

El documental: un compromís polític

Magda Sellés

Magda Sellés és professora de Comunicació i Informació Audiovisual a la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna-URL i doctora en Història Contemporània, a més de dedicar-se a la investigació en temes relacionats amb la història i l'anàlisi audiovisual.

This article seeks to point out the importance of the genre of documentaries as a political instrument. To this purpose, the author reviews the history of the documentary and points out its relationship with the socio-political issues in each period. She also points out that the genre has been used by politically committed directors who have given a voice to the most underprivileged sectors of society and have always backed just causes. Often these directors have become the conscience of our societies.

INTRODUCCIÓ

Des dels seus inicis, el gènere documental s'ha utilitzat per a la difusió política. Ja des dels primers enregistraments dels germans Lumière *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* o *La sortie des usines* —entre d'altres— fins als documentals actuals hi hagut i hi continua havent una tasca profunda d'aprenentatge, rigor, conscienciació, qüestionament i compromís, manifestats en la producció pràctica i teòrica elaborada dins aquest gènere.

Els documentalistes han estat un sector pregonament implicat en la crítica i la revisió de la seva feina, sobretot han tingut —i tenen— en compte la dimensió social que aquesta suposa. Això ha comportat que debatin com afecta el dispositiu¹ a la realitat que es vol transmetre i ha propiciat l'aparició de diferents estils, seguint el debat ètic i ideològic sobre la seva tasca de creació audiovisual.

Aquest article pretén esbossar les relacions que el documental té amb la política; per aquest motiu, s'exposarà com aquest interès es manifesta en les produccions. També es destacarà el seu lligam amb la memòria històrica; en aquest sentit, Patricio Guzmán afirma que “un país sense documental és com una família sense àlbum de fotos”.²

No és l'objecte d'aquest article polemitzar sobre què és i què no és un documental, ara bé, si que cal assenyalar la dificultat de trobar una definició que aplegui plenament la complexitat que aquest gènere implica.³ Per exemple, només cal recordar com el gran llibre *La representación de la realidad*, escrit per Bill Nichols, ens proporciona tres definicions de documental, depenent de si està definit des del punt de vista del realitzador, del text i de l'especta-

¹ El dispositiu fa referència al conjunt dels elements tecnològics i institucionals que regeixen les condicions de projecció i de recepció filmiques al cinema. Vegeu GARDIES, A.; BESSALEL, J. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: CERF, 1995, i AUMONT, J; MARIE, M. *Análisis del film*. 2.^a ed. Barcelona: Paidós, 1993, p. 232.

² LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 129. Alguns dels documentals de Patricio Guzmán són *La batalla de Chile* (1975-1979), *La memoria obstinada* (1997) i *El caso Pinochet* (2001).

³ Algunes obres: BRUZNI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000; GAUTHIER, Guy. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995; NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1977; ROSEN, Philip. “Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts”. A: RENOV, Michael (ed.). *Theorizing documentary*. New York - London: Routledge, 1993, p. 58-89; WINSTON, Brian. *Claiming the Real. The documentary film revisited*. London: British Film Institute, 1995.

dor.⁴ Margarita Ledo, afirma que el documental és un espai en què es posa en relació un autor i un públic; un documental és una obra "construïda des de l'interior de les relacions de comunicació, com una dialèctica entre creació i comunicació, entre jo i els altres atrapat en un mateix procés, com a autors i espectadors".⁵ Igualment ens avisa que cal recordar que la relació de l'autor amb la realitat passa pel dispositiu cinematogràfic.

Malgrat aquesta complexitat, gairebé tots els teòrics reconeixen que els cineastes han fet del documental un espai de presa de consciència dels diferents nivells de realitat. Com destaca Jean Breschand, la utilització del documental s'ha establert mitjançant un compromís polític i social.⁶

Aquest compromís queda recollit en la definició de documental, que l'any 1948 donava la Wold Union of Documentary:

(...) tots els mètodes d'enregistrament en cel·luloide, de qualsevol aspecte de la realitat interpretada, ja sigui com un enregistrament objectiu o una reconstrucció sincera i justificable, amb la finalitat d'apel·lar la raó o l'emoció, amb el propòsit d'estimular el desig, i ampliar el coneixement i la comprensió humanes, i plantejant sincerament problemes i les seves solucions en el camp de l'economia, la cultura i les relacions humanes.⁷

61

EL DOCUMENTAL: UN COMPROMÍS POLÍTIC

Si repassem l'evolució històrica del documental des dels seus inicis fins als nostres dies, ens adonem que és un gènere pel qual es decanten alguns creadors que volen informar i conscien-

⁴ NICHOLS, Bill. *Op. cit.*, p. 42-63.

⁵ LEDO, Margarita. *Op. cit.*, p. 25-29.

⁶ BRESCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004 (Los Pequeños Cuadernos de 'Cahiers du Cinéma', 3), p. 17 (edició original: *Le documentaire l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002).

⁷ Traducció de l'anglès: "... all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of human knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture, and human relations" (ROTHA, Paul. *Documentary Film*. London: Faber & Faber, Ltd., 1956, p. 30-31, citat a: SNYDER, Robert L. *Pare Lorentz and the Documentary Film*. Reno, Nevada: University of Nevada Press, 1994; vegeu també: SELLÉS, Magda. "El documental de Robert J. Flaherty". *Trípode* [Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna] (març del 1996), núm. 1, p. 45-62).

ciar la societat sobre un determinat tema. Així, s'obre un ventall molt ampli de possibilitats, des d'una reflexió personal, una eina per a l'experimentació o bé un dispositiu que permet l'observació social i una presentació més rigorosa i objectiva d'uns fets,⁸ tot això, "sovint ve acompanyat d'un compromís polític".⁹ Podem, doncs, afirmar que una part important de la producció que trobem dins aquest gènere presenta un contingut volgudament polític.

Els inicis

Al realitzar un recorregut pels diferents autors i estils ens adonem ràpidament d'aquesta qüestió.¹⁰ Robert J. Flaherty (1884-1951), considerat el pare del documental,¹¹ ens va mostrar com es pot interpretar i com es pot emmotllar la realitat. Una acurada posada en escena que servia per documentar costums de formes de vida ancestrals que estaven en procés de desaparició o que ja havien desaparegut. Per aconseguir-ho no dubtava de situar-se a les fronteres de la ficció per mostrar la realitat elaborada artísticament i transmetre-la tal com l'havia observat. Com ell mateix comentava, "la finalitat del documental (...) és representar la vida de la manera que es viu. Això no implica (...) el que alguns podrien creure (...) que la funció del director del documental sigui filmar, sense cap selecció, una sèrie gris i monòtona de fets. La selecció subsisteix, i potser de forma més rígida que ens els mateixos films d'espectacle...".¹² Flaherty després d'observar i estudiar els processos que volia documentar transmetia la seva visió, la seva interpretació d'allò que havia viscut, i no dubtava a construir una elaborada posada en escena i un acurat muntatge al servei d'aquesta idea.

S'ha volgut destacar aquí la figura de Flaherty per la seva condició de pioner del cinema documental i també perquè d'algu-

⁸ BRESCHAND, Jean. *Op. cit.* p. 17 i s.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Vegeu els clàssics BARNOUW, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996 (edició original: *Documentary a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993); BARSAM, Richard. *Nonfiction film. A Critical History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

¹¹ Així el va nomenar el documentalista britànic John Grierson, vegeu BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 78; CLEMENTE, José. *Robert Flaherty*. Madrid: Rialp, 1963; FLAHERTY, Robert J. "La función del documental". A: ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 151-154; SELLÉS, Magda, "El documental de Robert J. Flaherty", p. 45-62.

¹² FLAHERTY, Robert J. "La función del documental", p. 152.

na forma la seva producció està connectada a un cert discurs polític, l'exaltació de la natura i de les formes de vida primitiva que l'avenç de la nostra civilització abocava a la desaparició. A més, va participar en produccions de John Grierson i de Pare Lorentz, i en l'elaboració de noticiaris amb l'equip de Frank Capra durant la Segona Guerra Mundial.¹³ Igualment, perquè Flaherty contemplava el cinema documental com una eina importantíssima per a la comunicació que havia d'ajudar a la comprensió mútua entre els diferents pobles de la Terra. Defensava la idea que si la majoria de les persones podien estar informades dels problemes d'altres persones de cultures diferents s'adonarien que els éssers humans no són tan diferents entre si. La qual cosa comportaria que es percebés els estrangers com a semblants i s'acceptaria la diversitat.¹⁴

Dziga Vertov (Denis Arkadievich Kaufman, 1896-1954) un altre dels pioners del documental, pot ser considerat precursor del *cinéma-vérité* dels anys seixanta del segle XX.¹⁵ La seva obra està lligada a la Revolució soviètica i al grup de cineastes de l'avantguarda dels anys vint. En el context de la revolució, els cineastes russos van contribuir a difondre el missatge revolucionari entre el poble, la majoria analfabet. Per aquest motiu el cinema es va convertir en una eina imprescindible de difusió i propaganda política.

63

Des del 1918, Vertov es posà al servei del nou govern. Dins del *Kino Komitet* de Moscou es converteix en redactor i muntador en cap del primer noticiari d'actualitat de l'estat soviètic,¹⁶ i en un precursor del gran cinema soviètic mut, que va reunir una revolució política i social amb una revolució artística.¹⁷ En aquest context, la figura de Vertov apareix com la d'un artista que compagina diferents facetes i

¹³ SELLÉS, Magda. "El documental de Robert J. Flaherty", p. 48 i 49. Amb John Grierson va produir *Industrial Britain* (1933); amb Pare Lorentz, *The Land* (1942), i amb Frank Capra va realitzar diferents noticiaris de la guerra.

¹⁴ FLAHERTY, Robert J. "La función del documental", p. 151 i següents.

¹⁵ Vegeu les seves idees sobre el *cinema-ull* (*kino-glaz*) i el *cinema-veritat* (*kino-pravda*) a: BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 50 i següents; ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. *Op. cit.*, p. 41-50; SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. París: Éditions Champ Libre (n'hi ha versió castellana, México: Era, 1973); VERTOV, Dziga. *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos, 1973; VERTOV, Dziga. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

¹⁶ El noticiari s'anomenava *Kinonedelia* (el 1918 en van sortir 29 números, el 1919 va treballar en 10 números més) i informava sobre canvis i millores sorgintzades pel nou règim, sobre la guerra civil i la invasió estrangera. VERTOV, DZIGA. *El cine ojo*, p. 11.

¹⁷ VERTOV, Dziga. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, p. 8.

les fa convergir en la seva gran passió, el cinema. Estudiant de medicina, poeta futurista, experimentador en l'enregistrament de sons aplicats als seus poemes, entusiasmat amb el cinema, es convertirà en un actiu col·laborador del nou règim polític, i en un pensador i teòric de la pròpia mateixa cinematogràfica. La constant actitud crítica, rigorosa i reflexiva, el va dur a enfrontar-se a les noves idees estètiques impulsades pel "realisme socialista" i provocà que "caigués en desgràcia" davant la nova direcció del partit encapçalada per Stalin.

Per Vertov, la defensa del cinema documental era una opció política, ja que considerava que el cinema narratiu de ficció era una producció burgesa que calia eradicar, el considerava "l'opi del poble". Així, l'opció revolucionària havia de centrar-se en el treball conscient sobre la realitat. La defensa d'aquesta idea va propiciar que formés un grup de treball anomenat *kinoki* que utilitzaven el *kino-glaz* (cinema ull), un estil que feia ús de les possibilitats tècniques del moment per transmetre els fragments de realitat. S'incorporava la càmera lenta, la ràpida, el moviment invertit, la composició fotogràfica mòbil, la pantalla dividida, la imatge congelada. Tal com afirmà, Paul Rotha, el mètode es proposava utilitzar el muntatge "per presentar els fets en un orde coherent extret del caos de la vida moderna".¹⁸

64

Cal destacar, la realització i compilació de documentals com *Aniversari de la Revolució* (*Godovshtchina Revolutsii*, 1919), *Història de la guerra civil* (*Istoriya Grazhdanskoi Voini*, 1921), produïts a partir de les seves idees sobre el que havia de ser el cinema. Idees que es divulgaven des del seu grup, anomenat Consell dels Tres,¹⁹ que elaborava manifestos en defensa del cinema de la realitat. Una idea bàsica que difonien era que calia documentar la realitat socialista menystenint el cinema de ficció. Entre les seves produccions destaca l'aparició del *Cinema-veritat* (*Kino-Pravda*), a partir del maig del 1922 i fins al 1925. Els noms d'aquests noticiaris són per si mateixos una declaració de principis, per Vertov el cinema proletari s'havia de sustentar en la veritat i calia presentar fragments de la realitat units amb un sentit.²⁰ Altres produccions sota el mateix signe són: *Cinema-ull* (*Kino-Glaz*, 1924), *Endavant soviètics!* (*Shagai Soviet!*, 1926), *Una sisena part del món* (*Shestaya Chast Mira*, 1926), *L'onzè any* (*Odinnadsati*) (1928). Quan la concepció staliniana del "realisme soviètic" s'imposava i retallava l'ex-

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ El Consell dels Tres estava format per Dziga Vertov, Yelizaveta Svilova, la seva esposa, i Mijail Kaufman, el seu germà (BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 54).

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

pressivitat creativa dels cineastes, Vertov va realitzar *L'home de la càmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929). La pel·lícula —criticada per formalista des de la burocràcia dirigent— proposava una reflexió sobre la tasca del cineasta documentalista i el seu compromís amb la societat. No esmentem aquí les produccions posteriors, que es poden trobar a les obres citades a les notes sobre el director i que continuen en la línia de difusió de les millores aconseguides amb la revolució.

Els convulsos anys trenta del segle XX

Cronològicament, a partir d'aquests dos pioners del cinema documental, ens situem en els anys trenta del segle XX. Durant aquest període la producció documental més important està al servei de la propaganda política, tal com es pot constatar amb l'obra del grup de John Grierson (1898-1972), Leni Riefenstahl (1902-2003), Pare Lorentz (1905-1992), també les produccions de les Lligues Cinematogràfiques i Fotogràfiques als EUA, de Frontier Films (EUA),²¹ i altres. A més, cal contextualitzar el període en els processos polítics del moment, que van polititzar el documental. Es fa referència a la puixança del moviment socialista, i al seu antagonista, els moviments nazi i feixista, i l'enfrontament posterior que desembocarà en la Guerra Civil espanyola, la Segona Guerra Mundial i la descoberta de l'horror dels camps d'extermini nazis.

L'obra de John Grierson (1898-1972), i el grup de documentalistes que ell va formar, es va desenvolupar sota l'aixopluc d'organismes oficials i governamentals, com el Servei de Publicitat i Educació de l'Empire Marketing Board i el General Post Office.²² Els patrocina-

²¹ Cal destacar que hi ha altres cineastes a Europa que treballen en la mateixa línia, com el belga Henri Storck, l'holandès Joris Ivens, el rus Roman Karmen, entre altres que no és possible citar en aquest article per motius d'espai. Vegeu BARNOUW, Erik. *Op. cit.*; BARSAM, Richard. *Op. cit.*; HINTON, David B. *The films of Leni Riefenstahl*. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press, Inc. 2000; KLINE, Ronald R. "Ideología y documental en el New Deal". *Secuencias* (octubre del 1996), núm. 5, p. 31-45; MEDRANO, Adela. *Un modelo de información cinematográfica. El documental inglés*. Barcelona: ATE, 1982; MÜLLER, Ray. *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl (El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl, 1994)* [documental]. Berlin: Omega Film / Normad Film, 1994; RIEFENSTAHL, Leni. *Memorias*. Barcelona: Lumen, 1991; SELLÉS, Magda. "Leni Riefenstahl, la bellesa al servei de la ideologia" *Triposos* (maig del 1999), núm. 7, p. 9-30; SELLÉS, Magda. "Leni Riefenstahl, àngel... dimoni... persona?" *Triposos* (2004), núm. 15, p. 167-170; SNYDER, Robert L. *Pare Lorentz and the Documentary Film*.

²² En el primer moment, a partir del 1926, el grup s'anomenà Empire Marketing Board Film Unit (EMB Film Unit), i en el segon, a partir del 1933, s'anomenava General Post Office Film Unit (GPO Film Unit), vegeu: BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 77-90;

dors tenien la intenció que les seves produccions servissin perquè la població entengués la tasca beneficiosa que realitzava. De fet, és paradoxal que el financessin organismes que volien consolidar l'imperi britànic, mentre que el grup de Grierson tenia una ideologia i una militància socialista que es reflecteix en el tractament social que donaven a les seves produccions.²³ Com a exemple, *Drifters* (1929), la primera producció de John Grierson, sobre un vaixell de pescadors. En el documental podem veure com destaca la feina en equip dels homes i les màquines, i com el producte del seu esforç es projecta al mercat internacional per mitjà de la subhasta. *A Song of Ceylan* (1935), d'una banda presentava l'Empire Marketing Board com a admirador dels ceilandesos i de la seva cultura, i es ressaltava la importància del té com a vincle imperial i, de l'altra, se suggeria la idea de l'explotació de les persones. *A Housing problem* (1935),²⁴ Grierson va convèncer la Companyia de Carbó i Llum de Gas que financés una pel·lícula en la qual es defensava, com a mesura per a modernitzar el país, que s'enderroquessin les cases deteriorades dels barris baixos i es substituïssin per habitatges finançats pel govern, una demanda del Partit Laborista.²⁵ El documental, d'un realisme cru, denunciava les precàries condicions de vida dels treballadors que vivien en aquells barris. *A Coal Face* (1936) es descobrien les dures condicions de treball dels miners. *Night Mail* (1936),²⁶ produïda per a la General Post Office, fou un encàrrec a fi que la població prengués consciència de la importància que tenia la feina que realitzava l'empresa per distribuir el correu, també aquí es destacava l'eficiència dels treballadors. Amb la introducció d'un punt de vista social, els seus documentals es convertiren en obres de protesta que mostraven la necessitat d'una reforma social.

L'innovador del grup de Grierson fou que per primer cop en el cinema anglès es mostrava la classe treballadora. El fet que a les

MEDRANO, Adela. *Op. cit.*; SEL·LÉS, Magda, "El documental de Robert J. Flaherty", p. 48. Grierson es va convertir en el impulsor del cinema documental anglès.

²³ Membres del grup eren Edgar Anstey, Arthur Elton, Stuart Legg, Harry Watt, William Coldstream, Basil Wright, John Taylor, Paul Rotha, Mary Field. Altres col·laboradors: Alberto Cavalcanti, Robert J. Flaherty. A causa de les seves simpaties socialistes van ser investigats pels serveis secrets britànics. Del grup destaquen com a teòrics Grierson, J.; Rotha, P., *Documentary Film* (1a ed., 1935), l'obra clàssica del darrer, ha estat traduïda a diverses llengües (BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 77-90).

²⁴ Dirigida per Edgar Anstey i Arthur Elton, BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Aquesta pel·lícula es va fer famosa per l'experimentació en la banda de so, en la qual a més dels directors, Harry Watt i Basil Wright, hi va intervenir Alberto Cavalcanti (BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 84-85).

seves obres es privilegiés el punt de vista dels treballadors servia per dignificar-los i donar-los importància, alhora que representava una novetat en el cinema britànic.

Grierson recomanava als membres del grup que evitessin l'esteticisme i es concentrassin en el contingut, ja que primer eren propagandistes i després autors de pel·lícules.²⁷ Afirmava que la recerca de l'art per l'art era reflex d'un luxe egoista i de la decadència estètica, i creia que era imprescindible el sentit de responsabilitat social que convertia el documental realista —ell defensava— en un art preocupat i difícil.²⁸ Advocava per un documental que promogués l'educació de la ciutadania i procurés una vida millor, també que oferís una bona informació que reforcés una societat democràtica. Aquesta havia de ser la missió principal del documental.²⁹

A Alemanya, des d'una altra òptica completament oposada hi ha les produccions de Leni Riefenstahl (1902-2003) al servei de la ideologia nazi. Com molt bé afirma David B. Hinton, podem dir amb tota seguretat, que Leni Riefenstahl és una dels cineastes més controvertits del món.³⁰ Àngel... dimoni... persona? Hi ha opinions per a tots els gustos en aquest judici permanent a què se sotmet l'obra de la cineasta alemanya. Les seves pel·lícules, d'una bellesa estètica inqüestionable, es van posar al servei de la maquinària destructiva de la barbàrie nazi. Malgrat no haver pertangut mai al partit nazi,³¹ l'obra de la directora ha quedat vinculada per sempre més en aquest moviment.

Triumph des Willens (El triomf de la voluntat, 1934), un documental sobre el congrés del partit nazi a Nuremberg el 1934, s'ha convertit en el paradigma del documental de propaganda. L'obra, un encàrrec directe de Hitler, ens mostra la glorificació de la figura del Führer com el salvador d'Alemanya i creador d'un nou ordre que es volia estendre a tot Europa.³² Tot el dispositiu cinematogràfic està al servei de la glorificació de la figura del dictador i del seu movi-

²⁷ BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 82.

²⁸ GRIERSON, John. "Postulados del documental", p. 143-144; SELLÉS Magda, "El documental de Robert J. Flaherty", p. 60.

²⁹ Recordem que quan va treballar als EUA es va relacionar amb Walter Lippmann i coneixia les idees que l'autor va exposar en el seu clàssic *La opinión pública* (Madrid: Langre, 2003, la primera edició és del 1922).

³⁰ HINTON, David B. *The films of Leni Riefenstahl*, p. VII.

³¹ Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP).

³² No es pretén realitzar aquí una anàlisi del documental; qui hi estigui interessat pot consultar HINTON, David B. *Op. cit.*; SELLÉS, Magda, "Leni Riefenstahl, la bellesa al servei de la ideologia", entre d'altres.

ment. El brillant començament ens mostra Hitler arribant amb l'avió com un déu que baixa del cel per ajudar al seu poble. El documental reflecteix l'entusiasme que la directora, com la majoria del alemanys, sentia per Hitler.

També és unànime la designació d'*Olympia* (1936), com un dels millors documentals realitzats sobre uns jocs olímpics, tant per la bellesa estètica com per la innovació tecnològica. Els analistes veuen en la magnificació dels cossos dels atletes una mostra del culte al cos que predicava el nazisme. Des d'una anàlisi històrica, també podem esbrinar la intencionalitat de les imatges més enllà de l'estructura del seu discurs. Així, es pot afirmar que la pel·lícula és una document important per a l'estudi del nazisme i les seves repercussions en la societat de l'època, i també perquè mostra les implicacions implícites d'altres països pretesament democràtics amb el moviment. Per exemple, les salutacions feixistes d'algunes delegacions —com la de França— en la desfilada de l'acte inaugural dels jocs ens obliguen a preguntar-nos què deuria estar passant en un país en el qual hi havia un govern del Front Popular perquè els seus atletes saludessin a l'estil feixista. Potser, ens ajuda a desmitificar la imatge d'una Europa dividida en països demòcrates i països feixistes, i ens impedeix caure en el maniqueisme a l'hora d'analitzar i interpretar els esdeveniments històrics.³³

Com cap altra, l'obra de Leni Riefenstahl ens obliga a reflexionar sobre el paper de l'artista a la societat.³⁴ Tal com s'ha comentat, no es pot oblidar el context històric a l'hora d'interpretar l'obra de qualsevol artista i, en el cas dels documentalistes dels anys trenta del segle XX, cal tenir en compte que “amb el comunisme i el feixisme els artistes es van traslladar a l'avantguarda de la lluita”.³⁵ El segle XX va donar pas a la conversió de l'artista en un crític social, un satiritzador de la societat, un revolucionari.

No és la meua intenció d'estendre'm més en el cas de Leni Riefenstahl, ja que la seva obra per si sola ha estat objecte de diversos llibres, documentals i escrits que aprofundeixen més en els aspectes aquí destacats i que es poden consultar a la bibliografia citada.

Als EUA —en aquest context altament polititzat anterior a la Segona Guerra Mundial— trobem l'obra de Pare Lorentz (1905-

³³ SELLÉS, Magda. “Leni Riefenstahl, la bellesa al servei de la ideologia”.

³⁴ HINTON, David B. *Op. cit.*, p. 115 i següents.

³⁵ *Ibid.*, p. 115.

1992),³⁶ al servei de la política reformista endegada pel govern demòcrata del president Franklin Delano Roosevelt: el *New Deal*.³⁷ El 1933, quan fou escollit president, el país estava immers en els efectes de la gran depressió, gairebé catorze milions de persones no tenien feina. En aquestes circumstàncies no és difícil comprendre que les condicions de vida d'un gran nombre de nord-americans eren penoses, per la qual cosa Roosevelt va assajar de dur a terme algunes de les reformes que l'economista John Maynard Keynes (1883–1946) havia aconsellat per redreçar la situació. Per tant, va assumir una política intervencionista que permetés resoldre la crisi econòmica, malgrat l'atac constant dels sectors conservadors, sobretot del Partit Republicà, que titllava aquesta política de "comunista". Com a part del programa de govern, la nova Administració va creure necessari organitzar un equip de fotògrafs i cineastes que informessin la població de les reformes que es duïen a terme per acabar amb la misèria que fetejava la major part de la població.³⁸ Pare Lorentz es convertí en l'encarregat d'una unitat de filmació³⁹ responsable de difondre, entre d'altres, les ajudes que la Resettlement Administration (RA), coneguda més tard com a Farm Security Administration ofería a milions de petits grangers que vivien en una situació molt precària. Els objectius d'aquest equip, juntament amb el dels fotògrafs, foren denunciar els efectes de la crisi econòmica sobre els més desvalguts i donar suport a la política del *New Deal*. Els temes dels quals van tractar en les seves pel·lícules foren els de la planificació urbanística, les tempestes de pols, l'electrificació rural.

69

En aquest sentit, es van produir documentals com *The Plow that Broke the Plains* (1936), que mostrava la recuperació de terres per al conreu gràcies als programes federals de conservació; *The River* (1938), sobre el riu Mississipí, el control de les inundacions, l'aprofitament hidroelèctric, la conservació del sòl i l'electrificació rural, i *The Land* (1942), que tractava de la conservació del sòl, dirigida per Robert J. Flaherty.

³⁶ L'equivalent de John Grierson als EUA.

³⁷ BALSELLS, Sandra; SELLÉS, Magda, "El documentalisme nord-americà dels anys 30 i el compromís social". *Tripodos* (desembre del 2000), núm. 9, p. 31-47; KLINE, Ronald R. *Op. cit.*; SELLÉS, Magda, "El documental de Robert J. Flaherty"; SNYDER, Robert L. *Op. cit.* Roosevelt va substituir el republicà Herbert C. Hoover.

³⁸ BALSELLS, Sandra; SELLÉS, Magda, "El documentalisme nord-americà dels anys 30 i el compromís social", p. 39.

³⁹ En van formar part, entre altres, Ralph Steiner, Paul Strand, Leo Hurwitz —els tres vinculats a la Lliga de Cinematografia i Fotografia de Nova York—, Virgil Thompson, Willard van Dyke, Stacy i Horace Woodard, Floyd Crosby, Thomas Chalmers (vegeu BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 104).

Cal ressenyar també als EUA, l'obra de les Lligues Cinematogràfiques i fotogràfiques (Film and Photo League, 1930-1935)⁴⁰ de Nykino (1935-1937)⁴¹ de Frontier Film Group (1936-1942).⁴² L'activitat desenvolupada per aquests documentalistes es va centrar en la denúncia dels efectes de la crisi econòmica sobre la població nord-americana i en la defensa de la política del *New Deal* endegada pel president Roosevelt. Gairebé tots els seus membres creien que el cinema havia de servir per educar i conscienciar les persones; així doncs, van instaurar un sistema de producció independent amb l'objectiu de produir els seus documentals. També van contruir un sistema propi de distribució que arribava a cercles reduïts d'artistes i intel·lectuals.

Els membres de la Film and Photo League van tractar dels següents temes: les vagues, els acomiadaments, els tancaments d'empreses, els actes de protesta, documentats en el que anomenaven *Noticiari dels treballadors*, que es difonia entre tots els membres de les lligues repartides per tot el país. Entre els fets enregistrats hi ha la *National Hunger March* (1932). Sobre aquests mateix esdeveniment van realitzar un documental posterior *Hunger* (1932), que reunia una selecció de les imatges enregistrades per les diferents lligues.

El grup Nykino estava compost per persones compromeses políticament i unides per les seves idees a favor de la igualtat política i social. Per aquest motiu van participar en alguna de les produccions de Pare Lorentz, per exemple, en la producció de *The Plow that Broke the Plains* (1936). En les seves creacions van experimentar en produccions que reflectissin les qüestions polítiques que els preocupaven. Algunes de les seves obres foren *The World Today*, un noticiari que pretenia ser una resposta a *The March of Time*, de caire més conservador.⁴³

Frontier Film Group es va formar amb una part de membres de l'equip de Pare Lorentz contraris a la col·laboració amb el govern. Consideraven que el seu compromís era molt més radical

⁴⁰ Els membres més acutis de la lliga més activa, la de Nova York eren Thomas Brandon, Margaret Bourke-White, Berenice Abbot, Ralph Steiner, Paul Strand, Leo Hurwitz, Herbert Kline, William van Dyke (BALSELLS, Sandra; SELLÉS, Magda, "El documentalisme nord-americà dels anys 30 i el compromís social", p. 43).

⁴¹ Leo Hurwitz, Ralph Steiner, Irving Lerner, Joris Ivens (*ibid.*, p. 43).

⁴² Foren membres d'aquest grup Paul Strand, Ralph Steiner, Leo Hurwitz, William van Dyke, Joris Ivens, Jay Leda i altres, així com escriptors reconeguts, per exemple, John Dos Passos. Alguns dels seus membres provenien del grup (*ibid.*, p. 42 i següents).

⁴³ BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 110.

i no podien acceptar l'ajuda estatal. Entre les seves produccions hi ha *People of the Cumberland* (1938), que donava suport a la lluita pels drets civils. També van documentar la Guerra Civil espanyola a *Heart of Spain* (1937) o la guerra xinesojaponesa amb *China Strikes Back* (1937), que donava el punt de vista de la guerra des de les tropes del comunista Mao Tse-Tung en front de la major part de la informació, que provenia del bàndol del liberal Chiang Kai-Shek, i la que es considera una de les seves produccions més excel·lents *Native Land* (1942), que denunciava les violacions dels drets civils en les vistes de causes judicials.⁴⁴

La Guerra Civil espanyola fou un altre esdeveniment que va posar a prova la capacitat del cinema, en general i també del documental com a eina de propaganda política.⁴⁵ A Catalunya, el Comitè del Cinema (1932) fou substituït pel Comité de Propaganda, només iniciada la guerra el juliol del 1936. Laia Films⁴⁶ produí molts dels noticiaris i documentals que es divulgaren entre la població per mantenir la moral alta. A Euzkadi destaca la producció del documental *Euzkadi* (1933), on es recull la idea de país del Partit Nacionalista Basc. No es pot oblidar el documental de Luis Buñuel, profusament estudiat, *Las Hurdes (Tierra sin pan, 1932)*, on es denuncien les precàries condicions de vida en aquella zona. També la Confederació Nacional del Treball (CNT) va contribuir a la producció de documentals, com ara *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón, Enterrament de Durruti*. Al bàndol feixista, com que la majoria de les infraestructures havien quedat sota territori republicà, es van crear equips especialitzats amb la participació de cineastes prestigiosos. Després de guanyar la guerra, la nova administració franquista va crear el *NODO*,⁴⁷ un noticiari que servia per difondre les idees que el nou règim volia fossin assumides per tothom.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 112 i següents; BALSELLS, Sandra; SELLÉS, Magda. *Op. cit.*, p. 42 i següents.

⁴⁵ Sobre aquest tema podem trobar una gran quantitat de bibliografia, per exemple: CAPARRÓS, Josep M. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1981; CRUSELL, Magí. *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2000. També és interessant el documental *La manipulació de la imatge*, dins *Música per a camaleons*, el programa produït per Televisió de Catalunya i realitzat per Lala Gomà, emès pel CANAL el 26 de febrer de l'any 2001.

⁴⁶ En els dos anys i mig d'existència va produir 27 documentals i 108 noticiaris, vegeu: HUESO, Luis Ángel. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998, p. 146.

⁴⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; TRANCHE, Rafael R. *Nodo el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2000.

La Segona Guerra Mundial

En la Segona Guerra Mundial tenim un altre exemple d'utilització del documental com a eina de propaganda. Destaca sobretot, a la Gran Bretanya, la GPO Unit Film, de John Grierson, que es convertí en la Crown Film Unit, dirigida per Humphrey Jennings (1907-1950)⁴⁸ i elaborà una sèrie de documentals per donar ànims a una població durament castigada pels bombardejos alemanys. Entre les seves produccions hi ha *First Day* (1939), *Londres Can Take It* (1940), *Listen to Britain* (1942), que ens ofereix una antologia del que s'escoltava a la Gran Bretanya durant la guerra, *Fires Were Started* (1943), que documenta la feina dels membres del Servei Auxiliar de Bombers, *A Diary for Timothy* (1945), en la qual un nen nascut al final de la guerra es pregunta què cal fer amb aquest món. En tots aquests documentals es destacava la força de voluntat i la conducta profundament humana de les persones; són pel·lícules que observen el que passa i no inciten a odiar l'enemic.

Als EUA, Frank Capra liderà la unitat de filmació⁴⁹ del Departament de la Guerra i realitzà la sèrie de documentals *Why We Fight*⁵⁰ per explicar als soldats el perquè de la seva lluita i els principis pels quals s'estava lluitant. Cal que no oblidem dos dels tres documentals de guerra rodats per John Huston, *The Battle of San Pietro* (1944), que mostrava la cruesa de la guerra a Itàlia i en la qual el director va utilitzar les veus de les entrevistes realitzades als soldats abans de la batalla sobre imatges dels cossos dels morts estesos en el camp, i *Let There Be Light* (1945), que se centrava en els processos de rehabilitació dels soldats en un hospital de l'exèrcit; la idea que els comandaments militars volien transmetre era que els afectats per la guerra no eren bojos, i que, per tant, se'ls podia donar feina. Amb el treball de Huston els documentals es van convertir en un al·legat pacifista on es denuncia-

⁴⁸ En el grup hi havia, per exemple, Harry Watt i Pat Jackson (BARNOUW, Eric. *Op. cit.*, p. 131 i següents).

⁴⁹ Hi van treballar, entre altres, Joris Ivens i Robert J. Flaherty (vegeu BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 145).

⁵⁰ *Preludi de guerra* (1942), *Els nazis ataquen* (1942), *La batalla de Gran Bretanya* (1943), *La batalla de Rússia* (1943), *La batalla de Xina* (1944), *La guerra arriba als Estats Units* (1945), *Soldat negre* (1944), entre d'altres. No s'han citat tampoc les produccions soviètiques i les produïdes pels nazis (BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 125 i següents, 137 i següents i 140 i següents).

va el patiment que totes les guerres provoquen. El comandament de l'exèrcit en va prohibir l'exhibició.⁵¹

Els camps de concentració

Un cop acabada la guerra, els cineastes van documentar els crims de guerra comesos en els camps de concentració nazis i els camps de concentració creats pels militars japonesos. Documentals com *Jasenovac* (1945), elaborat a Iugoslàvia després que els partisans iugoslaus derroquessin el règim instaurat pels nazis a Croàcia. La unitat de filmació de l'exèrcit polonès que avançava amb les tropes soviètiques va produir *Majdanek* (1944). També les tropes d'avançada nordamericanes, russes, britàniques i franceses tenien unitats especials que es dedicaven a enregistrar proves de les violacions dels drets humans que s'havien comès. Aquestes unitats es van dedicar a recopilar les pel·lícules que els nazis havien rodat sobre els seus crims: els experiments mèdics que es practicaven als camps o l'extermini practicat al gueto de Varsòvia. Una part d'aquest material es va utilitzar llavors i s'ha utilitzat després en produccions posteriors. *El judici de les nacions* (*Sud Naradov*, 1946), producció russa de Roman Karmen, i la nord-americana *Nuremberg* (*Nürenberg*, 1948) documentaven els judicis als dirigents nazis, ambdues es van projectar a les zones ocupades d'Alemanya per conscienciar la població sobre què havia passat.

73

La postguerra i l'aparició de la televisió

La consolidació i extensió de la televisió, després de la Segona Guerra Mundial, va significar que el nou mitjà es convertís en el destí final de la producció documental. Els informatius, els documentals, els programes d'informació i els d'entreteniment en general van començar a formar part de les graelles de totes les televisions del món. Els nuclis de poder sabien que la gestió de la informació i la seva difusió per la televisió és una eina de control que afecta —sobretot en campanyes polítiques— les votacions i, per tant, el sistema democràtic. Així mateix, els sistemes ditactorials també van començar a utilitzar aquest mitjà per adoctrinar la població. En aquest nou context, el documental abocat a treballar

⁵¹ BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 148-149. Encara avui dia són pel·lícules difícils d'aconseguir.

amb la realitat es va convertir en un gènere imprescindible per a la televisió i gairebé va desaparèixer de les pantalles de cinema fins a l'actualitat, que ressorgeix amb força. Cal no oblidar que el documental, en permetre tractar elements de la realitat i oferir informació, ha estat un gènere intrínsecament lligat a la política, tal com es desprèn del recorregut històric que estem realitzant.

La primera dècada posterior a la Segona Guerra Mundial, sobretot als EUA, va augmentar la producció de pel·lícules patrocinades per empreses. Alhora, a les televisions americanes s'incrementava la venda d'espais d'emissió; aquest costum significava que les multinacionals podien manipular la demanda perquè absorbís la producció. Les multinacionals nordamericanes, com afirma Erik Barnouw, s'expandien a l'exterior i controlaven mercats, recursos i també els mitjans de comunicació.⁵² El començament de la guerra freda també va propiciar l'interès per controlar els mitjans de comunicació. Recordem la "caça de bruixes" que es va desfermar a Hollywood i al món dels mitjans de comunicació contra els artistes i professionals sospitosos de simpatitzar amb idees d'esquerres.⁵³

Aquesta purga va ser denunciada des del programa d'Edward R. Murrow *See It Now*, una sèrie iniciada el 1951 a la CBS, que utilitzava els documentals per informar els telespectadors. En aquesta ocasió es va denunciar l'arbitrarietat i la impunitat amb què actuava el senador McCarthy.⁵⁴

Canvis tecnològics, canvis d'estil, ètica del discurs

Cap al final de la dècada dels cinquanta, els documentalistes van comptar amb un element que els va permetre sostroure's del control que patia la seva producció. Els nous avenços tecnològics⁵⁵

⁵² *Ibid.*, p. 195.

⁵³ El 1947, la Càmera de Representants dels EUA va crear una comissió d'activitats antinord-americanes. És coneguda l'acció del senador Joseph R. McCarthy (BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 196 i següents; RIMBAU, E. "La posguerra y el mac-carthismo". A: RIMBAU, E.; TORREIRO, C. (Coord.). *Historia general del cine*. Vol. VIII: Estados Unidos (1932-1955). Madrid: Cátedra, 1996.

⁵⁴ Report of Senator McCarthy (1954) (BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 198).

⁵⁵ La creació de càmeres més lleugeres, la generalització de l'ús del format de 16 mm i els equips lleugers d'enregistrament de so permetien l'enregistrament del so en directe (ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995, p.147-171).

van permetre abaratir les produccions i van atorgar més llibertat i autonomia als creadors.

La nova conjuntura va possibilitar que alguns cineastes es plantegessin com interferia el dispositiu cinematogràfic en la captació de la realitat.⁵⁶ Els fets de la Segona Guerra Mundial i de l'etapa posterior van fer aparèixer l'estètica de la implicació. Els cineastes es van veure obligats a prendre partit davant la greu situació social que observaven; per aquest motiu, les pel·lícules havien de reflectir la seva conscienciació davant la realitat que se'ls presentava.⁵⁷

La dècada dels cinquanta fou testimoni del nou debat sobre què podia entendre's per realitat. Els cineastes de la nova modernitat cinematogràfica prengueren consciència de la intervenció del seu discurs en les obres. La realitat havia de ser objecte de debat, ja que no es podia pretendre creure que la càmera la captava de manera objectiva. Aquesta conjuntura els va dur a convertir les seves obres en discursos sobre la realitat i a qüestionar la tasca creativa.⁵⁸

A nivell del documental, la nova conjuntura va plantejar el debat de la necessitat de procurar que la càmera interferís al mínim possible en l'enregistrament dels fets que es volien documentar. Als EUA un grup liderat, per Robert Drew (nascut el 1924) va treballar a Time, Inc., a Nova York, a fi que s'investigués més en el perfeccionament de sincronització de la imatge i el so. Entre els membres d'aquest grup hi havia Richard Leacock (nascut el 1921) que va dirigir molts dels experiments. La majoria dels documentals utilitzava la veu en *off*. Les seves activitats van aconseguir que poguessin enregistrar el so de manera sincronitzada amb la imatge; així segons creien, aconseguien enregistrar els esdeveniments com si fossin uns observadors objectius. Amb aquesta forma d'utilització del dispositiu van inaugurar un estil, que alguns han batejat com a *Direct Cinema*.⁵⁹ Una de les produccions més celebrades d'aquest equip fou *Primary* (1960); el

⁵⁶ Cal no oblidar la influència que pels documentalistes va suposar l'aparició del neorealisme italià, *Roma ciutà aperta* (1945), de Roberto Rossellini, es considera que inagura el moviment (vegeu QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁸ La modernitat cinematogràfica consolida les seves bases els anys seixanta (*ibid.*, p. 207).

⁵⁹ Aquesta classificació és discutida, vegeu, entre d'altres: BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 204 i s.; GAUTHIER, Guy. *Op. cit.*; NICHOLS, Bill. *Op. cit.* Alguns cineastes del Free Cinema, com Karel Reisz i Lindsay Anderson, van exercir primer com a documentalistes (vegeu: BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 204 i següents).

documental recollia la campanya que dos senadors demòcrates, John F. Kennedy i Hubert Humphrey, endegaven per aconseguir la designació com a president dels EUA. Els dos candidats van acceptar la presència de les càmeres i el resultat fou un documental en el qual s'enregistrava tota la tasca desenvolupada en una campanya política.

Altres autors d'aquest corrent foren: Albert (nascut el 1933), David Maysles nascut el 1931)⁶⁰ i Frederick Wiseman (nascut el 1930). *Salesman* (1969), dels dos primers, explica les vicissituds de quatre venedors de bíblies per guanyar-se la vida. De les produccions de Wiseman destaca la crítica corrosiva que desferma contra institucions, com ara les presons, les escoles, el món de les models, l'exèrcit. *Titicut Follies* (1967) va ser filmada en una institució de Massachusetts per a criminals malalts mentals.⁶¹

Mentrestant, a França, Jean Rouch (1917-2004), conscient que el dispositiu cinematogràfic afectava els esdeveniments que es volien enregistrar, treballava fent visible el propi sistema discursiu i inaugurava el que alguns autors han nomenat el *cinéma vérité*.⁶²

Moi, un noir (1958), un documental sobre obrers desarrelats, sense ocupació fixa a Abidjan; els protagonistes ens introdueixen en les seves vides quotidianes i ens expliquen les seves fantasies. L'experiment es va voler repetir a *Chronique d'un été* (1961), rodada amb la col·laboració d'Edgar Morin; la pel·lícula es va enregistrar a París, on s'aturava la gent i se li preguntava si era feliç. Amb aquests experiments, com afirma Erik Barnouw, Rouch, s'acostava a la investigació antropològica. A diferència del *Direct Cinema*, Rouch i Morin participaven i feien visible aquesta participació en els fets que enregistraven.

⁶⁰ El 1960 van crear Maysles Film Inc. (vegeu: <http://www.mayslesfilms.com> [25-9-2004]).

⁶¹ La cruesa de la seva crítica queda palesa pel fet que la pel·lícula no s'ha pogut estrenar fins a l'any 1991. Altres obres seves són: *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), *Basic Training* (1971), *Juvenile Court* (1973), *Primate* (1974), *Welfare* (1975), *Meat* (1976), *Canal Zone* (1977), *Model* (1981), *Missil* (1988), *Central Park* (1989), *Domestic Violence* (2002) (vegeu BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 216, i <http://www.imdb.com> [25-9-2004]).

⁶² A nivell de la ficció, al final dels anys cinquanta, la modernitat es consolida amb l'obra del *Free Cinema* a Anglaterra i de la *Nouvelle Vague* a França, que s'estendrà a tot el món. Vegeu també la nota 54. Rouch i Morin van anomenar a la seva forma de fer cinema *Cinéma-Vérité*, en homenatge al *Kino-Pravda*, creat per Dziga Vertov (BARNOUW, Erik. *Op. cit.*, p. 223).

Presa de consciència. El dispositiu i el debat sobre l'ètica de la posada en escena

Aquest procés d'autoconsciència i de debat ètic al voltant de la seva tasca s'ha convertit en un eix de discussió important en el cinema documental actual. No s'ha d'oblidar que a la dècada dels setanta l'invent del vídeo va significar que el cost de les produccions s'abaratís i va apropar l'enregistrament d'imatges a un sector més ampli de la societat, amb la conseqüent democratització de la producció audiovisual. Aquest fet coincidí amb la radicalització de certs sectors de la societat que lluitaven contra les desigualtats i creien en la utopia de construir un món més just. En aquest context, el vídeo fou una bona eina comunicativa.

En l'espai que permet aquest article no es poden descriure totes les produccions que s'han realitzat i que estan vinculades als fets polítics. Per acabar aquest recorregut, també volem destacar les obres de Chris Marker (nascut el 1921) *Lettre de Sibérie* (1957), on va mostrar imatges de Sibèria distribuïdes en tres parts, sempre les mateixes imatges que exposen tres discursos diferents, d'aquesta manera posa en evidència la interpretació dels autors; *Sans soleil* (1983),⁶³ en el qual ens ofereix una reflexió sobre el temps històric. Robert Kramer (1939-1999), que també ens ofereix una visió volgutament subjectiva dels fets de què tracta, com el seu retorn als EUA després de viure molt temps a França, a *Route One Usa* (1989).⁶⁴ Marcel Ophüls (nascut el 1927) a *Le chagrin et la pitié* (1969) posa el descobert el col·laboracionisme amb els nazis per una part de la població francesa; a *Hotel Terminus* (1988), posa al descobert la protecció que l'exèrcit dels EUA va donar a un criminal de guerra nazi, en concret, Klaus Barbie. Claude Lanzmann (nascut el 1925) va filmar *Shoah* (1985), un magnífic documental de nou hores de durada on reflexiona sobre l'Holocaust; l'originalitat de la pel·lícula és que no utilitza imatges d'arxiu i que els protagonistes dels fets —víctimes, botxins directes i indirectes— recorden la seva implicació en els esdeveniments amb la distància que atorga el pas del temps.

Per últim, cal ressaltar la vitalitat del cinema documental demostrada en les pel·lícules de Michael Moore (nascut el 1954) *Bowling for Columbine* (2002), on intenta esbrinar el perquè de l'ús

⁶³ ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 113 i següents

⁶⁴ Un altre film, *Contre l'oubli*.

de les armes als EUA, o *Fahrenheit 9/11* (2004), on exposa la seva visió del president dels EUA, George Bush, i reflexiona sobre la democràcia.

El documental i el passat més recent a Catalunya i l'Estat espanyol

No es pot deixar de banda, la producció encetada a Catalunya per revisar el període històric de la Guerra Civil i el franquisme. L'obra pionera de Jaume Camino (nascut el 1936) *La vieja memoria* (1978)⁶⁵ tracta de la Guerra Civil tal com és recordada per alguns dels que la van viure: Dolores Ibarruri, *La Pasionaria*, Federica Montseny, Josep Tarradellas, José María Gil-Robles, Enrique Lister; *Els nens de Rússia* (2002) sobre el record d'un grup de nens i nenes bascos que van ser enviat a la Unió Soviètica fugint de la guerra. El documental de Llorenç Soler *Francesc Boix: un fotógrafo en el infierno* (2002) explica com F. Boix va ajudar a treure els negatius de les fotografies que els nazis realitzaven en els camps i que van servir per condemnar-los en els judicis de Nuremberg. Altres documentals destacables són el de Lala Gomà *Winnipeg: palabras de un exilio* (1999) i el treball dels professionals de Televisió de Catalunya, M. Dolors Genovés *Operació Nikolai* (emès el 5 de novembre del 1992)⁶⁶ i Sumaríssim 477 (1994), que explica l'empresonament i l'assassinat del dirigent d'Unió Democràtica de Catalunya Manuel Carrasco i Formiguera; Montserrat Besses, amb *Lluís Companys: camins retrobats* (emès el 15 d'octubre del 2000); Ricard Belis i Montserrat Armengou amb la col·laboració de l'historiador Ricard Vinyes, amb *Els nens perduts del franquisme* (emès el 20 i 27 de gener del 2002), *Les fosses del silenci* (emès el 2 i 9 de març del 2003)⁶⁷ i *El comboi dels 927* (emès el 7 de març del 2003); Xavier Montanyà amb *Joan Peiró i la justícia de Franco* (emès el 14 de març del 2003).⁶⁸

⁶⁵ <http://www.gna.es/cinemadirectors/films/camino2.htm> [25-9-2004].

⁶⁶ Hi ha hagut diverses emissions d'aquest documental.

⁶⁷ Els autors han publicat dos llibres: *Els nens perduts del franquisme*. Barcelona: Proa, 2003; *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002, i *Les fosses del silenci*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2004; *Las fosas del silencio*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004. El doctor Ricard Vinyas és professor del Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona.

⁶⁸ Dins la Nit temàtica: *La justícia de Franco*, debat sobre el franquisme moderat per Pere Escobar i emès per TV3.

Altres produccions a l'Estat espanyol: *Asaltar los cielos* (1996), que explica l'assassinat de Trotsky; *Extranjeros de sí mismos* (2002), de José Luis López Linares i Javier Rioyo, ens parla de la història de joves voluntaris que van anar a lluitar a la Guerra Civil en el bàndol republicà i dels que ho van fer al bàndol feixista, així com dels voluntaris de la División Azul. També *La guerrilla de la memoria* (2002), de Javier Corcuera, on es recordava la lluita i la repressió dels republicans que van continuar lluitant un cop acabada la guerra i instaurada la dictadura franquista.

Cal ressaltar la importància del gènere documental en la reconstrucció de la memòria històrica, tal com es desprèn de les produccions anteriors i de les moltes que estan sorgint en l'actualitat per reflexionar sobre fets del passat.⁶⁹

EL DOCUMENTAL I LA MEMÒRIA HISTÒRICA

Les imatges fotogràfiques, cinemàtiques, són imatges històriques. La seva relació amb el temps, la memòria i la narració ens provoquen preguntes de com les imatges ens transmeten la comprensió del passat i ens acosten a la filosofia de la història.

Des d'una posició crítica es pot afirmar que el passat és important per als que tenen el poder, és una qüestió política. Així, tots els poders escriuen la història com ells l'entén.

El documental ha estat un gènere utilitzat per directors sensibilitzats socialment, que han explicat o han atorgat la paraula als sectors més desfavorits de la societat, que han estat al costat de les causes justes.

Cal citar, la figura de Chris Marker, un director interessat en la reflexió sobre el pas del temps i la capacitat que té el passat de condicionar les nostres vides. Des d'aquest punt de vista, el podem definir com un historiador que sap que no hi pot haver separació entre allò que és personal, històric i polític.⁷⁰ Destaca el seu documental anomenat *Sans soleil* (1983), un assaig sobre el sentit de la memòria i la història i les seves possibilitats.

La memòria, també és un concepte que, actualment inte-

⁶⁹ Les obres de Patricio Guzmán sobre el cop d'estat a Xile del setembre del 1973 i els documentals que recorden les atrocitats comeses per la dictadura argentina, entre d'altres. 1973 i els documentals que recorden les atrocitats comeses per la dictadura argentina, entre d'altres.

⁷⁰ ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 113-121.

ressa molt als investigadors socials.⁷¹ Pel que fa a aquest tema —si se'm permet la llicència— em ve a la memòria el número 5.722, el de deportat a Mauthausen, de l'amic Antoni Roig i Lliví, mort aquest mes de juny de 2004. I amb ell, el desig de retrobar, de conèixer, de saber, què va passar amb els milers de persones que van haver d'abandonar Catalunya i l'Estat espanyol un cop acabada la guerra civil. Un desig que comença a despertar-se a la nostra societat. Com a mostra, com hem vist, la televisió pública de Catalunya ha adquirit un compromís per recuperar un passat tan dramàtic de la nostra història. Saber qui va ser el responsable de la desaparició i assassinat d'Andreu Nin, líder del Partit Obrer d'Unificació Marxista (POUM),⁷² descobrir l'existència de milers de fosses comunes, repartides per tot l'Estat, on estan enterrats els republicans afusellats indiscriminadament pels franquistes,⁷³ informar de la desaparició de nens i nenes de les presons franquistes per ser entregats en adopció a famílies afins al nou règim, així com denunciar el tractament que rebien els nens a les presons⁷⁴ és un acte de justícia històrica i un acte de reivindicació de la memòria. Els fets explicats en els documentals estan localitzats en una part de la memòria popular, la de les víctimes: "És el primer cop que hem pregunten, és el primer cop que parlo", ens diu una de les nenes que va patir, amb la seva mare, els abusos a les presons. Aquestes documentals permeten que les paraules del general, Emilio Mola, "Hay que sembrar el terror, hay que dejar sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensan como nosotros",⁷⁵ no es compleixin totalment. Com s'afirma a *Les fosses del silenci*, l'exhumació de les fosses és una ajuda per recuperar la memòria dels desapareguts, sobretot, com defensa Clarissa González, "si es té en compte el silenci que hi ha a l'Estat espanyol sobre tot allò que va passar durant la Guerra Civil i la dictadura... No sento dir a ningú que s'oblidin de l'Holocaust o d'Auschwitz o de Pinochet. En canvi, a

⁷¹ FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memoria social*. Madrid: Cátedra i Universitat de València, 2003.; RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

⁷² GENOVÉS, Dolors. *Operació Nikolai*.

⁷³ ARMENGOU, Montserrat; BELIS, Ricard. *Les fosses del silenci*, en el text.

⁷⁴ ARMENGOU, Montserrat; BELIS, Ricard. *Els nens perduts del franquisme*, en el text.

⁷⁵ ARMENGOU, Montserrat; BELIS, Ricard. *Les fosses del silenci*; FERRANDO, Mar. "Les fosses del silenci recorda la cruel repressió franquista del 36". *Avui* (3 de març de 2003), p. 82.

Espanya, vam haver d'oblidar els nostres familiars..."⁷⁶

Ja que serà difícil pels historiadors arribar a saber el nombre total d'afusellats, per la manca de documents de les execucions, els programes difosos per Televisió de Catalunya, ajuden recuperar la memòria d'aquells fets i contribueixen a educar per aprendre a conviure de manera democràtica.

Cal destacar que, en general, els documentalistes, en ser conscients de la seva intervenció han obert —en paraules de B. Nichols— un espai axiogràfic, un espai en el qual construir una ètica de la representació de la realitat.⁷⁷

Per acabar, les paraules de Chris Marker a *Sans soleil* (1983): "No recordem, reescrivim la memòria com es reesciu la història".

⁷⁶ ARMENGOU, Montserrat; BELIS, Ricard. *Les fosses del silenci*; FERRANDO, Mar. "30 minuts recorda els catalans desapareguts durant el franquisme". *Avui* (9 de març de 2003), p. 82.

⁷⁷ NICHOLS, Bill. *Op. cit.*, p. 115 i següents.