

**MIRADES A L'INVISIBLE. UNA CERTA TENDÈNCIA DEL DOCUMENTAL
CONTEMPORANI**

Ana Petrus Pons

Universitat Pompeu Fabra

anapetrus@hotmail.com

ABSTRACT: El cinema europeu ha seguit històricament una trajectòria marcada per la recerca del seu tret diferencial en la riquesa dramàtica de la realitat. Actualment, es troba en un moment que es caracteritza per la proliferació de cineastes que s'interessen pel documental i per la recerca de nous senders expressius que donin compte de la complexitat del real. Aquestes noves retòriques deixen de circumscriure les mirades documentals a la realitat visible i objectiva per enfrontar-se a les fissures del real, des d'on emergeix l'imaginari i el simbòlic. Les imatges documentals contemporànies sorgeixen aleshores d'una observació atenta a la invisibilitat de la realitat i a la seva dimensió sentimental, que prové directament de la mirada interior del cineasta. Davant d'aquest procés, l'estatut de l'espectador documental es redefineix. L'espectador documental es veu forçat a abandonar la seva situació clàssica lligada a la creença en una realitat objectiva per acabar endinsant-se en els paranys de la seva pròpia emotivitat.

MIRADES A L'INVISIBLE. Una certa tendència del documental contemporani

1. El Cinema Europeu i la riquesa dramàtica de la realitat

El gènere documental ha experimentat en els últims anys una revifada dintre del panorama de la producció cinematogràfica europea. Una empenta que ve donada tant per la proliferació de pel·lícules i cineastes que s'interessen per la realitat, com per la recerca de nous senders expressius que denoten una mateixa inquietud: la necessitat de donar compte de la complexitat del real. Una necessitat que sembla deslliurar la mirada documental de la fal·làcia de l'objectivitat, l'ombra de la qual ha acompanyat a aquest gènere cinematogràfic al llarg de la seva trajectòria i, essencialment, des que el terme fou encunyat pel documentalista escocès John Grierson en la dècada dels vint. Tanmateix, cal no passar per alt que la història del gènere documental és plena d'exemples que mostren el desig d'abastar la profunditat de la realitat, més enllà de la seva visibilitat, per no dir que cada una de les pel·lícules ha esdevingut una lluita, un anar a l'encontre de la llibertat de la mirada documental. Les cadenes del documental sovint han estat, doncs, fictícies, més que no pas reals.

Són autors com Chantal Akerman, José Luís Guerín, Boris Lehman, Agnès Vardà, Joaquim Jordà, Victor Erice, Claude Lanzmann, o Johan van der Keuken entre d'altres, qui testimonien aquesta voluntat d'abandonar les ombres d'un empresonament protagonitzat per la sobrevaloració del caràcter indiciari de les imatges cinematogràfiques i per la fe dipositada en les formes visibles de la realitat. La mirada documental inscrita en els films d'aquests autors deixa de restringir-se al visible, per endinsar-se en l'exploració de la invisibilitat que hi subjau. Una invisibilitat que emergeix precisament de les inevitables fissures de la realitat en el moment d'enfrontar-se als ulls del cineasta, i que no ens revelen altra cosa que l'imaginari, o el simbòlic, acaba per impregnar decididament el real. La cineasta belga Chantal Akerman intueix aquesta dimensió en parlar de la seva pel·lícula documental *De l'autre côté* (2002): “Après le documentaire tourné, et monté, s'il n'ouvre

pas une brèche dans l'imaginaire, s'il ne s'y glisse pas de la fiction, alors pour moi, il n'est pas un documentaire"¹.

Aquesta necessitat de desvetllar la naturalesa simbòlica de la realitat en les imatges documentals, de buscar la seva ombra oculta capaç d'expressar una autenticitat, entronca amb la trajectòria del Cinema Europeu qui, tradicionalment, ha tendit a buscar en la realitat el seu tret diferencial tot aprofitant-se de la seva riquesa dramàtica. Tant en el Neorealisme italià com en la Nouvelle Vague francesa, per citar als dos moviments més significatius de la modernitat europea, els cineastes europeus han tendit a buscar les fissures de la ficció tot deixant penetrar la petjada del real, i amb l'objectiu de trobar-hi una veritat. En l'actualitat, el documental europeu rastreja i explora el món real i visible, per acabar topant inevitablement amb les fissures de la pròpia realitat. Unes fissures per on emergeix la dimensió de l'imaginari, del simbòlic, que pot precisament mostrar-se a través d'una major obertura i llibertat de la mirada documental. El teòric Guy Gauthier anomena als cineastes contemporanis que treballen aquest territori "els documentalistes solitaris" tot afirmant que "contrairement à une idée reçue, le documentaire se donne rarement comme transparent par rapport au réel. Le point de vue de l'auteur, sa personnalité, ses opinions, sa volonté de convaincre, transparaissent explicitement, d'où l'acceptation à peu près généralisée de l'expression 'documentaire de création'"². Són cineastes, conclou, que es dediquen a l'exploració del temps i als viatges interiors.

2. Obertura i llibertat de la mirada documental contemporània

Una seqüència del documental *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez, pel·lícula que sona amb força en els més prestigiosos festivals de cinema documental d'Europa d'aquest any 2005, ens serveix per exemplificar aquesta certa tendència del documental europeu contemporani i que es resumeix amb la contudència amb què la seva mirada es deslliura del requeriment de l'objectivitat tot obrint-se a la captura de la complexitat del real. Aquesta seqüència conté una imatge especialment colpidora que confirma el radi d'actuació de la

¹ AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou, 2004, p. 98.

² GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Nathan Cinéma, 1995, p.239.

mirada inscrita en el film, aquest grau de l'obertura i la llibertat de les seves possibilitats d'actuació. És una imatge que ens revela, a nosaltres espectadors, la dimensió de l'imaginari, que no pot ser vist però que, tanmateix, el documental ens ofereix en forma de vertadera vivència fílmica.

La imatge en qüestió obra la primera part del documental, que duu precisament per títol "Otoño. Las cosas aparecen", i mostra un paisatge rural, observat a través de la finestra de la casa a on la cineasta va néixer. És un paisatge sec, propi dels pobles de l'Espanya endins. Només alguns arbres i matolls vesteixen l'àrida terra. El pla es fix i la cineasta l'aguanta llargament. La seva veu en off s'hi superposa: "(...) He detenido la imagen porque, según cuentan quienes se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar, tal y como era por primera vez ante mis ojos, ya no pueda recordarlo". De sobte, la imatge pren un nou rumb perquè esdevé testimoni de la recerca dels rastres, els últims rastres, de la infantesa de la cineasta. Ens revela l'honest gest que recull allò que el paisatge ha estat capaç de retenir, la seva memòria invisible més enllà d'allò que s'hi pot veure. I és que com diu Manlio Brusatin: "la verdad de una imagen nace de su sugestión, que es su extensión posible, el lugar donde su sombra se alarga"³. L'espectador rep la vivència fílmica de l'emoció que s'hi projecta i que és el resultat d'aquest trajecte de la mirada documental que persegueix captar l'ombra d'un paisatge, el lloc on roman el passat, la memòria de la cineasta.

Aquesta imatge, que Xavier Antich ha qualificat precisament d'epifania⁴, mostra efectivament la magnitud i les conseqüències de l'obertura de la mirada documental contemporània. La imatge documental del paisatge expressa la seva dimensió simbòlica a través de la veu en off de la cineasta qui reconverteix així la mirada projectada sobre el paisatge. Aquesta mirada no es contenta amb explorar l'exterior sinó que s'obra a l'interior, a l'imaginari íntim de la cineasta, per després irradiar el paisatge. El simbòlic emergeix a través d'aquest trajecte de la mirada, de l'interior cap a l'exterior, i revela l'existència de les fissures de la realitat.

³ BRUSATIN, Manlio. *Historia de las imágenes*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992, p.19.

⁴ ANTICH, Xavier. "Potencia estética". *La Vanguardia*. Miércoles, 16 Marzo 2005, p. 42. "Fueron cinco minutos, pero suficientes, para que todos supiéramos que aquella secuencia era una epifanía".

Un altre documental que ja hem mencionat, *De l'autre coté* (2002) de la cineasta belga Chantal Akerman, presenta aquest mateix procés en les imatges del paisatge de la frontera física entre Mèxic i Estats Units. Un paisatge que se'ns ofereix irradiat per la mirada interior d'Akerman. El documental, en haver estat testimoni de la paraula dels familiars dels mexicans que, clandestinament i sense fortuna, han intentat passar la frontera, és testimoni del paisatge a on Akerman busca els rastres dels aventurers, morts i desapareguts precisament a la frontera. Les imatges d'Akerman busquen fer visible la seva presència invisible, la seva absència, a través de la seva mirada inevitablement afectada, i demostren, com assenyala Caroline Champetier, la seva llibertat: “Chantal était déjà plus libre que beaucoup de cinéastes, plus libre que moi”⁵.

2.1. La mort, una gran invisibilitat

El gest documental d'enregistrar l'invisible troba en les diferents manifestacions dels efectes de la mort, un dels moments més fèrtils per a la seva concreció fílmica. El gest cinematogràfic d'enregistrar les conseqüències de la mort, els seus rastres, suposa un exercici de memòria documental, ja sigui col·lectiva o individual, que desitja deixar constància de la seva existència justament en el moment en què la seva intangència ja no és visible per a l'ull humà. Tanmateix, Jean Breschand afirma que “la memoria no es inmaterial, está inscrita en la carne del mundo”⁶, i és la mirada documental qui la pot rescatar, tot recorrent a una mirada interior, per després oferir-la com a vivència fílmica.

La relació del cinema amb la mort és connatural al naixement del cinematògraf si bé és necessari recordar el nom del teòric francès André Bazin quan parlem d'aquesta relació. André Bazin, en el seu intent per desxifrar l'essència del cinema, va construir la seva teoria entorn d'una concepció funerària de l'art cinematogràfic en un moment en què les grans corrents realistes del cinema europeu donaven els seus primers passos. Per a Bazin el cinema no fa més que agafar el relleu de les demás manifestacions artístiques per plasmar

⁵ CHAMPETIER, Caroline, “De l'autre coté”. En : AKERMAN, Chantal, op.cit., p.213.

⁶ BRESCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós/Cahiers du Cinéma, 2004, p. 48.

les ànsies de l'home de vèncer a la mort. “La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida”⁷, una sentència aquesta que resumeix la primera gran aproximació ontològica al mitjà cinematogràfic. Tanmateix, el documental contemporani obra un nou sender en buscar la seva essència no ja en les capacitats del cinema per retenir un moment de la vida, sinó en la necessitat de donar compte de les conseqüències del pas del temps. Busca, com dèiem, filmar els rastres, invisibles, de les conseqüències de l'actuació de la mort. Tasca aquesta gens fàcil, com recorda el documentalista Jean-Louis Comolli, “el hecho de estar tan estrechamente adosado a la muerte, conduciría al cine a no poder afrontar la representación de la muerte sino de manera indirecta, mediante trucos y recursos de artificio, mediante la ficción”⁸. El documental contemporani afronta aquesta representació a través de les fissures de la realitat, això és, a través de l'imaginari.

És possiblement la representació documental de l'holocaust nazi el més gran repte assumit pel documental contemporani en aquesta direcció. En aquest cas, les conseqüències de la mort col·lectiva s'assumeixen documentalment a través d'un doble interrogant. D'una banda, com representar allò inimaginable, i de l'altra, com assumir el llegat deixat pels espais destinats a una mort salvatge i col·lectiva d'aquesta magnitud. Tant el documental *Nuit et brouillard* (1955) d'Alain Resnais, com *Shoa* (1974-1985) de Claude Lanzmann suposen sens dubte els dos exemples paradigmàtics de com s'han resolt aquests interrogants. Resnais i Lanzmann acudeixen primerament a la paraula dels supervivents per rescatar la seva memòria. Resnais ho fa a través del text escrit i llegit per Jean Cayrol, mentre que Lanzmann prefereix recorre a multitud de testimonis, tant jueus com oficials nazis, per intentar expressar el pes de l'horror de la xoà. Segonament, però, Resnais recorre a la seva mirada interior i Lanzmann a la dels seus personatges, per observar els espais que foren protagonistes de l'holocaust. Resnais i Lanzmann van a la recerca dels rastres de la barbàrie que romanen en el paisatge, ara buit i desèrtic, dels camps de concentració en l'actualitat. Compartim amb Vicente Sánchez Biosca, a propòsit de *Shoa*, que “si hay

⁷ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990, p. 23.

⁸ COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg, 2002, p. 181.

imágenes documentales en este filme, éstas surgen del reencuentro entre los lugares del pasado y los testigos que han sobrevivido”⁹. Un altre cop, la mirada documental és capaç de desvetllar la invisibilitat, els sons llunyans de l’horror nazi, a través de la simple contemplació del paisatge qui ha estat, precisament, capaç de preservar-ne la seva memòria.

2.2. L’invisible, font del sentimental

Desvetllar l’invisible que subjau a la realitat física i visible implica, com vèiem, un exercici de mirada interior. És aquesta mirada qui irradia després la realitat, de la qual n’extreu la seva dimensió simbòlica desvetllant-se, com vèiem, l’actuació de l’imaginari. Habitualment aquest invisible es relaciona amb els fantasmes de la mort precisament com a resultat d’aquest necessari trajecte de la mirada documental, de l’interior cap a l’exterior. I aquest trajecte té com a conseqüència immediata que les imatges documentals s’impregnin d’una sentimentalitat. Sempre en darrera instància, la realitat és observada a través d’una sentimentalitat, bé associada a l’univers particular del cineasta bé als universos emocionals dels personatges que poblen el film. L’invisible, llavors, s’acaba descobrint a través de l’exploració d’aquests universos sentimentals que, en el cas del documental, romanen ancorats en el real.

La dimensió simbòlica i sentimental de les imatges de documentals contemporanis com ara *El Sol del Membrillo* (1992) de Victor Erice o *En Construcción* (2001) de José Luís Guerín no s’expliquen sense aquest procés. Sota l’aparença d’una intuïció, les imatges d’aquests documentals aconseguen desvetllar el sentit latent, emotiu, que subjau a la realitat. Erice explora el món oníric del pintor Antonio López per trobar resposta al procés del pintor en la seva tasca de pintar un arbre i els seus fruits, el codony, en un instant de llum precís. És precisament el fruit i el que amaga, descobert a través del somni, qui ens desvetlla aquesta dimensió emocional de la tasca del pintor. Guerín, per la seva banda, explora els universos sentimentals de la gent d’un barri en plena metamorfosi, els espais del qual són destruïts per construir-hi noves vivències. Guerín en desvetlla la memòria invisible de tot allò que està

⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Hier ist kein warum. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte”. En AAVV. *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. València: La Mirada, 1999, p. 21

apunt de desaparèixer. Aquests espais ja no són neutres sinó que en ser irradiats per la mirada interior de Guerin, expressen una sentimentalitat. Aquella que ha quedat inscrita en els fotogrames del film després que la mirada del cineasta s'hagi detingut a contemplar el paisatge.

3. Obrir l'imaginari de l'espectador

El documentalista Jean-Louis Comolli creu que “lo que ocorre en un film no es otra cosa que lo que le sucede al espectador”¹⁰. Les mirades documentals que ens revelen la dimensió de l'invisible, de l'imaginari, repensen inevitablement, el lloc de l'espectador. Podem afirmar, doncs, que són de diversa naturalesa les coses que li succeeixen a l'espectador del documental contemporani en referència a les coses que li succeïen a l'espectador del documental clàssic. Mentre a l'alba del cinematògraf, l'operador de camera dels germans Lumière assegurava que “(...)los hermanos Lumière establecieron los auténticos límites del cine de la manera más apropiada. La novela y el teatro bastan para estudiar el corazón humano (...)”¹¹, negant d'aquesta manera la dimensió de l'imaginari que rodeja la realitat, el documental contemporani experimenta amb les possibilitats d'enfrontar-se a l'invisible com a vivència fílmica capaç d'obrir les portes de l'imaginari de l'espectador i de despertar-ne, en conseqüència, una sentimentalitat. L'espectador ja no és simple observador de la realitat física i visible, sinó que és empès a experimentar la vivència fílmica que emergeix per entre formes visibles d'aquesta realitat. La distància que el separa del real s'aboleix i l'espectador no pot sinó endinsar-se en la dimensió emocional de les imatges documentals. En la majoria dels casos, el documental contemporani busca expressament suscitar l'emotivitat de l'espectador.

Són essencialment els paisatges qui porten inscrits aquesta immaterial dimensió en ser receptacle de les vivències, els somnis i, en definitiva, la memòria dels pobles i de les persones. André Gardies detecta la funció activa i, sobretot, actoral del paisatge en la ficció cinematogràfica. Una vocació que comparteix el documental contemporani i que determina

¹⁰ COMOLLI, Jean-Louis, op.cit. p. 21.

¹¹ KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989, p.54.

invariablement la seva recepció: “par la diversité et la richesse de ses modes d’intervention au sein des stratégies discursives, les paysage montre qu’il ne saurait être considéré comme un simple adjuvant, fût-il décoratif, mais qu’il est un acteur véritable de la mise en scène pur peu que le film veuille en exploiter les possibilités dramatiques.”¹² El paisatge sec i rocós del documental *El cielo gira* de Mercedes Álvarez, irradiat per la mirada interior de la cineasta a través de la seva veu en off, és un exemple que mostra la funció dramàtica del paisatge en el documental. La posada en escena del paisatge es desvetlla a través del despertar de la seva dimensió sentimental que apunta, directament, al cor de l’espectador.

BIBLIOGRAFIA

AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou, 2004.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990.

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

BRUSATIN, Manlio. *Historia de las imágenes*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.

COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg, 2002.

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Nathan Cinéma, 1995.

KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

MOTTET, Jean. *Les paysages du cinéma*. Paris : Champ Vallon, 1999.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Hier ist kein warum. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte”. En AAVV. *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. València: La Mirada, 1999.

ANTICH, Xavier. “Potencia estética”. *La Vanguardia*. Miércoles, 16 Marzo 2005.

¹² MOTTET, Jean. *Les paysages du cinéma*. Paris : Champ Vallon, 1999, p. 153.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.