

FORMATS 1

Arrels del documental: Jean Vigo, Luis Buñuel i Maya Deren

Mercè Ibarz

Programa

A propos de Nice. 1929-30 (30 min)

Realització: Jean Vigo

Càmera: Boris Kaufman

Producció: Jean Vigo

Las Hurdes, tierra sin pan. 1932 (30 min)

Realització i guió: Luis Buñuel

Càmera: Eli Lotar

Comentari: Luis Buñuel, Julio Acín i Pierre Unik

Música: Quarta simfonia de Brahms

Producció: Ramón Acín

Meshes of the afternoon. 1943 (14 min)

Realització: Maya Deren

Càmera: Alexander Hammid

Producció: Maya Deren i Alexander Hammid

Presentació

A propos de Nice, el primer film de Vigo, és una dissecció de la ciutat de Niça a partir del seu famós carnaval. Va ser també el seu manifest per un cinema social. Al passeig dels Anglesos, els burgesos i el clero són agafats per la càmera en els gestos quotidians, només aparentment innocus, i els seus vestits són vistos com a símptoma, mentre que la penosa repetició de les xemeneies de les fàbriques fa idiota qualsevol al·lucinió eròtica. Una mirada distinta, oposada, a les simfonies urbanes dels anys vint.

Si Vigo buscava els gestos i el seu llenguatge amagat, la bellesa o la caricatura d'una persona filmada d'improvís, i aturava la càmera quan la persona s'adonava que era filmada, Buñuel, a **Las Hurdes, tierra sin pan**, fa una posada en escena implacable per filmar aquesta requisitòria cinematogràfica sobre la fam i la misèria. Un equip de cinema arriba a Las Hurdes i filma tant el que veu com el que vol dir, com el mateix

equip; fins i tot filma la pistola amb què Buñuel fa caure una cabra per un penya-segat. Un dels primers documentals sonors, avenç al qual Buñuel extreu possibilitats extremes.

El vel tènue entre realitat i somni és el fil conductor del film **Meshes of the afternoon** de Maya Deren, les malles o trampes del títol. La peça es va fer en dues setmanes i mitja, sense guió. La seva estructura en espiral es basa en la repetició, amb variacions, de la seqüència inicial, i té un final doble. El film s'obre amb una mà que des de dalt de la pantalla deixa caure una flor al carrer; una dona jove, la mateixa Deren, camina per aquell carrer i recull la flor. A partir d'aquí, entrem en una posada en escena fantasmagòrica que durà a l'angoixa i al suïcidi, al somni i a l'alliberament. Un film radicalment en femení.

Mercè Ibarz

Mercè Ibarz és professora dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la UPF i estudiosa del cinema documental. És escriptora i periodista. Els seus llibres més recents són *La palmera de blat* (novel·la, 1995) i *La terra retirada* (crònica, 1993). Ha conreat també el retrat biogràfic a *Mercè Rodoreda* (1991) i l'assaig de divulgació històrica a *Breu història d'Eta* (1981). Com a periodista està especialitzada en el camp cultural i publica periòdicament cròniques i reportatges d'arts plàstiques, fotografia i cinema.



Mercè Ibarz

En la perifèria de la història i dels gèneres

Tres films que no s'acomoden fàcilment al cànon. Potser per això mateix han

esdevingut possibilitats cinematogràfiques significatives, avui tant o més que en el moment de la seva realització: 1929, 1932, 1943. En menys de quinze anys les coses canviarien molt, però en aquest període Jean Vigo, Buñuel i Maya Deren havien trobat la manera de fer esdevenir cinema alguns punts clau de la modernitat en tant que combinació i lluita del nou i del vell, del real i del simbòlic, de l'interior i l'exterior. Vigo deia del seu documental que havia estat realitzat "sota el signe del grotesc, de la carn i de la mort", argument aplicable també a *Las Hurdes* i, en una altra direcció, a *Meshes of the afternoon*. Tres peces sobre la càmera com a ull per acarar la violència del real i la seva representació. I, en tots tres casos, obres adultes, obres que es mouen en la perifèria de la història i dels gèneres. Documental, avantguarda, experimental. Cinema. Com convertir en cinema la gestualitat humana de la ciutat i del poder, com convertir en cinema una ignomínia històrica, com convertir en cinema un jo de dona. I com filmar, com fer servir la càmera enmig de convulsions de la història, entre guerres.

El cànon documental, amb l'excepció de Flaherty, formava part de l'avantguarda però estava intentant fer-se cinema social en els anys en què Vigo i Buñuel rodaven a Niça, l'un, i a *Las Hurdes*, l'altre, però entre tots dos hi ha el gran esdeveniment del sonor. Tots dos eren cinèfils i coneixien bé els documentals majors de l'època, entre els quals destacaven les simfonies urbanes de Ruttmann i Vertov i els poemes també urbans de Cavalcanti i Ivens. Com en l'actualitat, la ciutat era el paradigma. Però Vigo, fill d'un anarquista mort a la presó i nen criat en orfenats, no va filmar la ciutat com a artefacte maquinista que ha d'organitzar el món nou, ni tampoc la pluja que cau sobre l'asfalt; va filmar el llenguatge amagat dels gestos dels burgesos del passeig dels Anglesos i els va contraposar als dels treballadors de la vella Niça. Tres anys després, Buñuel, el surrealista escandalós, cansat de París i de Hollywood, més encara de Madrid, se'n va anar a rodar a un dels subproductes de la història, les poblacions hurdanes que malvivien prop de la ciutat. A cent quilòmetres de Salamanca, capital universitària. Una dècada més tard, a les portes de la Segona Guerra Mundial, a l'altre costat de l'Atlàntic, Maya Deren, periodista, ballarina i trotskista d'origen rus, escull un espai privat de la ciutat per al seu primer film; es tanca al seu apartament de Nova York amb el seu marit, el documentalista d'origen txec Alexander Hammid, i en dues setmanes i mitja posa en marxa un film en què un jo de dona -ella mateixa a la pantalla- es proposa el seu alliberament a partir de la càmera, d'una càmera que entra en les profunditats de la consciència; un documental del jo. De l'exterior a l'interior, del gest al símbol, els tres films semblen traçar una línia cinematogràfica. El jo, la forma de mirar, és la mirada.

Tots tres films treballen els seus temes en la perifèria de la història. Tots tres van ser, així mateix, autoproduïts, i amb una forta dosi de voluntat de remoure l'imaginari i la consciència de l'època. Independents de la indústria, gairebé contra la indústria del moment. També comparteixen una altra perifèria, la dels gèneres.

A propos de Nice participa de la simfonia urbana dels anys vint i de l'incipient documental social, del film de truc -Méliès era "descobert" a França aquell mateix any 1929- i del film polític soviètic. Amb Borís Kaufman, germà de Dziga Vertov i de Mikhaïl Kaufman, camerògraf de *L'home de la càmera*, Vigo aposta per la dislocació,

pels angles insospitats i per un muntatge carregat d'analogies, de contrastos i de repeticions que obliguen l'espectador a reorientar-se constantment. Niça apareix així com un inconscient inscrit en la topografia social i, a diferència de les simfonies urbanes basades en la fórmula del decurs d'un dia, nega a la ciutat moderna la complaença de pretendre's integradora.

Las Hurdes, tierra sin pan és un prodigi de síntesi, en clau subversiva, del noticiari cinematogràfic, del documental de viatges i del cinema científic i etnològic, a més de poder ser vist com la contramirada al cinema de Flaherty en tant que Buñuel no va anar a buscar una societat primitiva allunyada de la modernitat sinó una societat que hi conviu, que n'és l'habitació tancada, on es guarden les misèries i on la presència de la càmera és una mena d'insult: la mateixa organització social que permet la dura existència dels hurdans és també la que ha estat capaç d'inventar la càmera cinematogràfica. L'ull d'Eli Lotar, fotògraf i documentalista, aconsegueix una pertinent i persistent fusió entre l'expressionisme i la tradició plàstica espanyola. *Tierra sin pan* és també un cas extraordinari en la història del documental per l'ús que fa Buñuel del sonor acabat d'estrenar, per la música de Brahms aplicada al tema i, sobretot, per la funció subversiva que adjudica al comentari. Una funció subversiva que, al cap de més de sis dècades, fa del film, encara, i parafrasejant Kafka, un cop de puny a l'espectador.

Maya Deren és una cineasta més atípica. Als Estats Units és considerada la mare del cinema experimental contemporani, i *Meshes of the afternoon*, la peça que obre les portes a molts altres cineastes. Més enllà de la relació que s'hi vulgui veure amb l'avantguarda dels anys vint, notablement amb Cocteau, i dels seus aspectes freudians, el film roman viu al llarg dels anys per la simplicitat de la seva mirada, pel treball sobre el temps i per la tensió de la seva estructura repetitiva i, en especial, per aquesta mena d'estat de gràcia capaç de convertir en cinema l'alliberament del jo, d'un jo de dona jove que en tants aspectes pot fer pensar en la contrafigura cinematogràfica de les heroïnes i grans estrelles del cinema clàssic de Hollywood. Perquè és la mateixa Maya Deren la que està al davant de la càmera i també al darrere, en la concepció i realització del film. Per això crec que *Meshes* pot ser vist com un documental. Un documental del jo. Deren va realitzar altres films, tots curts, centrats en la dansa i en coreografies per a càmera. El seu darrer treball com a cineasta -és també una notable comentarista i teòrica fílmica- ha restat sense muntar: gairebé tres mil metres rodats a Haití en el món del vudú, que els seus coneixedors relacionen, per la seva frescor, amb Flaherty i amb Rouch.

