

CICLE DE CINEMA DOCUMENTAL_DOSSIER_NÚM_7

EL FUTUR DE LA FICCIÓ

EL RESSORGIMENT DEL
DOCUMENTAL: MÉS ENLLÀ DE
LA REALITAT I LA FICCIÓ

Per TONI QUERO

Aquest dossier format part de la programació del cicle de cinema documental organitzat pel Cineclub Sabadell del 31 d'octubre al 26 de novembre del 2008

"Jo no distingeixo entre realitat i ficció. En el moment en què se situa una càmera davant quelcom, ja hi ha un punt de vista, una manipulació de la realitat, una alteració. Per a mi, sempre hi ha hagut un únic objectiu: la recerca d'una certa veritat poètica en les imatges. Ha estat una constant en tots els meus treballs i ho serà en el futur".

Werner Herzog, (Arran del seu documental *Grizzly Man*, de 2005)

EL RESSORGIMENT DEL DOCUMENTAL

L'eclosió del gènere documental a finals dels noranta a les nostres pantalles té molt a veure amb l'aparició de noves figures com Guerin o el tàndem Rioyo-Linares, que han aconseguit que els seus films surtin de la marginalitat a la qual sovint se'ls recloïa, fet que ha propiciat una demanda creixent, per part dels espectadors, de films de no ficció i que els exhibidors i els distribuïdors s'arrisquin a estrenar en sales comercials un gènere que pràcticament s'havia desterrat de la cartellera.

Des de mitjans dels setanta, l'experimentació formal també s'ha allunyat de les sales, malgrat alguns francitiradors com Godard, Marker o Garrel, i s'ha reclòs als museus (recordem encara l'èxit al CCCB de les cartes filmades entre Eric i Kiarostami) i a d'altres espais, com les galeries d'art, molt més receptives a noves propostes, com les videocreacions. Paral·lelament a això, sí que hem de remarcar la importància dels corrents cinematogràfics més avantguardistes que, per no anar més enrere, des de l'època de la *nouvelle vague*, passant pel *free-cinema* i el manifest *dogma*, han volgut reflectir la realitat d'una manera molt més pròxima, intentant fer més creïble a l'espectador la sensació d'objectivitat davant d'un fet; per exemple, el cinema de Ken Loach o dels germans Dardenne, que han posat de manifest el desgast i el distanciament d'un cert públic i d'uns autors davant les grans produccions nord-americanes i d'un tipus de cinema complaent i despreocupat amb l'espectador.

El documental ha esdevingut, doncs, un lloc de refugi per bona part dels directors anomenats independents, com Sokurov o Herzog, que han anat alternat amb els seus treballs de ficció. Fins i tot, alguns d'ells, com Joaquim Jordà, els van abandonar definitivament per propostes més arriscades on la necessitat d'independència i d'uns costos més baixos són la primera de les premisses. Això ha donat un nou impuls i un prestigi a aquest gènere pel qual els directors consagrats es veuen gairebé obligats a passar (de la mateixa manera que tots els pintors realitzen, com a mínim, un bodegó a la seva vida). La llista seria inacabable: Eastwood, Scorsese,

Kusturika, Saura... No obstant això, no hauríem de perdre la perspectiva que allò que per a nosaltres és nou "l'estrena més o menys regular de produccions documentals a les nostres pantalles" a d'altres països europeus, sobretot França, o als EE. UU, és un fet habitual, si bé és veritat que amb una proporció molt més petita que les obres de ficció. El que sí és un fet nou arreu és el ressò de què gaudeixen als mitjans de comunicació, en bona part gràcies a fenòmens d'abast mundial com el de Michael Moore o el més recent d'Al Gore.

A l'Estat podríem parlar d'aquest nova redescoberta del documental a partir de l'impacte que tingué *En construcción* (2000) de José Luis Guerin, si bé poc abans ja havien tingut una certa presència mediàtica films com *Asaltar los cielos* (1996) del tàndem Rioyo-Linares i *Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà. Aquest fenomen es produeix, principalment, per l'aba-



En construcción, 2000 _ José Luis Guerin



Mones com la Becky, 1999 _ Joaquim Jordà

ratiment de les despeses de producció que propicien les noves tècniques digitals i que afavoreixen el treball amb equips mínims i una manera més propera d'acostar-se a la realitat.

Un fet curiós és que aquesta irrupció es produeix amb figures que ja hi eren, algunes des de mitjans dels seixanta com el propi Jordà (*Numax presenta*, 1980), juntament amb d'altres més joves com Guerin (*Innisfree*, 1990), i que ja havien obtingut el reconeixement en cercles minoritaris amb obres que en res desmereixien a les que farien anys després. Eren produccions que bategaven, gairebé de forma marginal, des de l'època de la Transició, probablement l'última vegada que es va revifar el gènere, i que deixà obres mestres com *El desencanto* (1976) de Jaime Chavarri.

D'aquest ressorgiment naixerà, entre d'altres, el Màster de Documental de la Universitat Pompeu Fabra que ha esdevingut una cantera de figures molt prometedores, com Mercedes Álvarez (*El cielo gira*, 2004) i, sobretot, Isaki Lacuesta i els seus dos magnífics treballs: *Cravan vs Cravan* (2002) i *La leyenda del tiempo* (2006)[1].

De tota manera, perquè aquest fenomen es consolidi (hem de pensar que, malgrat tot, l'estrena de produccions documentals no passa de ser un fet marginal a les grans ciutats), la indústria i els propis mitjans de comunicació han de mantenir un alt criteri de qualitat i ser exigents amb les produccions que arriben, per evitar que s'exhibeixin obres que no estiguin a l'alçada d'allò que aquest públic demana i provoqui un altre cop que aquest s'acabi allunyant de les sales.

TENDÈNCIES DEL DOCUMENTAL ACTUAL

Atesa l'heterogeneïtat de les produccions actuals, sembla difícil definir cap on camina el gènere documental, tot i que sí que és palesa una voluntat per part dels directors d'acostar-se a la realitat d'una forma més propera, més objectiva, una fita que des de *L'home de la càmera* (1929) de Dziga Vertov sabem que es impossible, perquè la realitat és totalment subjectiva a l'ull del cinematògraf i a la intenció del muntatge. Tanmateix, els realitzadors actuals busquen noves formes o reelaboren les ja existents per presentar el seu entorn d'una manera més propera, intentant salvar les distàncies que



El desencanto, 1976 _ Jaime Chavarri



La leyenda del tiempo, 2006 _ Isaki Lacuesta



Grizzly Man, 2005 _ Werner Herzog

s'estableixen entre la càmera i allò que és filmat. Les estratègies són diverses, però s'aprecien unes constants que es comparteixen amb la resta de les arts contemporànies en allò que ha vingut a anomenar-se la postmodernitat: l'humor (*Bowling for Columbine*, 2002, de Michael Moore), la confluència de gèneres (*La leyenda del tiempo*, 2006, d'Isaki Lacuesta), l'atzar (*CSA: The Confederate States of America*, 2004, de Kevin Willmott), la diversitat cultural

(*Crossing the Bridge: The sound of Istanbul*, 2005, de Fatih Akin) i el trencament de la dicotomia entre realitat i ficció, (*Grizzly Man*, 2005, de Werner Herzog), formen part dels trets d'alguns dels documentals més aplaudits dels últims anys.

L'eclosió d'Internet i dels nombrosos canals de televisió públics i privats també ha produït una saturació de notícies i una sobredosi de "realitat" en l'espectador. Els realitzadors busquen més que mai noves vies per reconstruir una realitat que moltes vegades ja és coneguda. Aquests nous punts de vista, pretesament objectius, no són sinó la forma com el director dona una visió subjectiva d'uns fets o d'una narració que pretén fer passar per objectiva. Al voltant d'això, està prenent força un tipus de documental que anomenaríem de muntatge i que reelabora materials ja existents. El precedent més evident el trobem a la corprenedora *Nit i cendres* (*Nuit et brouillard*, 1955) de Resnais. Les formes que els autors tenen d'abordar aquest material són diverses; Eterio Ortega a *Notícies de una guerra* (2005) simplement confia en la singularitat i en la força de les imatges de la República i la Guerra Civil (malgrat que en recrea algunes i en sonoritza d'altres) per recolzar el seu treball, i George Butler aprofita un material únic "les imatges de la fallida expedició de Shackleton a l'Antàrtic" per muntar el seu *The Endurance: Shackleton's legendary Antarctic expedition*, (estrenada com *Atrapados en el hielo*, 2000). Chris Marker, en canvi, barreja a *Level five* (1997), fragments històrics (el suïcidi de dones japoneses per no caure en mans enemigues després de la derrota d'Okinawa) amb d'altres de ficció per desenvolupar una trama nova i dilapidar la frontera entre els gèneres.

D'altra banda, la proliferació de pel·lícules casolanes o de formats cinematogràfics més assequibles per als cineastes amateurs com els 8 o els 16 mm, ha proporcionat una nova font d'imatges que està començant a donar interessants fruits, com l'esplèndida *Capturing the Friedmans* (2003) d'Andrew Jarecki. Tanmateix, el director ha d'estar ben segur del veritable interès de les imatges d'arxiu. A *Un instant en la vida ajena* (2003), López Linares rescata un material que havia restat inèdit durant dècades: les pel·lícules que Madronita Andreu, filla de la burgesia catalana i avançada al seu temps pel que fa a les convencions socials, va gravar durant més de cinquanta anys, no obstant això, esgotada l'anècdota, al film li manca in-



Level five, 1997 _ Chris Marker



Capturing the Friedmans, 2003 _ Andrew Jarecki

terès ja que les imatges no transcendeixen mai l'àmbit casolà pel qual van ser concebudes.

Aquesta necessitat constant que l'home sent per reintrepretar la història el porta a abordar temes tan arxívics i tan presents al nostre món com l'absurditat de la guerra. És el cas de l'esfereïdora *Spiritual Voices: From the Diaries of War* (1995) d'Alexander Sokurov, filmada des del punt de vista "tal com diu el propi Sokurov" d'un país que està permanentment en guerra.

A la nostra societat són freqüents els títols que volen aclarir alguns dels punts més foscos del nostre passat recent, com la Guerra Civil a *Tras un largo silencio* (2007) on Sabin Egilior acompanya als familiars en la recerca dels desapareguts a les fosses comunes, o l'assassinat de Federico García Lorca a *Lorca, el mar deja de moverse* (2006) d'Emilio Ruiz Barrachina. Un viatge que, de vegades, també és de tornada pels propis directors: Patricio Guzmán a *La memoria obstinada* (1997) tornava un quart de segle després de l'alçament militar de Pinochet als mateixos paisatges i personatges de la seva



La pesadilla de Darwin, 2004 _ Hubert Sauper



El granl silenci, 2005 _ Philip Groening

monumental *La batalla de Chile* (no oblidem, que el càmera del documental, Jorge Müller Silva, fou un dels desapareguts durant la dictadura militar); és especialment emotiu el moment on sona al carrer, per primer cop des de l'alçament militar, *Venceremos*, l'himne de la Unitat Popular d'Allende. La recuperació històrica pot abastar, fins i tot, l'acronia d'especular amb una història alternativa i esclavista del EE UU si el Sud hagués guanyat la Guerra de Secessió al film de Kevin Willmott, *GSA: The Confederate States of America*.

Aquests documentals, és evident, amaguen un component marcadament polític. A l'Estat, bona part dels documentals d'índole política han abordat el tema del terrorisme; ja sigui per parlar de les seves víctimes, com *Asesinato en Febrero* (2001) de Eterio Ortega o *Trece entre mil* (2005) de Iñaki Arteta, o bé per intentar aportar una visió dialogada del "problema basc", com la polèmica *La pelota vasca* (2003) de Julio Médem. A Catalunya tampoc han faltat els documentals que han abordat la realitat històrica del país: ja sigui durant el franquisme, com *La*

casita blanca (2002) de Carles Benpar, on a través de la història d'un dels prostíbuls més famosos de la Barcelona dels cinquanta es fa un retrat de la societat de l'època, o bé el retrat de la transició que fa el mateix cineasta a *De Madrid a la luna* (2006); però també trobem punts de vista més insòlits i reivindicatius com *L'apropiació del descobriment d'Amèrica. Una conspiració d'estat?* (2003) de David Grau, que defensa la catalanitat de Cristòfor Colom. L'ull dels directors tampoc resta al marge de problemes més actuals com l'escalfament global: *An Inconvenient Truth (Una veritat incòmoda*, 2006) de Davis Guggenheim; l'esgotament dels recursos naturals: *Darwin's nightmare (La pesadilla de Darwin*, 2004) d'Hubert Sauper; la immigració: *De l'autre côté*, 2002, de Chantal Ackerman, centrada en les condicions de vida dels immigrants mexicans a la frontera amb Estats Units, o l'esfereïdora realitat del tercer món: *La espalda del mundo*, 2000, de Javier Corcuera. Els realitzadors fan també d'altaveu de les crítiques a les desigualtats del primer món i a la societat de consum; un bon exemple són els dos films de la veterana directora francesa Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora*, 2000 y 2002) o el treball d'un altre francitador com Harun Farocki a *Die Schöpfer der Einkaufswelten (Los creadores de los mundos de compras*, 2001).

Una temàtica que continua molt present, no gaire lluny dels films anteriors, és la dels documentals de caire antropològic o sociològic que ha produït, fins i tot, inesperats èxits de taquilla com *Die große Stille (El gran silenci*, 2005) de Philip Groening, on assistim a l'ascètica vida quotidiana dels habitants d'un monestir (tema que ja havia tractat uns anys abans un altre outsider com Otar Iosseliani a *Petit monastère en Toscane*, de 1988) o el retrat que el sempre interessant director lituà Sharunas Bartas fa d'un dia a la vida d'una ciutat de la república ex soviètica a *In the Memory of a Day Gone By (En memoria de un día que pasó*, 2000). Altres maneres d'abordar aquest gènere les trobem a la divertidíssima i a la vegada agredolça vida del taxistes peruans a *Metal y melancolía* (1994) de Heidi Honingmann; a l'esplèndida *Être et avoir (Ser y tener*, 2002) de Nicholas Philibert, que dignifica la tasca dels mestres a les escoles rurals mentre posa en qüestió el sistema educatiu francès, i per extensió l'europeu, o a *El cerco* (2005) de Ricardo Íscar i Nacho Martín, una petita peça premiada al festival de Berlín que mostra la mil·lenària tècnica de pesca de l'al-

madrava, i que ens porta a la memòria *Drifters* (1929), el mític treball de John Grierson que setanta anys abans ja havia retratat la pesca de l'areng. És evident, que l'estela dels clàssics com Flaherty, Rouch o el citat Grierson és molt present en els nous realitzadors; des de l'excel·lent *Baka* (1995) de Thierry Knauff sobre la porvividència del pigmou a l'Àfrica central i la seva relació amb la música i l'aigua, fins al retrat de la vida quotidiana dels pingüins a *La marche de l'empereur (El viatge del emperador)*, (2005) de Luc Jacquet, i que ens mostra que molts d'aquests treballs no són sinó revisions de temes o problemàtiques universals amb les quals els directors es van topant al llarg del temps.

Paral·lèlament a tot això, hi ha un cinema, que en podríem dir d'autor, on el nom del propi director (Raymond Depardon, Chris Marker, Johan Van der Keuken o Frederick Wiseman) ja és símbol d'honestat, d'excel·lència cinematogràfica i de compromís social, i han esdevingut referents clars de la majoria dels nous realitzadors. A banda de Van der Keuken, mort l'any 2001 i que en el seu emolium documental pòstum *De Grote vakantie (Les llargues vacances)*, (2000) feia l'últim dels seus diaris conscient de la seva propera mort de càncer, tots continuen en actiu des de mitjans dels seixanta.

És significatiu, també, l'acostament d'alguns directors "àmpliament reconeguts pels seus treballs de ficció, al món del documental" essent, curiosament, especialment prolífics en la recuperació de sons o artistes singulars, un fet que respon més a capricis personals (però amb resultats qualitius satisfactoris) que no pas a criteris comercials: És el cas de Wim Wenders amb *Buena Vista Social Club*, (2003); de Fatih Akin amb *Crossing the Bridge: The sound of Istanbul* (2005) o de la sèrie de pel·lícules documentals *The blues* (2003) produïdes per Martin Scorsese, on el propi director novaiorquès i d'altres com Clint Eastwood o Mike Figgis firmen alguns dels treballs. Precisament una de les darreres pel·lícules de Martin Scorsese és *Shine a light* (2007), el documental on el cincasta filma la darrera gira dels Rolling Stones. Exemples més propers, però amb una qualitat molt més discreta, els trobem amb Fernando Trueba amb *Calle 54* (2000) i Ventura Pons amb *El gran gato* (2003).

EL FALS DOCUMENTAL

Un fenomen recant que porta més enllà la dicotomia entre realitat i ficció és el fals documental o "mockumentary", on els directors articulen les seves propostes en funció de la seva versemblança. És freqüent que testimonis de persones de reconegut prestigi avalin durant el metratge allò que s'exposa, donant peu a un joc que desconcerta a l'espectador. Tanmateix, allò que no és real, la ficció, hi és narrat amb les estra-



Buenavista Social Club, 2003 _ Wim Wenders



Crossing the Bridge: The sound of ..., 2005 _ F. Akin



Fraude, 1973 _ Orson Welles



Incident at Loch Ness, 2004 _ Zak Penn

tègies pròpies del gènere documental, la no ficció. Els precedents més clars d'aquest subgènere els trobem a *Fraude (F for Fake, 1973)* l'obra mestra d'Orson Welles, i en propostes posteriors com *This is Spinal Tap (1984)* de Rob Reiner, on l'espectador segueix la gira d'una embogida i inexistent banda de rock o, també en clau de comèdia, a *Zelig (1983)* on Woody Allen aprofita l'estètica dels noticiaris americans dels anys 30 i 40 per narrar la història del seu camaleònic personatge.

En dates recents hi ha hagut una revifada molt important d'aquest gènere i un interès creixent tant per part dels espectadors com de les institucions. El Festival internacional de Cinema de Sitges estrena regularment aquest tipus de propostes i el CCCB, a principis del 2007, també li dedicà espai a la seva exposició "That's not entertainment! El cinema respon al cinema".

Un dels creadors més actius en aquest subgènere és Werner Herzog. Com a realitzador, l'autor alemany ha dirigit films com *The Wild Blue Yonder (2005)* on segueix l'existència d'un suposat extraterrestre que ha vingut al nostre planeta per buscar alternatives al seu, o a l'encara ara controvertida *Grizzly Man (2005)*, on s'apropa a l'estranya personalitat de Timothy Treadwell, l'home que va conviure durant anys amb els óssos d'Alaska fins que fou devorat per un d'ells. Herzog ha arribat, fins i tot, a interpretar-se a si mateix a l'embogida i enrevessada *Incident at Loch Ness (2004)* de Zak Penn, un fals documental sobre el suposat rodatge fallit d'un documental sobre el monstre del llac Ness dirigit pel propi Herzog i que s'hauria recollit en un altre fals documental titulat *Herzog in Wonderland*. Un altre exemple de fals documental sobre pel·lícules fictícies és el divertit treball



Death of a president, 2006 _ Gabriel Range

de Bill Plympton, *Guns on the Clackamas (1995)*, sobre un western que mai va existir, o *Forgotten Silver (1995)* de Peter Jackson, on el director neozelandès inventa la figura d'un compatriota seu de principis del segle XX, precursor de moltes tècniques cinematogràfiques, que hauria caigut en l'oblit.

Més enllà d'aquests jocs metacinemàtics com, per posar un últim exemple, *Opération Lune (2002)* de William Kraël, que és proposava for realitat, recollint el testimoni d'experts, la llegenda urbana que diu que el primer viatge a la Lluna fou un muntatge dirigit per Kubrick, trobem altres falsos documentals amb unes intencions més socials o polítiques.

La desastrosa política del president nord-americà George Bush ha donat peu a polèmics treballs com el vetat *Death of a president (2006)* de Gabriel Range on s'especula amb les conseqüències del magnicidi del propi Bush i el relleu per part de Dick Cheney que endureix la política de Washington a l'Orient Mitjà (un exemple diferent d'aquesta manera de satiritzar la societat nord-americana amb falsos documentals el trobem a *Borat [2006]* de Larry Charles). Com veiem, l'humor i la sàtira són dos dels elements més habituals al mockumentary. Un director procliu a aquest gènere és Christopher Guest, qui als seus inicis fou un dels protagonistes de *This is Spinal Tap*, i que ha realitzat paral·lelament a la seva carrera com a actor treballs que s'encabirien en aquest nou format híbrid com *Waiting for Guffman (1996)*, que recrea els preparatius per a la commemoració del 150è aniversari d'un petit poble de l'Amèrica profunda, o *Very Important Perros (2000)* que gira al voltant de la relació que s'estableix entre els propietaris, les seves mascotes i els concur-



Cravan vs Cravan, 2002 _ Isaki Lacuesta

sos de bellesa canina. A l'Estat, no tenim pràcticament exemples d'entitat d'aquest subgènere, tret de *La seducción del caos* (1991) de Basilio Martín Patino o el *Cravan* d'Isaki Lacuesta, que ell mateix va definir "per augmentar més la confusió" com un "fals documental de veritat".

08
09

En resum, tal i com ja apuntàvem a l'inici, sembla difícil definir cap on camina el gènere documental en aquest nou segle. Tanmateix, mitjançant aquest breu compendi de directors, films i estètiques hem observat que, juntament amb la cada vegada més difusa barrera entre la realitat i la ficció, l'heterogeneïtat és el tret principal dels treballs actuals; bé per encetar nous camins, com el fals documental, bé per tractar temes ja abordats en el passat des de nous punts de vista. Afortunadament per a tots els amants del setè art, ens trobem a dia d'avui amb un gènere que gaudeix d'una excel·lent salut, tant en relació a la qualitat de les produccions com en el ressò de què gaudeix als mitjans de comunicació i entre els espectadors, una coincidència no gens habitual en el món del cinema.

TONI QUERO

[1] Per aprofundir en aquest tema podeu consultar el monogràfic que la revista del Cineclub Sabadell li va dedicar. "El cinema documental a Catalunya", Raccord, nº 3, octubre 2006. Podeu descarregar-la de forma gratuïta al següent link: <http://www.cineclubsabaddell.org/apartats/index.php?codi=4>

FILMOGRAFIA RECOMANADA

Histoire(s) du cinema

JEAN-LUC GODARD, 1988-1998

França, 268 min

SINOPSI

Dividida en vuit episodis, la serie s'estructura com un collage on a partir de fragments de films, textos, cites, fotos, quadres, peces musicals, sons i lectures a càrrec de narradors com el propi Godard, obtenim una monumental visió de l'art cinematogràfic.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Jean-Luc Godard

GUIÓ_ Jean-Luc Godard

Editada, escrita i realitzada durant deu anys a la seva residència suïsa de Rolle, suposa una de les obres més importants del director i probablement l'obra més lúcida mai projectada sobre la història del cinema, una autèntica elegia sobre el setè art feta pel més important director viu.

Asaltar los cielos

JOSÉ L. LÓPEZ LINARES i JAVIER RIOYO, 1996

(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

La espalda del mundo

JAVIER CORCUERA, 2000

Espanya, 105 min

SINOPSI

Treball que ens fan reflexionar sobre els drets humans i les persones oblidades mitjançant tres històries en tres punts diferents del món: nois que treballen en una cantera de Perú; una diputada kurda represaliada per parlar en la seva llengua al parlament turc, i un condemnat a mort a Texas.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Javier Corcuera

GUIÓ_ Javier Corcuera, Fernando León de Aranoa i Elías Querejeta

MÚSICA_ Alfonso Arias

FOTOGRAFIA_ Jordi Abusanda

Colpidor i premiat treball de Corcuera que reivindica la dignitat humana mostrant-nos el dur dia a dia de diferents persones que es veuen abocades a viure d'esquena al món que els envolta. Tota una lliçó de compromís cinematogràfic.

Capturing the Friedmans

ANDREW JARECKI, 2003

Estats Units, 107 min

SINOPSI

Els Friedman són la típica família de classe mitja-alta americana. Un dia, de sobte, la policia irromp a casa seva i deté al pare i al fill acusats de pederàstia, però el cas guarda moltes incògnites i contradiccions. Mitjançant les pel·lícules casolanes dels Friedmans reconstruïm la seva història.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Andrew Jarecki

GUIÓ_ Andrew Jarecki

MÚSICA_ Andrea Morricone

FOTOGRAFIA_ Adolfo Doring

Magistral retrat d'una família típica americana, que amaga rerefons foscos, però dels quals no podem establir un veredict de culpabilitat o innocència. El testimoni documental dels seus propis films és sorprenent, demostrant que, com sempre, la realitat supera a la ficció

Grizzly Man

WERNER HERZOG, 2005

Estats Units, 103 min

SINOPSI

Timothy Treadwell és un estrany personatge que un dia decideix passar la meitat de l'any a Alaska convivint amb els ossos, dels quals es convertirà en un ferm defensor, fins acabar devorat per ells. El documental es nodreix de les imatges que el propi protagonista va enregistrar.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Werner Herzog

GUIÓ_ Werner Herzog

MÚSICA_ Richard Thompson

FOTOGRAFIA_ Peter Zeitlinger

NARRACIÓ_ Werner Herzog

Excel·lent el treball del director alemany. Tot i que mai es diu, hom té la sensació que es troba amb un fals documental: tot sembla gravat per ser muntat de tal manera, fins i tot allò que se'n diu explícitament que és un descartament. Herzog juga amb l'espectador i les imatges de forma magistral.

PROYECCIONS

Asaltar los cielos

J. L. LÓPEZ LINARES Y JAVIER RIOYO, 1996

Espanya, 94 min



SINOPSI

Mitjançant la biografia de Ramon Mercader, l'assassí de Trotsky, els directors tracen una radiografia dels convulsos anys posteriors a la Revolució d'Octubre, aturant-se especialment a la guerra civil i l'estalinisme, amb testimonis directes d'aquella època i dels familiars del propi Mercader.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ I GUIÓ_ José Luis López-Linares i Javier Ríoyo

FOTOGRAFIA_ José Luis López-Linares

MUNTATGE_ Pablo Blanco i Fidel Collados

MÚSICA_ Alberto Iglesias

NARRACIÓ_ Charo López

Hace 80 años, a finales de octubre (según el viejo calendario ruso; 7 de noviembre, según el occidental) de 1917, se desató en San Petersburgo una cadena de acontecimientos políticos de dimensiones colosales, que puso patas arriba el curso de este siglo. El estratega, alma y cabeza de aquel Octubre que convulsionó al planeta, era un judío ucraniano de 37 años llamado Bronstein, que 14 años antes cambió su alias de estudiante sublevado (Pero, que significa Pluma) por el nombre de un campesino muerto llamado Trotsky, con cuyo pasaporte sorteó el acoso de la policía política zarista, la Ojrana, y huyó a Europa Occidental. Casi 22 años después de Octubre, Bronstein-Pero-Trotsky murió en su fortaleza casera de Coyoacán, México, asesinado por un atildado individuo que se hacía llamar Jacques Mornard, diplomático belga; aunque otras veces se autopresentó como Jackson, comerciante canadiense. Llevaba consigo, cuando logró situarse detrás de la nuca de Trotsky, tres armas: un cuchillo, una pistola y un zapapico de montañero. Usó este con precisión y por el lado puntiagudo, lo que indica prontitud de decisión y adiestramiento, pues su tarea iba más allá que matar a un hombre experimentado en sortear la muerte. Su

encargo era ciertamente matar, pero si erraba -como erraron las 400 balas con que David Alfaro Siqueiros y sus pistoleros estalinistas convirtieron en un colador la cama del líder de Octubre, que escapó con un rasguño en un dedo- no podía fallar al menos un golpe: el destinado al cerebro de Trotsky: si este sobrevivía, que no sobreviviese su portentosa inteligencia, única del mundo que Stalin -déspota aniquilador del bolchevismo, que encarnaba su víctima- no toleraba que siguiese funcionando.

Hay varias versiones de cómo y quién descubrió la identidad de Mornard, pero la más verosímil es que fue Julián Gorkín, exiliado español conocedor de rostros y entretelas del partido comunista, quien al ver la fotografía del asesino llamó al policía Salazar, encargado de investigar el homicidio y le dijo que su hombre era un español llamado Ramón Mercader, hijo de Caridad del Río, una dirigente del PSUC, estalinista fanática y agente de la GPU, policía política soviética que años más tarde se convirtió en el KGB. La investigación confirmó el bote pronto de Gorkín, pero el asesino lo negó hasta que, tras 20 años de condena, salió de la cárcel mexicana, volvió a Moscú y allí murió con honores de héroe de la Unión Soviética por haber destrozado los sesos de quien la creó.

Asaltar los cielos saca de un pozo sin fondo aquella patética marioneta humana e indaga con hondura y soltura en un enigma que todavía tiene zonas imprecisas, como casi todo lo concerniente a Trotsky, cuyo rastro y memoria fueron literalmente borrados y barridos por Stalin de la historia soviética. De ahí que el documento de Ríoyo y Linares -que se han quemado las pestañas en los muchos años que les ha llevado componer esta joya documental- sobre Mercader y la inquietante personalidad de su madre, Caridad del Río, es un filme indagatorio formalmente muy bien logrado y con contenidos apasionantes.

La transparencia (precisa y concernida) de Ríoyo y Linares nos lleva más allá de donde nos llevaron Losey y Weiss. Asaltar los cielos arroja luz en ese pozo que, aunque los libros que ha provocado llenan bibliotecas, aun sigue casi inexplorado. Su aportación a la tarea de despejar el camino que conduce a desvelar el silencio que precedió y siguió al alarido -"Nunca deo de oír ese grito", cuentan que contaba el asesino en letanía obsesiva, tal vez expiatoria- de Trotsky al sentir que el zapapico de Mercader penetraba en su cerebro, tiene toda la pinta de indispensable. Insisto: indispensable, pues no hay otra palabra que defina una hazaña de cine documental que rescata, con seriedad y humildad artesanal, hilos hasta ahora no entretejidos de un acontecimiento conmovedor e inabarcable.

Ángel Fernández Santos: El País, 8-12-1996

PROYECCIONS

No quarto da Vanda
(En el cuarto de Vanda)
PEDRO COSTA, 2000
Portugal, 170 min



SINOPSI

Vanda Duarte viu a les Fontainhas, un dels barris més degradats i aterradors de Lisboa, envoltada pel tràfic de drogues. L'habitació de Vanda és una cambra de mort, malgrat que allà passen també moltes coses de vida. Vanda és una persona amb una gran força vital que resis-teix a la mort.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Pedro Costa
FOTOGRAFIA_ Pedro Costa
MUNTATGE_ Dominique Auvray i Patricia Saramago
SO_ Philippe Morel i Matthieu Imbert

De la càmera de Pedro Costa suelen salir imágenes de realidades duras y marginales. Sus películas pertenecen a un cine de resistencia que quiere plasmar en la pantalla las vidas a las que la gente prefiere no mirar. No quarto da Vanda, una mezcla entre el documental y la ficción, es el trabajo más conocido del cineasta, premiado en los Festivales Internacionales de Cannes, Locarno y Yamagata.

Fechada en el 2000, la cinta sigue siendo la carta de presentación de Pedro Costa al mundo, considerada un punto de viraje en el cine portugués.

"En realidad creo que se ha creado una especie de mito alrededor de la película porque, en su momento, fue vista por muy poca gente en Portugal. Creo incluso que ha ha-bido algún rechazo. Luego, se soltó un rumor, la película ha ganado un aura propia y ahora ya se proyecta en mu-chas ocasiones. Pero cuando se estrenó, no. Quizás la gente no quería ver aquello", dice.

'Aquello' era la realidad de uno de los barrios más pobres de los suburbios de Lisboa. Pedro Costa pasó dos años en Fontainhas, entre jeringuillas, droga y pobreza. Entre una población de inmigrantes que intenta sobrevivir como puede en unas casas cons-

truidas con sus propias manos y que el ayuntamiento está a punto de derribar.

"Son personas que se arriesgan a perder algo en todo el momento. Desde el inicio de la película que se siente que el fin de algo está cerca. Enseño las cosas de una forma tan cruda que, por veces, no parece una película", explica el cineasta.

La cinta es intimista y peculiar. Durante esos dos años, los únicos elementos ajenos al barrio fueron Pedro Costa y una pequeña cámara. Todo lo demás ya estaba allí. Los actores son sus habitantes y las vivencias se suceden sin mucha interferencia.

"Estaba harto de hacer películas con poco tiempo, sin poder hacer lo que quería realmente. Siempre quedaba demasiado por contar. Y tampoco tenía paciencia para escribir o imaginar grandes escenas. Me apetecía estar en un sitio y dejar que las cosas ocurrieran", recuerda.

Así lo hizo. Se mezcló con las gentes y el lugar, encendió su cámara y esperó. El resultado es una película dura y que obliga, muchas veces, a sacar la mirada de la pantalla. Porque no hay tapaderas a la realidad. "He intentado ir un poco más lejos de lo que habitualmente se hace en las películas que retratan este tipo de problemas, sin manipular tanto lo que ocurre. Hay muchas escenas en-sayadas, esta no deja de ser mi mirada sobre aquel lugar, pero creo que, en este caso, mi mirada está muy cercana a la de aquella gente", defiende.

No quarto da Vanda es la segunda entrega de una trilogía sobre las Fontainhas. La primera es *Ossos* y la última *Juventude em Marcha*, que el cineasta afronta como el final de un ciclo: "El barrio ya no existe. La gente fue realojada en viviendas sociales que no les gustan. Han pasado de una chabola a una casa, pero ahora no saben cómo vivir en ella. Quiero volver a trabajar con ellos, quizás hacer algo con los niños, pero todavía no tengo nada en concreto."

Pedro Costa se encuadra en una generación de cineastas de resistencia, que refleja una realidad marginal y no lo esconde, ni pretende cambiar de ámbito: "Es muy difícil tener una vida digna siendo negro, sin papeles o con un pasado dudoso. Esta gente, en Portugal como en los demás países de Europa, hace lo que nadie quiere hacer, gana muy poco y vive miserablemente. Esto es lo que es necesario denunciar", critica.

Herederio de la revolución del 25 de abril de 1974, que libertó al pueblo portugués de la dictadura, no esconde el desencanto por las promesas incumplidas: "Si el 25 de abril hubiera funcionado yo no tendría que hacer estas películas. La revolución habría triunfado y no existirían este tipo de injusticias. Las propuestas y los sueños esta-ban allí... pero luego no hemos sido capaces de cumplir-los".

Joana Rei: El Mundo, 12-05-2008

PROYECCIONS

Retour en Normandie
(Retorno a Normandía)
NICOLAS PHILIBERT, 2007
França, 113 min



SINOPSI

L'any 1975, Nicolas Philibert, un jove ajudant de direcció, participa a Normandia en el rodatge d'un film de René Allio protagonitzat per actors no professionals. Trenta anys després decideix retrobar-se amb ells perquè parlin de la seva vida i de com els va afectar la seva participació al film.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Nicolas Philibert
FOTOGRAFIA_ Katell Djian
MUNTATGE_ Nicolas Philibert

Con *Retour en Normandie* nos encontramos aquí con otro tipo de exploración espacial (...). En este viaje el vector tiempo se distorsiona y volvemos a través de un ejercicio de memoria colectiva a una segunda película: *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (René Allio, 1976). Aquí el planteamiento de la verdad cinematográfica se centra en dos puntos clave: las relaciones humanas y el ejercicio de reescritura como naturaleza de cualquier tipo de documento fílmico.

El viaje de *Retour en Normandie* consiste en la vuelta, después de 30 años, a la zona dónde se grabó el film de René Allio, y que fue interpretado por no-actores de esa misma comunidad. El recorrido al cual nos vemos sometidos y al que se somete el propio director no tiene una motivación clara. De hecho no sabemos qué es lo que lleva al cineasta a volver, pero sin embargo le seguimos confiados: vamos montados en su barca y el va remando siguiendo el cauce de un río que no sabemos dónde va a parar.

Se trata de un recorrido instintivo por la memoria, con un ritmo y una cadencia parecida al movimiento de las fichas de dominó puestas en fila: se abre el proyector y "¡pam!", cayó la primera ficha. A partir de

aquí, ya no podremos apartar nuestros ojos del recorrido de las sigui-entes fichas que van cayendo, de los distintos personajes que vamos viendo... La incidencia en el proceso de filmación como motor de lo que es filmado es básica en la obra de Philibert. Cada personaje encontrado nos lleva un pasito más allá en la reconstrucción de la película de René Allio.

Son toda una serie de figuras que a la vez reconocemos con nuestro propio ejercicio de memoria. En ese doble movimiento con el espectador lo que buscamos es reconocer a cada uno de los habitantes de esta región de Normandía. Hace que, en nuestro ejercicio de memoria y con la distancia que nos proporciona una película de otra, valoremos el ejercicio de reescritura que supuso un film como el de Allio, basado en la Introducción-Ensayo que escribió Foucault para el libro *Yo, Pierre Rivière, habiendo asesinado a mi madre, a mi hermana, a mi hermano...* Su intervención es evidente, puesto que a pesar de ese ritmo casi natural e instintivo del recorrido, su pensamiento discurre en una voz en off, enlazando las imágenes una tras otra. El cineasta pretende pasar desapercibido, no revelar su intervención, se sitúa en ese espacio que va de la observación a lo lejos a la participación directa.

Al final, y ahí es cuando lo vemos con más presencia, interviniendo desde su espacio protegido, llegamos a ver dónde nos ha llevado la curiosidad: el encuentro con sus orígenes. A través de una revelación casi divina nos muestra la participación de su padre, ya muerto, en el film de Allio. Se trata de un instante mínimo, de un momento exacto, al que hemos llegado a partir de todo un ejercicio intuitivo y motivado por la curiosidad de la memoria. Sucede como en ese instante mágico, triste y melancólico de *La Jetée* (Chris Marker, 1962) al que volvemos una y otra vez. Es el pestañeo de ojos, la revelación del cine por sí sólo, como verdad personal y como ejercicio de memoria compartido, la motivación a la reflexión y observación.

No hay que olvidar que se trata de un film que nos lleva al interior de otro film y que, no sólo recupera la figura paterna, sino también la figura mentora: René Allio, como padre de Philibert en la profesión de director. Observamos cómo el lenguaje del cine también puede ser variado y cómo una historia genera mil historias más. Cómo un hecho se puede explicar en parámetros de ficción-no ficción y cómo existen distintos lenguajes para reflejarlo. Estos tres caminos de reescritura, que parten del suceso real que describe en su ensayo Foucault -esa misma novela, el film de René Allio y el documental de Nicolas Philibert- plantean el problema de la distancia para describir una realidad, y no sólo en claves de puesta en escena sino también del punto de vista que asume el director como elemento inherente al cine, y de la distancia temporal como factor determinante.

Anna Díaz: www.contrapicado.net
(Revista de cinema on-line. Febrer-Març, 2008)