

CICLE DE CINEMA DOCUMENTAL_DOSSIER_NÚM_3

L'AVENTURA DEL RODATGE

EL CINEMA DIRECTE: CÀMERA A
L'ESPATLLA I SINCRONITZACIÓ
D'IMATGE I SO.

EL PAPER DE LA TELEVISIÓ

Per CÈSAR GIRAVENT

Quin sentit tenia la revolució del directe? Portat cap a la presumpció per una indústria àvida i rígida a finals dels anys 50, el cinema es va transformar en una màquina pesada, costosa, distant i artificiosa. La utopia del cinema directe, després de La Nouvelle Vague i dels primers films de John Casavettes, és la de (re)familiaritzar-lo. De fer-lo tornar a la simplicitat dels seus inicis barrejant-lo novament amb la vida ordinària.

Jean Louis Comolli, Llum resplendent d'un astre mort (el cinema directe) [1]

El llenguatge cinematogràfic ha anat evolucionant al llarg de la seva història, recolzant-se sovint en avenços tècnològics, però també i sobretot, degut a la voluntat de determinats individus o col·lectius de renovar els procediments narratius vigents o, fins i tot, els sistemes de producció.

Poques vegades s'ha donat, però, la feliç confluència entre un salt tecnològic (o la conjunció de diversos) i un moviment amb afany renovador, com quan a finals dels anys 50 del segle passat va aparèixer l'anomenat Cinema Directe o "Cinéma Vérité".

Efectivament, hi havia en aquell moment el desig per part de molts realitzadors, fascinats pel Neorealisme italià, però també per les possibilitats que la incipient televisió semblava apuntar, de poder captar la realitat en el mateix moment en què es manifesta. Aquesta era un inquietud que no afectava només els documentalistes estrictament, sinó a tot tipus de cineastes. En paraules de Jean Renoir: *(m'agradaria) poder filmar els actors com si es tractés d'una retransmissió "en directe", sense segones preses, trencant amb la tècnica cinematogràfica, fent que fossin els moviments dels actors els que determinessin el moviment de la càmera i no a la inversa, treballant com un càmera de noticiari, per a desterrar aquesta càmera del cinema contemporani convertida en un déu amb el director exercint de gran sacerdot.*

Aquestes idees no s'haguessin pogut portar a la pràctica sense l'aparició de càmeres lleugeres amb el so sincronitzat mitjançant gravadores portàtils, l'any 1958. Segurament, la demanda devia precipitar l'aparició de l'invent, i sens dubte, aquest es va anar perfeccionant per la voluntat dels seus propis usuaris d'optimitzar-lo de cara a les necessitats dels rodatges.

AVENÇOS TECNOLÒGICS

Pel que es refereix a la imatge, el 16 mm és un format que ja existeix des d'els anys vint (Cine-Kodak, 1924). El tema de la manejabilitat de la càmera, de la seva lleugeresa, que permet portar-la a l'espatlla, ja és més recent. Però l'autèntica



Magnetofon enregistrador portatil NAGRA

innovació tècnica és la invenció, el 1953 d'un magnetòfon portàtil de cinta magnètica, el famós Nagra (Nagra significa "registrarà" en polonès). Aquest aparell es sincronitzarà amb la presa d'imatges a partir de 1958. La paraula es fa protagonista.

A partir d'aquí, al marge de millores consecutives en la lleugeresa i maniobrabilitat de les càmeres i del perfeccionament dels sistemes de sincronització del so (de fet un tema que no es va resoldre al 100% fins a l'era digital), hi havia tot una sèrie d'aspectes que calia millorar o desenvolupar per a poder obtenir resultats òptims per al tipus de filmació que es pretenia fer.

Per exemple:

— Calia que les càmeres fossin el més silencioses possible, ja que la gravadora també captava el seu so.

— Calia poder treballar amb emulsions més sensibles que permetessin filmar amb baixes condicions de llum, doncs l'ús d'il·luminació artificial en determinades situacions podia "desnaturalitzar-les" o simplement allargar el rodatge i augmentar l'equip, perdent espontaneïtat.

— Calia poder utilitzar bateries i aconseguir xassís amb més capacitat d'emmagatzematge per poder allargar així el temps de les preses.

Resulta definitiu l'ús del zoom, amb la possibilitat de combinar diverses òptiques; exposició, enfocament, canvi de distància focal i moviment espontani es poden fer durant la captació d'una presa. Per això serà decisiva la introducció dels visors "reflex" que permeten un control precís de l'enquadrament (sense haver de calcular l'error de paralatge cada vegada) i, com efecte derivat, poder manejar l'equip amb més rapidesa.

Com si es tractés del somni de Dziga Vertov fet realitat, l'home-càmera es podia moure entre la gent, a la seva mateixa alçada, i seguir els seus moviments, captar el seu so; girar de cop buscant una veu que pren la paraula, apropar-se amb el zoom per enfocar un detall que ens crida l'atenció...

Tot això implicava també que s'admetia que la imatge trontollés amb la passa humana, virés bruscament o es desenfoqués momentàniament en el procés d'un zoom. De fet, no només es va admetre sinó que aquestes imperfeccions van esdevenir a partir d'aquell moment d'alguna manera com un signe que certificava veracitat, autèntica aproximació a la realitat; es va convertir en una fórmula visual molt suggerent que estem cansats de veure en tot tipus de produccions cinematogràfiques o televisives per donar aquesta sensació de vivència real.

LA TELEVISIÓ

A mitjans dels anys 50 la televisió era un mitjà en plena expansió i va tenir una clara influència tècnica i formal sobre diversos àmbits de la comunicació i de l'espectacle. La seva capacitat de captar i donar forma a un esdeveniment mitjançant la concurrència simultània de diversos punts de vista (és a dir: la realització multi-càmera i el muntatge en temps real), va resultar sorprenent i altament estimulante per a molts realitzadors, que ho van voler emular en les seves produccions de "Cinema Directe".

També la immediatesa temporal i la proximitat física de certes retransmissions televisives resultava molt atractiva per als membres d'aquest moviment, i aconseguia captar l'atenció de milions d'espectadors just en un moment en què el cinema comercial pateix un cert encarament.

Precisament va ser la televisió la que va acollir les primeres produccions de Robert Drew (un

dels pares del cinema directe) als Estats Units. I dos dels directors més admirats pels membres d'aquest moviment, o més propers a les seves tesis sense formar-ne part, com són Jean Renoir i Roberto Rossellini, van començar a treballar en produccions per a la televisió. Aviat molts d'altres també ho farien.

LES ESCOLES I ELS AUTORS. DIVERSOS PUNTS DE VISTA

Hi ha tres focus principals (tres països) on es desenvolupen els postulats del Cinema Directe:

França, a través d'autors com Jean Rouch, Mario Ruspoli o, més tangencialment, Agnès Varda i Chris Marker.

Canadà, a través de l'Office National du Film, amb autors com Pierre Perrault i el seu operador Michel Brault (que d'alguna manera va fer d'enllaç amb els realitzadors francesos).

Estats Units, amb autors com Robert Drew, Richard Leacock, Don Alan Pennebaker, els germans Albert i David Maysles o Frederick Wiseman.

Encara que es pot afirmar que, en aquesta aproximació cinematogràfica a la realitat, hi ha tantes actituds com participants en el joc, no és menys cert que hi ha unes inquietuds i uns postulats que són comuns a tots ells (si no, no tindria sentit aplegar-los sota el paraigua de la denominació "cinema directe"), i que hi ha uns posicionaments diferenciats entre escoles, abans d'entrar en individualitats.

Sobre els trets comuns a tots, a més de la voluntat de captar la realitat "en directe" incloent el



Jean Rouch i Richard Leacock



Primary, 1960 _ Robert Drew /Richard Leacock

so, i de servir-se per a aquest propòsit de la tecnologia que ja s'ha explicat anteriorment, potser podríem afegir alguna característica més, que segurament es deriva molt directament d'aquesta aposta inicial. Es tracta de la introducció de l'atzar en el rodatge, ja que no es pot controlar què passarà en un moment donat, i això pot obligar l'equip a variar de plans sobre la marxa i cal estar preparat per a fer-ho. Aquesta aventura del rodatge és precisament allò que dota aquest cinema d'una energia especial, un dels trets que el fa atractiu. Es pot rodar, doncs, sense guió o partint tan sols d'unes línies estratègiques que es poden veure alterades pel curs dels esdeveniments. Contràriament al que es pot pensar, rodar d'aquesta manera, amb aquesta llibertat, no és gens fàcil. Obliga a definir una manera de treballar (mètode, trajec-tòria, dispositiu) i, a més, estar obert a tots els accidents, saber-se deixar arrossegar en una direcció imprevista, mantenint la coherència en el resultat final. D'altra banda, el rebuig de la veu en "off" i de la utilització d'imatges d'arxiu és força generalitzat.

Pel que fa a la diferència principal entre les diverses escoles, aquesta rau en l'actitud adoptada davant del fet innegable que la presència de la càmera i l'equip de filmació (per petit que aquest sigui) al mig de qualsevol esdeveniment, n'afecta el desenvolupament. Cal assumir, com en la física moderna, el principi de la incertesa: no es pot situar la càmera davant d'un fet sense, immediatament, modificar-lo.

Els realitzadors dels Estats Units, davant d'això, opten per treballar minimitzant aquesta deformació inevitable de la realitat que la sola presència de la càmera ja provoca. L'equip intenta fer-se tan invisible com sigui possible; vol familiaritzar-se tant amb els personatges



Don't Look Back, 1967 _ D.A. Pennebacker

que segueix, a base d'hores i hores de convivència, que aquests s'oblidin de la seva presència i s'acabi revelant una realitat més profunda, que caiguin algunes màscares...Un mètode que es basa en l'observació i la intuïció. Per descomptat, no es permetia realitzar cap tipus d'entrevista, ni proposar res als personatges que es filmava. Es tractava de cultivar una passivitat vigilant.

Per contra, desde França o Canadà es creia que la millor estratègia per fer aflorar aquesta realitat era la interacció. Deixar molt clar des d'el principi que la situació filmada era la d'una sèrie de personatges en presència d'una càmera, d'un petit equip de filmació, ocupant-se sempre de que aquest quedi també enregistrat. I aleshores donar la paraula a la gent, a persones corrents, anònimes, preferentment. Si convé, se'ls estira de la llengua, es força una determinada situació, s'intenta precipitar una crisi que potser acabi revelant alguna cosa. En certa manera el seu mètode es basava en una paradoxa: les circumstàncies artificials poden treure la veritat oculta a la superfície.

En el cas de Jean Rouch, encara s'anava un pas més enllà en aquesta paradoxa: sovint els personatges que filmava acabaven representant les seves pròpies ficcions i, segons apunta Gilles Deleuze, "com més inventen, més reals es tornen".

A l'altre extrem de la balança tindríem el moviment canadenc anglòfon anomenat "Candid Eye", encapçalat per Terence Macartney-Filgate, que en la seva voluntat de no interferir gens sobre allò que es filmava i amb la ingènua pretensió "d'atrapar la vida tal com és", havia arribat a l'ús de teleobjectius, caient senzillament en el "voyeurisme".

Una altra diferència entre l'escola anglosaxona i la francòfona, per bé que no seria aplicable a la totalitat dels seus membres, seria la tendència als Estats Units a fixar-se en el personatge públic, en l'heroi individual (sol davant del perill), mentre que els directors francesos o canadencs francòfons solien centrar el seu interès en aquells personatges anònims als que quasi mai s'atorga la paraula, i també en els col·lectius o comunitats.

Un esquema típic, un principi organitzatiu molt adoptat als EEUU, seria emprar una estructura de crisi, en què el protagonista o protagonistes de la pel·lícula s'enfronten a un moment particularment crític de la seva vida, o bé la situació filmada arriba a un clímax dramàtic. Això els permetia que el subjecte, absorbit en la crisi imminent, s'oblidés més fàcilment de la presència de la càmera. També es confiava en què, precisament pel fet d'estar sota la pressió d'una circumstància crítica, aquest acabés revelant la seva "vertadera" identitat o caràcter. I finalment, la tensió dramàtica, inherent a aquest tipus de plantejament, servia per implicar emocionalment l'espectador i compensar d'alguna manera una lentitud de ritme gairebé inevitable en aquestes produccions. Dos exemples molt clars d'un plantejament d'aquest tipus podrien ser *Primary* (Robert Drew / Richard Leacock, 1960) que segueix la campanya del candidat John F. Kennedy a les primàries a la presidència pel partit demòcrata, gairebé trepitjant-li els talons, o bé *Don't Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967) que acompanya a Bob Dylan i la seva colla en una gira per Anglaterra en un moment molt controvertit de la seva carrera. D'alguna manera, amb una actitud i unes eines totalment noves, s'aborda un tema recurrent en tota la història del cinema nord-americà.

Però no es tracta d'un model únic. Frederick Wiseman, per exemple, centra el seu interès en les institucions: una presó psiquiàtrica militar, un hospital, uns grans magatzems... Agafant les tècniques del directe com un punt de partida (i no d'arribada), darrera l'aparent neutralitat d'un directe observacional portat fins a les últimes conseqüències, tots els seus films acaben oferint unes anàlisis penetrants del funcionament d'un país (Estats Units, en aquest cas). Allò que queda al descobert finalment són els engranatges de funcionament d'una determinada societat.

Per part de l'escola francòfona, resulta paradigmàtic, per exemple, el film quebequés *Pour la*



Pour la suite du monde, 1963 _ P. Perrault / M. Brault



Daguerréotypes, 1976 _ Agnès Vardà

suite du monde (Pierre Perrault / Michel Brault, 1963). En ell es proposava als habitants d'Ile-aux-Coudres recuperar les pràctiques ancestrals de pesca ja abandonades. Era una "posada en situació" on es pogués produir la revelació d'aquesta gent, dels seus costums i del sentiment de comunitat expressats en les seves veus en acció. Un altre exemple de directe interactiu de l'escola francesa-quebequesa el podríem tenir en *Daguerréotypes* (Agnès Varda, 1975). Aquí la directora francesa es dedica a recórrer el seu propi carrer al llarg de la longitud que el cable li permet des d'el comptador de casa seva, interrogant petits comerciants i artesans. Allò que queda al descobert són unes vides que s'han instal·lat en una forma d'absència, un país immòbil on sembla que ni el temps ni les revolucions han deixat cap empremta.

INFLUÈNCIES I AFINITATS

Està clar que el Neorealisme italià va ser una gran influència per als directors del Cinema Directe. De fet, s'ha dit que a algunes de les

seves pel·lícules només els faltava el so sincronitzat per poder ser considerades com a "directe".

Contemporàniament amb el Cinema Directe es van desenvolupar diversos moviments cinematogràfics, que hi tenien una certa afinitat o punts en comú. Estaríem parlant de la Nouvelle Vague a França, del Free Cinema a Anglaterra o del New American Cinema als Estats Units. Es sol considerar que els directors pertanyents a aquests moviments fan cinema de ficció, però el cert és que en molts casos la frontera és molt difosa. Els unia una clara voluntat de renovació del llenguatge cinematogràfic (de trencament, en molts casos) i ànsies d'independència (canvis, doncs, en els sistemes de producció). En alguns casos, no pas en tots ni molt menys, també compartien la fascinació per introduir l'atzar en el rodatge. I sovint es van servir de la mateixa tecnologia amb uns resultats visuals i auditius molt similars, per bé que amb uns objectius finals diferents.

Les influències varen ser recíproques, encara que aquí hauríem de parlar més d'individus que de col·lectius. Edgar Morin i Jean Rouch van confessar sentir-se impressionats, l'any 1959, per la visió de *We are the Lambeth Boys* (Karen Reisz, 1959), un dels films fundacionals del Free Cinema, mentre que Jean-Luc Godard havia expressat a *Cahiers du cinéma* la seva admiració total pel film *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958). Per la part nord-americana, la relació queda palesa sobretot en els primers films de John Cassavetes, com *Shadows* (1958)

EL PES (EXCESSIU) DE LA PARAULA "VERITAT"

Algunes reflexions a manera de conclusió

Des d'un bon principi el nom utilitzat per aplegar aquesta fornada de directors que desitjaven filmar (i escoltar) la realitat desde la proximitat i la llibertat de moviment, va ser motiu de controvèrsia. El nom de "Cinéma Verité" sembla que va sortir d'un article d'Edgar Morin (col·laborador de Jean Rouch) i era d'alguna manera un homenatge a Dziga Vertov en un moment en què s'estaven recuperant els seus escrits sobre cinema. Aquest nom resultava tan potent i atractiu de cara a cridar l'atenció del públic, com espinós, problemàtic i incòmode degut a les seves pretensions ontològiques, que



E. Morin a *Chronique d'un été*, 1960 _ Jean Rouch



We are the Lambeth Boys, 1959 _ Karen Reisz



Shadows, 1958 _ John Cassavetes

semblava reclamar per a un "mètode" o estratègia fílmica un accés privilegiat a la veritat. Per aquesta raó aquest terme va ser abandonat molt ràpidament a França o al Quebec, mentre que als Estats Units es va seguir utilitzant força, mantenint, però el nom en francès. De tota manera, el terme utilitzat per principi als Estats Units (i que es va acabar imposant a tot arreu) és el de Direct Cinema. Els autors del Quebec haguessin preferit dir-ne "cinéma de la parole" o "cinéma du vécu", és a dir, cinema de la pa-

raula o d'allò viscut. Cada autor hauria posat l'accent en aquell punt que considerava essencial de la seva recerca.

Però la paraula "veritat" ja havia fet mal, pesava com una llosa, i va ser utilitzada sovint pels detractors del moviment per a desacreditar-lo. A finals dels anys 60, a més, amb l'aparició de l'anomenada "contra-cultura", va anar augmentant el nombre de partidaris d'un cinema militant i radical. Aquests (parlem, sobretot, dels Estats Units), fugien del Cinema Directe com de la pesta, i el consideraven totalment acomodats i reaccionaris, insuficientment reflexius, febles en les seves capacitats per a l'anàlisi i la denúncia. Els exasperava la suposada neutralitat, la passivitat (en l'aposta observacional, especialment), i en uns temps convulsos, de revolta, consideraven imperdonable no "mullar-se". Vist en retrospectiva, és cert que en un moment en que la gent sortia al carrer a manifestar-se contra la guerra del Vietnam, algun directors del "directe" estaven ocupats seguint estrelles del rock, o fent observacions molt sensibles de determinats sectors de la societat, però totalment al marge de l'enrenou d'aquell moment històric.

Segurament, es tracta d'un tema generacional, que sempre es va repetint: cal trencar amb l'immediat predecessor. També els autors del Cinema Directe van titllar d'encarcarats i dirigistes a aquells documentalistes que els havien precedit, que potser en molts casos no ho haguessin estat si haguessin disposat de la tecnologia adequada, i als qui en realitat devien tantes troballes. S'entenen, pel context històric, algunes de les crítiques que se li podien fer al Cinema Directe, i també la caducitat d'un plantejament d'aquest tipus, sobretot entès com un sistema tancat, gairebé dogmàtic, que no dóna gaire marge de maniobra.

Però igualment, em sembla innegable que és un cinema que va obrir moltes portes, que va aportar frescor i llibertat, oferint punts de vista inèdits. Va revolucionar els sistemes de producció:

amb un equip molt reduït i sense necessitat de grans estudis al darrera, es podia fer bon cinema. Moltes de les aportacions del Cinema Directe van ser immediatament utilitzades, amb total flexibilitat, per tot tipus de realitzadors i amb finalitats ben diverses.

D'altra banda, crec que en molts casos, tant pel mètode observacional com per l'interactiu, realment es va aconseguir fer aflorar una realitat

més profunda, es van revelar coses impossibles de copsar d'una altra manera. I encara que d'aquesta realitat ens en guardarem prou d'anomenar-la "veritat", és una realitat més rica, que eixampla la nostra visió del món i ens obliga a interrogar-nos sobre nosaltres mateixos. No és poca cosa.

CÈSAR GIRAVENT

[1] COMOLLI, JEAN-LOUIS :
Lumière éclatante d'un astre mort. Images documentaires, núm. 21 (Le cinéma direct, et après?).
Centre national du livre-SCAM, Paris, 1995.

BIBLIOGRAFIA

ORTEGA, María Luísa, GARCÍA, Noemí (ED):
Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto.
T&B Editores, 2008.

BUCK, Chris:
Do Look Back: the Story of Cinema Verité.
<http://popped.ifihadahifi.com/articles/98/cinemaverite>

GUTIÉRREZ RECACHA, Pedro:
D.A. Pennebaker. Más allá de la mirada adolescente. Article inclòs en el llibre: Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto.
(ORTEGA, MARÍA LUÍSA I GARCÍA, NOEMÍ)
T&B Editores, 2008

BRESCHAND, Jean:
El documental. La otra cara del cine.
Paidós-Cahiers du Cinéma-2004.

B. VOGELS, Jonathan: *El "Direct Cinema" y los hermanos Maysles. Article inclòs en el llibre: Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto.*
(ORTEGA, María luísa, GARCÍA, Noemí) T&B Editores, 2008

FONT, Domènec:
Jean Luc Godard y el documental: navegando entre dos aguas.
Anàlisi 27, 2001. Pg 91-100.

<http://www.contrapicado.net> (revista de cinema online)

José Manuel López:
<http://www.trendesombras.com>

FILMOGRAFIA RECOMANADA

Regard sur la folie
MARIO RUSPOLI, 1962
França, 53 min

FITXA TÈCNICA
DIRECCIÓ_ Mario Ruspoli
GUIÓ_ Antonin Artaud
NARRADOR_ Michel Bouquet

Daguerréotypes
AGNÈS VARDA, 1975
França, 80 min

FITXA TÈCNICA
DIRECCIÓ_ Agnès Varda
GUIÓ_ Agnès Varda
PRODUCCIÓ_ Christote Szendro

Pour la suite du monde
PIERRE PERRAULT, 1963
Canada, 105/84 min

FITXA TÈCNICA
DIRECCIÓ_ Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel
Carrière
GUIÓ_ Michel Brault, Pierre Perrault
PRODUCCIÓ_ Jacques Bobet, Fernand Dansereau

Primary
ROBERT L. DREW, RICHARD LEACOCK, 1960
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

Gimme Shelter
ALBERT & DAVID MAYSLES, 1970
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

Don't Look Back
DON ALAN PENNEBAKER, 1967
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

Sans soleil
CHRIS MARKER, 1982
(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

Salesman
ALBERT & DAVID MAYSLES, 1968
EEUU, 85 min
FITXA TÈCNICA
DIRECCIÓ_ Albert & David Maysles, Charlotte
Zwerin
GUIÓ_ Antonin Artaud

Le joli mai
CHRIS MARKER / PIERRE LHOMME, 1962
França, 165 min
FITXA TÈCNICA
DIRECCIÓ_ Chris Marker, Pierre Lhomme
GUIÓ_ Chris Marker, Catherin Varlin
NARRADOR_ Yves Montand
MÚSICA_ Michel Legrand

Titicut Follies
FREDERICK WISEMAN, 1967
EEUU, 84 min
FITXA TÈCNICA
DIRECCIÓ_ Frederick Wiseman
PRODUCCIÓ_ Frederick Wiseman

PROJECCIONS

Don't Look Back

DON ALAN PENNEBAKER, 1967

EEUU, 96 min

SINOPSI

A la primavera del 1965, Bob Dylan tenia 25 anys i estava en el punt àlgid de la seva fama. El seu mànager, Albert Grossman, volia convertir-lo en la gran atracció cultural de l'època i va demanar a Pennebaker que filmés la seva gira per Anglaterra. Pennebaker era un jove cineasta que havia dissenyat un dels primers sistemes portàtils de càmera i so. La seva tècnica lleugera de rodatge li va permetre captar tot el que envoltava la gira -les festes en els hotels, els viatges en tren, la negociació dels contractes, la histèria dels fans- tot realitzant un aspre retrat del músic.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ I GUIÓ_ Don Alan Pennebaker

MÚSICA_ Bob Dylan

PRODUCCIÓ_ John Court, Albert Grossman

INTÈRPRETS_ Bob Dylan, Albert Grossman, Bob Neuwirth, Joan Baez, Alan Price, Tito Burns, Donovan, Derroll Adams



A *Don't look Back* es produeix una aliança única i potser inconscient entre representat i representador: el material que el propi Dylan proporcionarà a Pennebaker constitueix una eina privilegiada per a articular, en paraules de Jeanne Hall, una "crítica sistemàtica del valor dels mètodes convencionals de reportatge" que, segons la mateixa autora, constitueix l'autèntic cor de la pel·lícula. Hall destaca diferents procediments mitjançant els quals Pennebaker subratllaria la inanitat informativa del reportatge periodístic tradicional: reflectir la crítica (directa o indirecta) del propi Dylan, mostrar a Dylan actuant de manera oposada a com apareix retratat a la premsa i avortar entrevistes potencialment productives. Cal parar esment a aquest darrer procediment: Pennebaker no dubta en introduir un tall abrupte en el muntatge del film, que ens porta dels prolegòmens d'una entrevista concedida a un periodista de la divisió per a Àfrica de la BBC a imatges d'arxiu en les quals el cantautor apareix en una actuació a Mississipi davant d'un grup de gent de color i activistes socials. Aquestes imatges probablement permeten descriure l'actitud de Dylan davant dels problemes del seu temps millor que qualsevol de les seves declaracions. No obstant, Pennebaker en aquest cas concret es permet una clara llicència respecte el cànon del Direct Cinema al que, com s'apreciarà, *Don't Look Back* és a vegades més fidel en l'esperit que en la lletra.

En una entrevista publicada a inicis de la dècada dels setanta Don Alan Pennebaker afirmava que el millor elogi que li havien fet a algun dels seus films l'havia fet un noi de Texas després d'haver vist *Don't Look Back* (1967): "No sabia que era un film, creia que alguns nois havien rodat pel·lícules casolanes pel seu compte". Malgrat la seva ingenuïtat o, precisament gràcies a ella, la frase permet copsar allò que és millor en el cinema de Pennebaker: La seva capacitat de captar la realitat i fer-nos participar en allò representat amb una il·lusió gairebé adolescent. No és un mal elogi per a un home que ha assistit a alguns dels principals esdeveniments musicals i polítics de les últimes dècades com a espectador privilegiat amb una càmera a la mà. Però darrera de la lent de Pennebaker hi ha molt més que un ull ingènument juvenil.

Primary

ROBERT L. DREW, RICHARD LEACOCK, 1960

EEUU, 53 min

Premi Robert Flaherty, 1960

Premi American Film Festival Blue Ribbon, 1960

SINOPSI

L'any 1960 Robert L. Drew, periodista i editor de la revista *Life*, reuneix un petit equip d'operadors encapçalats per Richard Leacock i fa un seguiment exhaustiu de la pugna entre els candidats John F. Kennedy i Hubert H. Humphrey en les primàries del Partit Demòcrata, al llarg de cinc dies a l'estat de Wisconsin. Es fa servir per primera vegada una càmera lleugera amb una gravadora amb el so sincronitzat.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ I GUIÓ_ Robert L. Drew

FOTOGRAFIA_ Richard Leacock

OPERADORS_ Albert Maysles, Terence Macartney-Filgate, D.A. Pennebaker

PRODUCCIÓ_ Robert L. Drew

INTÈRPRETS_ John F. Kennedy, Jacqueline Kennedy, Hubert H. Humphrey, Robert L. Drew

Primary destil·lava una nova sensació d'immediatesa i espontaneïtat, en suma, de veracitat, basada en una mena d'estètica "amateur" com la que mobilitzaven els cinemes experimentals com a resposta a l'esclerosi del cinema dominant, en sintonia amb aquesta desconfiança envers el "professionalisme" que manifestaven altres

PROJECCIONS

corrents contemporanis com la *Nouvelle Vague*. A diferència del periodisme clàssic, el film mostrava allò que aquest no feia, les bambalines de la campanya electoral, incloent els processos de construcció de les imatges públiques dels candidats que consumien els "altres" mitjans (sessions fotogràfiques, preparació de compareixences televisives), i penetrava en els espais privats aconseguint una proximitat i una quotidianitat inèdites. I a diferència del cinema clàssic, no eludia el tedi i la redundància del dia a dia dels candidats, els discursos soporífers de Humphrey davant les cares avorrides dels grangers, els silencis i l'espera que precedia l'acció, respirant-se de vegades un temps concret tan poc significatiu com el de la vida quotidiana. Encara que la mà de Drew llimarà al màxim la potencial exploració d'aquestes troballes en la temporalitat en tots els seus projectes, el descobriment d'aquesta virtualitat tant en aquestes com en altres pràctiques



fílmiques sobre allò real en aquells anys serà un dels llegats més interessants del directe per al cinema en el general.

Gimme Shelter

ALBERT & DAVID MAYSLES, 1970

EEUU, 94 min

SINOPSI

Considerat el documental maleït de la història del rock i l'altra cara de la utopia enregistrada en el film *Woodstock*, *Gimme Shelter* narra els esdeveniments que van succeir en un concert gratuït que els Rolling Stones van oferir a Altamont en el curs de la seva gira pel Estats Units l'any 1969.

El recital, amb la seguretat a càrrec de la banda de motoristes anomenada "Hell's Angels" (àngels de l'infern), es va convertir en un desordre que va culminar amb l'assassinat d'un espectador. L'ambient, la tensió, la ràbia, les imatges clau, la sensació d'haver estat estafats i d'estar assistint al trist final d'un somni estúpid, van ser esplèndidament capturats pels germans Maysles.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Albert & David Maysles, Charlotte Zwerin

MÚSICA_ The Rolling Stones, Tina Turner, Jefferson Airplane, Flying Burrito Brothers

FOTOGRAFIA_ Albert & David Maysles

PRODUCCIÓ_ Porter Bibb, Ronald Schneider

INTÈRPRETS_ Membres dels grups: The Rolling Stones, Tina Turner, Jefferson Airplane, Flying Burrito Brothers

Gimme Shelter és una de les obres de més envergadura i, (a causa de la popularitat aparentment immortal dels Rolling Stones), la més coneguda dels germans Maysles. Aquest film escruta la gira de concerts de 1969 dels Rolling Stones. A més de l'esperat metratge sobre els Stones entre bastidors i al marge dels concerts, la pel·lícula també inclou un assassinat: a una certa



distància, la càmera grava a un guardaespalles dels Hell's Angels matant a un espectador que intenta precipitar-se cap a l'escenari del circuit d'Altamont, a California. (Molts crítics i historiadors des d'aleshores afirmen que aquest fet va representar "l'acta de defunció" de la contracultura.) Obscura i obsessiva en bona part, la pel·lícula es refereix constantment a l'infame assassinat. Ni tan sols el material gravat en concert transmet la sensació festiva d'anteriors pel·lícules centrades en la contracultura, com *Dont Look Back* (1966) i *Monterrey Pop* (1968), de D.A. Pennebaker. Els Maysles ens mostren uns Stones en tot moment pendents dels noticiaris i dels programes de ràdio, arrossegats per una corrent que no poden dominar. Lluny d'exculpar la banda d'allò que va succeir en el concert, el documental mostra com l'excés desemboca en tragèdia. Lluny del "bon rolló" de la generació dels seixanta, el concert acaba amb una sensació de desil·lusió i desengany. *Gimme Shelter* és més que una "rock movie", és el retrat de la fi d'una època. La pel·lícula situa l'estètica modernista dels germans en un altre pla, preguntant-se si, en un món saturat d'imatges tant reals com fictícies, és possible de veure alguna cosa amb claredat.

PROJECCIONS

Sans Soleil

CHRIS MARKER, 1982

França, 100 min

SINOPSI

A Sans Soleil Chris Marker supera allò que solem anomenar "documental". Es tracta d'un assaig, d'un muntatge que uneix parts de documentals i de ficció amb comentaris filosòfics, generant una atmosfera onírica i de ciència-ficció. Els temes principals són el Japó, la memòria i el viatge. El títol de la pel·lícula està agafat d'un cicle de cançons de Modest Mussorgsky.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ I GUIÓ_ Chris Marker

MÚSICA_ Michel Krasna

MÚSICA ADICIONAL_ Modest Mussorgsky, Jan

Sibelius, Isao Tomita

FOTOGRAFIA_ Chris Marker

PRODUCCIÓ_ Anatole Dauman

INTÈPRETS (VEUS)_ Arielle Dombasle, Florence Delay



que no desplega els seus secrets ni exposa desvergonyidament els seus mecanismes o formals.

En ella hi convergeixen fons i forma en una bateria de suggeriments, preguntes i reflexions sobre el món, la Història i la memòria tan sols equiparable a l'armament d'un Godard en plena forma. Al llarg de tota la projecció no em vaig poder treure del cap que Godard havia d'haver vist i absorbit la pel·lícula de Marker - i no perquè Godard, que exsuda Cinema, necessiti referents a aquestes alçades- i pensava, per exemple, en l'esplèndida *Éloge de l'amour* (*Elogi de l'amor*, 2001). Jonathan Rosenbaum va més enllà i estableix una comparació directa: "Mentre que la brillantor de Marker com a pensador i cineasta ha estat en bona part (i injustament) eclipsada per la de Godard, és possible que no hi hagi un sol film en tota l'obra de Godard amb tantes coses a dir sobre l'estat del món, ni que amb la intel·ligència i la bellesa del discurs altament original de Marker, deixi un regust a la boca tan profund".

Estem massa acostumats a veure pel·lícules que no arriben a ser Cinema; i no em refereixo a la pèrdua d'aparença "cinematogràfica" sinó a la perversió d'allò que significa (o hauria de significar) fer Cinema. D'una manera o altra, tots els grans cineastes s'han fet aquesta pregunta en alguna ocasió; i alguns d'ells han trobat la resposta en forma de grans pel·lícules. Sans soleil n'és una: diari poètic, quadern de viatges, assaig filosòfic, experiment narratiu, documental de creació, revisitació cinematogràfica del venerable i oblidat gènere epistolar. Sans soleil és Cinema d'alta volada, complex i fèrtil.