser contaminats per la industrialització i la societat moderna.

L'any 1931 va acceptar una oferta del documentalista John Grierson per anar al Regne Unit a treballar en la seva escola; l'experiència va donar lloc a *Homes d'Aran* (*Men of Aran*, 1934), un dels seus millors documentals on va aplicar el seu ja conegut mètode de rodatge als habitants de la petita illa irlandosa d'Inishmore.

Posteriorment, va ser contractat per Alexander Korda per a rodar *Sabú* (*Elephant Boy*, 1937), a l'Índia; i el 1948 la companyia Standard Oil va produir la seva pel·lícula *Louisiana Story*, que li va permetre rodar en total llibertat la incidència de l'explotació del petroli en les terres del sud.

FILMOGRAFIA

- 1918_ *Eskimo*
- 1912-22_ *Nanuk, el esquimal (Nanook of the North)*
_ *The Pottery Maker/Story of a Potter*
- 1926_ *Moana*
- 1927_ *The Twenty Four Dollar Island*
- 1928_ *Sombras blancas en los Mares del Sur (White Shadows of the South Seas)*
- 1931_ *Tabu: a story of the south seas* (codirigida amb F.W. Murnau)
- 1933_ *Industrial Britain*
- 1932-34_ *Men of Aran*
- 1937_ *Sabú (Elephant Boy)*
- 1939-42_ *The Land*
- 1943_ *Gift of Green*
- 1946_ *Guernica*
- 1948_ *Louisiana Story*
- 1937-50_ *The Titan: Story of Michelangelo*

VERTOV, L'ULL DE LA LLUITA SOCIAL

"El fonamental: utilitzar la càmera com un ull filmic més perfecte que l'ull humà per a explorar el caos dels fenòmens visuals que omplen l'univers."

Denis Arkadevic Kaufman -Dziga Vertov- (Bielystok 1895 - Moscou 1954) fou fill de bibliotecaris i va cursar estudis de música a Bialystok i de medicina a Sant Petersburg, alhora que es dedicà a escriure poesia i novel·la. Atret pel futurisme, prengué el pseudònim de Dziga Vertov (en ucraïnès "Gira, baldufa!").



Vertov durant un rodatge

Vertov fou un cineasta innovador, teòric, poeta, agitador, editor, propagandista i pilar indispensable d'un cinema documental autèntic que respongués a les necessitats polítiques, econòmiques i socials del moment històric en què es trobava immers. Però això no agradava als buròcrates del seu partit, els quals el van acusar de tractament "reaccionari" de la realitat soviètica.

Vertov comença a experimentar amb les imatges on moviment el 1916 en el seu "laboratori de l'oida", on experimenta amb "músiques de sorolls", un muntatge de fonogrames i paraules. El 1918, el Comitè del Cinema de Moscou el contracta com a secretari i arriba a ser redactor cap del *Kinonodelija* (Cinema-Setmana, el primer diari d'actualitat cinematogràfica soviètic).

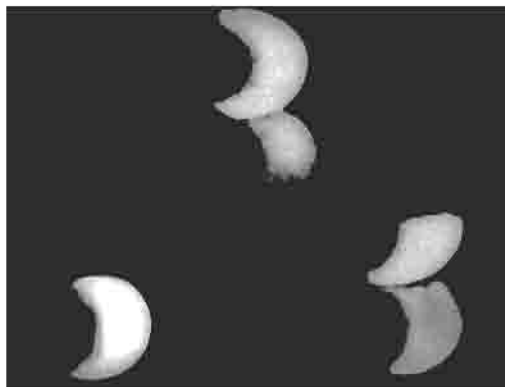
Cap a 1920, Vertov va fer un descobriment notable: l'ull humà era capaç de registrar un plànol cinematogràfic de tot just dos o tres fotogrames. Això implicava la possibilitat de muntar fragments diminuts en talls aparentment

il·lògics, que no només desafiava completament la temporalitat de la visió natural, sinó les estructures del pensament.

En el marc de la seva teoria del cinema-ull (kino-glaz), que en els anys 20 tenien una forta càrrega visionària, l'any 1925, Vertov anticipava: "En un futur pròxim, l'home podrà transmetre simultàniament per ràdio, per al món sencer, els fets visibles i sons gravats per una ràdio-càmera". Els temps posteriors li van donar la raó: l'ús de càmeres portàtils van impulsar el corrent documentalista (el cinema directe).

Vertov és considerat com un dels pares del "cinema veritat", ja que entenia que la finalitat del cinema era la transformació social. El seu "Manifest del cinema" (1923) és la proposta del "cinema vermell", tota una teoria del discurs cinematogràfic, que posteriorment plasmaria en la seva pel·lícula *L'home de la càmera* (*Celovek s Kinoapparatom*, 1929). Mitjançant la càmera oculta, els plànols llargs i la il·luminació natural, el film explica com es fa una pel·lícula i presenta els operadors de càmera com veritables herois populars.

RUTTMANN, LA BANDA SONORA DE LA CIUTAT



Lichtspiel Opus I, 1921 _ Walter Ruttmann

Walter Ruttmann va néixer el 28 de desembre de 1887 a Frankfort, Alemanya. De seguida va demostrar interès per la música i va estudiar el violoncel als dotze anys. El 1906, marxa a Zurich a estudiar arquitectura, però abandona aviat els estudis, perquè no li fan gaire el pes. L'any 1909, Ruttmann entra a l'Acadèmia de Belles Arts de Munich, on estudia pintura amb el professor Angelo Jank. Durant aquest temps, Ruttmann coneixerà artistes moderns com Klee i Feininger, continuarà estudiant música.

L'inici de la Primera Guerra Mundial trastoca la vida de Ruttmann, ja que ha de servir com a tinent en l'exèrcit alemany. Passat el conflicte bèl·lic, comença a sentir-se cada cop més descontent amb el mitjà de la pintura; el principal problema que hi veu és la seva naturalesa intrínsecament estàtica. Un pintor pot capturar un cert sentit del moviment en les seves pintures, però al cap i a la fi, les pintures romanen estàtiques i fixes per sempre.

El 1921 a Frankfort fa realitat el seu desig en estrenar la primera pel·lícula abstracta de la Història: *Lichtspiel Opus I*. Tal i com indica el títol, la pel·lícula combina diferents disciplines artístiques, com la pintura i la música. El gran èxit de la pel·lícula animarà Ruttmann a produir tres pel·lícules més totalment abstractes: *Opus II*, *Opus III*, i *Opus IV*.

L'any 1927 estrena la seva obra mestra: *Berlín, simfonia d'una gran ciutat* (*Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt*). El documental comença amb una seqüència animada abstracta curta, que reflecteix l'interès de Ruttmann per produir

FILMOGRAFIA

- 1918_ Kinonedelja
- 1919_ Godovscina revoljucii
- 1922_ Istorija grazdanskoi vojny
- 1923_ Goskinokalendar'
- 1924_ Kinoglaz
- 1925_ Kinopravda
 - _ Vcera, segodnja, zavtra
 - _ Vesennjaja pravda
 - _ Leninskaja kinopravda
 - _ V serdce krest'janina Lenin ziv
- 1926_ Sestaja cast mira
 - _ Shagai, sovet!
- 1928_ Odinnadtsajj
- 1929_ Celovek s Kinoapparatom
- 1930_ Simfonia Donbassa/Entuziazm
- 1934_ Tri pesni o Lenine
- 1937_ S'erge Ordjonokidze
 - _ Kolybelnaya
- 1938_ Tri geroini
- 1954_ Novosnti dnia

pintures en moviment. La pel·lícula està formada per un conjunt d'imatges d'exterior que, dotades d'una hàbil i potent cadència rítmica, pretenen descriure, sense el suport d'actors, sensacions pròpies d'una gran capital durant un dia sencer.

FILMOGRAFIA

- 1921_ Opus 1
- 1922_ Opus 2
- 1923-25_ Opus 3
- 1925_ Opus 4
- 1927_ Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt
- 1929_ Des Haares und der Liebe Wellen
 - _ Tempête sur La Sarraz
- 1931_ Feind im Blut
 - _ In der Nacht. Eine musikalische Bildphantasie
 - _ Tönende Welle
- 1932-33_ Accialo
- 1933_ Blut und Boden. Grundlagen zum Neuen Reich
- 1933-34_ Altgermanische Bauernkultur
- 1934-35_ Metall des Himmels
- 1935_ Kleiner Film einer großen Stadt ... der Stadt Düsseldorf am Rhein
 - _ Stadt Stuttgart. 100. Cannstatter Volksfest
 - _ Stuttgart, die Großstadt zwischen Wald und Reben - die Stadt des Auslandsdeutschtums
- 1935-36_ Schiff in Not
- 1937_ Helden der Klüste
- 1937-38_ Im Zeichen des Vertrauens
 - _ Mannesmann
- 1938_ Henkel. Ein deutsches Werk in seiner Arbeit
 - _ Im Dienste der Menschheit
 - _ Weltstraße See - Welthafen Hamburg
- 1939-40_ Deutsche Waffenschmieden
- 1940_ Aberglaube
 - _ Deutsche Panzer
- 1941_ Ein Film gegen die Volkskrankheit Krebs

INFLUÈNCIES POSTERIORES

Un dels gèneres presents els anys 30 serà el documental ideològic i propagandístic, que cristal·litza amb la confrontació entre feixisme i comunisme.

Vortov influeix en el cinema de l'Alemanya de Hitler, que tindrà com a figura fonamental Leni Riefensthal. El cineasta rus influeix en altres autors de l'època on la utilització de recursos formals. A mitjans de la dècada de 1920, la capacitat tècnica del cinema alemany sobrepassa la de qualsevol altre. Els actors i els directors reben un suport gairebé il·limitat per part de l'Estat, que finança els millors estudis, els de la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) de Berlín. D'aquests estudis sorgeixen els films introspectius i expressionistes de la vida de les classes populars, coneguts com a "pel·lícules del carrer", que es caracteritzen per la seva dignitat, bellesa i durada, a més d'introduir grans avenços en l'ús efectiu de la llum, els decorats i la fotografia. Els directors alemanys alliberaran la càmera del trípede i la posaran sobre rodes, aconseguint una mobilitat i una gràcia que no s'havien vist abans.



Drifters, 1929 _ John Grierson

El cinema documental informatiu és utilitzat també amb finalitats diferents a les dels règims totalitaris d'Alemanya i Itàlia: aquest és el cas de l'escola documental britànica, el cinema documental americà, utilitzat per l'Estat per a fer propaganda del New Deal, i el cinema espanyol de la Guerra Civil, que tindrà un paper important com a mitjà de propaganda de la ideologia política.

En un altre àmbit del documental, el britànic John Grierson lidera el documental social, basant-se en les aportacions "realistes" del cinema soviètic com a instrument d'informació i formació. Grierson, a *Drifters* (1929), s'acosta al món de la pesca en una pel·lícula educativa sense temes exòtics ni cosmopolites, sinó amb incidències en aspectes socials. Grierson entén que els documentals han de tenir una funció social i pedagògica.

D'altra banda, gràcies a l'aportació de Flaherty, molts realitzadors roden pel·lícules, tant documentals com de ficció, que es desenvolupen en espais naturals. Flaherty va filmar un semidocumental amb *Zorda, Tbomaí, el nen dels elefants (Elephant Boy, 1937)*; Robert Armstrong va fer *King-Kong (1933)*, que pretenia ser una pel·lícula documental i que va acabar convertint-se en una de les obres de ficció més imaginatives i fantàstiques. En la majoria de casos, les pel·lícules de selva es roden en immensos platós, la càmera deixa de sortir fora.

Costeau fa un pas més amb el documental de naturalesa, revolucionant el món de la tècnica documental amb les seves aportacions a la investigació submarina. A cavall entre el cinema i la televisió, Cousteau havia començat a fotografiar els fons marins amb una càmera fotogràfica introduïda en un pot de vidre. Amb la seva pel·lícula *El Món del Silenci*, que va realitzar al costat del cineasta Louis Malle, va donar a conèixer el món submarí a milions d'espectadors. La importància del seu treball rau en les grans aportacions fetes en les tècniques de filmació.

Un antic col·laborador de Robert Flaherty, Richard Leacock, impulsa el cinema d'observació, en què un grup de cineastes, amb finalitats antropològiques, aconseguix que la seva observació no interfereixi en el que passa a l'exterior, assolint que la filmació es converteixi en un registre fidel de l'esdeveniment filmat.

Jean Rouch, per la seva banda, combinarà la concepció de Vertov d'una càmera viva i personalitzada -la càmera-ull (kino-oki)- amb la metodologia participativa de Flaherty. Jean Rouch, amb el seu "cinema verité", no pretén

captar la realitat tal com és, sinó provocar-la per a aconseguir un altre tipus de realitat, la realitat cinematogràfica: la veritat de la ficció. Jean Rouch pretén que la subjectivitat en la narració cinematogràfica constitueixi un fil conductor que acompanyi a les imatges i proporcioni a l'espectador una interpretació personal. El "cinéma verité", al contrari que el "cinema d'observació", proposa que la càmera es comporti com un catalitzador de l'esdeveniment que filma.

Els anys 30 van viure també la culminació de les orquestracions filmiques que composaven les simfonies de grans ciutats, gràcies a Jean Vigo i *A propos de Nice (1930)*, on queden plasmades la vida de la gant rica, les festes, el deteriorament dels seus personatges arquetípics, els barrocs cementiris dels rics i les contradiccions de la vida burguesa. Fins i tot, Vigo utilitzava en certes ocasions la càmera oculta per aconseguir interessants preses dels habitants de la ciutat. Al mateix temps, un jove Luis Buñuel rodava a Espanya *Las Hurdes, tierra sin pan (1933)*, un esgarrifós document filmat sobre la fam i les miserables condicions dels habitants d'aquesta zona d'Extremadura.

IVANNA VALLESPÍN



El món del silenci, 1956 _ Louis Malle i J. Cousteau

BIBLIOGRAFIA

- BARNOUW, Erik:**
El documental. Historia y estilo.
Gedisa. Barcelona, 1996.
- ROMAGUERA RAMIO, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero (EDS.):**
Textos y manifiestos del cine.
Càtedra. Madrid, 1993.
- NICHOLS, Bill:**
La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.
Paidós. Barcelona, 1996.
- FLAHERTY, Robert:**
La función del documental a Romaguera i Alsina (eds.). Textos y Manifiestos del cine. Madrid, Càtedra. Madrid, 1993.
- BORDWELL, David; THOMSON, Kristin:**
El arte cinematográfico.
Paidós. Barcelona, 1995.
- BRUZZI, Stella:**
New documentary: a critical introduction.
Routledge. Londres, 2000.
- COLLEYN, Jean-Paul:**
Le regard documentaire.
Centre Pompidou. Paris, 1993.
- CORNER, John:**
The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary.
Manchester University Press. Manchester, 1996.
- BRESCHAND, Jean:**
El documental. La otra cara del cine.
Paidós-Cahiers du Cinéma-2004.
- PETRIC, Vlada:**
Vertov's Cinematic Transposition of Reality, a Warren, Charles: Beyond Document.
"Vertov", secció monogràfica Film Comment. Vol. 8, núm.1, 1972 (pàg.38-51).
- VERTOV, Dziga:** *Artículos, proyectos y diarios de trabajo.*
Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1974.
<http://www.monografias.com>
- GAUTHIER, Guy:**
Le Documentaire, un autre cinéma.
Nathan. Paris, 1995.
- MACDONALD, Kevin; COUSINS, Mark:**
Imagining Reality: The Faber Book of Documentary.
Faber. Londres, 1996.
- BARSAM, Richard:**
The Vision of Robert Flaherty: the Artist as Myth and Filmmaker.
Indiana University Press. Bloomington, 1988.
- ROTHA, Paul:**
Documentary Film.
Faber. Londres, 1935/68.
- ROTHMAN, William:**
Nanook of the North a Rothman, William: Documentary Film Classics.
Cambridge University Press. Cambridge, 1997.
- CLEMENTE, José L.:**
Robert Flaherty. Madrid,
Rialp. Madrid, 1960.
- FELDAM, Seth:**
Peace between Man and Machine. Dziga Vertov The Man with a Movie Camera a Grant i Sloniowski: Documenting Documentary.
<http://www.documental.kinoki.org/>
<http://www.uhu.es>
<http://www.miradas.net>
<http://www.filmportal.de>

FILMOGRAFIA RECOMANADA

Nanook of the North (Nanuk el esquimal)
ROBERT J. FLAHERTY, 1922
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

Moana
ROBERT J. FLAHERTY, 1925
EE.UU., 85 min

SINOPSI

Moana és un habitant de l'illa de Savaii, enamorat de la bella Fa'ángasi. Ambdós habiten en un paratge idíl·lic, la seva existència no pot ser més feliç, res els separa, els envolta un paisatge de bellesa indescriptible i només el ritu del tatuatge apareix com a element de violència que prova la virilitat sense pertorbar, per això, el ritme pacífic dels maoris.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Robert J. Flaherty
GUIÓ_ Robert J. Flaherty
EDICIÓ_ Robert J. Flaherty

Berlin, die Sinfonie der Grosstadt (Berlín, sinfonia de una gran ciutat)
WALTER RUTTMANN, 1927
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

Celovek s Kinoapparatom (El hombre de la cámara)
DZIGA VERTOV, 1929
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

Lichtspiel Opus I
WALTER RUTTMANN, 1921

Opus II
WALTER RUTTMANN, 1922

Opus III
WALTER RUTTMANN, 1923-25

Kinoglaz
DZIGA VERTOV, 1924

Kinopravda
DZIGA VERTOV, 1925

Opus IV
WALTER RUTTMANN, 1925

Rien que els heures
ALBERTO CAVALCANTI, 1926

Images d'Ostende
HENRI STORK, 1929

Tabu: a story of the south seas (Tabú)
ROBERT J. FLAHERTY i F.W. MURNAU, 1931
EE.UU., 84 min

SINOPSI

Aquest semi-documental va ser codirigit entre Robert Flaherty i F.W. Murnau i narra la tràgica història d'un amor prohibit als Mars del Sud (Bora Bora). Tabú és la història de Matahi i de Reri, dos joves enamorats en una illa on viuen segons les tradicions de fa centenars d'anys. Però arriba a l'illa un vaixell, on viatja Hitu, qui notifica a Reri que ha de marxar de casa seva per a convertir-se en la verge sagrada de l'illa. Llavors, Matahi i Reri fugen a una illa on la influència del món exterior és major.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ F.W. Murnau
GUIÓ_ Robert J. Flaherty i F.W. Murnau
EDICIÓ_ Arthur A. Brooks
MÚSICA_ Hugo Riesenfeld
PRODUCCIÓ_ David Flaherty, Robert J. Flaherty i F.W. Murnau

Man of Aran (Hombres de Arán)
ROBERT J. FLAHERTY, 1934
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

PROJECCIONS

Celovek s Kinoapparatom
(El home de la càmera)
DZIGA VERTOV, 1929
URSS, 68 min

SINOPSI

Documental que recull la vida quotidiana i el tràfec de la modernitat a Sant Petersburg.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Dziga Vertov
GUIÓ_ Dziga Vertov
EDICIÓ_ Yelizaveta Svilova
MÚSICA_ Pierre Henry, Nigel Humberstone,
Konstantin Listov
CÀMERA_ Mikhail Kaufman

Es tracta d'un film caleidoscòpic format per centenars d'imatges sobre diferents aspectes de la vida a la ciutat russa de Sant Petersburg (el carrer, l'àmbit laboral, el domèstic...). Vertov anomenava 'kino frasa' (frases filmiques) a aquests imatges fugaces captades aleatòria i improvisadament.

El cineasta rus estava obsessionat amb la velocitat de la modernitat i així ho reflecteix en aquest film.



Igualment, amb L'home de la càmera, Vertov va voler posar en relació el mecanisme del mitjà cinematogràfic amb la productivitat industrial i la modernitat de principis de s. XX.

Vertov posa en pràctica amb aquesta pel·lícula la seva tècnica del kino-glaz (cinema-ull), ja que la lent de la càmera passa a ser un ull humà, captant a tota velocitat i de forma desordenada diferents fragments de la vida real. El cineasta rus explicava així la seva teoria: "El fet fonamental és utilitzar la càmera com un ull filmic, més perfecte que l'ull humà, per explorar el caos dels fenòmens visuals que omplen l'univers".

Nanook of the north
(Nanuk el esquimal)
ROBERT J. FLAHERTY, 1922
EE.UU, 79 min

SINOPSI

Aquest documental pioner narra les duríssimes condicions de vida de l'esquimal Nanook i la seva família a l'Àrtic.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Robert J. Flaherty
GUIÓ_ Robert J. Flaherty
MÚSICA_ Rudolf Schramm
PRODUCCIÓ_ Robert J. Flaherty i John Révillon

Flaherty va plasmar les condicions crues i primitives, la quotidianitat de l'esquimal Nanook i de la seva família a la badia de Hudson, al Canadà, al començament dels anys vint. Flaherty va conviure amb ells, càmera en mà, durant més d'un any, rodant la seva manera de viure, sobreviure, estimar i caçar en la freda tundra canadenca. En definitiva, un relat humà sorprenent i ple de força. Flaherty va rodar *Nanook of the North* durant la seva cinquena expedició a l'Àrtic, gràcies al finançament de l'empresa pelletera Révillon Frères. En aquella aventura, el cineasta va dur 21.000 metres de pel·lícula verge i un



laboratori mòbil per revelar el material i per poder comprovar dia a dia les imatges capturades. Per a aquest rodatge, Flaherty va decidir no elaborar un guió previ, i afavorir així l'espontaneïtat i naturalitat de la successió dels fets.

La pel·lícula no va trobar distribuïdora a Estats Units i qui es va encarregar de vendre comercialment el film fou l'empresa francesa Pathé. En aquell moment, ni tan sols existia el terme documental com a gènere cinematogràfic, i així, *Nanook of the North* esdevingué el primer llargmetratge documental de la història del cinema, i per a alguns, el millor.

PROJECCIONS

Berlin, die Sinfonie der Grosstadt
(Berlín, sinfonia de una gran ciutat)
WALTER RUTTMAN, 1927
Alemanya, 65 min

SINOPSI

El documental reflecteix la vida quotidiana d'aquesta metròpoli alemanya als anys vint, des del matí fins a mitjanit.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Walter Ruttmann
GUIÓ_ Karl Freund, Carl Mayer i Walter Ruttmann
EDICIÓ_ Walter Ruttmann
MÚSICA_ Edmund Meisel
DIRECCIÓ D'ART_ Erich Kettelhut

El documental comença mostrant l'atmosfera de la ciutat: un tren interurbà viatja a través dels suburbis, apropant-se cada vegada més al colós; mitjançant preses del viatge i el moviment filmat amb habilitat tècnica sorprenent, simbolitza l'arribada de l'espectador a la metròpoli. Després, l'estació, l'albada i Berlín, que es desvetlla gradualment.

La ciutat desperta en un crescendo, tocs de llum cauen en el centre de la vida del matí, les estacions, les fàbriques, els encreuaments de carrers... Tipus de



caràcter es capturen per tot arreu, i així tenim nombroses seccions de les vides privades de la gent de la gran ciutat. El migdia arriba, el vespre arriba, i l'objectiu de la càmera es fixa en situacions plenes de vida. La càmera penetra en les àrees, tots els districtes, totes les classes socials. Cau la nit, amb flashos de llum sobre la fosca perifèria berlinesa, fins que la foscor de la nit cobreix l'urbs amb el seu vel tranquil d'estrelles.

Berlin, die Sinfonie einer Grosstadt no va ser la primera de les anomenades 'sinfonies de les ciutats', ja que en aquell moment ja existia *Moscú* i altres films, però sí que és considerada com la que va definir l'estil característic d'aquests documentals.

Man of Aran (Hombres de Arán)
ROBERT J. FLAHERTY, 1934
Gran Bretanya, 76 min

SINOPSI

Documental que narra la vida quotidiana dels habitants de les illes de Arán, a les costes irlandeses, on Flaherty i el seu grup van passar gairebé dos anys.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Robert J. Flaherty
GUIÓ_ Robert J. Flaherty
EDICIÓ_ John Goldman
MÚSICA_ John Greenwood
PRODUCCIÓ_ Michael Balcon

La pel·lícula reflecteix la lluita diària per la supervivència, l'enfrontament entre l'ésser humà i la naturalesa, la duresa del treball en la mar i la filosofia d'una població que considerava que "morir ofegat era la mort natural dels pescadors illencs i es considerava un tribut obligatori pagat al monstre del mar".

Flaherty realitza *Men of Aran* després de passar uns anys a l'escola d'un altre documentalista expert, John Grierson. La pel·lícula li permet fer



realitat una de les seves passions: reflectir la vida senzilla dels pobles que no han estat contaminats per la industrialització ni la modernitat. Una opció totalment oposada a la dels seus contemporanis, com Vertov o Ruttmann, que prefereixen captar els nous temps.

Precisament, Flaherty va expressar d'aquesta manera la seva preferència: "No és la decadència d'aquests pobles el que m'interessa, al contrari, jo el que vull és mostrar la majestuositat i l'originalitat d'aquests pobles, mentre això sigui possible".