LA FICCIÓ CINEMATOGRÀFICA COM A DOCUMENT HISTÒRIC

Àngel Quintana

L'any 1973, la revista francesa *Les Annales* publicava un article titulat "Le film, un contre-analyse de la societé", signat per un dels més prestigiosos historiadors francesos, Marc Ferro.[1] Amb aquest article, per primera vegada un historiador es proposava d'estudiar el cinema a partir d'un angle absolutament nou.

El film passava a ser tractat com un document historiogràfic bàsic, cap al qual hauria de remetre's forçosament l'historiador o el sociòleg per poder conèixer l'evolució de les societats i les seves mentalitats durant el segle XX. Vint anys després, l'article de Marc Ferro s'ha convertit en la primera d'una sèrie d'investigacions, seguides des d'altres àmbits per gent com Pierre Sorlin, Annie Goldman o Paul Smith– que s'han proposat un replantejament de les concepcions tradicionals de la idea d'història del cinema i les relacions interdisciplinars que poden arribar a establir-se entre el cinema i la història.

El punt de partida metodològic de Marc Ferro és el que ell anomena com a "lectura històrica de la pel·lícula" i que se centra en la investigació del paper que pot haver tingut el cinema en el coneixement del passat recent gràcies al seu caràcter de producte cultural. La historicitat del cinema, segons Marc Ferro, no ve donada per una marcada voluntat dels realitzadors, sinó per l'essència mateixa del mitjà. Qualsevol esdeveniment, pel sol fet de ser filmat, en el moment a què és projectat en una pantalla és percebut per l'espectador com a part del passat i per tant, ja pertany a la història. A partir d'aquestes premisses, el film com a document es converteix en un instrument revelador de les societats passades que exigeix un procés de desxiframent dels seus codis interns, tant els que tenen caràcter estrictament cinematogràfic com els que no són pròpiament cinematogràfics però que es troben amagats darrera qualsevol imatge o successió d'imatges.

La teoria de Marc Ferro serveix per desmuntar el model oficial de la historiografia cinematogràfica que, a partir dels postulats de la crítica i de la Història de l'Art, ha tingut com a objectiu la recerca estètica. La història cinematogràfica, tal com la posa en dubte Michèle Lagny en el seu treball *De la histoire du cinéma*,[2] ha partit sempre de la recerca de l'obra mestra i d'una enumeració de les produccions més importants des d'un punt de vista estrictament artístic. Si es considera la pel·lícula com un document per a la investigació històrica, qualsevol pel·lícula –independentment de les seves virtuts estétiques– pot ser útil, ja que pot ajudar a compendre els mecanismes d'un passat.

Podríem anar explicant de manera detallada les riquíssimes reflexions realitzades per Marc Ferro, però la idea d'aquesta comunicació no és la de fer un estudi divulgatiu de les teories de l'historiador francès, sinó utilitzar-lo com a punt de partida per algunes línies de reflexió o de debat. Si les teories de Marc Ferro, representant de la historiografia francesa institucionalitzada, han servit per replantejar la historiografia del cinema i per obrir noves metodologies, és curiós que en canvi la seva incidència dins de la historiografia generalista sigui escassa i que es continuï observant la imatge cinematogràfica amb un cert recel i difícilment s'accepti la seva condició de document, quan aquesta ha estat construïda com a ficció. Marc Ferro en el seu llibre *Analyse de film, analyse de sociétés* llença una hipòtesi i un postulat, que podem utilitzar com a guia en la nostra reflexió. La hipòtesi afirma "que el film, imatge o no de la realitat, document o ficció, intriga autèntica o pura invenció, és Història". El postulat és que "allò no succeït, les creences, les intencions, allò imaginari de l'home són tant història com la història".[3]

La marginació de la ficció

Si repassem el contingut de les comunicacions presentades a les dues altres edicions d'aquestes jornades sobre *La imatge i la recerca històrica* o els estudis que els arxivers i historiadors realitzen sobre la imatge, comprovarem com molt poques vegades es té en compte el valor que poden tenir les ficcions en la construcció de la història. Quants historiadors utilitzen, per exemple, les filmoteques com a centre de documentació? Quants arxius comarcals s'han preocupat de conèixer i catalogar les ficcions filmades en una determinada comarca com si fossin un document històric?

Quan es parla d'imatge i de recerca històrica, generalment es pren com a valor absolut la idea de la reproducció mecànica de la realitat duta a terme tant per la fotografia com pel cinema documental. És cert que des d'una perspectiva estrictament ontològica, la vocació de la fotografia i del cinema ha estat la de convertir-se en un instrument pel coneixement a partir de la reproducció mecànica del món. L'efecte real produït per la imatge analògica ha servit a l'historiador per a poder visionar –i així entendre millor– formes de vida passades, antigues estructures urbanes de la societat o per tenir una imatge dels grans esdeveniments que ha marcat la història. Un dels grans reivindicadors de la teoria realista del cinema ha estat el teòric alemany –exiliat als EUA– Siegfried Kracauer, el qual utilitza una bella idea per definir la funció del cinema com a eina destinada a reflectir el flux de la vida. Kracauer diu que el cinema va ser el primer mitjà capaç de redimir la realitat física. És a dir, el cinema era l'únic mitjà capaç d'atrapar un fragment qualsevol de temps i poder-lo fer perdurar fins a l'eternitat, alliberant-lo de la perenitat.[4]

Documental i ideologia

Quan l'historiador es confronta amb les imatges fotogràfiques o cinematogràfiques –de caràcter documental– que reprodueixen la realitat de manera mecànica, es troba davant d'un document de primer ordre que pot utilitzar per a reconstruir un passat desaparegut. Els documents cinematogràfics, però, no són mai innocents i darrera la càmera sempre hi ha algú que escull allò que vol mirar, factor que porta implícita l'elecció d'un punt de vista ideològic. Aquest punt de vista sol estar supeditat al pes que exerceixen les institucions polítiques i econòmiques que han ajudat al finançament del film. Per a comprendre el punt de vista des del qual ha estat presa qualsevol imatge cal haver estudiat el context que les ha produït: la pressió social –els costums públics– el pes dels elements econòmics que han intervingut en el seu finançament –element que en el cas cinematogràfic és importantíssim– i el control polític exercit sobre les imatges –problemes de censura o autocensura del realitzador–.

El director francès Claude Chabrol va realitzar l'any passat un interessant documental anomenat *L'oeil de Vichy*,[5] en el qual demostra la manipulació exercida pel govern col·laboracionista francès en les imatges de la història d'aquells anys. Darrera les preses documentals hi ha el punt de vista ideològic del govern de Vichy que altera els fets històrics. L'historiador contemporani ha de saber destriar per poder realitzar una aproximació més objectiva cap a la història. Si està interessat a conèixer la mentalitat del govern de Vichy, també pot utilitzar les imatges i buscar-hi tots els referents que delaten un punt de vista ideològic.

Seguint la lògica establerta pel documental de Claude Chabrol, em sembla inadmisible el plantejament d'una série com *Te'n recordes?* de TV3 que ha jugat a ressuscitar velles nostàlgies a partir de muntatges d'imatges de NO-DO i documentals de l'època franquista. En les imatges documentals del NO-DO, el punt de vista que imperava era el del feixisme i la seva utilització com a document neutre capaç de fer ressuscitar velles nostàlgies és un atemptat contra la lluita per la recerca de la veritat historiogràfica.

Els segons plans de les ficcions

Des que els germans Lumière van rodar *El regador regat* i des que Georges Méliès va realitzar les seves primeres fantasies a Montréuil, el cinema no ha estat només un mitjà de reproducció del món. La majoria de pel·lícules són ficcions i en elles es produeix una curiosa tensió entre els elements característics de la narració i els elements propis de la representació. El cineasta és agent de la història des del moment que testimonia sobre les formes de vida que atrapa. Quan col·loca la seva càmera en algun lloc per agafar una presa, ho fa sempre en un fons social històricament determinat, encara que aquest fons parteixi d'una reconstrucció fictícia que no tingui res a veure amb el present.

L'aproximació més pragmàtica que l'historiador pot realitzar davant d'una pel·licula de ficció per trobar-hi un valor documental és la descoberta en el seu interior de signes que remetin a formes de vida dins l'espai on va ser rodada. Aquesta idea funciona sobretot pel que fa a les pel·lícules rodades en exteriors que reflecteixen una acció contemporània al temps de la filmació. Aquests films de ficció poden convertir-se en documents sobre el decorat utilitzat com a rerafons. Per analitzar-los, l'historiador ha d'encarregar-se de buscar el segon pla de l'acció com a reflex d'una realitat. Ara bé, aquest segon pla real està permanentment en contacte amb un altre espai –el primer terme de la representació– que està enterament construït. L'estudi de les relacions que s'estableixen constantment entre aquests dos estadis, l'observació de com el primer pla fictici transforma el primer pla real constitueix una altra línia d'estudi, de la qual podem treure conclusions sobre les formes representatives i la manipulació que es realitza d'un espai determinat en benefici del discurs de la ficció.

La història com a fabulació

Ara bé, quan un historiador es posa a estudiar els *peplums* de cartró pedra que volen representar el món de la Roma Imperial, difícilment hi troba un segon pla amb elements documentals –encara que hi hagi escenes rodades en espais naturals. L'historiador sí que hi trobarà, en canvi, instruments que li permetin analitzar la mentalitat de l'època en què es va produir cada representació. Tal com afirma Marc Ferro, existeix més transparència historiogràfica en les obres que parteixen de la mateixa contemporaneïtat, que en les reconstruccions que intenten oferir una imatge pretesament històrica d'un passat. Difícilment es pot arribar a assolir la quimera d'un realisme en l'ambientació històrica. És molt difícil transformar la història en documental, tal com va intentar Roberto Rosellini en els seus treballs per a la televisió. L'única cosa a la qual es pot aspirar és a la reconversió de la imatge en un instrument didàctic en el qual

s'hi amaguin signes i detalls que ens ofereixin elements aproximatius per la coneixença de com era la vida d'un passat determinat.

Qualsevol reconstrucció està subjecta a uns codis propis que fa que contínuament es doni un autèntic desequilibri entre el món d'allò representat i la realitat sòcio-política. El sociòleg Pierre Sorlin introdueix en el seu llibre *European cinemas. European Societies*[6] un curiós exemple quan afirma que el nombre de vehicles que apareixien en les pel·lícules de ficció europees dels anys trenta era considerablement inferior als que en realitat circulaven pels mateixos paratges. Sorlin creu que l'impacte de la cultura americana va exercir sobre Europa mitjançant l'exportació de les pel·lícules, va motivar que en les representacions, alguns esquemes de la vida europea quotidiana, fossin alterats en benefici de l'*american way of life.*

Si en el documental, el punt de vista ideològic utilitzat resulta fonamental per a comprendre la seva manipulació, en el cinema de ficció les implicacions ideològiques són determinants per a entendre la funcionalitat del document i l'impacte que va generar en el públic de l'època. Si continuem amb l'exemple d'un gènere tan allunyat de la realitat històrica com el *peplum,* veurem que no és el mateix la intencionalitat ideòlogica d'un film com *Scipione l'africano* de Carmine Gallone, realitzat l'any 1937, com una gran superproducció del cinema feixista italià, que la de *Spartacus* de Stanley Kubrick,[7] inspirat en un guió de Dalton Trumbo, perseguit per la cacera de bruixes de McCarthy. Tots dos films representen la vida romana, però ho fan a partir de mirades absolutament contraposades. Les diferents formes de representació cinematogràfica poden deixar entreveure les mentalitats de cada època, de cada règim polític i dels hàbits representatius del públic espectador de cada una de les produccions.

Per poder comprendre les diferències entre el *peplum* de Carmine Gallone i el de Stanley Kubrick ens és indispensable conèixer les circunstàncies històriques que han motivat aquestes dues visions ideològiques absolutament contraposades. L'exemple ens obre la via cap a un altre terreny fonamental d'investigació indispensable per a entendre el document cinematogràfic: tota obra cinematogràfica és fruit d'una cultura determinada i reflex d'influències culturals molt disperses. Per poder conèixer les relacions socials que el film estableix amb els objectes culturals d'una època estem obligats a estudiar els diversos filtres pels quals han passat les idees exposades en el film. Seguint aquesta lògica, és important conèixer també la receptivitat. Aquesta es coneix investigant tant les crítiques publicades a la premsa, com investigant quina va ser l'audiència quantitativa que el document va tenir davant d'un públic determinat en una època concreta.

Proposta d'anàlisi de *Pandora* com a document

Com a exemple del valor que pot tenir una ficció com a document, ens agradaria plantejar algunes possibles reflexions a l'entorn d'un dels films hollywoodians més mítics que s'han rodat a la Costa Brava: *Pandora*, d'Albert Lewin.[8] La pel·lícula va ser filmada l'any 1950 a Tossa de Mar, Platja d'Aro i Girona. La presència d'Ava Gardner i els seus amors amb el torero Mario Cabré van omplir les primeres pàgines de les revistes del cor. *Pandora* és, a més un títol important en el cinema hollywoodià per la seva atipicitat. Va ser pensat com una obra simbòlica dedicada a la bellesa imperial d'Ava Gardner, que es convertia en una autèntica deessa darrera la qual aflorava el mite de la sensual feminitat mediterrània. El seu director, Albert Lewin, era una

de les persones més cultivades de Hollywood i en el guió del film que pretenia entroncar amb altres cants d'inspiració surrealista dedicats a l'*amour fou* com *Peter Ibbetson* d'Henry Hathaway,[9] va fer-hi confluir dos mites. Per un costat hi havia el mite de Pandora, la primera dona mortal que va donar Zeus als homes, i per altra el mite de l'Holandès Errant, una ànima en pena enamorada, capaç de vagar pel mar de l'eternitat fins que trobés alguna persona també capaç de sacrificar-li la seva vida.

Pandora descriu una història fantàstica que transcorre en un espai imaginari, un poble anomenat Esperanza poblat d'escriptors, artistes fracassats, gitanos i toreros. Si intentem comparar el relat fictici que explica la pel·lícula amb la realitat que es vivia a Tossa de Mar, l'any 1950, veurem que els punts de contacte són mínims. A Tossa no hi havia cap plaça de braus i la majoria dels seus nadius no eren ni gitanos, ni tan sols havia començat l'emigració andalusa. Malgrat això, a l'interior de *Pandora* hi ha indicis d'alguna cosa exterior al contingut del propi film, que ens remet cap a una realitat –tant ideològica, com social– que fa que el film pugui tenir autèntic valor de document.

Una primera proposta d'estudi de *Pandora* pasa forçosament per un coneixement de les característiques de producció externes al propi text fílmic. Així, per entendre el film cal situar en primer lloc situar l'empresa que el va produir, i saber situar a Albert Lewin com un cas a part del cinema hollywoodià de l'època. Si s'examina la seva filmografia, es pot comprovar com tots els seus films anteriors –adaptacions d'Oscar Wilde i Maupassant, fins a una biografia de Gaugin– respiren una clara fascinació per la cultura europea. Un cop plantejats aquests vincles, el problema que sorgeix és saber si es pot considerar *Pandora* com un film d'autor o com una obra típicament hollywoodiana aixecada al voltant d'un dels grans mites del seu *star system,* Ava Gardner. Analitzant detalladement els seus components estètics i culturals presents en el film, és evident que la mirada que llença Albert Lewin, parteix d'una sòlida formació cultural, que es contraposa a les exigències estètiques d'un determinat *kitsch* hollywoodià. Albert Lewin realitza una lectura mitològica fruit de la fascinació que produeix en ell la vella cultura europea que entra en contradicció amb l'estètica cridanera que havia imposat Hollywood. *Pandora* és una obra plena de referències pictòriques cultes que estan obligades a conviure amb elements decoratius absolutament tronats. L'anàlisi de la contraposició d'aquestes dues estètiques ens pot donar moltes informacions sobre quins eren els gustos del púbilc i com Hollywood havia creat en els seus dissenys de producció un model estètic que va exercir una gran influència en el gust de l'època.

La tensió entre les diferents formes de representació ens diu moltes coses sobre la mentalitat d'una sèrie d'intel·lectuals americans que buscaven en la vella Europa el mite del paradis perdut. Darrera de tota la parafernàlia de *Pandora* s'hi amaga la fascinació generada per aquest mite. L'espai fictici d'Esperanza no és més que la representació del paradís on els artistes de la generació perduda americana –del qual és hereu el director Albert Lewin– buscaven el seu últim refugi. El mite del paradís perdut curiosament plana per sobre les imatges de la majoria de les representacions que es van realitzar de la Costa Brava entre els anys cinquanta i seixanta. Un problema que es pot plantejar l'historiador, a partir d'aquests documents, es descobrir de quina manera el mite del paradís perdut va actuar com un dels motors en el naixement del turisme.

Pandora comença amb una escena en què un grup de pescadors troben el cadàver de Pandora –Ava Gardner– i de l'holandès Van der Zee –James Mason–. Els pescadors dalt de la barca parlen tranquil·lament en català, llengua que curiosament s'ha conservat en totes les

còpies en versió original de la pel·lícula. Els pescadors són els únics nadius que parlen català. Quan el torero Juan Montalvo arriba a Tossa i va a casa seva, es troba amb una família gitana, que serveix al director per introduir en el relat tots els tòpics ibèrics que durant molt de temps han servit de reclam turístic a l'estranger. La relació entre el món gitano/espanyol i el món dels pescadors no està gens definida. Els pescadors no tornen a tenir cap mena de protagonisme i la llengua catalana no es torna a sentir en tot el film. L'exportació d'elements folklòrics espanyols i la marginalitat de la llengua catalana, vista com una parla arcaica en camí d'extinció, responen a una determinada mentalitat franquista que marcaria la política dels primers anys del turisme.

Les breus línies d'anàlisi sobre *Pandora* podien completar-se amb un estudi detallat d'escenes i elements representatius del film, que ens permetrien descobrir com la pel·lícula és un document de primer ordre per comprendre moltes coses de les bases sobre les quals va aixecar-se el mite turístic de la Costa Brava.

No m'agradaria acabar aquesta atapeïda comunicació teòrica sense fer una crida als historiadors i als organitzadors de les Jornades. M'agradaria tornar a recordar als historiadors ja fa gairebé cent anys que es creen ficcions cinematogràfiques i insistir en el fet que potser ha arribat l'hora que els estudis histogràfics sobre la imatge, comencin a contemplar les nombroses informacions que amaguen les fabulacions fílmiques. Als organitzadors de les jornades voldria demanar que en properes edicions hi hagi un espai dedicat a difondre alguns estudis teòrics i pràctics sobre les relacions entre les històries cinematogràfiques i la història.

NOTES

1. A part de l'esmentat article a la revista *Les Annales*, Marc Ferro ha publicat els següents treballs sobre cinema: *Analyse de films, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1976; *Cinéma et Historie*, Denöel, Paris 1977 (Traducció castellana *Cine y Historia*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977); *Film et Historie* (obra col·lectiva) París, 1985, EHESS i *Révoltes, Révolutions, Cinéma*, en col·laboració amb Christian Delage i Béatrice Fleury-Vilatte, París 1989.

2. Michèle Lagny. *De l'Histore du cinéma. Méthode historique et historie du cinéma*. Armand Colin. Paris 1992.

3. Marc Ferro. *Analyse de film, analyse de sociétés*. Opus cit. Pàg. 10

4. Siegfried Kracauer. *Teoria del cine. La redención de la realidad física*. Ed. Paidos. Barcelona, 1960.

5. *L'oeil de Vichy*, de Claude Chabrol, França 1993.

6. Pierre Sorlin. *European cinemas*. European societies 1939-1990. Routledge, London, 1991.

7. *Scipione l'Africano* (Escipión, el africano), de Carmine Gallone, Itàlia, 1937. *Spartacus* (Espartaco) de Stanley Kubrick, EUA, 1960.

8. *Pandora*, d'Albert Lewin. Anglaterra, EUA 1951.

9. *Peter Ibbetson* de Henry Hathaway, 1935.