

Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 19

2 – 8 desembre 2008



Albert i David Maysles

Biografia

Dos dels més destacats realitzadors cinematogràfics de no ficció, Albert Maysles i el seu germà David (1932-1987) gaudeixen del reconeixement com a pioners del *direct cinema*, la indiscutible versió nord-americana del *cinema vérité* francès. Aquesta assenyalada i ben guanyada reputació respon al fet de ser els primers en fer llargmetratges de no ficció on el drama humà es desplega tal com és, sense guions, platós o narració.

Nascut a Boston de pares jueus que emigraren de l'Europa de l'Est, Albert es graduà en filosofia i lletres a Syracuse, i obtingué el postgrau a la Universitat de Boston, on després va ensenyar psicologia durant tres anys. L'estiu de 1955, va passar de la psicologia al cinema en prendre una càmera de 16 mm en un viatge a Rússia per filmar pacients ingressats a diversos hospitals mentals. El resultat, *PSYCHIATRY IN RUSSIA*, va ser la primera incursió d'Albert en el món de la realització de pel·lícules.

El 1960, Albert fou un dels responsables de la fotografia i filmació de *PRIMARY*, una cinta sobre les campanyes de les eleccions primàries democràtiques de Kennedy i Humphrey. L'utilització de la càmera a l'espalla i de so sincronitzat va permetre que la història es narrés per si mateixa. Amb una afinada sensibilitat pel món de bambolines, els germans Maysles van realitzar *MEET MARLON BRANDO* (1965) i *WITH LOVE FROM TRUMAN* (1966). Després van sorprendre amb el cèlebre llargmetratge de no ficció *SALESMAN* (1968), un retrat de quatre venedors de biblies porta a porta de Boston. La cinta va guanyar un guardó de la National Society of Film Critics i es considera «el» documental nord-americà digne de record. El 1992, la Biblioteca del Congrés va retre homenatge al film per la seva significança històrica, cultural i estètica.

El 1965, Albert fou becat per la Guggenheim. Les tres pel·lícules que segueixen han esdevingut clàssics de culte. A més de *SALESMAN* (1968), hi ha *GIMME SHELTER* (1970), que esdevé un enlluernador retrat de Mick Jagger i dels Rolling Stones en la gira per Amèrica, la qual experimentà el punt culminant amb un assassinat i el destacat concert a Altamont; i *GREY GARDENS* (1976), que capta en cel·luloide l'obsessiva relació de les Beale, una mare i la seva filla que viuen isolades en una mansió ruïnosa d'East Hampton. Tots tres títols es van exhibir en sales cinematogràfiques i van obtenir un gran èxit.

Maysles Films Inc. ha produït moltes pel·lícules sobre l'art i els artistes, entre les quals destaca una llarga col·laboració amb els cèlebres artistes Christo i Jeanne-Claude. Els monumentals projectes d'entorn global de Christo i Jeanne-Claude han estat captats a *CHRISTO'S VALLEY CURTAIN* (1974), que fou nominada als Oscar; *RUNNING FENCE* (1978), *ISLANDS* (1986), *CHRISTO IN PARIS* (1990) i *UMBRELLAS* (1995), la qual va guanyar el Gran Premi i el guardó People's Choice en el marc del Festival of Films on Art de Montreal.

Les incursions d'Albert en el món de la música van des de *WHAT'S HAPPENING! THE BEATLES IN THE USA* (1964) a cintes sobre Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Vladimir Horowitz, Mstislav Rostropovich i Wynton Marsalis, algunes de les quals han rebut l'Emmy. El 1994, Albert va filmar un

retrat actualitzat de la banda de música *rock-and-roll* més gran del món amb *CONVERSATIONS WITH THE ROLLING STONES*.

Albert va treballar amb Susan Froemke i Deborah Dickson a *ABORTION: DESPERATE CHOICES*, títol que examina un dels temes més controvertits als Estats Units. El 1996, *LETTING GO: A HOSPICE JOURNEY* explica les respectives històries de tres malats terminals i les seves experiències pel que fa a l'atenció a l'hospici per a malalts de la seva condició. Albert va col·laborar amb Susan Froemke i Bob Eisenhardt a *CONCERT OF THE WILLS: MAKING THE GETTY CENTER* (1997). Rodada al llarg de més de dotze anys, la cinta fa crònica de l'evolució del Los Angeles Center, des del concepte fins a la construcció. No fa gaire, Albert va col·laborar novament amb Froemke i Dickson en el projecte encarregat per la HBO, *LALÉE'S KIN: THE LEGACY OF COTTON*, la història de la lluita d'una família per alliberar-se de la pobresa i l'analfabetisme al delta del Mississipi.

El 1994, la International Documentary Association va atorgar a Albert el guardó a tota una carrera. El 1997, obtingué el premi John Grierson al documental de la S.M.P.T.E. (Society of Motion Picture and Television Engineers); el 1998, el premi del president de la American Society of Cinematographers, que aquell any s'atorgava per primer cop a un realitzador i cameràman de documentals, i el premi Vision de la Boston Film and Video Foundation; el 1999, el premi Hot Docs de Toronto a tota una vida de dedicació professional, i el premi Flaherty; i el 2001, el premi a tota una vida de dedicació professional de Tossalònica. A més, el 1999, Eastman Kodak va retre homenatge a Albert tot considerant-lo un dels millors 100 directores de fotografia d'arreu del món. El 2001, Albert va rebre el premi a la millor fotografia de documentals del Festival de Cinema de Sundance per *LALÉE'S KIN: THE LEGACY OF COTTON*. Aquell mateix any, aquesta pel·lícula fou nominada als Oscar, i el 2004, va rebre el premi DuPont Columbia Gold Baton.

El cineasta va gaudir d'accés exclusiu al Dalai Lama, i va filmar la seva visita a Nova York l'estiu de 2003. Actualment, està produint, amb Antonio Ferrara, *THE GATES*, una de les darreres obres d'art de Christo i Jeanne-Claude. També treballa en projectes com ara *IN TRANSIT*, *SCAPEGOAT ON TRIAL* i *HANDHELD FROM THE HEART*.

www.maysles.com

El documental

Per què?

Com a realitzador de documentals, amb alegria diposito en la realitat el meu destí i fe. Aquesta és la meua zeladora, qui em proveeix de temes, d'experiències, tot dotat amb el poder de la veritat i l'aventura del descobriment. I com més m'adhereixo a la realitat, més honestes i autèntiques són les meves històries. Al cap i a la fi, conèixer el món real és exactament allò que ens cal per entendre millor i, per tant, probablement, per estimar-nos els uns als altres. És la meua manera de fer del món un lloc millor.

Com?

1. Distanciar-nos nosaltres mateixos del punt de vista.



Grey Gardens d'Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde i Muffie Meyer

2. Estimar els nostres subjectes.
3. Cal filmar esdeveniments, escenes, seqüències; cal evitar entrevistes, narrativa, un presentador.
4. Treballar tot aplicant el millor talent que tinguem.
5. Cal que sigui una experiència, cal filmar l'experiència directament, sense teatre, sense control.
6. Hi ha un vincle entre la realitat i la veritat. Roman fidel a ambdues.

Algunes coses que cal fer i d'altres que no hem de fer

- Manteniu la càmera estable.
- Fem ús del zoom manual, no pas de l'elèctric.
- Cal llegir tants manuals PD 170 com puguem.
- Cal llegir un llibre o capítol de fotografia en un llibre de fotografies sobre la composició de plans.
- Emprem l'instrument d'estabilització de què la càmera disposa.
- No utilitzem mai el trípode (l'excepció: quan filmem fotografies, per exemple).
- Obtindrem una imatge més segura com més curta sigui la distància focal (gran angulars) del pla. En una presa en moviment, utilitzem sempre gran angulars.
- En cada pla, comencem a rodar abans que l'acció s'esdevingui a l'inici, i mantinguem-nos filmant després que hagi acabat l'acció, al final. El muntador ho necessitarà així.
- No fem ús dels focus. La llum disponible és més autèntica.
- Aprenguem la tècnica, però és igualment important que mantinguem els ulls ben oberts per observar el moment significatiu. Orson Welles: «La càmera de l'operador hauria de tenir, darrera la seva òptica, l'ull d'un poeta.»
- Recordem que com a cineastes de documentals som observadors, autors però no directors, descobridors però no controladors.
- No ens preocupem perquè la nostra presència amb la càmera canviï les coses, de cap manera, si estem ben segurs que pertanyem al lloc i al moment i comprem que al nostre favor tenim el fet que dels dos instints, esbombar o mantenir un secret, el més fort és el d'esbombar.
- No es tracta de «passar desapercebuts.» Això no tindria cap sentit. Necessitem establir una relació fins i tot sense explicitar-ho, més aviat a través del contacte visual i l'empatia.

Albert Maysles (www.mayslesfilms.com)

Albert Maysles

Després d'estudiar psicologia, Maysles es va dedicar de ple a la realització de documentals en un viatge a la Unió Soviètica en el decurs del qual va filmar pacients d'hospitals mentals. *PSYCHIATRY IN RUSSIA* (1955) anuncia tots els seus treballs posteriors pel que fa a la seva fascinació compassiva vers el comportament humà. Mentre feia autostop pels Estats Units, i tot viatjant en motocicleta des de Munic a Moscou, Maysles i el seu germà petit, David, van desenvolupar la curiositat al voltant de les històries de la vida alhora que forjava una associació artística molt estreta.

La primera producció d'ambdós, *YOUTH IN POLAND*, es va emetre als Estats Units per la NBC el 1957, i va possibilitar que els dos germans s'unissin a un grup de joves periodistes innovadors que es dedicaven a la realització de documentals experimentals en la sèrie *Living Camera* per a Time, Inc., sota el lideratge de Robert Drew. Tot fent ús de càmeres lleugeres i mòbils, enregistradors de so portàtils, micròfons direccionals, i pel·lícula ràpida, Drew i els seus companys van esdevenir pioners nord-americans d'una mena de *cinema vérité* que s'anomenà *direct cinema*. Aquest estil reflectia la urgència dels anys 60 per tal d'explorar el món real mitjançant els *mass media*, sense fer ús de la veu en *off*, entrevistes, i interpretacions. Fou ben bé al contrari, eren fidels a les possibilitats i exigències d'un estil documental essencialment observador.

Albert Maysles, junt amb dos altres operadors de càmera excepcionals, Richard Leacock i D. A. Pennebaker, van rodar *PRIMARY* (1960), que reflectia un moviment cinematogràfic en pujança i enregistra un moment polític important a la història nord-americana mentre John Kennedy avançava cap a la presidència. A *PRIMARY*, fou Maysles qui va filmar (segons tots els indicis) el pla més cèlebre i recordat d'aquell incipient *direct cinema* nord-americà: el pla en gran angular d'un minut i vint segons del seguiment de Kennedy mentre fa entrada al miting polític de Milwaukee, tot adreçant-se cap a l'escenari del saló a través d'una gentada de mans esteses. Fou Maysles qui va posar un rostre humà a la Revolució Cubana a la producció de Drew, *YANKI NO!* (1961).

Quan la Drew Organization esdevingué oficial, els germans Maysles van refusar d'incorporar-s'hi; en comptes d'això, el 1962 van formar la seva pròpia companyia de producció, Maysles Film, Inc. Els germans van funcionar com a equip de rodatge amb tasques sistemàtiques. David enregistra el so i supervisava el muntatge mentre que Al n'era l'operador de càmera i el tècnic responsable de les innovacions en l'ús de l'aparell. Compartien les responsabilitats del negoci i, de manera habitual, es finançaven els propis projectes més personals mitjançant la producció de films promocionals d'empreses i anuncis d'inspiració realista. Contràriament als temes a què tendien les pel·lícules de Drew o a la sèrie de documentals de Frederick Wiseman al voltant de les institucions socials, els documentals de Maysles resseguien els aspectes erràtics de les interaccions personals.



Albert i David Maysles

Una col·lega seva, Ellen Hovde, descriu un objectiu permanent dels germans Maysles: «apuntar en paràmetres cinematogràfics cap a la novel·la feta de sensibilitat abans que no pas cap a la novel·la d'argument». Els seus documentals sovint s'han centrat en les experiències d'individus forga famosos com ara el productor Joseph E. Levine; els músics de rock The Beatles i els Rolling Stones; músics considerats clàssics com ara Leonard Bernstein, Vladimir Horowitz, Jessye Norman, i Seiji Ozawa; l'actor Marlon Brando; l'escriptor Truman Capote; l'artista conceptual Christo; els boxejadors Muhammed Ali i Larry Holmes i, conseqüentment, en la dèria americana per la fama. No obstant això, tres dels seus films més reconeguts, *SALESMAN* (1968), *THE BURK FAMILY OF GEORGIA* (1976), i *GREY GARDENS* (1976), es desplacen des dels reflectors *glamurosos* cap als cantons foscos de la vida nord-americana. A *SALESMAN*, els germans Maysles retornen al Boston irlandès de la seva joventut i al record de l'esforç vessat per obrir-se camí com a venedors, porta a porta, per tal d'accedir a la universitat, tot seguint els respectius recorreguts de quatre venedors de biblies. El resultat, després inclòs a l'U.S. National Film Registry, fou un dels primers films del *direct cinema* que es projectà a una sala cinematogràfica. *THE BURK FAMILY*, emmarcat en la pobresa del món rural, integrava una de les sis parts de què constava una sèrie de televisió entorn de la família nord-americana. Sense cap recança a documentar les dures realitats de les vides dels Burke, el documental dels Maysles mostra la família amb un respecte i calidesa que roman absent en els perfils habituals dels pobres del sud. *GREY GARDENS* examina una relació intensament competitiva entre Edith Bouvier Beale i la seva filla de mitja edat, Edie, dues dones aïllades, enginyoses i excèntriques, en estat de desintegració. L'oberta intimitat de *GREY GARDENS* va sacsejar emotivament el públic. Alguns van trobar força incòmode el seu nivell de autorevelació; l'opinió general fou que el documental esdevenia una no ficció important i reveladora. Després que s'esdeingués la mort sobtada de David, el 1987, Al Maysles va continuar i intensificar la seva col·laboració amb un grup de muntadors i coproductors de documentals forga capacitats, entre els quals hi ha Charlotte Zwerin, Ellen Hovde, Muffie Meyer, i Susan Frome. Malgrat el superficial retret de «cinema descontrolat», el *cinema vérité* ha depès sempre d'un muntatge subtil i complex. Efectivament, «el treball de la càmera i el muntatge són determinants en el *cinema vérité*» (Hovde, 1980) i la força del treball de Maysles emana parcialment del muntatge imaginatiu que els seus col·legues apliquen a les pel·lícules. Als anys 90, Maysles va rodar documentals per a la televisió per cable de temàtica que va des de l'avortament, fins a un seguit de perfils de directors cinematogràfics, passant per l'atenció a malalties terminals i els líllegats econòmics de l'esclavatge; no obstant això, cada pel·lícula es caracteritzava per una atenció franca tot i que també pregonament compassiva cap a l'experiència individual. Junt amb altres practicants del *direct cinema*, Maysles ha hagut de fer front a una crítica habitualment instal·lada en contra dels documentals que només observen: voyeurisme, i a un cert fracàs en assolir una suposada promesa d'objectivitat. Per a Maysles, el respecte mutu i les relacions sòlides amb els temes dels documentals són les claus essencials per tal d'evitar aquest voyeurisme. Un dels seus «manaments» per al documental és «distanciar-se del punt de vista» alhora que cal reconèixer que sempre es tindrà un marc de referència quant al tema. El veterà cameràman considera la integritat personal el fonament imprescindible per a la producció de documentals creïbles i urgeix als realitzadors que procurin entendre els seus temes. Tot i que els germans Maysles mai no van ser contribuïdors actius en la teoria del documental, a través dels seus millors treballs van anunciar i influir en dues importants tendències del documental contemporani: un reconeixement de les dimensions del poder dins la vida familiar (*GREY GARDENS*) i un reconeixement reflexiu del procés de filmació dins del text del documental (*GIMME SHELTER*). Després d'haver filmat gairebé durant mig segle, Al Maysles segueix fascinant-se davant de la complexitat i ambigüitat de la personalitat humana, i reté la voluntat d'adoptar les noves tecnologies (la més recent digital), i la fe en les possibilitats del *direct cinema* per tal de registrar les complexitats de l'experiència personal.

Carolyn Anderson (Encyclopedia of the Documentary Film. Volum 2. Routledge, Nova York-Londres, 2006) ▶

Al voltant d'Al Maysles

Què hi ha de revolucionari als films de Maysles? En primer lloc, per descomptat, hi ha la seva manera d'enfocar el material. Els realitzadors de documentals han aspirat sempre a l'ideal d'entendre la càmera com un observador imparcial i gens intervencionista que capta la imatge i el so de l'autèntica vida. Robert Flaherty va fer un primer intent en algunes escenes de *LOUISIANA STORY*, però un equip de so pesat i difícil de manejar va fer que s'encallés de valent. Fons Lanelli fou un dels primers pioners en els documentals rodats càmera en mà i sincronia de so, amb *THE YOUNG FIGHTER* i altres films exhibits a la sèrie de televisió *Omnibus*. El sistema de Lanelli emprava un engranatge mecànic entre càmera i enregistradora de so, tot i que una mica més tard, altres realitzadors com ara Morris Engel i Richard Leacock (els quals van ser operadors de càmera de Flaherty a *LOUISIANA STORY*) ja estaven desenvolupant equips de sincronia, amb els quals la càmera lleugera i l'enregistradora de so podien romandre completament independents l'una de l'altra. Les millores de Maysles pel que fa a la idea d'aquest tipus de càmera i d'enregistrament de so són tres: La càmera de Maysles es manté en un equilibri correcte. Pesa 14 kg, però mitjançant la col·locació dels carregadors de film darrere de l'aparell, s'estabilitza quan descansa sobre l'espatlla de l'operador. Aquest la pot dur durant més



Meet Marlon Brando d'Albert i David Maysles

estona, molta més que si es tractés d'una càmera amb una estabilitat inapropiada i de menys pes. «Els fabricants de càmeres dediquen molt d'esforç a l'enginyeria, però no atenen prou l'enginyeria humana» —comenta Maysles.

Amb aquesta càmera s'hi pot veure per sobre quan no s'està rodant. «Quan les càmeres habituals són davant teu, gran part de la visió de l'operador és veu perjudicada» —comenta—. «És una qüestió de màxima importància poder centrar la màxima atenció en tot allò que s'esdevé davant de l'aparell més que en la càmera mateixa. En col·locar el visor de l'òptica zoom Angenieux damunt de la càmera, l'aparell sempre roman fora del meu camp de visió. A més a més, l'operador amb només un esguard cap avall pot veure tots els controls.»

Tots els elements de la càmera formen part del cos d'aquesta. Res de paquets de bateries que pengen per damunt de l'espatlla o qualsevol altre accessori que romanguin separat de la càmera. Fins i tot l'exposímetre de llum incident (un espectre amb un detector de llum que gira) està lligat al davant de l'aparell.

La càmera funciona amb un motor sincrònic que alimenta un paquet de bateries. Si un motor així es connectés a una línia de corrent elèctric regular (tot proveint 110 volts, 60 cicles, i corrent altern) funcionaria a una velocitat sincrònica estàndard. Atès al fet que les bateries només són de 12 a 15 volts, s'empra un transformador per tal d'augmentar el voltatge a 110. Un inversor canvia el corrent continu que proveeix la bateria en altern. Només resta convertir el poder de la bateria a 60 cicles. Això s'aconsegueix tot emprant un diapasó que vibrí a 60 cicles, el senyal del qual s'amplifica per controlar la velocitat del motor. Aquest control de velocitat és força precís (El rellotge Accutron de Bulova funciona pel mateix principi).

L'enregistradora de so (que no està connectada a la càmera) també conté un diapasó de 60 cicles. Tot i això, no controla la velocitat del motor de l'aparell perquè, encara que fos de la màxima precisió, la cinta d'un quart de polsada podria estirar-se, tot perdent-se així la sincronia. En comptes d'això, el senyal s'enregistra a la vora de la mateixa cinta, tot subministrant una cadència que controla acuradament la velocitat de la cinta quan s'efectua la regravació en una

cinta magnètica dentada de 16 mm. D'aquesta manera, s'aconsegueix una sincronia de so absolutament perfecta per a la pel·lícula.

Per tal d'aconseguir aquets objectiu, Maysles està millorant permanentment el disseny de la seva càmera amb l'objectiu de fer que aquesta sigui encara més portable i fàcil de manegar. Actualment, està acabant un model en què el pes de l'aparell es reduirà de 14 kg a quelcom més de 6 kg, inclòs un carregador per a 366 metres de pel·lícula enloc dels 122 metres que actualment empra una càmera. Està convençut que és possible reduir encara més aquest pes (carregador inclòs) fins a 4'5 kg en un futur que no veu llunyà.

Charles Reynolds (The Documentary Tradition, W. W. Norton & Company, Inc. Nova York, 1979) ▶

▶ Albert i David Maysles

SALESMAN, una pel·lícula dels germans Albert i David Maysles, i de Charlotte Zwerin, ressegueix quatre representants de la Mid-American Bible Company mentre treballen als seus territoris de Boston i Florida: Paul Brennan, conegut com «el teixó»; Charles McDevitt, «el Gipper»; James Baker, «el conill»; i Raymond Martos, «el brau».

Paul Brennan és el centre d'atenció de la pel·lícula, no només pel seu estil, la manera de promocionar el que ven, i introspecció, sinó també perquè es tracta d'un actor nat, que no adverteix la càmera, capaç d'improvisar, de recordar, i de riure's de l'adversitat. Igual que els seus equivalents a la ficció, el Willy Loman de *Death of a Salesman* d'Arthur Miller, i el Harry Hickey de *The Iceman Cometh*, d'Eugene O'Neill, Paul significa molt més que només un venedor caigut en desgràcia en temps durs. Es veu atrapat en un dilema existencial, entre el sense sentit del seu treball i els dictats del cor. Seria interessant de veure'l si vengués maquinària pesada, sabates, o assegurances; però el que ven són bíblies, que per a ell no deixa de ser un altre producte per vendre. Amb habilitat per esquivar la conversa religiosa, desplega la seva estratègia de venda consistent en una combinació de frases de venda insistents i coercitives i un cert imperatiu moral que l'ajuda a trencar la resistència dels clients. Els grans temes referits a la societat nord-americana i als seus valors que hom troba a SALESMAN contenen el típic conflicte americà entre els valors materials i els espirituals. Aquí, els venedors de bíblies s'adonen que la seva tasca no consisteix tant a vendre llibres impresos si no a aconseguir que els clients revisin llur fe. És en aquest segon en què s'escindeix la fe i el dubte (els llibres són cars) que s'aconsegueix la venda habitualment.

Tanmateix, SALESMAN també parla sobre la gent solitària que necessita una Bíblia cara per confirmar una fe engendradora per les estratègies d'un venedor: es tracta del sentiment de culpa que experimenta quan no vol el llibre o no té prou diners per comprar-lo. La pel·lícula no pretén fer una anàlisi social pregona; més aviat la seva superfície resplendeix amb gent, cases i comentaris inoblidables: la mare i filla irlandeses a una cuina de Boston; el vicepresident de l'empresa que publica les bíblies, Melbourne I. Feltman, doctor en filosofia, el més gran venedor del món dels *best sellers* del món; la vídua anciana a la qual Paul convenç perquè compri el llibre («Bé, de fet no sé quants anys em queden per llegir la Bíblia»); i la parella casada directament sorgida d'una sàtira al voltant dels costums de vida als Estats Units, ell en samarreta, ella amb el cabell ple de rulos, amb un aparell de música on sona una versió orquestral poc reeixida del *Yesterday* dels Beatles. Tots aquests moments, i molts d'altres, fan de SALESMAN un document sociològic per conservar.

SALESMAN duu la marca del *direct cinema*: el control de la tensió entre la forma i el contingut del film. Es fa evident, tant a la pel·lícula com als comentaris dels realitzadors, que van estar molt atents al tema i s'involucraren pregonament en les implicacions de la cinta. És el muntatge de Zwerin el que manté la tensió entre la filia dels germans Maysles per Paul Brennan i el seu desig de romandre objectius a l'hora de rodar. El resultat és un maneig intel·ligent, directe, i sovint enginyós d'un tema delicat caracteritzat per la comprensió i el respecte per la línia que roman entre ficció i fets. SALESMAN esdevé notable no només per la seva habilitat per mantenir el reportatge de no ficció en un llargmetratge, sinó també per la fotografia i registre de so absolutament extraordinaris. Tècnicament i conceptualment es distingeix per la seva originalitat, el maneig intel·ligent del tema i la seva fidelitat a la veritat.



Quatre imatges de *Salesman* d'Albert Maysles, David Maysles i Charlotte Zwerin

GREY GARDENS (dels germans David i Albert Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, i Susan Froemke) és una pel·lícula complicada sobre una relació extraordinària, és un dels films de no ficció més profund, pertorbador i estrany que mai s'han fet. La relació s'estableix entre Edith Bouvier Beale i la seva filla Edie, familiars de Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis. La vinculació de sang amb la cèlebre Sra. Onassis només es fa rellevant en establir-se un contrast entre el context social glamurós en què aquestes dones van néixer i es van criar i les circumstàncies miserables en les quals ambdues han decidit viure plegades. En aquesta cinta excepcionalment ben estructurada, la premissa general dels germans Maysles rau en el fet que les vides de les dues dones esdevenen massa complexes i contradictòries com per reduir-les a categories normals o a una narrativa lineal. Llur relació va més enllà de la condició de mare (Big Edie) i filla (Little Edie).

L'estructura del film exemplifica un dels principis fonamentals del *direct cinema*: quan sigui l'hora de presentar temes gens familiars, el realitzador té una responsabilitat que és alhora periodística i artística, consisteix a mirar de ser tan objectiu com sigui possible. L'establiment de la relació entre la forma cinematogràfica i els continguts esdevé fins i tot més decisiu quan l'artista treballa amb metratge que documenta una particular època, indret, i circumstància. L'atractiu i la força de la pel·lícula deriva no només de l'observació que Maysles aplica sobre les dues dones, sinó també del muntatge. Muffie Meyer, un dels muntadors cinematogràfics, comenta que en l'evolució del procés de muntatge hi havia ocasions on Big Edie semblava molt més cruel i dominant que no pas quan apareix finalment a la pel·lícula. Meyer i Ellen Hovde van treballar, mitjançant el muntatge, per tal d'aconseguir un cert equilibri entre ambdues dones.

L'estructura de GREY GARDENS és el procés d'acumulació en el qual emergeixen pautes ben definides a partir d'un tractament de contrapunt de determinats temes: mare anciana / filla jove; passat / present; energia / apatia; independència / dependència; llibertat / confinament; amor / odi; veritat / mentida; ordre / desordre; responsabilitat / irresponsabilitat. Little Edie diu: «és horriblement difícil mantenir la línia entre passat i present,» i la melangia i tristot que surt de la seva boca estableix un to que troba ressò a l'estructura de la pel·lícula. També hi ha contrapunt visual i auditiu i contradicció entre les dues dones (per exemple, estatisme contra energia dinàmica), la qual cosa aconseguix la «igualtat» per la qual els muntadors maldaven: el contrapunt entre el passat (a fotografies, cançons, històries, i altres records, com ara la casa atrotinada enmig de mansions ben conservades) i el present cinemàtic (allò que veiem de les dones actualment). Quant a les fotografies (el passat), Little Edie diu: «No podem exposar-les a la llum,» i tot i això es mostra anhelosa per ser captada per la càmera. El triangle que s'estableix a tres bandes entre les dues dones i el procés cinemàtic suggereix que la càmera (i el micròfon) és un personatge més del film. De fet, ambdós germans Maysles apareixen a la pel·lícula. La imatge fixa dels germans, que serveix de pla d'obertura de la pel·lícula, els identifica com a «pretendents» de Little Edie, la qual pregunta «Què volen fer? A on volen anar ara?» Les Beale parlen amb els Maysles i, en una imatge brillant centrada en els personatges i els temes, veiem Al, David (al mirall), i un encantador dibuix al carbonet de Big Edie a la paret, i escoltem la veu de Big Edie a la banda sonora. Els Maysles, com tots els homes a les vides de les Beale, esdevenen importants per al film tant com a protagonistes com a antagonistes; les dues escenes clau de picabaralla impliquen tots aquests homes diversos.

La càmera i el micròfon fan de confidents silencis. Com ha

escrit Kenneth J. Robson, ambdues Beale van ser i són actrius; llurs vides esdevenen un seguit d'assajos o de presa cinematogràfica per a la interpretació final que mai no veurem. Aquesta conversa és prou mostra del grau d'implicació dels Maysles en el seu guió:

Little Edie: Benvolgut David, on heu parat fins ara? On éreu? Tot el que em calia era aquest home, David. David, tant de bo hagués tingut en David i l'Al abans.

Big Edie: Tenies ta mare!

Little Edie: Sí, ja.

En altres moments, Little Edie recorre el seu «cas» davant de la càmera. Sembla com si hagués romàs a la presó dins Grey Gardens, i que els Maysles li hagin donat l'oportunitat d'enviar la seva història al món real. Big Edie diu: «Esteu malbaratant aquesta cosa [la càmera] en això [tot apuntant cap a la seva filla]. Això és de babaus!» I Little Edie respon: «No em veieu com em veig jo mateixa, però sou molt bo en tot allò que veieu Em veieu com una dona. Jo em veig com una nena.» Davant de tot això, ni la càmera ni l'operador responen.

Finalment, aquesta relació insòlita entre els subjectes i els creadors de la pel·lícula planteja la qüestió del punt de vista dels germans Maysles. De fet, hi ha diversos punts de vista en aquest film que ha estat estructurat formalment i amb tota precisió. Cadascuna de les dones gairebé sempre és al temps i a l'espai de l'altra, visualment i auditivament, a la pantalla o fora de camp; el que potser esdevé més memorable és el so de llurs veus. GREY GARDENS mai no permet que el públic oblidí que aquestes dues dones estan inextricablement unides, no sols com a mare i filla, o com a cohabitants, sinó també pel passat i el present, l'amor i l'odi, pels patrons de dependència i independència en els quals han escollit viure. Se les coneix com a «gran» i «petita», i es diuen l'una a l'altra «dona» i «nena.» És aquesta interacció (i la interacció entre la realitat present i la història passada, barrejada amb els records) que atorga a la pel·lícula la seva textura rica i estructura complexa. Els germans Maysles no presenten les Beale com a excèntriques o com a fenòmens estranys, i no se n'aprofiten. Les dones, adinerades i amb un passat ple d'avantatges, viuen a la seva manera. A cada pam, la força de la mare es fa tan rellevant com la dependència de la filla (i a l'inrevés).

GREY GARDENS exalta les Beale com a dues persones idiosincràtiques que han passat molt anys en solitud i que bàsicament han emergit senceres. Big Edie és una dona amb una força formidable, amb pau espiritual i saviesa plena. Quant a Little Edie, tot i amb la seva manca de talent, és una dona de gran vitalitat i originalitat; es descriu ella mateixa com «un personatge incondicional, una dona incondicional.» En una de les sobtades percepcions que apareixen al film, Little Edie pregunta amb fermesa: «Allò que distingeix l'aristocràcia és la responsabilitat, no?» Des d'un pla del seu rostre pensatiu, la pel·lícula salta a un pla de Big Edie, qui també observa meditativament. A GREY GARDENS, les Beale, i no els germans Maysles, són el punt de vista.

Richard M. Barsam (Nonfiction Film. A Critical History, Indiana University Press, 1992) ▶

▶ El direct cinema i els germans Maysles

La recerca de mitjans autèntics d'Albert Maysles per filmar la gent en situacions de la vida real el va portar a una direc-



Umbrellas d'Albert Maysles, Henry Corra i Graham Weinbren

ció similar a la dels cineastes del *direct cinema*. Maysles pensava que, amb la càmera, podia convertir-se en allò que ell anomenava un «testimoni veraç» del món que l'envoltava. La seva feina de càmera a Drew Associates, juntament amb el seu estil tècnic i la seva capacitat per copsar moments reveladors, van comportar que guanyés ràpidament notorietat i respecte a principis dels anys setanta. Va treballar amb Drew a EDDIE (1960) i a YANKI NO!, i es va fer famós entre els seus contemporanis pel moment sobre el qual més s'ha escrit en la història del *direct cinema*: un *travelling* gairebé continu de quatre minuts amb John Kennedy obrint-se pas entre una multitud de seguidors a PRIMARY. Per quan va fundar la seva pròpia productora cinematogràfica amb el seu germà petit, David, la seva reputació ja estava del tot garantida. L'any 1964, el director francès Jean-Luc Godard l'anomenà el «millor càmera d'Amèrica». Considerat un dels principals portaveus de l'emergent *cinéma vérité* dels Estats Units, Albert encunà el terme *direct cinema*, perquè va considerar que descrivia millor la immediatesa de les seves pel·lícules. Tot i que li mancava formació acadèmica en cinematografia, es va ocupar fervorosament dels aspectes tècnics del cinema, i al cap del temps va arribar a dissenyar una càmera encara més lleugera (13,6 kilograms) i va trobar una nova ubicació per al visor de la càmera amb l'objectiu d'aconseguir més flexibilitat per veure allò que filmava. Aquests van ser avenços que revolucionaren la forma de fer cinema de no ficció.

Els germans Maysles han estat revolucionaris en altres sentits. Sense perjudici de la sofisticada tecnologia, un sòlid fonament filosòfic i artístic —que constitueix l'estètica cinematogràfica diferenciadora dels Maysles— ha comportat que els seus films fossin quelcom més que mers exercicis tècnics. Part d'aquesta estètica tenia el seu origen en la recerca dels germans de mitjans més autèntics per expressar-se i interactuar amb el món que els envoltava. Per exemple, quan Albert va viatjar a la Unió Soviètica per portar a terme una investigació sobre els hospitals psiquiàtrics estatals, no va escriure —com ho haurien fet molts científics socials— un informe dels seus resultats. Més aviat, Albert pensava que fer una pel·lícula (de la situació) «seria la forma més autèntica» de presentar allò que havia vist. Així mateix, David, que gravava el so i supervisava el muntatge de les pel·lícules dels germans, parlava sovint de muntar les pel·lícules «amb la mínima estructuració dels esdeveniments per part del cineasta», i de ser «fidels a allò que està passant davant nostre».

L'aspiració inicial de crear pel·lícules més «fidels» (és a dir, més autèntiques) adquiria un caire gairebé espiritual quan celebraven i exploraven la humanitat dels subjectes filmats. Ambdós germans han descrit les seves pel·lícules

com a «actes de fe», i han parlat sovint de tenir fe en si mateixos o en el seu procediment. Els seus contemporanis han dit que Albert era «en assumptes cinematogràfics... un fanàtic religiós»; «tant un formidable professor com un missioner», un home que podia «fer una religió o una virtut del simple acte de mirar». El crític de cinema Louis Marcorelles, després de veure els germans parlar de la seva pel·lícula SHOWMAN (1963) davant d'un públic parisenc, afirmà com n'era d'«encoratjador» el fet de «sentir tan càndida professió de fe al cinema». Fins avui dia, Albert Maysles continua utilitzant aquesta terminologia quan parla de la seva feina: «Vivim en una època en què la fal·làcia ha pres el poder. És hora que la derroquem i visquem en una època d'autenticitat, afrontant els fets. Aquí resideix la nostra humanitat. El documental hauria de ser l'àmbit on s'aprèn què és ser humà».

En les seves pel·lícules els Maysles s'apliquen a una presentació immediata de la gent, nua d'artifici, revelant-ne la humanitat essencial. Els germans Maysles apuntaren que «més que mai, els espectadors podrien sentir com és estar a la pell dels protagonistes». Tal empatia confereix a les pel·lícules un to igualitari, situant-se públic, subjecte i cineasta en el mateix pla, amb igual importància. En conseqüència, es modifiquen moltes de les expectatives habituals sobre la conducta de la gent. Les seves pel·lícules il·lustren, per exemple, que la interpretació és una qüestió complexa en un món que es troba cada cop més sumit en la interpretació. De vegades, les estrelles, en moltes de les pel·lícules, resulten exposades quan menys conscients són d'estar actuant i cada cop més es comporten com la «gent corrent». En ocasions —com quan Christo accepta abatut el fracàs del seu pla inicial a Califòrnia (a RUNNING FENCE), o quan, a GIMME SHELTER (1970), alguns membres dels Rolling Stones veuen el metratge de l'assassinat d'Altamont amb expressió adusta—, els artistes/estrelles semblen, fins i tot, vulnerables, ben bé al contrari que en les habituals presentacions assaonades del seu art i de si mateixos. En canvi, a les dues principals pel·lícules sense celebrats dels germans Maysles, GREY GARDENS (1975) i SALESMAN (1967), hi ha gent actuant davant de la càmera.

Pel que fa a la resta, molts dels seus films recolzen els desvalguts de la societat, aquells que s'oposen a les normes socials, les quals, des del peculiar punt de vista del film, són reduccionistes abans que il·lustrades (Paul Brennan a SALESMAN, Christo, les Beale a GREY GARDENS). Particularment, els germans Maysles es valgueren del *direct cinema* per reafirmar la sagrada individualitat de l'home en un món cada cop més propens a identificar la gent per pertànyer a grans grups, amb freqüència confrontats (americà, comunista, hippie, falcó, colom). Segons ells, el *direct cinema* significava no només experimentar els esdeveniments en el seu esdevenir, sinó també reexperimentar la gent en aquest esdevenir. La intenció era aleshores revelar allò inherentment humà a cada persona. Com altres cercadors d'autenticitat, els germans constataren que el relat de la vida d'una persona concreta comprèn la història de tots els homes. Albert ho va formular més clarament: «El que fem és, realment, una glorificació de l'esperit humà».

Jonathan B. Vogels (Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto, T&B editores / Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, 2008) ▶

BIBLIOGRAFIA: ALBERT I DAVID MAYSLES

Monografies:

- Coming down. En Saunders, Dave. *Direct cinema*. London; New York: Wallflower, 2007. p. 126-141.
- Gimme shelter. En *Encyclopedia of the documentary film (v. 1: A-G index)*. New York [etc.]: Routledge, 2006. p. 480-482.
- Hovde, Ellen. *Grey gardens*. En Rosenthal, Alan. *The documentary conscience*. Berkeley: University of California Press, 1980. p. 372-387.
- Maysles, Albert. En *Encyclopedia of the documentary film (v. 2: H-O index)*. New York [etc.]: Routledge, 2006. p. 873-876.
- The Maysles brothers: interviewed by James Blue. En Macdonald, Kevin; Cousins, Mark; *Imagining reality: the faber book of documentary*. London; Boston: Faber and Faber, 1996.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

Articles de revista:

- Chalumeau, L. *Gimme Shelter, la rédemption du Rock filmé*. "Cinématographe", n. 76 (mars 1982), p. 70-71.
- Clarke, Roger. *Raccoons in the attic*. "Sight & Sound", n. 5 (may 2007), p. 10.
- Rosenthal, Alan. *Ellen Hovde: an interview*. "Film Quarterly", n. 2 (winter 1978-79), p. 8-17.
- Roth, Laurent. *Gimme shelter, The Rolling Stones*. "Cahiers du cinéma", n. 492 (juin 1995), p. 129.
- Tessé, Jean-Philippe. *Cinéma sans mensonge, des frères Maysles à Wes Anderson*. "Cahiers du cinéma", n. 606 (nov. 2005), p. 102.