

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 3

3 – 8 febrer 2009



Ross McElwee

Ross McElwee

Entrevista amb Ross McElwee

Des del reconeixement de Jonas Mekas, el «diari filmat» és al centre de nombroses pràctiques suscidades per l'adveniment de les càmeres de vídeo portàtils i digitals. Força allunyat de l'estètica del film de cambra, on el cos del cineasta esdevé el tema d'una introspecció detallada, i no gaire més proper a la poesia de la memòria i dels fragments inventats per Mekas, Ross McElwee aprofundeix en la seva «veu», segons la seva pròpia expressió. De CHARLEEN (1976) a SIX O'CLOCK NEWS (1996), tot passant per HERMAN'S MARCH (1985) i TIME INDEFINITE (1992), els seus dos llargmetratges més importants, McElwee s'interessa per la capacitat narrativa del gènere, particularment per l'ús molt literari de la veu en *off*, s'inventa un «tema» a cada pel·lícula, se n'allunya segons li sembla i, sobretot, segons els sembla als altres; personatges amics o desconeguts als quals permet canviar de rumb. De vegades a prop de Nanni Moretti, tot i que roda sense cap ajut tècnic, McElwee és un cineasta que es passeja i es bifurca tranquil·lament, obsesionat pel sud dels Estats Units, la terra de la seva infantesa. Sense fonamentar el seu cinema en la recerca formal, es lliura a fons per tal de revolucionar-ne la narració.

On vivíeu de petit?

A Carolina del Nord, un estat del sud dels Estats Units. Les reunions familiars eren freqüents; estàvem molt units. El meu oncle, que filmava totes aquestes trobades amb una càmera de Súper-8, era una mena de dipositori d'aquest vincle. Li vaig retre homenatge a TIME INDEFINITE (1986) en emprar un dels seus films, on jo hi aparec amb quatre anys tot abraçant una nena. Retrospectivament, el fet que no comencés a pensar en el cinema fins que me'n vaig anar a Boston, a la dècada dels 70, ha estat una manera de tenir la meua família present.

Què va passar a Boston?

Mentre estudiava a l'Institut Tecnològic de Massachusetts (MIT), vaig descobrir les pel·lícules de Frederick Wiseman i de Richard Leacock. No n'havia sentit a parlar mai del *cinéma vérité*, i em va agradar llur filmació en brut, que aportava solucions que no havia trobat pas a cap altra forma d'expressió visual, tant ficció com documentals en conjunt. Leacock feia classe al MIT i, en començar a assistir-hi, em van venir ganes de filmar si fa no fa de la mateixa manera que ho faig ara. També hi havia allà un home, l'actitud del qual em va fascinar. Es deia Edward Pincus, i feia una pel·lícula sobre el seu matrimoni que va necessitar cinc anys de rodatge, i tres més de muntatge. Això em semblava extraordinari.

Quina és la raó per la qual evoqueu més l'aspecte «brut» del cinema documental per explicar les vostres influències, quan de fet les pel·lícules que feu tenen una intenció narrativa?

Abans de fer cinema em vaig apassionar per la fotografia. Llavors em semblava que per recórrer el món i interactuar amb ell, l'objecte més adient era una petita càmera fotogràfica. M'agradava respondre instantàniament a allò que veia i al desig que aquella visió em provocava. La feina de revelar, atès que establia una relació estreta amb la matè-



Sherman's March de Ross McElwee

ria de la pel·lícula, satisfieia el meu desig d'immediatesa i de «revelació» en encarnar-lo. Per a mi, obrar amb el món era (i encara ho és) viure autòmicament a la pràctica, tant a la presa de decisions com a la consecució del que em venia de gust. De bell antuvi, associava el cinema amb un treball d'equip pesat i costós. Les pel·lícules de Wiseman i de Leacock em van fer canviar de parer: ells rodaven en grups de dos o de tres com a màxim. Al MIT, vaig començar a emprar un Nagra SM, el qual ofería la mateixa autonomia que un aparell fotogràfic però amb més complexitat. Aleshores, em vaig passar de la fotografia al cinema, per les mateixes raons, suposo, puix que les imatges animades m'han revelat el seu caràcter hipnòtic. Només imaginar-les i fer-les néixer ja era una cosa increïble, una sensació que he tingut per sempre més.

Sempre heu pensat i practicat el cinema com a independent. Fer carrera, Hollywood, les pel·lícules mainstream són mots aliens al vostre vocabulari.

La meua formació com a cineasta s'ha forjat de la manera més natural possible: hom sempre m'ha dit que filmés per a mi mateix, que no calia que pensés en si esdevindria la meua professió i m'hi guanyaria la vida. En el meu esperit, el cinema sempre ha estat una forma d'expressió personal, i no pas necessàriament autobiogràfica, sinó en consonància amb una visió del món provinent d'un treball íntim.

Per què l'elecció de l'autobiografia?

En cert moment, la noció de *cinéma vérité* em va significar un problema: m'incomodava això de fer veure que no s'està pas a l'espai d'aquells que es filma (com si fóssim invisibles) i de convertir el cinema en una mena d'espionatge. Per què cal saber coses únicament referides als objectes o a les persones que es filma i no pas a propòsit d'aquells que fan funcionar la càmera? No ens equivoquem: prou sovint el cinema manté les distàncies, però de vegades hom pot experimentar un problema ètic en prendre imatges sense parar i no retornar-ne res, cap imatge. He trobat una solució en fer del cineasta una part de la posada en escena de la

pel·lícula. D'aquesta manera, hi ha un cert equilibri, feliçment imperfecte. El cineasta sempre té el poder de fabricar les imatges i de muntar-les, però en el meu cas personal, em sento més còmode si m'incloc a l'interior de la història que estic rodant.

Quan va fer el pas?

La meua pel·lícula de final d'estudis, CHARLEEN, s'escapava al concepte de veritable autobiografia, però traçava el retrat, en el decurs d'un mes, d'una persona que m'era molt propera. Es trobava en plena ruptura sentimental. Jo parlava rere la càmera com si fos un entrevistador, però gràcies a la confiança que hi havia entre tots dos, la pel·lícula va prendre una certa dimensió. Al film següent, opto per parlar de mi. El resultat és un curtmetratge titulat BACKYARD, on aparec per primer cop davant la càmera. Després d'aquest experiment, vaig fer el meu primer llargmetratge, SHERMAN'S MARCH. L'elecció de l'autobiografia és humana i universal: la diferència amb una altra mena de cinema només és una qüestió de perspectiva.

Quina és la vostra relació amb la càmera? A TIME INDEFINITE i a SHERMAN'S MARCH, la manegua de vegades com si fos una via d'accés al discurs morós: us ajuda a seduir les dones.

La càmera és una metàfora bonica en si mateixa: vuit kilograms d'acer i de vidre que pesen sobre la meua espatlla com un voltor; quan la duc, sóc un pirata que aborda un navili. També és una passarel·la cap als altres, els distreu. En la seva companyia, esdevinc una mica més que un paio normal que prova de parlar amb la gent. Quan vaig començar a filmar, era una excepció, un animal de fira, que suscitava reaccions positives i d'intriga. Després, vaig fer una pel·lícula amb la meua dona a Berlín, el 1989, CHECKPOINT CHARLIE, en un moment en què les càmeres de vídeo portàtils eren arreu. En aquell context, era invisible, i això m'agradava. Va haver-hi un altre canvi: als Estats Units, moltes emissions televisives demanen vídeos d'afecionats per il·lustrar els temes polítics o socials. Amb aquest fet, l'objecte, la càme-

ra, ha esdevingut font de malfança. He viscut aquestes tres evolucions amb la mateixa idea: la càmera genera un dispositiu, una distància entre jo i les persones filmades, que em permet, dins del mateix moviment, anar més lluny, amb més intimitat cap a elles, amb més atenció en els detalls i en llur pensament.

Les vostres pel·lícules fan la impressió que rodeu de manera compulsiva, sistemàtica.

És una il·lusió. És molt difícil passar el temps fent això! És l'humor el que fa aquesta impressió, i la construcció del meu personatge, que en certa mesura és aquell que es nega a parar de filmar perquè no vol caure en l'anonimat. És un narcisista obsessiu; se sembla molt a mi, però no tinc pas les seves qualitats de perseverança... Per a mi, el cineasta, socialment, és una figura estranya, molt pròpia del segle XX, que no pensa res més que a produir imatges de la seva vida. Jo rodo el narcisisme cultural que té relació amb la fabricació de les imatges.

Qui és el vostre personatge? A SHERMAN'S MARCH, parleu de la «fissura» entre l'home que es veu a la pantalla i vostè mateix.

Es tracta d'una figura exagerada de mi mateix, molt autèntica... En aquella època estava tan obsessionat amb la idea de fer una pel·lícula després d'una ruptura sentimental dolorosa que, de vegades, em despertava a la nit sense saber on era i qui era. El meu únic lligam amb el món és limitava al meu personatge d'home amb la càmera. En resseguir les traces d'un general en campanya durant la Guerra de Secessió, m'adono que jo mateix estic involucrat en una guerra: m'hi identifico, m'encario, esdevinc estrateg, pateixo ferides, a punt de morir al front de l'amor. Quan vaig encarar TIME INDEFINITE, la meua vida havia canviat; ara hi havia dona i fill, la meua atenció vers el món ja no era la mateixa. He hagut de treballar molt per recuperar-la.

En quin moment va tenir la certesa que la vostra vida era suficientment interessant com per escenificar-la i mostrar-la als altres?

Al principi no n'era pas conscient; tenia por. Vaig veure les pel·lícules d'Ed Pincus, Jonas Mekas i Robert Frank. Gràcies a elles, vaig saber que el cinema autobiogràfic té una història que narrar. Vaig cercar un mètode. Em va semblar que l'havia trobat mitjançant l'aparició de manera esporàdica a la pantalla, i després amb les veus en off molt literàries. Hi vaig aprofundir. Les reaccions davant la meua primera pel·lícula em van animar. Però aleshores encara no estava segur. Al primer muntatge de SHERMAN'S MARCH, les meves úniques intervencions eren sonores. Em va fer l'efecte que hi havia un problema; vaig inserir-hi les seqüències en el moment que estic sol a l'habitació d'un hotel tot parlant a la càmera. Un amic va dir: «És això el que mancava.» Així em va impactar: era una drecera imprevisible i perversa cap a un altre jo. Mai no m'he trobat gaire fotogrènic, o dotat d'una imatge amb presència. A l'escola, a les representacions teatrals de fi de curs, era l'actor més dolent de la terra.

Jonas Mekas ha filmat la seva vida en relació amb la d'una comunitat artística i fraternal. Altres «especialistes» de l'autobiografia ensenyen el lavabo, el llit, la pell i les llàgrimes. El cas de Ross McElwee és diferent: aquí ens trobem Ross McElwee, el món, Ross McElwee dins del món, i els efectes novel·lesc d'aquesta trobada.

Les meves pel·lícules s'arreglaren en un corrent alternatiu. De vegades, la meua presència es fa necessària; d'altres desaparec rere els paisatges o rere de la vida d'aquells que em trobo. És una qüestió pràctica, un afer de sensibilitat, d'elecció pel que fa al que és interessant i al que no ho és. Sóc incapaç, contràriament a Nanni Moretti, de tenir un film sencer sobre les meves espatlles; és com si la vella atracció que exercia el *cinéma vérité* encara pesés sobre

les meves decisions de realitzador. Necessito temps per a la contemplació i un espai de recuperació per tal de retornar més en sintonia amb la complexitat dels esdeveniments. Alhora, és una qüestió dramàtica: no és pas obligatori que intervingui a algun lloc perquè s'esdevingui quelcom. Ho vull tot, el *cinéma vérité* i el component autobiogràfic!

Les primeres discussions que sosteniu amb aquells que fil·meu sovint es refereixen a la pel·lícula, a la seva conducta, i a la raó de la seva presència. Les coses canvien, però aquestes primeres converses no les traieu pas del muntatge.

De primer antuvi, em sembla necessari significar el tipus de relació que tinc amb els meus personatges: identificar l'indret, llur importància a la meua vida, i copsar llurs reaccions quan em descobreixen. La càmera existeix, l'acte de filmar s'està fent, no veig la raó per la qual no hauria de dir-ho. En comptes de rebutjar l'espectador, aquesta posada en escena més aviat el convida a la pel·lícula.

És com si calgués un temps d'aclimatació. L'inici de les meves pel·lícules sempre trontolla, és fràgil, estrany, com un cotxe vell que arenca lentament i que després d'uns quants singlots corre com un bòlid. No té frens, sempre diversos finals. Teniu raó: calen alguns ajustaments visuals i mentals per tal d'acceptar aquest tipus de relat, però al cap d'un moment, el dispositiu s'esborra.

De quina manera prepareu les pel·lícules? Notes, fotografies, localitzacions?

Concebo el cinema com un procés de descoberta: tinc determinats apriorismes, però desitjo que es vegin desdits. No faig pas localitzacions; surto amb la càmera i si un indret m'atreu el filmo.

Per què necessiteu tant de temps (tres, quatre anys de mitjana) per acabar-les?

Treballo a mitja jornada com a professor i tinc una família. Disposo de molt poc temps per a mi. Tot i que hi ha quelcom més: als meus films, hi ha la meua pròpia història, se'm fa difícil saber ràpidament el que és bo o el que no ho és. A banda, la meua història i la meua vida evolucionen després de cada rodatge, i per tal que la pel·lícula funcioni cal que no en sigui només la fotografia d'un moment. Prefereixo esperar-me a no ser qui era en el moment del rodatge per tal d'acabar-lo.

Les vostres pel·lícules són divertides i juganeres. L'humor reflecteix la vostra manera de muntar les escenes i d'encarregar-vos de la narració, de fer les pel·lícules malgrat el personatge, de vegades fins i tot en contra d'ell, en tot moment amb una lleugera distància quant a allò que li passa.

Al muntatge, començo posant un conjunt d'escenes en brut una vora l'altra. Aleshores, s'estableix un diàleg entre aquestes imatges i jo. L'humor sorgeix tant en el moment del rodatge com a la sala de muntatge, quan es planteja la qüestió de la meua relació amb allò que filmo. Sovint, opto per la situació més xocant o autoirònica. Sovint també, prenc notes en i al llarg del rodatge per recordar que aquesta o aquella situació és còmica, si les imatges no apunten en aquest sentit. A continuació, el muntatge s'adapta per tal de transcriure les meves impressions del moment. Puc afirmar que un 90% de la feina és fa a la sala de muntatge, el qual és tota una experiència creativa en si mateixa.

Filmeu per posar en escena la pròpia memòria, per a la posteritat, o per a la posteritat dels altres? Una de les escenes més emotives de tot el vostre cinema s'esdevé a la casa del pare mort (TIME INDEFINITE). Hi mostreu els seus armaris encastats encara plens de roba, mitjons...

Filmar-ho, era un intent d'acceptar-ne la desaparició. Al principi, no sabia si acabaria emprant aquests plans, els quals, inicialment, els pensava només per a un ús privat a manera de teràpia. Però en retornar a la sala de muntatge, em va semblar que aquells plans tenien un poder que em sobrepassava. Vaig decidir compartir-los amb els altres. Un calaix, mitjons, són coses força banals, tremendament prosaïques i, per tant, en reveure aquestes imatges m'ha semblat que tenien una força inesperada.

Ja heu pensat a fer un film de ficció, amb actors, personatges, un guió?

Ja és massa tard. Tinc mals hàbits, i no veig enlloc quina seria la meua legitimitat. El fet que hagi fet ja un bon nombre de pel·lícules no justifica necessàriament que sigui més apte que els altres per narrar històries que no tenen res a veure amb les meves. N'hi ha que ho fan molt bé. Em nego a ser un cineasta més, prefereixo ser on sóc ara, encara més si tenim en compte que les meves pel·lícules sí que contenen elements de ficció. Així, doncs, la línia divisòria no està del tot definida, llevat que parlem en termes econòmics. He

reflexionat sobre la narració, els personatges, les situacions; la meua veu és una ficció en si mateixa. Faig ficció sense dir-ho. Amb això en tinc prou.

Oliver Joyard (Cahiers du Cinéma, número especial, abril de 2000)

Trobat una veu

Charleen

La meua primera pel·lícula, realitzada a l'Institut Tecnològic de Massachusetts (MIT), no és pas autobiogràfica. Ni tampoc la vaig rodar en solitari. Em va ajudar un tècnic de so, Michel Negrofonte, i vaig començar a filmar estil *cinéma vérité* d'una manera força convencional. Però atès que la pel·lícula versava sobre una bona amiga meua, la Charleen Swansea, que fou la meua professora a secundària, la pel·lícula va anar adquirint un aroma intensament personal. Quan no érem a classe, Charleen parlava, es comportava i es confessava davant meu de manera diferent a com ho hauria fet si qui filmés fos algú que ella no coneixia. Vaig començar la pel·lícula tot seguint Charleen mentre ensenyava com escriure i «interpretar» la pròpia poesia a estudiants negres de barris desfavorits. Era algú que inspirava, i una mestra. Indefectiblement, els nens hi responien. Tot i això, la pel·lícula aviat esdevé molt més que únicament el retrat d'una professora. Mentre la capto tot participant a la reunió de la mare sobre la Bíblia, discutint amb la filla, tenint cura d'un fill amb un virus d'estómac i fent un munt d'altres tasques diàries, emergeix el retrat d'una dona divorciada que mira de mantenir una carrera mentre cuida els dos fills a un sud dels Estats Units políticament i socialment conservador. Al final de la pel·lícula, per mera casualitat, s'adona que el seu company ha mantingut una relació amb una altra dona. La pel·lícula s'acaba amb una arenga plena d'enuig en què Charleen enlaira el puny al cel tot maleint. Em sorprenia, fins i tot quan la filmava.

Sherman's March

A SHERMAN'S MARCH, que vingué després de BACKYARD, vaig investigar més intensament les possibilitats de la veu en off com a comentari subjectiu, així com la creació d'una personalitat de realitzador; fet que és tan important per allò que s'esdevé a la pel·lícula com qualsevol dels seus temes. El subtítol del film, en certa mesura absurd, és «Una meditació sobre la possibilitat de l'amor romàntic al sud dels Estats Units en el decurs de l'època de la proliferació d'armes nuclears», tot i que, de fet, no és una descripció



Sherman's March de Ross McElwee

desencertada dels grans temes de la pel·lícula... SHERMAN'S MARCH es presenta, amb l'exposició d'un mapa a la introducció, a manera de documental històric i didàctic, amb Richard Leacock, (segons sembla, un dels fundadors als Estats Units del *cinéma vérité* sense relat), tot oferint un comentari estàndard en off per descriure la destructiva campanya del General William Sherman de 1864 en el decurs de la Guerra civil dels Estats Units. Hom pensa que Sherman fou el primer oficial de l'exèrcit de la nostra era que va fer la guerra prioritàriament sobre la població civil, tot presagiant com seria la guerra nuclear. Tot i això, aviat s'albira el veritable rumb del film. El realitzador descriu amb una veu en off obaga la recent ruptura de relacions amb la seva promesa i la seva desgana a l'hora d'escometre el seu projecte previst: un documental sobre els efectes perllongats de la devastadora marxa de Sherman sobre territori sudista durant la guerra civil. En comptes d'això, la pel·lícula és un registre de la cerca d'una nova promesa per part del realitzador. Mentre aquest ressegueix la ruta de Sherman a través de las dues Carolines i Geòrgia, es troba i íntima a diversos nivells amb set dones del sud, les quals miren de fer pacientment la seva vida diària ensams que son filmades.



Ross McElwee (centre) recollint un premi. A l'esquerra, Michael Moore

Fidel al seu projecte d'origen, el realitzador també narra la història de la marxa de Sherman, tot aturant-se als indrets on s'esdevingueren les batalles per tal de reflexionar sobre la proliferació d'instal·lacions d'armes nuclears, així com dels campaments de gent obsessionada amb la protecció davant de l'amenaça nuclear que va trobant al llarg del camí.

Amb aquesta pel·lícula (a banda de trobar una nova promesa), esperava aconseguir i desenvolupar un estil de realització que assolís una «veu» ben definida. No em refereixo a «veu» en un sentit literal, com ara s'entén quan parlem de «veu en *off*», tot i que això seria un element integrant d'aquesta «veu», sinó d'una «veu» que indiqués una «presència d'autor» rere la càmera. Aquesta veu d'autor hauria d'impregnar tota la pel·lícula, posseir-la i propulsar-la. Hauria d'expressar-se a través d'una amalgama de recursos. Un d'aquests que semblava necessari consistia a mantenir la filmació amb la càmera a l'espatlla. I tal com passava a *BACKYARD*, semblava important que fos jo mateix qui filmés la pel·lícula. La càmera a l'espatlla suggereix subtilment a l'espectador un vincle entre el procés de realització cinematogràfica i el realitzador mateix. El lleu moviment de la càmera es percep, de nou subconscientment, com a indicador de l'invisible cos de moviments nerviosos que la sosté, la respiració del qual es fa força present. Amb això no es vol dir pas que l'ús de la càmera a l'espatlla en la filmació per força hagi d'atreure en si mateix. De fet, procuro mantenir la càmera tan estable com puc, i faig panoràmiques estrictament quan hi ha un motiu. Tanmateix, continua percebent-se el treball de la càmera com el resultat d'emprar-se a l'espatlla. No resultaria pas eficaç, per exemple, l'ús d'una *steady-cam*, mitjançant la qual desaparegués la presència del ser humà que sosté la càmera, eliminat del resultat pels girs i els absorbidors de xocs que fan possible una presa d'imatges perfectament fluida. Aquest aparell és massa bo. Fa la impressió que la filmació l'està fent un robot. I l'operador de *steady-cam*, amb aparell creuat, atrapat enmig d'una xarxa de cables, tubs, suports i agafalls, i amb un aspecte que no es desdii gens ni mica d'aquell que tindria una grandiosa *mantis religiosa* metàl·lica, de segur que no seria la mena de presència que tranquil·litaria qualsevol persona d'un documental. És probable que, per exemple, els nens en sortissin espaordits.

Un segon aspecte de la meua realització de *SHERMAN'S MARCH* és la notòria absència d'un equip tècnic que faci el film. De bon principi, faig ben palès i de maneres diverses que estic filmant i registrant el so tot sol, això permet que la presència del realitzador faci un espai de solitud confessional al qual hom pot convidar l'espectador.

El tercer factor, on penso que hauria d'investigar més, és la veu en *off* en si mateixa. Com ara a *BACKYARD*, es feia necessari que fos subjectiva, en certa mesura confessional, i quan fos oportú, humorística, per tal de fer que el públic se la cregués. Era necessari que s'escoltés en un to tènue, de vegades que fregués el *sotto voce*. Calia lliurar el comentari de manera col·loquial, arrodonit amb túbijos i pauses. I havia de ser en present, tot i que hi hauria algunes reflexions quant a fets passats, tant de caire històric com ara personals.

Un quart recurs que volia aplicar a *SHERMAN'S MARCH* consistia a inserir monòlegs filmats del propi realitzador tot adreçant-se a la seva càmera. Aleshores, aquesta esdevindria gairebé un personatge en ella mateixa. El realitzador s'hi sotmetria. Hom empraria aquests monòlegs de manera parca, amb el realitzador tot apareixent de darrere la càmera, principalment a la nit, per discutir i confessar els esdeveniments del dia amb ella. Si hi ha quelcom, això és la timidesa que m'abassega davant de la càmera. En un primer moment, no volia filmar aquests monòlegs. Però amb *BACKYARD* vaig començar a adonar-me, i encara més amb *SHERMAN'S MARCH*, que de fet allò que se'm demanava era una mena d'interpretació de baixa intensitat, fonamentada en allò que anava passant a la meua «vida autèntica» en aquell moment concret. Aquest acte d'aparèixer al meu propi film seria un darrer alliberament de qualsevol pretensió d'objectivitat, la qual ha estat des de fa molt la pesada càrrega del documental. El cineasta de documentals gira la càmera cap a ell mateix, tot encaixant una realitat diferent, molt més subjectiva. Aquesta tècnica prova de fer un gir en la línia de l'efecte d'alienació de Brecht en què se li recorda al públic que «només es tracta d'una representació». D'algun manera, volia dir-li a l'espectador: «només és una pel·lícula, però una pel·lícula sobre la meua vida, i resulta que és una vida autèntica.»

Un darrer recurs que volia posar en pràctica era fer una doble exposició de la meua identitat amb la del propi General Sherman, tot recitant passatges dels seus diaris que semblaven córrer paral·lelament a les meves pròpies experiències vitals, mentre resseguia el seu trajecte. Algunes lectures es farien per a efectes irònics, però d'altres passatges es deixarien intactes perquè expressessin les seves pròpies qualitats commovedores. Mitjançant el reforçament de la meua pròpia identitat a la pel·lícula, de la meua persona, amb la de William Sherman, volia procurar crear una veu més complexa.

Time Indefinite

A *TIME INDEFINITE*, filmo les preparacions mundanes, en ocasions còmiques de les meves pròpies noces, i a continuació les noces mateixes. Més tard, quan la meua dona queda en estat, rodo diversos preparatius per tal de rebre el nostre primer fill. Durant la primera hora de la cinta, aquesta resulta força lleugera, per a després fer un gir més obac quan s'esdevenen tres defuncions en la meua família. Primerament, mor la meua àvia, que ha aparegut abans en la pròpia pel·lícula. Després perdem el nen a causa d'un avortament primerenc. Cinc dies més tard, mor el meu pare sobtadament a causa d'un atac de cor. La segona part de la pel·lícula se centra en els intents del realitzador per acceptar aquestes morts, particularment la desaparició del pare. Intenta, amb inutilitat previsible, «arraconar la mort amb una càmera cinematogràfica», tot retornant a Carolina del Nord per tal de filmar gent que ja havia captat anteriorment: el germà, la germana, Charleen, i Lucille, la majordoma negra que apareix a *BACKYARD* quinze anys abans. Cap al final de la pel·lícula, hom demana al realitzador que faci un vídeo de la celebració del quinze aniversari de les noces de Lucille. A *TIME INDEFINITE* apareix una versió muntada d'aquesta «pel·lícula familiar». Llavors, el realitzador retorna a casa amb la seva muller, la qual torna a quedar en estat. Ara, l'embaràs surt bé, i el realitzador, que acaba de perdre el pare, esdevé pare.



Time Indefinite de Ross McElwee

TIME INDEFINITE és un treball fins i tot més intensament personal que *SHERMAN'S MARCH*. Hi vaig emprar totes les tècniques aplicades a les meves pel·lícules precedents: rodatge amb equip tècnic d'una sola persona, una veu en *off* molt subjectiva, i aparicions davant la càmera del propi realitzador. Tanmateix, aquí procuro demostrar més profundament les meves pròpies reaccions davant de la vida, l'amor, la mort i la família que no pas vaig fer a *SHERMAN'S MARCH* o a *BACKYARD*. Una de les conclusions que en vaig extreure cap al final de la cinta, potser obvia, és que hom no acaba mai d'acceptar realment la mort d'una persona estimada, sinó que s'aprèn a mirar endavant des del moment de l'òbit i a trobar felicitat i satisfacció en altres aspectes de la vida, que en el meu cas ha estat tenir un fill propi. La realització en si mateixa, en el seu intent d'encarar-se directament a la mort, de pintar-la a un racó, acaba esdevenint només una altra mena de negació, una manera de distreure el realitzador de tractar amb la mort i després de seguir amb la vida. Per això penso que el capítol de la pel·lícula que s'ocupa del quinze aniversari de casament de Lucille és important. Em sembla que l'espectador, i ja no diguem el realitzador, s'ho passa particularment bé, tot observant les complexitats dels preparatius de noces, l'humor i la felicitat que envolta l'esdeveniment, i l'esdeveniment en si mateix. En aquesta escena, la pel·lícula torna a obrir-se al món després d'un període de perllongada reflexió al voltant de la mortalitat. Veiem Lucille i Melvin, a la setantena, que es llancen de cap confiadament dins del seu quinze any de matrimoni, amb quatre generacions de fills, nés, i besnés a remolc. Amb aquesta noció de família no es pretén suggerir exactament la salvació, però potser sí que ofereix un senyal d'esperança.

Tot i que en gran part d'aspectes penso que *TIME INDEFINITE* és més interessant que *SHERMAN'S MARCH* —és un treball més profund, més complex—, hi ha coses que em preocupen. Em preocupa la quantitat de veu en *off* que arribo a emprar. Em preocupa que, si més no, momentàniament, cedeixo en certs llocs a un estil de rodatge proper a Chris Marker. Assumeixo que es tractava d'aquell particular període de la meua vida —un temps en què em vaig veure obligat a mirar dins meu i a procurar d'articular en paraules una sensació incipient, atès que aquestes coses no es poden filmar de cap manera amb sentit. Però, idealment, confio a retornar a l'equilibri que vaig trobar a *SHERMAN'S MARCH*, on el món observat tenia el mateix pes que les expressions sorgides del món interioritzat del realitzador.

I ara què toca? Fer aquesta mena de pel·lícules no és pas fàcil. La realització de films cada cop és una proposta més cara. El vídeo ofereix una alternativa de producció, però la postproducció de vídeo és molt costosa. I encara hi ha aspectes tècnics del vídeo que no m'atreuen. És una batalla que s'està lliurant ara. [«Cinema i vídeo / Cain i Abel» com diu Godard a *SAUVE QUI PEUT* (LA VIE)]. Els francesos no són pas els únics que es veuen assetjats pel cinema de les majors de Hollywood. Els realitzadors de cinema americà independents tenen problemes al seu propi país. Als Estats Units, moltes sales cinematogràfiques «d'art i assaig» s'han vist fora del negoci pels complexos de multisales que projecten les estrenes principals de les majors. I a més aquí tenim tot un estigma lligat al documental. És fa molt difícil atreure la gent a les sales cinematogràfiques perquè hi vegin pel·lícules de no ficció.

Però el principal problema al qual m'enfronto pot ser el psicològic i l'ètic d'envair la vida d'altra gent amb una càmera cinematogràfica, fins i tot quan desitgem amb ànsia que els filmi. Això se'm fa particularment difícil de fer amb la meua pròpia família. De vegades, sento com si em faltés la força de voluntat per carregar la càmera i prémer el botó. Sostindria abans el meu fill que la meua càmera i, de fet, en el decurs dels primers quatre anys de la seva vida, l'he filmat ben poc, tot i que no sembla amoïnada pel fet que el filmi. El problema el tinc jo.

Rodar la pròpia vida estableix una dualitat sincopada i estranya entre el present i el passat d'un mateix. En certs aspectes, fa que sigui molt difícil viure en el present. En fer el muntatge, s'insereix dins d'un mateix una mena d'esquizofrènia —o potser seria més encertada la paraula «retrofrènia»—, però en qualsevol cas, és l'estranya sensació de mirar enrere, des d'un temps present, cap allò que sembla ésser un altre temps present molt vívid: com si el cineasta capturés el món uns quants anys abans. Vaig necessitar quatre anys per muntar *SHERMAN'S MARCH*. Quan m'apropava a la finalització d'aquesta pel·lícula, em vaig quedar pensant: «No puc ser jo, aquest, tot encaixant aquelles dones d'una manera tan desesperada». Realment, és com si estigués mirant l'aventura d'algú altre que fos com jo, potser, però que no era jo. De vegades, era força inquietant.

Actualització/Àpèndix – Setembre de 2005.

Mentre treballava a *TIME INDEFINITE*, havia pensat incorporar material que fes remuntar el realitzador al món de després de la mort del seu pare: un material que sorgia a partir del naixement del fill, i que el fes mirar a fora per tal d'explorar com encaixen els altres la tragèdia. Havia filmat algunes trobades amb nord-americans que vaig conèixer quan mirava els informatius de les televisions locals mentre viatjava pels Estats Units. D'entre tot el metratge que vaig rodar, van sobresortir-ne tres retrats, i a cadascun d'ells hi vaig percebre un estudi interessant sobre les actituds davant del destí, la sort i la religió. També me les vaig manegar per embolicar-me en una proposta per dirigir un film de ficció per a Miramax. D'algun manera, havia confiat que es pogués incloure tot aquest material dins de *TIME INDEFINITE*, però la pel·lícula resultant durava gairebé quatre hores. Vaig decidir permetre que el material patís una mitosi, i amb una mica de tècnica, vaig crear una segona pel·lícula, *SIX O'CLOCK NEWS*. Aquesta cinta s'estrenà al Festival de Cinema de Sundance de 1997, i s'inicia amb la segona meitat del darrer pla de *TIME INDEFINITE*: un primer pla del meu fill infant. Ambdós films, doncs, estan units per aquest pla, a més de compartir molts aspectes temàtics, tot i que són autònoms. *SIX O'CLOCK NEWS* és una *road movie* americana: una reflexió sobre els mitjans de comunicació, la mortalitat i la teologia vistos amb els ulls d'un realitzador que acaba de ser pare per primer cop. Quan vaig

acabar SIX O'CLOCK NEWS, necessitava començar una cosa ben diferent. Ja no hi havia cap material «residual» d'altres pel·lícules que em semblés prometedor, com havia estat el cas del metratge per a SIX O'CLOCK NEWS. Ja feia temps que pensava que seria interessant fer una bona pel·lícula que parlés del tabac i de fumar des de la perspectiva d'un habitant de Carolina del Nord, la família del qual havia estat implicada en la indústria tabaquera en certa ocasió. A Carolina del Nord creix més planta tabaquera que a qualsevol altre estat dels EUA, i com hi ha controvèrsia pel que fa a la indústria tabaquera, atesos els complexos acords legals de judicis que hi ha en contra, el tabac ha esdevingut un tema de gran interès als mitjans de comunicació americans. Fins i tot Hollywood ha fet una pel·lícula sobre la indústria tabaquera: THE INSIDER, i es van emetre in comptables espais en els informatius televisius dedicats a la qüestionable ètica de la indústria tabaquera, i a la confusió que el tabaquisme estava creant en la salut dels nord-americans. Tenia clar que no volia fer un documental que simplement denunciés la indústria tabaquera o que advertís sobre els efectes perjudicials de fumar. Em feia la impressió que la gent ja havia entès que la indústria tabaquera era culpable d'enganyar i de pràctiques ètiques qüestionables com ara el màrqueting adreçat als nens. Estava decidit a fer un documental sobre el tabac de manera completament diferent. No va ser fins que un cosí meu de Carolina del Nord, John McElwee, em va mostrar un vell melodrama de Hollywood, EL REY DEL TABACO (1950), dirigit per Michael Curtiz, i protagonitzat per Patricia Neal i Gary Cooper, que vaig trobar la porta que havia de creuar per fer possible aquesta pel·lícula. El meu cosí estava convençut que EL REY DEL TABACO es basava en la vida del meu besavi, un fabricant de tabac de Carolina que havia fet molta fortuna, però que després va perdre el control legal de la marca de tabac més cèlebre que tenia, Durham Bull. Semblava que hi havia la possibilitat de seguir l'enfocament autobiogràfic que havia sustentat els meus quatre documentals previs, i de fer una mena de film que investigués el tema del tabac i la manera en què aquest s'entrellaça amb el terreny econòmic, històric, cultural i psicològic de Carolina del Nord. També tenia l'esperança que, amb una mica de sort, aquesta pel·lícula pogués tocar temes més universals: addicció, rebuig, llegat, nocions domèstiques, i, fins i tot, què significa fer pel·lícules: casolanes, documentals, de Hollywood. Una vegada vaig filmar el meu cosí, vaig filmar cultidors de tabac, científics que investigaven maneres de fer que la nicotina no generés addicció, gent que moria de càncer i gent que fumava despreocupadament. Anava fins a Carolina del Nord i rodava durant aproximadament una setmana. Aleshores tornava a Boston i em posava a muntar el material. Així ho vaig fer durant un any, si fa no fa, tot procurant que el material tingués lògica i solidesa mitjançant l'ús de la personificació i del comentari en *off* que havia emprat en el passat. Però en cert moment, em vaig sentir frustrat amb aquest enfocament, o potser simplement fatigat de sentir el so de la meua pròpia veu. I vaig començar a pensar en altres possibilitats. Malgrat el flirteig amb Miramax a

SIX O'CLOCK NEWS, mai no vaig estar particularment interessat a mirar de fer un film de ficció, però el concepte de treballar amb la personificació sempre ha estat part de la meua feina. En muntar BRIGHT LEAVES, havia procurat incorporar vinyetes del meu fill mentre creixia a Boston. Preténia que aquestes escenes breus donessin l'oportunitat de reflexionar sobre el tema del llegat: què és el que el meu besavi i les posteriors generacions m'han transmès? I què és el que jo estava transmetent al meu fill? Aleshores em vaig sentir intrigat amb la possibilitat de remodelar el film sencer en una mena de documental d'un «futur de ficció» amb la narració a càrrec del meu fill, més endavant en la seva vida, després que jo hagués finat. La idea era que



Six O'Clock News de Ross McElwee

Adrian, un jove estudiant de medicina, miraria el documental inacabat del seu pare, un documental que aquest ha abandonat poc abans de morir sobtadament d'un atac de cor. El fill mira de donar sentit a tot allò que el seu pare volia aconseguir amb aquesta pel·lícula, atès que aquesta, clarament, esdevenia un llegat d'un dels seus principals temes. Vaig començar a elaborar un comentari de veu en *off*, tot procurant concebre com seria la perspectiva d'Adrian. Vaig imaginar-me Adrian tot capbussant-se en una vida de ciència i medicina, esdevenint extremadament escèptic quant als esforços del seu pare. Adrian veu el pare com algú que s'ha perdut, que sense rumb es deixa endur en un món complex amb la càmera a l'espatlla, tot intentant-ne fer quelcom coherent, sense ensortir-se'n veritablement. La meua idea era crear un personatge, Adrian McElwee, situat si fa no fa deu anys endavant, que s'esforça per donar sentit als intents del pare, majoritàriament fracassats, de fer coherent el món que l'envoltava. Aquesta idea em motivava molt, i vaig invertir molts mesos per refer el muntatge provisional de BRIGHT LEAVES per intentar encaixar aquest enfocament narratiu. Vaig posar-lo a prova amb amics realitzadors. Vaig fer una projecció pública en una fundació de realització cinematogràfica de Boston. Tanmateix, hi havia quelcom que senzillament no estava funcionant en aquest enfocament del material. La seva novetat i inventiva eren molt fascinants, però podia adornar-me que hi havia algun factor que no acabava d'encaixar, que obstinadament es resistia a desaparèixer. Finalment, vaig haver d'admetre que allò tenia relació amb el fet que el material rodat estava inherentment en desacord amb la inflexió del comentari tal

com estava escrit. L'escriptura del comentari, tal com el pronuncia «Adrian McElwee», mirava de transmetre la sensació d'un pare totalment desorientat, superat per la tasca de fer una pel·lícula sobre els complexos temes vinculats al tabac. Però, de fet, les escenes que vaig filmar a Carolina del Nord no transmetien la sensació d'estar perdut o confús; es van rodar amb la característica eficiència i atenció d'algú que ha agafat pràctica com a realitzador de documentals i que fa vint anys que roda pel·lícules. El comentari de veu en *off* «fictici», que insisteix en la incompetència del pare, no pot imposar-se al material competent que s'ha rodat. Hi ha alguna cosa en la veracitat de les imatges documentals, creades d'una manera tan honesta pel cineasta, que contradiu el concepte narratiu de la pel·lícula. Quan vaig filmar la conreadora de tabac, la mare de la qual acabava de finir pel tabac, i declara, amb una resposta emocional a la pregunta que li fa el realitzador, que «fumar no té res a veure amb la mort de ma mare. No te res a veure amb cap persona que mor», és clar que el cineasta coneix exactament el que cerca d'aquesta escena mentre l'està rodant. Vaig abandonar definitivament aquest enfocament narratiu i vaig tornar a la mena de relat que sempre he treballat per als meus films. Vaig aprendre quelcom quant a la imatge documental; i és que aquesta té la seva pròpia veracitat inherent, la seva pròpia integritat. Per descomptat, aquesta veracitat pot manipular-se. Sempre n'ha estat de manipulada, des de les pel·lícules de Robert Flaherty a l'actual obsessió als Estats Units i a Europa pels *reality shows*. Tanmateix, cal que el realitzador de documentals només pot consentir una certa mena o grau de manipulació. Si ell o ella va molt més enllà de la veracitat inherent del material en brut, l'enfocament no funcionarà. Jo vaig anar massa lluny. Encara m'atreu molt el concepte d'un documental integrat per material reunint al «present» però que es narra des de la perspectiva d'un futur fictici. Espero que arribi el dia en què pugui fer un film així, potser serà el següent. No obstant això, penso que vaig aprendre'n una lliçó molt valuosa com a realitzador de documentals. Tot parafrasejant Shakespeare: «Sigues fidel al teu propi metratge!»

Ross McElwee (Trouver sa voix (extractes), publicat a *Trafic: Revue du cinéma, Paris, estiu, 1995*) ▶



Bright Leaves de Ross McElwee

BIBLIOGRAFIA: ROSS McELWEE

Monografies:

- Cuevas, Efrén; García, Alberto N. (eds.). *Paisajes del yo: el cine de Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, DL 2007.
- Rothman, William. *Documentary film classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Stubbs, Liz. *Documentary filmmakers speak*. New Cork: Allworth Press, cop. 2002.

Articles de revista:

- Arthur, Paul. *Media spectacle and the tabloid documentary*. "Film Comment", vol. XLIII, no. 1 (Jan./Feb.1998), p. 74-80.
- Arthur, Paul. *Feel the pain*. "Film Comment", vol. XL, no. 5 (Sept./Oct. 2004), p. 47-50.
- Bocchi, Pier Maria. *Americana*. "Cineforum", vol. XLIV, no. 1 (genn./febr. 2004), p. 65-66.
- *Cannes 2003: notes sur les films*. "Positif", no. 509/510 (juil./août 2003), p. 77.
- Cheshire, Godfrey. *Roots: Nonfiction filmmaker Ross McElwee goes home again with "Bright Leaves"*; a lyrically circumspect look at his southern birthright. "Film

comment", vol. 40, no. 4 (July/Aug. 2004), p.30-33.

- Cuevas, Efrén. *Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico*. "Archivos de la Filmoteca", no. 45 (oct. 2003), p. 128-140.
- Darke, Chris. *All in his head*. "Sight & Sound", vol. XVIII, no. 7 (July 2008), p. 92.
- *De A à Z notes sur les films: La Splendeur des McElwee*. "Positif", no. 519 (mai 2004), p. 40.
- Draper, E. *Sherman's march*. "Film Quarterly", vol. XL, no. 3 (Spring 1987), p. 41-44.
- Goudet, Stéphane. *La Vie exposée: les films de famille de Ross McElwee*. "Positif", no. 529 (mars 2005), p. 99.
- Joyard, Olivier. *Ross McElwee: moi, un Américain*. "Cahiers du cinéma", no. 517 (oct. 1997), p. 18.
- Lawrenson, Edward. *Bright leaves*. "Sight & Sound", vol. XIV, no. 12 (Dec. 2004), p. 92.
- Lucas, Tim. *Smoke and mirrors*. "Sight & Sound", vol. XV, no. 10 (Oct. 2005), p. 95
- Lucia, Cynthia. *When the personal becomes political: an interview with Ross McElwee*. "Cineaste", vol. XX, no. 2 (1993), p.32-33.
- MacDonald, Scott. *Southern exposure: an interview*

with Ross McElwee. "Film Quarterly", no. 1 (1987), p.13-24.

- McPherson, Tara. *Both kinds of arms: remembering the Civil War*. "Velvet Light Trap", no. 35 (Jan.1995), p. 3-15.
- Nazzaro, Giona A. *Bright leaves*. "Cineforum", no. 426 (giugno/luglio 2003), p. 13.
- O.D.B. *Cahier critique*. "Premiere", no. 326 (avril 2004), p.62.
- Rhu, Lawrence F. *Home movies and personal documentaries*. "Cineaste", vol. XXIX, no. 3 (July 2004), p.6-12.
- Riley, Vikki. *Sherman's march*. "Cinema papers", no. 68 (Mar. 1988), p. 48-49.
- Rudolph, Eric. *Documentary's one-man band*. "American cinematographer", no. 1 (Jan. 1999), p.107-108.
- Sweet, Louise. *Sherman's march*. "Monthly Film Bulletin", vol. LV, no. 654 (July 1988), p. 211.
- Weinrichter, Antonio. *Subjetividad impostura apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre*. "Archivos de la Filmoteca", no. 30 (oct. 1998), p.108-124.
- Whitaker, Sheila. *Books*. "Sight & Sound", no. 5 (May 2007).