



LA PEL·LÍCULA DELS CAPUTXINS

TESI DOCTORAL

LA PEL·LÍCULA DELS CAPUTXINS

**Recerca a través de la creació
cinematogràfica.**

Pau Pericas Bosch



LA PEL·LÍCULA DELS CAPUTXINS

Recerca a través de la creació cinematogràfica.
Pau Pericas Bosch

Directors de la tesi

Dra. Rebecca Gil Bell

Dr. Jaron Rowan

Tutora

Dra. Teresa Julio

Barcelona, 2023

Agraïments

Moltes gràcies.

A la Neus i a la Rita.

A la Rebecca i al Jaron.

Al Ronen, al Pablo i al Raúl. A la Laia, al Manel i a la Pati. A la Gabriela.

Al Joan, a l'Enric, al Pere, al Massana, al Manolo, al Jaume, al Xavier, a l'Enric, al Valentí, al Jordi, al Frederic, al Lluís, al Segarra, al Miquel i al Conrad. Al Manuel, a les Tereses i a la Consol. A la Montse, la Rosa, la Juani, la Núria, la Rosana, la Beatriz i el Mario. I a tots aquells i aquelles al voltant de la comunitat de caputxins de Sarrià, laics i religiosos, que han participat a *La pel·lícula dels caputxins* o han facilitat la seva creació.

A la Magda i al Jean Pierre. A l'Anna i l'Edu, al Jordi i l'Anna. A l'Aina, el Ferran, la Clara i el Tom. A la Juana i al Diego.

A Eugènia, Anna, Joan, Bruna, Xesca i a tota la família de Roquetes.

Al *barrio* i família, a l'Òscar i al Marc. A l'Alba i a la Maria. A la colla de Sant Sadurní.

Als companys i les companyes de la Unitat de Doctorat i Recerca de BAU. Al Sergi.

A la Montse, a les Laures, al Joan, a la Marta, al Diego, al Josep Maria i a tots aquells i aquelles que alguna vegada han compartit el cafè dels dilluns.

A les companyes del Drac Màgic.

A la Pati, l'Eva, el Juan, el Xabier i la Hebe. Al Francesc i al Joan.

A l'Alberto i a la Iris.

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓ | 12 |
| L'origen i el motiu de la recerca | 13 |
| Els objectes de la investigació | 16 |
| Estructura de la memòria | 21 |
| | |
| METODOLOGIA | 23 |
| | |
| El cronograma i cosmograma en línia | 25 |
| El web cronograma | 26 |
| El web cosmograma | 33 |
| | |
| L'assaig fílmic: <i>Cinema pensant el cinema</i> | 37 |
| Recerca a través del cinema | 38 |
| Estructura i vocació de l'assaig | 41 |
| Una anàlisi capitular | 42 |
| La forma que pensa | 62 |
| | |
| La paret del guionista | 63 |
| L'escaleta cinematogràfica | 63 |
| L'escaleta de <i>La pel·lícula dels caputxins</i> | 64 |
| L'escaleta i la investigació | 73 |

REVISIÓ LITERÀRIA

76

Anar al cine amb Barnouw, Nichols i Plantinga. *La pel·lícula dels caputxins* i el cinema de no ficció

78

Per una categorització útil 78

Ficció i no ficció 80

Models i gèneres audiovisuals 86

Documental i no ficció 87

Les tipologies de la no ficció 91

Cinema autobiogràfic i autoficció 99

Cinema de no ficció autobiogràfic 103

Cinema autobiogràfic i autoetnografia 107

Tornar a anar al cine amb Donna Haraway. *La pel·lícula dels caputxins* i el cinema situat

109

Una perspectiva encarnada, posicionada i negociable 110

Una epistemologia feminista 114

Una proposta contestatària i transformadora 115

Autoconscient, autoreflexiu i situat 117

Situat respecte a uns coneixements específics 119

COMUNITAT DE PRÀCTIQUES 122

La comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins* 124

La comunitat de pràctiques i la constel·lació fílmica 125

La comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins* 126

La constel·lació fílmica de *La pel·lícula dels caputxins* 128

La seqüència nuclear de *La pel·lícula dels caputxins* 128

El motiu de *La pel·lícula dels caputxins* 134

La constel·lació de *La pel·lícula dels caputxins* 136

LA PRÀCTICA FÍLMICA 173

Les condicions materials 177

El pressupost i el temps 177

Els compromisos i les renúncies 183

Filmar els altres 185

Filmar els frares 189

Filmar la Neus i la Rita 194

| | |
|--|-----|
| Els modes de representació | 201 |
| Una paròdia dels modes de representació | 202 |
| Performativitat, interactivitat i reflexivitat | 206 |
| La narrativa i el muntatge | 208 |
| El muntatge i el relat | 209 |
| La presentació del film | 214 |
| Els règims narratius | 217 |
| La meva veu | 220 |
| La primera persona encarnada | 221 |
| L'ontologia ambigua de la veu | 223 |
| EPÍLEG | 226 |
| REFERÈNCIES | 231 |
| Bibliografia | 232 |
| Filmografia | 241 |
| Altres | 247 |

INTRODUCCIÓ



Fotograma d'una pel·lícula domèstica filmada amb playmobil durant la meva infantesa.

«Un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad.»

Gilles Deleuze

L'origen i el motiu de la recerca

A finals dels vuitanta, abans de complir els deu anys, vaig començar a fer vídeos d'animació *stop-motion* amb playmobil i una càmera de vídeo 8. Muntava les peces directament amb la càmera, filmant cronològicament. A l'acabar el rodatge, podia veure la pel·lícula completa només rebobinant i fent *play*. Enlloc de capturar fotografies, filmava llargs segons entre una posició i la següent. El moviment es feia etern. L'animació era maldestre i poc fluïda. Durant les preses, movia vehicles i altres objectes amb rudimentaris sistemes de fils. Sovint es movia la càmera o algun element del quadre involuntàriament, generant racord i faltes de continuïtat constants. Els diàlegs dels personatges els gravava jo mateix en directe, a la filmació, impostant diferents veus. Mentre parlaven, els ninos es mantenien estàtics en un sol pla fix. En acabar una pel·lícula, me la mirava una vegada i em posava a fer la següent. Els resultats no m'importaven massa. Per estalviar cinta, sovint esborrava les pel·lícules anteriors. Jo disfrutava fent les pel·lícules, no mirant-me-les. El que m'apassionava era inventar històries de vaquers, cavallers i policies a través del visor de la càmera i la màgia del muntatge.

Allò que m'illusionava i m'entretenia durant hores i hores era el procés de fer la pel·lícula.

En l'adolescència vaig canviar els playmobil per amics i familiars i la càmera de vídeo 8 per una miniDV, però no vaig deixar de filmar. A més, vaig incorporar l'edició de vídeo no lineal al meu procés. A banda de seguir practicant amb l'animació (*El porro que se hizo solo* és segurament la meua creació *stop-motion* més celebrada d'aquella època), vaig començar a provar-me amb la ficció (*El corta lonchas* és el meu primer i últim curtmetratge gore) i amb la no ficció (*One Day in The Bowling* i *Parque Purásico* són sens dubte les peces més ressenyables). Igual que durant la meua infantesa, en aquesta etapa mai van importar massa els resultats, sinó el gaudi del procés de filmar i editar les peces; curts entre amics, vídeos musicals, falsos documentals, esdeveniments familiars, vídeos per a l'institut o la universitat... Molts asseguren que el meu zènit com a realitzador va arribar amb el videoclip (extraoficial) de *Voglio una donna*, tema musical de Roberto Vecchioni, que em va valer un excel·lent a l'assignatura *Teoria e tecnica del linguaggio televisivo* durant el meu erasmus a Itàlia.

Mentre estudiava Comunicació Audiovisual vaig començar a treballar en producció de televisió. Després vaig passar força anys treballant en producció de publicitat internacional i *service* publicitari. Al temps, vaig dinamitzar tallers audiovisuals i cinefòrums per escoles, instituts i centres cívics de tot el país. Ara fa deu anys vaig començar a realitzar publicitat i alguns projectes televisius. L'any 2015 vaig començar la meva activitat com a docent a la universitat, primer al Grau en Disseny de BAU, Centre Universitari d'Arts i Disseny de Barcelona, i després al Grau en Comunicació Audiovisual de la Universitat de Barcelona. En els darrers anys, he privilegiat la docència i he disminuït la meva activitat com a realitzador comercial.

Motivat per acostar-me a la creació audiovisual des d'una vessant més vocacional i personal –com a l'època dels playmobil–, vaig estudiar el Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis de la Universitat Pompeu Fabra. El Màster va suposar un abans i un després en la meva relació amb el cinema. L'any 2019 vaig realitzar *S'Hivern* (Gadea Films) el meu primer curtmetratge. El 2020 vaig realitzar el vídeo-assaig *Para después del capitalismo* per al programa “Soy Cámara” del CCCB. Recentment he realitzat el curtmetratge experimental *Repas de bébé avec deux mamans ou avec deux papas*, seleccionat i projectat a L'Alternativa 2022.

Expressar-me a través d'imatges i sons m'ajuda a prendre consciència de mi mateix i de la realitat que m'envolta, al temps que em fa sentir part d'una comunitat. La creació audiovisual em permet interrogar-me sobre el món i sobre la meva relació amb els i les altres. Filmar i manipular imatges i sons em diverteix, m'entretéix, m'apassiona. M'interessa tant l'acte fotogràfic com la dimensió temporal i sonora que afegeix el cinema. Em

sento atret per la seva capacitat expressiva i narrativa, però també gaudeixo de la part més tècnica; càmera, òptica, llum, negatiu, bits per segon, còdec.

Em fascina la part social de la producció i realització audiovisual –que esdevé sobretot al rodatge– així com la part més íntima, a porta tancada, en el moment de desenvolupar la idea inicial o en la sala fosca d'edició. La combinació d'etapes, des de la idea fins a la projecció, em sembla harmoniosa i em fa sentir el procés variat i estimulante. La multiplicitat d'elements en joc dins la creació audiovisual –idees, paraules, persones, veus, música, sentiments, llums, imatges en moviment, color, història, text, vestuari, composició, emoció, atrezzo– fan de la pràctica una disciplina captivadora, plena de possibilitats expressives i investigatives.

La creació audiovisual em fa entrar en contacte amb moltes realitats diverses, sovint desconegudes per a mi. Gràcies a la meva activitat de realitzador he estat a molts indrets i he conegut a moltes persones. He filmat a hospitals, llibreries, cooperatives agrícoles, pistes d'esquí, estudis de postproducció musical, tallers mecànics i granges de porcs. També a bugaderies, carreters, gasolineres, cementiris, discoteques, places i convents. I a cada indret he conegut moltes persones, animals, objectes, processos, experiències, vincles. L'audiovisual és un mitjà i és un llenguatge. També és una eina per explorar i transformar la realitat. Des de la pràctica fílmica entenc el món i em relaciono amb ell (Camps i Rowan, 2019).

La recerca transforma la pràctica. Aquesta convicció és la meva principal motivació per aventurar-me amb el doctorat. Si vaig decidir-me a fer una tesi basada en una pràctica va ser per expandir, per fer evolucionar, la meva pròpia pràctica cinematogràfica. La investigació

m'ha demanat observar-me a mi mateix mentre feia la pel·lícula. ¿Quin film vull fer? ¿D'on sorgeixen les meves preses de decisions? ¿Com és el meu procés creatiu i com puc depurar-lo? ¿Quines eines m'ajuden a desenvolupar el film i la recerca des del cinema? ¿Com dialoga la meva pel·lícula amb la història del cinema? ¿En quines genealogies o corrents artístiques s'entoca? ¿Quins són els meus referents i com es vinculen específicament amb la meva pràctica?

En la investigació des de la pràctica em pregunto en quines condicions la creació audiovisual esdevé una forma de coneixement. ¿Quan i com la pràctica fílmica pot suposar investigació acadèmica? Assumeixo d'entrada que la producció i la realització audiovisual té el potencial de proposar pensament i transferir coneixements i sabers. A la seva tesi doctoral, *Atrapando la luz*, la fotògrafa i investigadora Rebecca Gil –companya de BAU i co-directora de la meva recerca– defineix la fotografia com un saber híbrid d'una enorme importància

per al coneixement. En la cerca d'una *filosofia de la fotografia*, Gil reflexiona sobre la transcendència de l'acte fotogràfic. “Ahora soy consciente de que la historia del arte moderno y contemporáneo sigue teniendo una cuestión pendiente con la fotografía, pues sigue tratando de incorporarla como un medio más del arte sin haberla estudiado realmente y sin aceptar que la aparición de la fotografía exige –tal y como expresó Walter Benjamin– una nueva relectura de la historia” (Gil, 2015, p. 412).

En la meva recerca, em pregunto sobretot com és el procés creatiu d'una forma de cinema-recerca. M'interessen les decisions i els vincles epistemològics i ontològics que esdevenen en el procés de creació d'un film que vol esdevenir en coneixement. ¿Com és el procés d'investigació des del cinema? ¿Quines potencialitats i quins límits suposa conèixer i inspeccionar el cinema des de la seva creació pràctica?

Els objectes de la investigació

La meua investigació doctoral està formada per una constel·lació d'objectes: un llargmetratge de no ficció, un assaig fílmic, dos webs i la present memòria escrita. Tot i que a la recerca estudio *sobre* cinema i *a través del* cinema, la meua investigació és essencialment *des del* cinema (Camps i Rowan, 2021). L'objecte fonamental de la recerca és *La pel·lícula dels caputxins*, el llargmetratge de no ficció que proposo com a pràctica fílmica principal. La pel·lícula és l'eina metodològica central de la investigació i la resta d'objectes signifiquen i acompanyen la pràctica fílmica en tant que mètode de recerca.

La pel·lícula dels caputxins va començar amb la intenció de ser un documental observacional sobre la comunitat de frares caputxins de Sarrià però és un documental autobiogràfic que reflexiona amb humor sobre la creació de cinema i sobre la paternitat. Tot i que jo volia fer un film de no ficció sobre una comunitat de religiosos, l'acabo fent sobre mi mateix. La pel·lícula posa l'intent infructuós i el fracàs en primer terme. La falta de pressupost i d'equip humà, la dificultat de la representació observacional dels frares, les problemàtiques de la criança, la covid i el bloqueig de voler convertir aquesta situació en una tesi doctoral passen a ser els elements temàtics principals de la pel·lícula. En la proposta inten-

to sortir de mi mateix per adonar-me que les coses no eren com imaginava, com m'havien venut, com havia comprat. L'estètica del fracàs, que busca certa comicitat, li treu partit a la situació per reconvertir la fallida en possibilitat d'aprenentatge. Del fiasco social i professional esdevé una viabilitat, un camí per explorar, tot una experiència.

Al film, em miro el món i les persones del meu entorn –els frares, la Neus (la meua parella) i la Rita (la nostra filla)– en primera persona, des d'una mirada estranyada i perplexa, posant de manifest les complexitats, les afectacions i les reflexions que sorgeixen de fer un film en unes determinades condicions d'adversitat. *La pel·lícula va de mi intentant fer una pel·lícula* i expressa en veu alta allò que la majoria de films no comparteixen. En mostrar el meu procés amb honestedat, posant en relleu moltes dificultats específiques que sorgeixen alhora de fer un film, *La pel·lícula dels caputxins* possibilita un conjunt de coneixements i sabers al voltant de la creació cinematogràfica. Les preses de decisions, els dubtes, les proves, les falles i les reflexions que supura *La pel·lícula dels caputxins* pretenen contribuir a la comprensió de la pràctica fílmica i transferir experiència i coneixement al voltant del fenomen cinematogràfic.

La pel·licula dels caputxins

<https://vimeo.com/paupericas/lpdcv2>



La segona peça audiovisual de la recerca és un assaig fílmic titulat *Cinema pensant el cinema*. L'assaig, d'onze minuts de durada, està editat amb imatges i sons de nombroses pel·lícules de la història del cinema, de diverses èpoques, models audiovisuals i gèneres. L'assaig és una eina per estudiar el cinema a través del cinema.

Les problemàtiques sorgides durant la creació de *La pel·licula dels caputxins* m'han portat a inspeccionar una gran quantitat de films. Ha estat molt valuós estudiar com altres cineastes abans que jo han resolt dificultats similars a les que jo he trobat en el meu procés. L'assaig

fílmic acumula, selecciona i fa collisionar gran varietat de plans, escenes i seqüències d'altres films per investigar qüestions importants aparegudes durant la creació de *La pel·licula dels caputxins*. *Cinema pensant el cinema* proposa reflexió sobre l'objectivitat al cinema, la representació de l'alteritat, la posició del realitzador, la importància de la forma fílmica, el potencial polític d'allò personal i la performativitat del cinema. L'assaig fílmic és un mètode de recerca i pretén investigar el cinema a través del seu propi llenguatge i les seves matèries d'expressió.

Cinema pensant el cinema

<https://vimeo.com/paupericas/cinemapensantelcinema>



Una altra eina fonamental de la recerca és un espai en línia que ha funcionat doblement com a cronograma i cosmograma de la recerca. El web, construït amb cargo.site, m'ha permès recollectar, colleccionar i vincular objectes de coneixement molt diversos; llibres, articles, imatges, films, vídeos, àudios, xerrades, seminaris, tutories, esdeveniments personals rellevants, etcètera. En primer lloc, el web ha funcionat en tant que diari de rodatge, aglutinant idees, llistats de plans i sensacions durant la fase de producció de *La pel·lícula dels caputxins*. A més, el cronograma ha servit per aglutinar, recor

dar i re-visitar tots els objectes i esdeveniments més rellevants de la recerca; idees teòriques, pel·lícules, novel·les, disciplines i mètodes. La recollecció, organització i visualització de tots aquests objectes ha estat fonamental per definir els meus interessos, concretar els meus dubtes i mapejar els temes centrals de la investigació. La seva vessant de cosmograma, habilitada mitjançant l'ús d'etiquetes associades a cada objecte del web, ha convertit la interfície en una "màquina per a pensar" que m'ha facilitat fer-me preguntes inesperades i vincular elements que no havia relacionat a priori.

Web cronograma i cosmograma

<https://lapelidelscaputxins.cargo.site/>



El segon espai en línia de la recerca és un llenç infinit creat amb miro.com, que ha funcionat en tant que tauler d'idees i escaleta en línia de *La pel·lícula dels caputxins*. En primera instància, al tauler de miro hi vaig afegir idees formals, temàtiques i narratives per a la meva

pràctica audiovisual. També cites fílmiques, així com notes sobre cadascun dels frares i sobre la meva història personal. En segon lloc, vaig usar miro per confeccionar diverses versions d'escaleta en línia de *La pel·lícula dels caputxins*.

El tauler d'idees i l'escaleta¹

[https://miro.com/app/board/o9J_lV8pLBk=/
/](https://miro.com/app/board/o9J_lV8pLBk=/)



Per últim, la present memòria escrita és també un objecte fonamental de la investigació. Al document, analitzo la utilitat metodològica de cadascuna de les eines esmentades fins ara. El valor investigatiu dels objectes realitzats i dissenyats no acaba en la seva confecció, sinó en la seva posterior anàlisi. En aquest sentit, la memòria resulta cabdal per cristallitzar alguns sabers

i proposar una transferència de coneixement. A més, a la memòria proposo una revisió literària sobre alguns assumptes importants del cinema en relació a la meua investigació i defineixo i estudio la comunitat de pràctiques, un conjunt de films referents i interlocutors de *La pel·lícula dels caputxins*.

¹ Per tal d'accedir al web resulta imprescindible crear-se un compte a <https://miro.com/>. El servei gratuït que ofereix miro permet accedir a altres taulers així com crear-ne fins a tres propis i editables.

Estructura de la memòria

La memòria escrita, que només té sentit en relació a la resta d'eines de la recerca, està formada per quatre capítols, una introducció i un epíleg. El text atorga coherència i sentit a la investigació des d'una mirada parcial, situada i posicionada. “No hay ordenación ni categorización del conocimiento que no sea arbitraria, parcial e interesada.” (Camps, 2019, p. 23). La revisió literària i filmogràfica, la definició i el diàleg amb la comunitat de pràctiques i l'anàlisi dels mètodes d'investigació orienten la recerca a través de la pràctica, possibiliten la comunicació i transferència dels resultats i afavoreixen el rigor, la precisió i el compromís de la recerca.

El primer capítol, referent a la “Metodologia”, proposa una anàlisi crítica dels mètodes d'investigació emprats en la recerca, posant en relleu els èxits, els límits i les problemàtiques que he detectat en cada eina, així com alguns dels aprenentatges importants de la recerca. En primer lloc analitzo el web cronograma i cosmograma, quadern de bitàcola, brúixola i “màquina de pensament” de la investigació. Tot seguit inspecciono l'assaig fílmic *Cinema pensant el cinema* que posa en valor el potencial que ofereix investigar el cinema a través dels seus propis significants, imatges en moviment i so. Per últim, el capítol analitza el llenç infinit de miro.com com si fos la paret del guionista, orientant els elements centrals de la investigació cap a la pràctica fílmica principal, *La pel·lícula dels caputxins*.

El capítol dedicat a la “Revisió Literària” està format per dos blocs clarament diferenciats. El primer bloc inspecciona corrents, formes i tipologies cinematogràfiques útils per tal de definir i analitzar *La pel·lícula dels*

caputxins. Centrat en la no ficció, destillo les propostes teòriques d'autors com Erik Barnouw, Bill Nichols i Carl R. Plantinga, entre d'altres reflexions de pensadors i pensadores del cinema, la literatura i la filosofia. Dins el bloc, començo buscant diferències entre la ficció i la no ficció per proposar després tres models audiovisuals del cinema. A continuació proposo una discriminació entre els termes *documental* i *no ficció* i investigo diferents tipologies de la no ficció. Tanco el bloc estudiant el cinema autobiogràfic, vinculant-lo amb l'autoficció i l'autoetnografia. El segon bloc busca una forma de *cinema situat* a través de les nocions de coneixement situat i *objectivitat feminista* de la filòsofa Donna Haraway. En orientar les idees de Haraway cap a la creació cinematogràfica, sorgeixen possibilitats sobre un tipus de cinema epistemològic posicionat i local, ideològic, subversiu i renovador. Destil·lant la proposta de Haraway en busca d'un cinema situat, reflexiono sobre el grau de situació que es pot apreciar a *La pel·lícula dels caputxins*.

El tercer capítol, dedicat a la “Comunitat de Pràctiques”, comença proposant una *constel·lació fílmica* de *La pel·lícula dels caputxins* que possibilita inserir la meua pràctica en genealogies cinematogràfiques i analitzar-la tot establint un diàleg amb altres propostes anteriors, des del cinema dels orígens fins a la contemporaneïtat. La comunitat de pràctiques concreta un conjunt de cinc films i una sèrie, de quatre autors diferents; Ross McElwee, Alan Berliner, León Siminiani i John Wilson. El diàleg entre *La pel·lícula dels caputxins* i els films de la comunitat ha estat fonamental per identificar la meua pràctica, descobrir variables importants del tema, col·locar la investigació en un context històric i sintetitzar

algunes perspectives rellevants. L'anàlisi dels films està recolzada en els assumptes teòrics estudiats prèviament en la revisió literària.

El darrer capítol, titulat "La Pràctica Fílmica", analitza *La pel·lícula dels caputxins* en tant que eina d'investigació fonamental de la recerca i es proposa rendir comptes de les preses de decisions i els aprenentatges de la meua recerca pràctica. Inspecciono cinc assumptes fonamentals sorgits de la producció i realització específica i particular de *La pel·lícula dels caputxins*: les condicions materials del film, la representació de l'alteritat, els modes de representació, la narrativa i el muntatge del film i la meua veu dins la pel·lícula. La selecció dels temes és parcial i discutible, i pretén posar en relleu els aspectes més problemàtics o significatius de la confecció de la pel·lícula. L'anàlisi vincula el meu procés pràctic amb els films estudiats a la comunitat de pràctiques, amb les idees teòriques dels autors i autores estudiades a la revisió literària –i alguns/es d'altres– i amb la resta d'eines metodològiques que conformen la constel·lació d'objectes de la meua recerca doctoral.

Tanco la memòria amb un "Epíleg", on proposo una reflexió sobre allò observat, practicat i après durant el procés. El text pretén identificar i inspeccionar alguns assumptes necessaris per iniciar una conversa. La sensació és que la recerca és inescrutable i no és fàcil concloure-la. No ha estat senzill posar límits a un projecte que vol créixer de manera inusitada dins el meu temps i el meu espai. La recerca acadèmica a través de la pràctica fílmica ha propiciat una multiplicitat de camins per explorar, inaugurant l'estudi d'alguns temes i desvelant algunes metodologies que sens dubte voldria seguir treballant en el futur.

En la memòria, igual que en la resta d'objectes de la recerca, no m'amoïna tant estar encertat com propiciar la discussió, la síntesi i la controvèrsia en una conversa col·laborativa que pugui oferir reflexió al voltant del fenomen cinematogràfic. Al text, reinterpreto molts cineastes i acadèmics, pensadors i pensadores de diversos àmbits i, fins i tot, discuteixo amb alguns d'ells. Alhora, dono una benvinguda sincera a les crítiques, els matisos, les correccions i els qüestionaments.

METODOLOGIA



Fotograma del film *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987).

«Un método no es (...) un conjunto de procedimientos más o menos fiables para dar cuenta de una realidad concreta. Es más bien un elemento performativo. Un método ayuda a producir realidades.»

John Law

En aquest primer capítol proposo una anàlisi crítica dels mètodes d'investigació usats en la meua recerca. La idea no és enumerar les eines de les quals m'he servit per recollectar informació i relacionar-la; la meua intenció és observar, justificar i criticar els mètodes, així com manifestar els seus límits i problemàtiques. Miraré també de reflexionar sobre els aprenentatges sorgits a nivell metodològic arran de la recerca. Més enllà dels encerts i les falles dels mètodes de recerca emprats, ¿què he recordat, què he descobert i què he après sobre les eines metodològiques d'un procés d'investigació acadèmic, rigorós i transferible?

La cita del professor i teòric John Law que obre el capítol orienta la meua concepció de les eines i utilitatges emprats en la investigació. Parteixo de l'assumpció que la matèria no pre-existeix a la forma amb la qual l'anàlitzem. La realitat no és allà fora esperant que anem a conèixer-la, sinó que la coneixem també en funció dels mètodes que usem per a observar-la i analitzar-la. En funció de les eines metodològiques que emprem per copsar i entendre la realitat, aquesta realitat canvia. A l'aprendre, conformem el món que estem aprenent. Dit això, assumeixo d'entrada que tots i cadascun dels mètodes de recerca que he usat, les meves eines, no són pas innocents ni neutres i han determinat també la realitat que he observat. En endavant, cas a cas, miraré d'estudiar com cadascun dels mètodes ha servit al meu estudi i ha incidit en els resultats obtinguts.

Tot seguit analitzo tres objectes de la investigació. En primer lloc, estudio un web que ha tingut una doble funció, com a cronograma i com a cosmograma de la recerca. El web ha servit per prendre registre dels textos, imatges, films, seminaris, etcètera que he consultat i m'han semblat rellevants, així com per portar una mena de diari de rodatge de *La pel·lícula dels caputxins*. En tant que cosmograma, la pàgina web ha servit per relacionar objectes i fer-los pensar, generant dubtes i proposant vincles inesperats. En segon lloc analitzo un assaig fílmic que he realitzat i editat per investigar a través del cinema. L'assaig, titulat *Cinema pensant el cinema*, mescla creativament fragments de nombroses pel·lícules de tota la història del cinema que s'interroguen sobre qüestions del propi mitjà que també m'han interessat. Per últim, estudio aquí un altre espai en línia que he usat com a tauler d'idees i per a confeccionar l'escaleta de *La pel·lícula dels caputxins*. En la revisió, miro de posar de manifest com l'eina ha servit per fer convergir la pràctica fílmica amb la investigació.

Vull fer notar aquí que *La pel·lícula dels caputxins*, així com la comunitat de pràctiques de la pel·lícula, són també eines de la investigació doctoral. Si aquests mètodes no són analitzats en el present capítol és perquè, donada la seva centralitat, aquests ocupen un capítol sencer de la memòria. Concretaré i inspeccionaré la comunitat de pràctiques al tercer capítol, i analitzaré *La pel·lícula dels caputxins* en tant que utilitatge metodològic al quart i últim capítol de la memòria.

El cronograma i cosmograma en línia

La primera eina usada en la recerca doctoral ha estat un web que ha funcionat primer com a cronograma i després com a cosmograma; <https://lapelidelscaputxins.cargo.site/>.

Recerca a través de la creació cinematogràfica.

Una **tesi filmica**.

Filtres

LA PEL·LÍCULA DELS CAPUTXINS



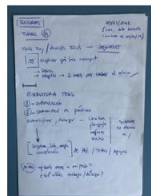
Documentació i entrevistes

caputxins, joan botam, enric castells, entrevista, audio, documentació, preproducció



Rodatge 28/05/18 - #1

rodatge, interior, exterior, masio, joan botam, beatriu, fra pere, conills, roba, menjar, fora de camp



Rodatge 04/10/18 - #2 - Sant Francesc

rodatge, interior, exterior, mario, fra pere, pare castells, conell, teresa, pare cortés, pare massana, pare cervera, conills, missa, coral

Imatge capturada de la pàgina principal o *home* del web <https://lapelidelscaputxins.cargo.site/>.

En primer lloc, en tant que cronograma, el web ha servit per deixar registre cronològic de tot allò que he fet, filmat, llegit, visionat, parlat, descobert, sofert i decidit al voltant de la recerca. L'espai en línia, creat amb cargo.site², m'ha facilitat acumular objectes de coneixement molt diversos, així com idees, converses i esdeveniments de caire personal que han condicionat la investigació. Més enllà de l'acumulació, el web ha servit per

re-visitat i recordar els objectes, així com per establir relacions entre ells. D'alguna manera, l'espai ha anat manifestant els meus interessos i m'ha facilitat prendre consciència d'algunes línies de recerca importants. Cada objecte introduït al web s'ha etiquetat amb un conjunt de paraules que han permès buscar i filtrar diferents conjunts d'elements.

² <https://cargo.site/>

En un segon temps, més avançada la recerca, el mateix web ha funcionat també com a *cosmograma*, un esquema o diagrama que genera un món, posant en relleu els temes, els agents i les controvèrsies que m'han apel·lat durant el procés. A través de filtrar els objectes introduïts al web amb l'etiqueta cosmograma, he seleccionat aquelles entrades que s'han anat revelant com les més

importants de la investigació. L'eina del cosmograma ha afavorit el pensament i ha fet sorgir recerques no previstes a través d'estudiar els vincles entre els diferents temes, films, textos, imatges i corrents de pensament que ha posat damunt la taula.

El web cronograma

En una investigació de la magnitud i el temps d'una recerca doctoral s'acumulen gran varietat d'objectes en diferents formats i suports. Per una banda, resulta fàcil oblidar idees o esdeveniments passats. Per l'altra, la varietat d'aquests objectes (textos, imatges, vídeos, àudios, etcètera) complica el seu emmagatzematge unificat, l'organització i l'accés còmode i visualment funcional. En el meu cas particular, vaig escriure notes i idees manuscrites en paper i a *Google Docs*, així com resums i reculls de cites d'algunes lectures. Vaig acumular captures de pantalla de llibres, fotografies, fotogrames i vídeos (sobretot escenes de films, xerrades i ponències). Vaig generar també notes manuscrites que escrivia a les tutories amb les directores de la tesi, així com a seminaris i lectures compartides a l'escola de doctorat. Vaig acumular articles, idees, imatges, enllaços, àudios i vídeos a una carpeta al meu ordinador. Vaig fer llistes de films a Filmin³ i a Letterboxd⁴ i vaig començar a guardar vídeos en diverses llistes de reproducció de Youtube i Vimeo.

Els dies de rodatge vaig començar a gravar notes de veu al mòbil, sovint en forma de diari, fent una mica de resum de la jornada i explicant coses que havien passat al convent i em semblaven importants. També vaig començar a fer gravacions en vídeo. Vaig gravar converses amb en Ronen (amic i tècnic de so directe del film) al cotxe, abans o després del rodatge al convent. Vaig gravar converses telefòniques amb els frares i amb en Ronen, així com converses amb amics cinèfils i moments quotidians a casa. A banda, cada dia de rodatge al convent generava gran quantitat de metratge per al film i acumulava sensacions i idees al respecte.

Tot aquest material audiovisual rodat al convent —en brut, sense seleccions ni talls— és òbviament un material molt valuós per a documentar la creació de la pel·lícula, el procés de rodar el film. Al cronograma hi ha una entrada per cadascuna de les setze jornades de rodatge al convent.

3 <https://www.filmin.es/>

4 <https://letterboxd.com/>

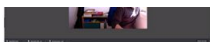
Cada entrada inclou un fotograma de cada pla rodada, una llista dels moments filmats i les meves impressions de la jornada. En alguns casos inclou també una nota de veu.

A banda d'incloure objectes epistèmics⁵ i artístics, el web recull també tot un seguit d'esdeveniments personals que han estat significatius en el meu procés de recerca. La intenció de situar i recordar aquests moments és la de rendir comptes del procés de recerca, vinculat irremeiablement a allò personal, íntim, extra-acadèmic. Entre els esdeveniments personals que he inclòs al cosmograma hi ha la data en que vaig deixar

de fumar, algunes vacances que vaig fer en família i l'arribada del coronavirus, el confinament i altres situacions provocades per la pandèmia. En un moment del procés de recerca em vaig sentir molt atret pels vídeos que el telèfon mòbil genera automàticament a través de les fotos i vídeos que un fa en un període temporal o indret determinat. Donat que a la pel·lícula volia donar context i situar-me respecte la gravació del documental dels frares, vaig pensar que fins i tot potser podria incloure parts d'aquests vídeos generats automàticament al film.



Mor el pare Manolo, 06/04/20
caputó, març, mort



Tutoria Doctorat 28/04/20
memòria, cinema, memòria, text, jorin, rebecca, assaig, confinament



F for Fake (Orson Welles, 1973)
referent, vídeo, film, assaig, cosmograma, metaclín, reallitat, art, autorrepresentació, wellies



Giorgio Agamben - El cine de Guy Debord (1995)
referent, article, assaig, cosmograma, cine, esdeveniment, vídeo, muntatge



Rodatge Fora de Camp - 05/2020
rodatge, fora de camp, coronavirus, confinament, tv, memòria



Marina Garcés - La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual (2013)
cosmograma, garcés, pensament, acadèmia, filosofia



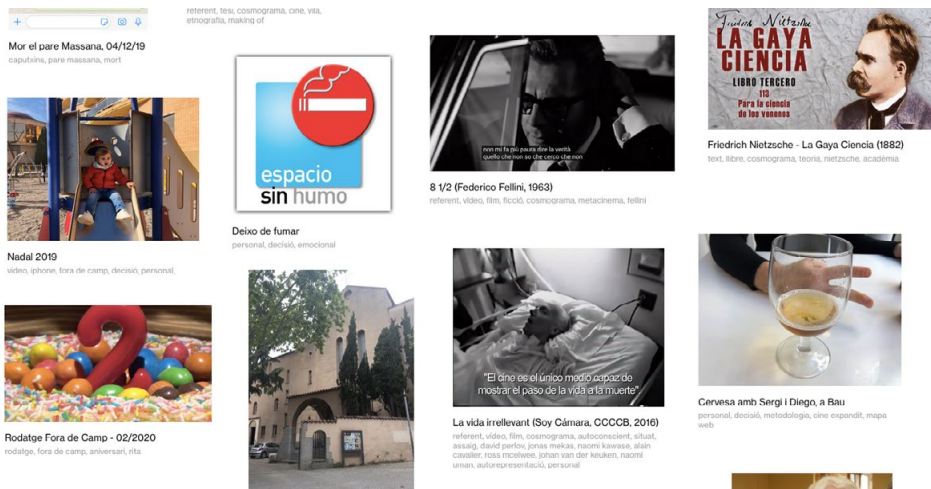
Ingrid Guardiola - La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hipertexto de conceptos visuales (2015)
referent, text, cosmograma, cine, Guardiola, found footage, muntatge



Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? (1987)
referent, gilles, assaig, cosmograma, pensament, cine, deleuze



5 A l'article "Rescatando los objetos epistémicos del diseño especulativo", l'artista, professora i companya de BAU, Carla Boserman, recupera la idea d'objecte epistèmic de l'historiador de la ciència Hans-Jörg Rheinberger per analitzar el potencial del disseny especulatiu. Boserman proposa assumir els objectes epistèmics en tant que eines que ajuden a formalitzar sabers des de d'allò matèric. Els objectes epistèmics són artefactes que generen preguntes i produeixen coneixement "desde lo material, dando voz a instrumentos, situaciones y configuraciones que van más allá de la información o el discurso." (Boserman, 2019, p. 131).



Imatge capturada de la pàgina principal del web <https://lapelidelscaputxins.cargo.site/>.

Recorria a través de la creació cinematogràfica.

Una tesi filmica.

[Filtres](#)

Rodatge 19/10/18 - #3

19/10/18

En aquest moment ja m'he adonat que costa molt enxampar a dos o més caputxins xerrant, sigui del tema que sigui. Per una banda, xerren poc; a banda dels espais de comunitat forçats -pregària, àpats, reunions, eucaristies...- cadascú fa la seva. Per l'altra, es dissolen ràpid i busquen excuses per a no ser registrats quan els atrapo. Per aquest motiu, els proposo d'ajuntar-se -de dos en dos, de moment- per forçar converses. D'entrada, miro de no dirigir el tema de conversa i els proposo que parlin d'allò que vulguin. Funciona relativament; sovint es nota forçat.

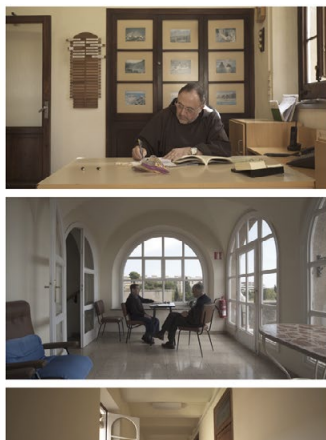
Enric Cortés, gran estudiós del judaisme, ha fet molts viatges a Israel i parla hebreu amb força fluïdesa. S'ha posat molt content en assabentar-se que en Ronen és israelià. Com que té moltes ganes de practicar la llengua, prefereix parlar amb en Ronen que amb mi i, per aquest motiu, involuntàriament, en Ronen ha passat també a ocupar una tasca dins la producció -en tant que organitzador del rodatge- de *La pel·lícula dels caputxins*. Com a mínim, sembla que li tocarà portar la comunicació amb en Cortés i organitzar les trobades i rodatges amb ell. La intuïció em diu que Cortés pot ser un gran personatge del film.



Rodem;

- 3 plans d'en Josep Maria Segarra a la recepció. Pren notes d'un llibre però és interromput per algunes visites -gent que porta roba, el carter- i per una trucada, referent a no sé quin tema de no sé quina caldera.

- Conversa (forçada) entre Manolo i Enric Castells a la galeria de l'infermeria. En Manolo



Imatge capturada de l'entrada del web corresponent a la tercera jornada de rodatge.

La brúixola de la recerca

El web ha funcionat per aglutinar, recordar i re-visitat tots aquest materials multimèdia heterogenis. Llibres collisionen amb films, amb apunts, àudios i conferències, amb esdeveniments personals, amb fotogrames i escenes de films. Aquest espai en línia és pròpiament el testimoni o la traça de la recerca: dona fe del camí fet, mostra les influències i revela les passes que he seguit, així com les condicions sota les quals han sorgit preguntes, resultats o aprenentatges. Val a dir que el web no recull tota l'evolució, de forma exhaustiva. Cap al final de la recerca han aparegut objectes que s'han incorporat directament a la investigació –a la pràctica fílmica, a l'assaig fílmic i/o a la memòria–, sense ser afegits al web.

La recollecció, organització i visualització funcional de tots aquests objectes ha estat realment útil per definir els meus interessos, entendre i concretar els meus dubtes, mapejar els temes de la investigació i trobar-li sentit, context i direcció a la recerca. L'espai en línia ha funcionat com a brúixola. Durant el transcurs de la investigació he transitat camins diversos, han aparegut molts temes relacionats amb cinema i epistemologia i sovint he volgut abarcar massa o he perdut la pregunta de recerca principal. Quan he perdut el rumb, quan s'ha desdibuixat el camí, el web ha estat l'espai virtual que m'ha permès reprendre el fil, el lloc on recordar i empar-me de nou de la investigació que duia a terme. Reunir al web les obres audiovisuals que en algun moment m'han semblat que podien ser referents de *La pel·lícula dels caputxins* ha funcionat també com a primer pas per aglutinar una possible comunitat de pràctiques.

L'estructura del web

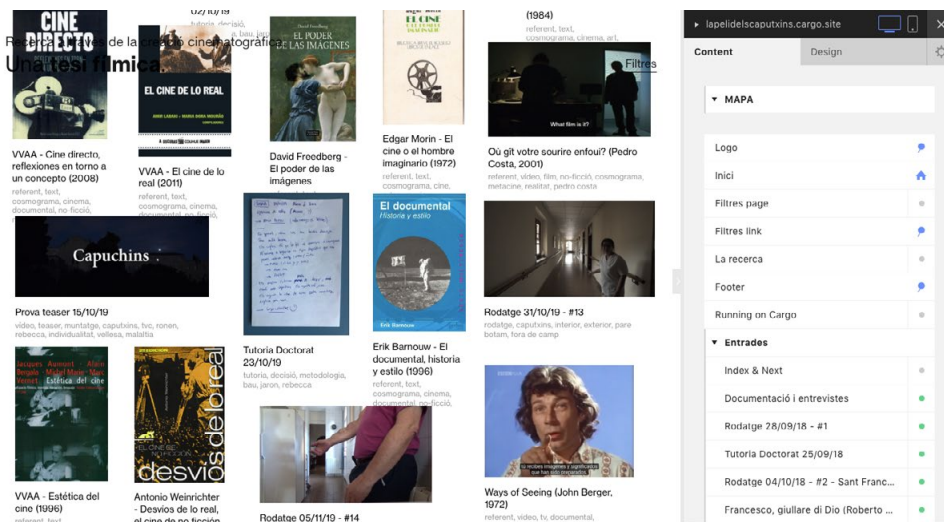
L'espai en línia va ser desenvolupat amb cargo.site, un creador de pàgines web molt flexible especialment pensat per treballar temes relacionats amb la imatge i les arts visuals. Permet afegir pàgines –en el meu cas, objectes– de forma ràpida i senzilla, i ofereix múltiples possibilitats orientades a diverses interfícies atractives. La plataforma possibilita partir d'una plantilla ja dissenyada, customitzar el web a través d'un menú i modificar-lo lliurement a base d'editar el codi HTML.

L'estructura del lloc web és molt senzilla. L'entorn està creat per una pàgina inicial, el *home*, que, a banda del títol i el subtítol, inclou una imatge, un títol i un conjunt d'etiquetes (*tags*) per a cada objecte introduït. Cadascun d'aquests objectes té una pàgina pròpia, a la qual s'hi arriba fent clic tant a la seva imatge com al seu títol. En cadascuna d'aquestes pàgines hi ha elements multimèdia diversos, en funció de l'entrada. Hi ha imatges, vídeos i/o àudios incrustats, enllaços a altres webs (articles, resums o llistes que he generat a *Google Docs*, àudios,...) i també text. El text explica per què he introduït

aquell objecte, per què em sembla important per a la recerca. Sovint també inclou un resum, un extracte o algunes cites del llibre, article, escena, conferència, etcètera, que he considerat més importants o reveladores. En alguns casos, el text estableix també relacions entre aquella entrada i altres entrades del web.

Des de l'inici he cregut importat trobar un sistema d'emmagatzematge ràpid i senzill per tal d'actualitzar-lo amb assiduitat cada vegada que acabava una jornada de rodatge, volia recordar algun esdeveniment o feia una descoberta d'un text, d'un film, d'una imatge o

d'una idea. Als webs de cargo, generar una nova entrada és molt senzill i es fa a través d'un menú molt intuïtiu. El text que acompanya cada entrada està escrit de forma ràpida, bolcant les sensacions o impressions del moment, sense pensar en la qualitat literària ni preocupant-me massa pels errors ortotipogràfics. En aquest sentit, crec que l'eina escollida, i aquesta forma de fer, ha funcionat bé per tal d'aconseguir un emmagatzematge fluid i al ritme dels avenços.



Imatge capturada del menú intern del web. Les etiquetes i les taxonomies

Les etiquetes i les taxonomies

Val a dir que cargo.site demana un major esforç que una altra plataforma que conec i que uso sovint, miro.com⁶. Miro proporciona un llenç infinit on introduir també tot tipus d'objectes multimèdia i en aquest entorn és encara més fàcil i ràpid introduir-los. Si vaig decidir-me per cargo va ser per la possibilitat que ofereix d'etiquetar cada objecte i filtrar després aquestes entrades a través de les taxonomies proposades. L'espai web a cargo m'ha permès etiquetar tots els objectes que hi he acumulat, tant a nivell conceptual com formal, tant pel que fa al contingut com al tipus d'objecte.

Posar il·limitades etiquetes m'ha estat útil per catalogar les entrades i, alhora, per filtrar-les de diferents maneres i veure ítems relacionats per diferents idees o conceptes, amagant la resta.

Totes les etiquetes de cada entrada són també enllaços. Al clicar sobre qualsevol etiqueta, el web filtra automàticament els objectes classificats amb aquella etiqueta, amagant la resta. En qualsevol pàgina del web, a dalt, a la dreta, hi ha també l'enllaç "Filtres" que redirigeix a una pàgina on es mostren totes les etiquetes creades. És possible filtrar els objectes tant des dels "Filtres" així com fent clic sobre les etiquetes de cada entrada des de la pàgina principal.

referent, text, film, vídeo, imatge, so, no-ficció, documental, ficció, experimental, assaig, literatura, ontologia
fotogràfica, metacine, gènere, tutories, seminaris, documentació, pensament, religió, filosofia, política, epistemologia,
metodologia, autobiografia, etnografia, autoetnografia, cosmograma, expositiu, observacional, reflexiu, interactiu,
performatiu, poètic, cinema directe, cinema vérité, humor, autoficció, narrativa, rodatge, muntatge, caputxins, joan botam,
enric castells, pare massana, fra pere, pare lluis, manolo, xavier, pare jaume, pare miqel, josep maria, teresa & co, fra
valentí, enric cortés, convent, barber, infermeria, menjador, sant fransesc, temple, recurs, entrevista, fora de camp, bau,
guió, decisió, comunitat de pràctiques, crisi, individualitat, convivència, malaltia, realitat, personal, pau, neus, rita, paternitat,
feminismes, situat, entrevista, practice based research, tesis doctorals, ponència, confinament, manel, raúl, pablo, laia, jaron,
rebecca, uvic, iphone, tvc, ràdio, festivals, l'alternativa, d'a film lab, mecal pro

Captura de la pàgina "Filtres" del cosmograma on apareixen llistades les etiquetes.

⁶ <https://miro.com/>

La problemàtica de posar etiquetes és haver de decidir-les, determinant i orientant la lectura i l'interès de cada objecte introduït. Decidir les etiquetes demana intuir quines classificacions seran d'utilitat en el procés de recerca. Concretar les categories, determinar els calaixos als quals endreçar cada material, suposa un biaix al temps que concreta i defineix els interessos, les intuïcions i els aprenentatges. El fet de decidir les etiquetes conduïx la investigació, determina els temes rellevants i organitza les taxonomies de la recerca. L'exercici classificatiu que m'ha demanat la creació i actualització del web ha creat món i ha produït realitats determinades, parcials i subjectives.

He anat seleccionant els objectes durant el camí de descoberta, sense saber encara quina era la pràctica, buscant-la. Per aquest motiu, és lògic pensar que les etiquetes que m'han semblat pertinents en el moment d'introduir cada objecte podien ser poc escaients o poc ajustades a la realitat de la pràctica final, a l'interès concret descobert cap a la conclusió del procés. En aquest sentit, vaig decidir introduir el màxim nombre de etiquetes que se'm apareixien potencialment útils o interessants cada vegada que introduïa un objecte al web, sense capficar-m'hi, assumint que podria re-pensar-les i afegir-ne d'altres en el futur si això era convenient, tal i com ha passat. Ser generós, posar totes les etiquetes que em venien al cap, era una manera d'obrir les possibilitats i potenciar relacions inesperades.

Des de l'inici vaig començar usant etiquetes com: *referent, text, film, vídeo, imatge, so, no-ficció, documental, ficció, experimental, assaig, literatura, ontologia fotogràfica, metacine...* Vaig incloure també els noms dels frares caputxins, així com dies o moments assenyalats durant el rodatge. Amb el temps, en la mesura que concretava

o ampliava interessos, van anar sorgint noves etiquetes com: *situat, personal, iphone, paternitat...* Quan vaig començar a incorporar gravacions de casa, van sorgir també les etiquetes *pau, neus i rita*, així com *fora de camp*. Vaig decidir associar el terme *fora de camp* amb aquelles gravacions que realitzava al voltant del rodatge dels caputxins però també fora del convent, gravacions personals en les quals no apareixien els caputxins. En el meu cap, aquestes gravacions –aquesta mena de *making of* ampliat i personal– eren d'alguna manera el *fora de camp* de la *pel·lícula dels caputxins*; allò que no es veia en la pel·lícula però estava allà en relació a la producció del film.

Les etiquetes han estat realment útils per repassar i recordar què és el que tenia acumulat sobre cada tema específicament, sobre cadascun dels frares caputxins, amics i familiars amb qui he conversat i/o filmat, així com per recuperar les idees sorgides a les tutories o seminaris de doctorat, els referents i la comunitat de pràctiques, entre molts d'altres filtres proposats.

En filtrar per cada etiqueta, la plantilla de cargo escollida no aglutina els objectes etiquetats a la part superior de la pàgina principal sinó que els manté en el seu lloc d'origen, deixant espais buits entre ells (els espais que ocupen la resta d'objectes totals, sense filtre). Això impossibilita visualitzar conjuntament tots els objectes en l'espai just i necessari i exigeix llargs *scrolls* per tal de veure'ls tots. Aquesta incapacitat de visualització i repàs conjunt ha impossibilitat crear relacions visuals entre múltiples objectes allunyats entre ells al *home*. L'eina del web-cronograma, que recorda al quadern de camp etnogràfic, ha perdut potencial per materialitzar sabers per definir.

El web cosmograma

Una de les etiquetes afegides al web és *cosmograma*. Gràcies a aquest mecanisme, el web ha funcionat també com a cosmograma. En filtrar per aquesta etiqueta, apareixen només els textos, pel·lícules i altres objectes que han estat finalment fonamentals per a la recerca, aquells elements que han acabat descrivint el món de la investigació i han posat al descobert els seus temes, els seus instruments i els seus agents principals.

Prenc la idea de cosmograma de Bruno Latour, filòsof, antropòleg i sociòleg de la ciència mort recentment. En la seva obra, el pensador critica la modernitat i proposa superar les taxonomies creades per dicotomies (natu- ra-cultura, política-ciència, subjecte-objecte, humà-no humà, objectivitat-subjectivitat) per tal de crear models híbrids, xarxes complexes que s'interrelacionen (Latour 2007; 2010). Per assumir la seva proposta resulta cabdal atendre el concepte d'agència. Tenir agència significa tenir capacitat per modificar actituds, accions, relacions. L'agència és la voluntat o poder per transformar la conducta humana (Latour, 1990). Latour també ens ajuda advertir i incloure l'agència dels actors no humans: els objectes també tenen agència⁷. El poder no són ni les decisions humanes ni les agències no humanes, sinó una concatenació d'ambdues. Un actant és doncs qualsevol humà o no humà que té agència.

Latour entén la cosmologia com la repartició de les potències d'actuació, d'allò que té agència i d'allò que no en té. Les nostres condicions actuals d'existència són causades per éssers i esdeveniments heterogenis que se sobreposen. Per tal de mapejar els actants i les controvèrsies, enllaçar significats i operacions, i fer visibles les múltiples relacions entre els coneixements sobre el tema que ens interessa estudiar, el pensador francès proposa el cosmograma com a eina metodològica (Latour, 2010). El cosmograma ha de servir-nos per a “describir las asociaciones de conveniencia, de coexistencia, de oposición y de exclusión entre seres humanos o no humanos cuyas condiciones de existencia van haciéndose explícitas en el transcurso de las pruebas a que los someten las disputas.” (Latour, 2010, p.64).

El cosmograma és una mena d'esquema, una representació bidimensional, que inscriu mons diversos i dibuixa ordenaments, distingint els protagonistes i instruments d'una discussió i reunint les controvèrsies que interessin sobre un tema. El cosmograma és una eina que ha de permetre articular les opinions pròpies confrontant-les amb les dels demés (Latour, 2010). El disseny del cosmograma ha d'afavorir la reflexió i l'anàlisi sobre els vincles i relacions que determina i visibilitza.

7 Respecte a l'assumpte, resulta molt clarificadora la lectura de l'article *Technology Is Society Made Durable*, de l'any 1990, on Latour usa com a objecte amb agència el clauer de grans dimensions i pes que usen alguns hotels i albergs per tal de potenciar que els clients deixin les claus a recepció abans de marxar a passar el dia fora.

Una màquina per a pensar

En el transcurs de la meua investigació des del cinema, han aparegut alguns temes o preguntes sobre la creació fílmica que m'han apellat molt directament: l'objectivitat al cinema, la posició del realitzador/a, la importància de la forma fílmica, el posicionament polític d'allò personal, la representació de l'alteritat i la performativitat del cinema. He recopilat gran quantitat de textos, escenes, conferències i reflexions sobre aquests aspectes específics de la creació fílmica. Més enllà de recopilar aquests materials, el web-cosmograma m'ha servit per orientar-me en l'espai de les controvèrsies i formar-me una opinió sobre les qüestions discutides sense esperar resoldre-les. El cosmograma m'ha facilitat saber “quién dice qué a quién con qué financiamiento, qué instrumento, según qué paradigma, con qué autoridad y en relación con qué industrias, qué intereses, qué visión del mundo.” (Latour, 2010, p.94).

El web-cosmograma, no representa una realitat existent, sino que produeix una realitat a través de la combinació de tots els elements que s'hi han inclòs, elements heterogenis de natura diversa. El cosmograma crea un món, té un valor epistèmic. El fet de ressaltar i relacionar objectes diversos ha servit per veure on

està el meu interès, trobar una perspectiva i entendre el meu propi procés. El cosmograma ha estat realment útil per activar idees per a la pel·lícula i acotar la comunitat de pràctiques.

Leina s'ha revelat com una màquina de pensament⁸ que m'ha facilitat fer-me preguntes insospitades i vincular elements que no havia trobat relacionats abans. El cosmograma ha fet emergir noves possibilitats sobre el cinema-recerca, sobre una forma audiovisual que produeix coneixement sobre el món. Algunes línies de la recerca—el *cinema situat*, l'etnografia, l'autobiografia, per exemple—no havien estat definides a priori i el web a facilitat el seu sorgiment a través de relacionar objectes i propiciar reflexió. Per fer esment d'un cas concret d'aquesta potència del cosmograma en la meua recerca, vull explicitar aquí com va sorgir la idea de buscar un *cinema situat*, de la qual en va sorgir un article acadèmic publicat a la revista *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*⁹.

Gràcies a les lectures proposades a l'escola de doctorat vaig conèixer les nocions d'*objectivitat feminista* i *coneixements situats* de la biòloga i filòsofa Donna Haraway. Tot i que d'entrada no sabia ben bé com relacionar

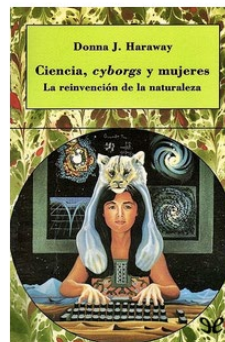
8 La idea de construir una “màquina per a pensar” és la mateixa que va moure a l'antropòleg i filòsof Aby Warburg en la confecció del seu Atlas Mnemosyne. L'obra, innovadora i titànica, està conformada per panells mòbils de grans dimensions plens d'imatges heterogènies; artístiques, religioses i profanes. L'Atlas és un artefacte visual que proposa una història original i no lineal de la cultura europea. El mètode iconològic de Warburg suposa una exploració insòlita del coneixement i potencia preguntes que mai abans han estat formulades. En paraules del filòsof i historiador de l'art Georges Didi-Huberman: “El Bilderatlas no fue para Warburg ni un simple prontuario ni un resumen en imágenes de su pensamiento: proponía más bien un aparato para poner el pensamiento de nuevo en movimiento, precisamente allí donde se había detenido la historia, precisamente allí donde faltaban aún las palabras.” (Didi-Huberman, 2010, p. 20).

9 L'article, publicat l'any 2021, es titula “Anar al cine amb Donna Haraway. En busca d'un cinema situat”. Es pot consultar i descarregar a través de l'enllaç: <https://www.inmaterialdesign.com/INM/article/view/121>. Recuperat el 17/12/2022.

aquestes idees amb el cinema-recerca, la lectura del setè capítol de *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvençió de la naturaleza* em va generar un gran interès per la seva renovació del concepte d'objectivitat així com per la noció de coneixement situat. Vaig incloure l'assaig al cosmograma, escollint la portada del llibre com a imatge simbòlica del text. Al web, en filtrar per l'etiqueta *cosmograma*, la imatge del llibre de Haraway queda sobre un fotograma de L'home de la càmera de Dziga Vertov i la portada de *¿Qué es el cine?*, d'André Bazin. A l'observar les imatges en conjunt i relacionar-les va sorgir la idea de vincular el cinema i la teoria de Haraway.

Si la pensadora ens proposa una forma de produir coneixement vàlid, una forma útil i solidària d'entendre l'epistemologia i generar *coneixement situat*, sembla vàluós estudiar com podem produir un *cinema situat*. La col·lisió de la imatge simbòlica del text de Haraway (la portada del llibre) amb imatges específicament cinematogràfiques i les seves connotacions –la lluita de Vertov, el realisme de Bazin–, em va portar a relacionar els conceptes. Recuperaré el tema del *cinema situat* al proper capítol de la memòria, dedicat a la revisió literària.

Filtres



Donna Haraway -
Conocimientos situados
referent, text, cosmograma,
autoconscient, situat, rowan, bau,
gènere



Man with a movie camera (Dziga Vertov, 1929)
referent, vídeo, film, cosmograma, autoconscient, situat,
vertov, cine-recerca, cine orígens

Imatge capturada del web en filtrar per l'etiqueta "cosmograma".



El cosmograma ha servit per unificar complexitats i generar-me preguntes noves. L'eina ha vinculat formes i estudis cinematogràfics amb mirades epistemològiques, polítiques, socials i antropològiques, proposant línies de recerca no definides a priori, com l'etnografia experimental i l'autoetnografia. La *màquina per a pensar* ha creuat elements específics i encarnats del meu procés –rodats al convent, interaccions amb la Neus i la

Rita, idees i xerrades, tutories, la revisió del metratge domèstic familiar...– amb teoria i pràctica de la imatge i la fotografia, amb literatura autobiogràfica, amb pel·lícules i imatges televisives, amb epistemologia, filosofia i religió. Aquests encreuaments han creat mons multidisciplinars, han posat de manifest algunes controvèrsies i han descrit diverses relacions entre agents importants implicats.

La cerca amb booleans

Per tal d'extreure tot el potencial del cosmograma, no tan sols resultava interessant filtrar els objectes per cadascuna de les etiquetes individualment, sinó també a través d'operadors booleans, sobretot els més coneguts; NOT, AND, OR. Aquests operadors podrien afinar molt les cerques, oferint diferents combinatòries d'objectes i concretant extremadament els objectes mostrats que es pretenen relacionar.

Cargo permet implementar al teu web una gran varietat de *widgets*, línies de codi HTML destinades a realitzar una funció determinada. Són complements o eines que altres han programat abans; un només necessita incorporar les línies de codi al seu web per tal de poder usar una determinada aplicació. A la primera versió de cargo –amb la qual, anys enrere, havia creat el meu portfoli de realitzador– es pot incorporar un *widget* per tal de fer cerques amb operadors booleans. Vaig donar per sentat que en la segona versió de cargo –amb la qual vaig dissenyar lapelidelscaputxins.cargo.site– també podria incloure el cercador.

Després de nombroses hores de recerca infructuosa vaig contactar amb el servei de suport tècnic de cargo.site i vaig confirmar que no podia incloure un cercador amb booleans al meu web. L'espai en línia ja estava ple d'objectes i vaig sentir que era massa tard per canviar de plataforma i refer el web. D'altra banda, no tenia clar quin servei web podia aglutinar totes les avantatges de cargo i, a més, permetre afegir el cercador.

La impossibilitat de filtrar a través de booleans ha mermat considerablement aquest potencial de “màquina per a pensar” del cosmograma. Perdre les possibles combinacions d'entrades filtrades que suposa aquest tipus de cerca ha minimitzat les combinacions i relacions, no imaginades a priori, que he pogut establir entre tots els objectes que he introduït al web durant aquests darrers quatre anys. En aquest sentit, el cosmograma ha perdut força i potencial en tant que diagrama.

He detectat una certa falta de rigor en definir les necessitats del web en relació als seus propòsits. D'entrada, va faltar estudiar amb profunditat els objectius metodològics del web, que no van ser mai formalment

dissenyats ni explicitats. A més, no es va garantir que la plataforma seleccionada complís amb els requisits tècnics necessaris per desenvolupar algunes opcions desitjables, definides des de la seva concepció. Tot i que el web ha resultat de molta utilitat, ha faltat un treball més sòlid i sistemàtic pel que fa a la investigació i el disseny previ de la metodologia. El disseny del web s'ha demostrat millorable en la seva capacitat combinatòria i visualització d'objectes, però ha gene-

rat una maquinària reflexiva a través d'una constel·lació d'elements etiquetats i relacionats en una proposta visual limitada però efectiva. L'espai en línia, fàcilment editable i actualitzable, ha fomentat una mirada interdisciplinària que ha proposat possibilitats inesperades i ha facilitat orientar i definir la investigació i la resta d'objectes fonamentals que la conformen; l'assaig fílmic *Cinema pensant el cinema*, la pràctica audiovisual *La pel·lícula dels caputxins* i la present memòria.

L'assaig fílmic: *Cinema pensant el cinema*

El conjunt d'objectes epistèmics que conforma la meua investigació doctoral inclou dues creacions audiovisuals. La pràctica fílmica principal és el llargmetratge titulat *La pel·lícula dels caputxins*, d'una hora aproximada de durada, creada majoritàriament amb metratge propi. A més, he editat un assaig fílmic titulat *Cinema pensant el cinema*, d'onze minuts de durada, conformat amb metratge aliè o *found footage*; imatges i sons de nombroses pel·lícules de la història del cinema, d'èpoques, models i gèneres diversos. L'assaig fílmic *Cinema pensant el cinema* es presenta i s'analitza en la recerca en tant que eina metodològica per investigar el cinema a través del propi cinema.

En aquesta secció analitzo les possibilitats i els aprenentatges que aquest assaig ha propiciat dins el conjunt de la investigació. La vocació de l'assaig fílmic és *posar a pensar* un conjunt de pel·lícules que s'han interrogat abans que jo per assumptes que m'han apel·lat en la realització de *La pel·lícula dels caputxins*. En aquest sentit, la reflexió i l'anàlisi de l'assaig fílmic apareixen vinculades a les qüestions ineludibles aparegudes durant la producció, la realització i l'edició de *La pel·lícula dels caputxins*. L'eina *Cinema pensant el cinema*, pràctica audiovisual secundària, ha sorgit per donar resposta a una necessitat investigativa referent a *La pel·lícula dels caputxins*, la pràctica audiovisual principal.



Fotograma de *Report* (Bruce Conner, 1967) citat a *Cinema pensant el cinema* (Pau Pericas, 2022).

Recerca a través del cinema

La creació d'un film de no ficció com *La pel·lícula dels caputxins* exigeix prendre un gran nombre de decisions i posicionar-se respecte debats històrics fonamentals sobre la creació cinematogràfica. Constatment he hagut de concretar solucions, tant de contingut com de forma, que tenen implicacions creatives o artístiques però també polítiques, socials i filosòfiques. Crear m'ha demanat conèixer-me i posicionar-me, és a dir, reconèixer,

entendre i acceptar les meves inquietuds artístiques i, alhora, la meva cosmovisió. Els interrogants ineludibles que han aparegut en l'acte de creació m'han portat a estudiar no només textos escrits, assajos i manuals, sinó sobretot documents filmics, pel·lícules de diversa natura. Ha estat molt valuós observar i estudiar com altres cineastes abans que jo han decidit materialitzar els seus films, com han resolt dificultats similars a les que

jo he trobat. Estudiar els aspectes creatius adoptats –i els posicionaments que els motiven– en films de tota la història del cinema, m’ha obligat a conèixer diverses corrents i genealogies i a posicionar-me respecte certs debats existents.

La majoria de les preguntes han sorgit naturalment durant el procés de creació concret i específic que he dut a terme, sense haver estat preconcebudes o medidades abans del rodatge. Els assumptes que m’han preocupat s’han anat concretant en funció dels esdeveniments i les demandes específiques de la confecció de *La película dels caputxins*. Els afers importants s’han materialitzat en bona part gràcies al web, el temple de la recerca, el cronograma i cosmograma de la investigació. Els temes principals han estat ja esmentats en aquest mateix capítol: l’objectivitat al cinema, la representació de

l’alteritat, la posició del/la realitzador/a, la importància de la forma filmica, el potencial polític d’allò personal i la performativitat del cinema.

L’estudi del propi cinema sorgit arrel de la creació de *La película dels caputxins* m’ha portat a acumular gran varietat de plans, escenes i seqüències d’altres films. La selecció i edició de tot aquest metratge ha donat com a resultat l’assaig filmic *Cinema pensant el cinema*, que mescla talls de diferents pel·lícules per interrogar-se sobre la creació audiovisual i algunes de les seves implicacions polítiques, socials i filosòfiques. He muntat l’assaig amb la intenció d’usar els films seleccionats com a material d’estudi, reeditant les seves imatges i sons amb una intenció analítica i creativa. L’assaig audiovisual pretén investigar el cinema a través del seu propi llenguatge i les seves matèries d’expressió.



Fotograma subtitulat de *Les glaneuses et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000) citat a *Cinema pensant el cinema*.

D'entrada, em decideixo a realitzar l'assaig per tal de concretar i afinar els dubtes, així com els films o escenes que m'ajuden a definir-los i reflexionar-los. Edito l'assaig per tal d'obligar-me a seleccionar talls de films –deixant-ne d'altres fora–, veure què hi ha de comú i de diferent en els talls i provar a manipular-los, mesclar-los i ordenar-los per maximitzar el pensament i la reflexió. Faig la peça amb la intenció d'experimentar amb la dialèctica dels materials i manipular imatges alienes per a desnaturalitzar la seva funció original o el seu context i crear un espai, una distància, per *tornar-les a mirar* (Weinrichter, 2007). La peça de vídeo metodològica no pretén tan sols aglutinar totes les escenes que m'interessa recordar i re-pensar, sinó també combinar-les amb la intenció de problematitzar-les, de fer-les dialogar i discutir. Alhora, edito l'assaig fílmic amb la intenció de que l'artefacte resultant serveixi també per a mapejar les controvèrsies històriques que m'han apellat en la pràctica i reflexionar al voltant de diferents corrents de pensament i maneres de concebre l'art cinematogràfic.

El cinema és llum i so en el temps. Està compost de colors, formes i ritmes, gestos i mirades. També de música, xiuxiuejos, crits d'esglai, paraules i silencis. El semiòleg, sociòleg i teòric cinematogràfic francès Christian Metz va determinar cinc matèries d'expressió pròpies del cinema. Dues de visuals: imatges en moviment i

grafismes (paraules i notacions gràfiques) i tres de sonores: veu, música i efectes de so (Metz, 1973). L'historiador del cinema Santos Zunzunegui aconsella estudiar l'especificitat de l'expressió cinematogràfica en l'*heterogeneïtat de la combinatòria* de les cinc diferents matèries d'expressió que la integren. (Santos Zunzunegui, 2018, p. 177). Decideixo editar l'assaig per estudiar el cinema a partir de l'anàlisi de la conjugació d'aquestes matèries d'expressió específiques, mirant no només d'ampliar els meus coneixements sobre el cinema i ajudar-me a decidir solucions formals per a la meva pràctica, sinó també amb l'ànim de reflexionar sobre l'ús de la imatge en moviment i el so en la recerca acadèmica.

Al llibre *Investigación en diseño*, els companys de BAU ja citats, Marta Camps i Jaron Rowan –co-director de la tesi– asseguren que és necessari usar eines metodològiques que desplacin l'hegemonia de la paraula escrita per tal d'evitar els complexos en la recerca des de l'art i el disseny i assentar formes de rigor en les pràctiques creatives (Camps i Rowan, 2021). Edito l'assaig fílmic amb l'afany d'ampliar l'estudi del cinema des del cinema amb una peça de curta durada, editada exclusivament amb metratge aliè, sorgida per reforçar la creació de *La pel·lícula dels caputxins*. L'objectiu fonamental de l'assaig és experimentar, explorar de forma diferent i fer-me sensible a les materialitats i estètiques específiques de l'audiovisual.

Estructura i vocació de l'assaig

La peça està formada per un total de cinquanta-quatre fragments de diferents films, categoritzats en set capítols diferents. Cada capítol comença amb un intertítol que vol donar context o dirigir la lectura de cada fragment i la seva mescla. Aquests intertítols són l'únic metratge que he generat jo mateix. Deixo a continuació una relació dels títols amb el tema o idea principal que proposen i adjunto, en un annex al final de la memòria, la llista dels films inclosos a cadascun dels capítols.

Intertítols i tema associat:

1. *Cinema pensant el cinema* (títol de l'assaig): Què és el cinema?
2. *Tot film és un film de ficció*: L'objectivitat al cinema.
3. *Hi ha algú darrere la càmera*: La posició del/la realitzador/a.
4. *En una pel·lícula tot és forma*: La importància de la forma fílmica.
5. *Allò que és personal és polític*: El valor polític de la intimitat i la quotidianitat.
6. *Veure amb l'altre sense pretendre ser l'altre*: La representació de l'alteritat.
7. *El cinema genera realitats*: La performativitat del cinema.

L'assaig fílmic no pretén en cap cas esgotar o tancar respostes sobre els temes proposats—històrics, de gran envergadura i, de fet, irresolubles— sinó proposar reflexió al seu voltant de manera obliqua, tantejant-los amb la llibertat de la forma assagística i primant una forma d'expressió pensant o poetitzant sobre la forma expositiva (Weinrichter, 2007). La peça pretén problematitzar els temes que han sorgit, ampliar la mirada i buscar matisos i contradiccions.

En tota la seva extensió, la peça funciona a la manera del *cinema intel·lectual* proposat pel cineasta i teòric Sergei Eisenstein. *Cinema pensant el cinema* es construeix a través del *principi dinàmic*: la idea que expressa el muntatge no s'articula a través de la successió d'elements en continuïtat espacial-temporal i causal sinó mitjançant la col·lisió de dos elements independents l'un de l'altre, movilitzant el pensament de l'audiència a través d'una tasca d'estimulació intel·lectual (Eisenstein, 1970).

El muntatge és el mètode per donar coherència als diferents plans o *fragments*—en termes d'Eisenstein— afegint l'intel·lecte de l'audiència en el procés creador, en tant que se li demana seguir el camí emprès per l'autor al construir la imatge. Això fa sorgir el que Eisenstein anomena el *realisme del contingut*: el tema atravesa totes les imatges juxtaposades, que permet entendre-les com un tot. L'assaig audiovisual, en tant que el conjunt format per la concatenació de fragments aïllats i desconnectats en l'espai i el temps, fa sorgir un “nuevo objeto de significación, (...) un discurso organizado” (Zunzunegui, 2018, p. 186).

Una anàlisi capítular

En endavant em proposo una anàlisi de l'assaig fílmic en tant que eina metodològica, centrada en la presa de decisions i els aprenentatges sorgits arrel de l'edició de fragments i talls específics dels films seleccionats. L'estudi ha demanat inspeccionar estratègies i mecanismes fílmics des d'aquesta heterogeneïtat combi-

natòria de les matèries d'expressió que integren l'expressió cinematogràfica. Lluny de proposar una anàlisi exhaustiva de la peça audiovisual, el text se centra en aquells fragments que he considerat més importants per l'aprenentatge i la reflexió.

Cinema pensant el cinema

El primer capítol de l'assaig fílmic funciona com a introducció i es pregunta què és el cinema en termes generals. D'alguna manera, aquesta part té la vocació també de funcionar com a *estat de la qüestió* o *estat de l'art*: vol rendir comptes d'una certa revisió—parcial i subjectiva—de la història del cinema, desde la cronofotografia d'Edward Muybridge fins al cinema contemporani, passant per obres de pioneres del cinema com Alice Guy o Maya Deren, d'altres de tòtems del cinema experimental com Stan Brakhage o Gustav Deutsch, obres del cinema de la modernitat i experiments fílmics que posen de manifest la importància del muntatge, com és el cas de l'efecte Kuleshov. El pla del rostre inexpressiu de l'actor Ivan Mozzhujin—recuperat de l'efecte Kuleshov—apareix després d'un tall del film *Piece Mandala/End War* (Paul Sharits, 1966) on dues persones practiquen sexe, vistes simultàniament des de tots dos cantons de l'espai, mentre es combinen colors. Aquest muntatge, la col·lisió d'aquests dos plans, vol també reactualitzar l'aprenentatge sorgit de l'efecte Kuleshov, en la mesura que ens pot interpellar a atorgar una emoció al rostre,

a través d'un pla impensable per a l'època en què es va fer l'experiment.

Aquesta primera part de l'assaig és la més genèrica i juganera. A banda de colleccionar talls de films que es pregunten directament què és el cinema, hi ha una selecció de talls de films experimentals. La transgressió en la forma, però també en el contingut, que caracteritza el cinema experimental suposa una recerca en la manifestació cinematogràfica: “Cualesquiera que sean las técnicas que empleen, las películas experimentales amplían los horizontes del medio para crear nuevas visiones mediante técnicas extremadamente personales y particulares.” (Konigsberg, 2004, p. 102). En la mesura que busca noves formes d'expressió, el cinema experimental qüestiona sempre el propi mitjà, sempre es pregunta què és el cinema. Pensar el cinema és un atribut inherent i permanent del cinema experimental. He volgut incloure els films també per transmetre el valor de l'experimentació, per recordar-me a mi mateix el potencial transformador que suposa la innovació, que sorgeix de buscar noves formes de fer.

Analitzant ara un fragment concret, vull remetre'm al tall del film *Ballet mécanique* (Fernand Léger i Dudley Murphy, 1924) en el qual, en un pla frontal i picat, veiem una dona carregant un sac a l'espatlla dreta i pujant quatre graons d'una escala. El mateix tall de la dona es repeteix quatre vegades (al film original, el tall està set vegades) i és el fet de la repetició allò que volia recordar a l'assaig, allò que volia tenir present alhora d'editar *La pel·lícula dels caputxins*. Pel filòsof italià Giorgio Agamben, la repetició i la parada són els dos aspectes transcendents del muntatge cinematogràfic (Agamben, 1998). La repetició, com assegura el filòsof, “no és el retorn del que és idèntic”, sinó que “és el retorn

en possibilitat d'allò que ha estat” (Agamben, 1998, p. 69-70). Repetir una cosa és fer-la de nou possible. Al usar la repetició d'imatges al cinema, “es fa novament possible allò que es mostra, o millor, s'obre una zona de indecibilitat entre el real i el possible” (Agamben, 1998, p. 71). D'altra banda, Agamben associa congelar el fotograma amb la “interrupció revolucionària” de Benjamin (1989). No es tracta tant de ser una pausa cronològica, sinó una “potència d'interrupció” que sustreu el poder narratiu a la imatge. Aturar el flux d'imatge en moviment mostra que el cinema està més a prop de la poesia que de la prosa.



Fotograma de *Ballet mécanique* (Fernand Léger i Dudley Murphy, 1924) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Tot i que el quart capítol de l'assaig està especialment dedicat a la importància de la forma fílmica, aquesta inquietud sobre la forma cinematogràfica travessa tot l'assaig i és especialment present en la selecció de films experimentals, molts dels quals proposen una pura exploració formal sobre allò visual i/o sonor. Per tots els motius expressats, i encara que aquests films no puguin ser considerats referents de la meua pròpia pràctica fílmica –*La película dels caputxins*– he cregut interessant incloure'ls a l'assaig.

Tot film és un film de ficció

Va ser el teòric de cinema Christian Metz (1972) qui va assegurar que “todo filme es un filme de ficción”. Més tard, altres teòrics recuperen la idea i posen de manifest el caràcter construït, manipulat i espectacular del cinema, també dels films de no ficció (Aumont, Bergala, Marie i Vernet, 1983). Tot i assumir la seva proposta, a la recerca m'he interessat per establir algunes diferències entre la ficció i la no ficció. Aquestes dissemblances estan basades en la diferència entre la retòrica i la ficció, així com en el vincle entre el món històric tal i com el coneixem i la realitat presentada a un film. Al següent capítol, dedicat a la revisió literària, estudiaré amb profunditat aquestes diferències i buscaré algunes tipologies del cinema de no ficció.

Tots els talls del segon capítol van en la mateixa direcció i coincideixen en assenyalar el caràcter diferenciat de la imatge en moviment respecte a la realitat. Els fragments inclosos posen de manifest la construcció de qualsevol text fílmic, deconstrueixen la frontera

L'assaig fílmic no només pretén ser una eina de pensament i coneixement sinó que té també una vocació estètica, vol ser un document que funciona també com a film, atenent criteris de ritme, espectacularitat, emoció... i per tant busca també la seva forma i concatena talls no només amb l'anhel de crear pensament sinó també d'agradar, de funcionar en tant que creació audiovisual. Aquesta intenció va en una mateixa direcció d'allò que va assegurar Godard sobre el seu cinema: “Al analizarme, me doy cuenta de que, en el fondo, lo que he querido siempre es un cine de investigación bajo la forma de espectáculo” (Godard, 2010, p. 37).

entre documental i ficció i es manifesten crítics amb el suposat realisme consubstancial de la imatge cinematogràfica. Les pel·lícules citades en aquest segon capítol són més properes a la tradició formalista, representada històricament pel teòric Rudolf Arnheim (1971) i el pensador i cineasta Serguei Eisenstein (1970) que no pas a la tradició realista, abanderada per pensadors com Siegfried Kracauer (1960) o André Bazin (1966). Des de la seva mirada, el cinema és més aviat una il·lusió imperfecta de la realitat (Arnheim, 1971) que no pas una presentació de la vida tal i com és (Kracauer, 1960).

El tall menys categòric, que s'expressa en forma interrogativa, correspon al film *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987), fotograma del qual obre aquest segon capítol. Tot el film suposa un estudi profund sobre les implicacions creatives i expressives del cinema documental o de no ficció, element central de l'obra de Patino. M'interessa destacar també el tall de *La Nuit américaine* (François Truffaut, 1973) que, des d'una ficció que

pot ser llegida també com un assaig sobre la creació cinematogràfica, mostra de manera evident la il·lusió construïda que suposa la posada en escena d'un film. Tot i representar la creació d'un film de ficció, la cinta de Truffaut permet fer-se una idea del que suposa mediar la realitat a través del dispositiu de captació. D'altra banda, la pel·lícula és reveladora per definir al director-demiürg, que filtra el món presentat a través de les innumerables preses de decisions. Tal i com assegura el Director Ferrand, l'alter ego de ficció de Truffaut: "Un director és aquell a qui se li fan preguntes constantment, preguntes sobre tots i cadascun dels aspectes del film. A vegades té les respostes, però no pas sempre".

Per últim, esmentar el valor del tall de la pel·lícula *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000), on el realitzador afegeix un matís subjectiu i poètic a l'assumpte a través del record i la memòria: "Potser no estic filmant la vida real, potser només estic filmant els meus records". A Mekas no l'amoïna pas filmar la realitat i assumeix sense complexos la parcialitat subjectiva del seu cinema, de vocació poètica i amb una estètica molt marcada, relacionant-lo amb la seva memòria íntima i personal, encarnada en imatges d'amics, familiars i espais de Nova York, la seva ciutat d'acollida. El cinema és per a Mekas una necessitat, una eina terapèutica indispensable per representar i afermar els seus propis records, extremadament condicionats per la seva condició de persona migrant.



Fotograma subtítulat de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Pel que fa a aquest segon capítol, la creació de *Cinema pensant el cinema* ha estat útil per reflexionar sobre l'objectivitat al cinema, posant de manifest el caràcter subjectiu i parcial del cinema de no ficció, necessàriament filtrat pel punt de vista de qui dirigeix. El pensador Jaques Derrida encara va més lluny quan assegura que el cinema ens endinsa a l'univers de l'espectre, "potencia el regne dels fantasmes i la seva capacitat per perseguir-nos". El filòsof postestructuralista en parla al film citat *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983). Des de la mirada de Derrida, el cinema no tan sols està dotat d'un caràcter espectacular i il·lusori; les seves llums i les seves ombres ens ens endinsen directament en un món fantasmagòric.

Hi ha algú darrere la càmera

Vaig començar el rodatge de *La pel·lícula dels caputxins* amb la intenció de filmar els frares en mode observacional, demanant als religiosos que obviessin el dispositiu de filmació i la nostra presència: la meua darrere la càmera i la de'n Ronen, amic i tècnic de so directe, manegant la perxa. Els frares no estaven disposats a naturalitzar-nos i feien manifest el dispositiu una vegada i una altra. D'una banda, vaig demostrar-me incapaç d'entrar dins la intimitat dels religiosos. De l'altra —en el millor dels casos, quan els frares s'avenien a obviar la càmera— em vaig veure a mi mateix dirigint als frares i controlant la posada en escena, aconseguint només escenes desnaturalitzades i prefabricades. Aquesta forma de fer s'allunya molt d'una autèntica i sincera mirada observacional.

En la seva mirada cap als orígens conceptuals de la fotografia en relació a l'art contemporani, els investigadors Martí Llorens i Rebecca Gil comencen recordant que al segle XXI la fotografia va experimentar la seva transformació més radical. Amb el digital, la fotografia queda deslligada de la seva materialitat per adoptar un aspecte fantasmagòric. Els investigadors citen al filòsof i crític cultural José Luis Brea per remarcar el caràcter espectral que comparteixen la imatge mental i la imatge electrònica o digital (Llorens i Gil, 2016).

Tots aquests problemes em van portar a estudiar amb detall els modes de representació documental, d'entrada a través de l'obra del teòric Bill Nichols. Aquests modes són inicialment categoritzats i descrits per l'autor al llibre *Representing reality* (1991). Posteriorment són ampliat a *Blurred Boundaries* (1994) i *Introduction to Documentary* (2010), on afegeix més modes i defineix millor alguns dels ja establerts abans. A banda de Nichols, el treball historiogràfic sobre el cinema documental d'Erik Barnouw i l'estudi sobre la retòrica del cinema de no ficció de Carl R. Plantinga es demostren textos cabdals de la meua recerca. A banda de la lectura d'aquests teòrics nord-americans —entre alguns d'altres de nacionals—, vaig visionar una gran quantitat de pel·lícules i vaig llegir entrevistes a directors i directores de cinema. En el procés d'investigació, rodant *La pel·lícula dels caputxins*, la realitat que visc al convent i l'estudi

d'aquests textos i films em fan canviar el meu punt de vista respecte el mode observacional. En endavant, en els propers tres capítols la memòria, estudiaré la posició del realitzador i els modes documentals tant de forma teòrica com de forma aplicada, en relació a l'anàlisi de films de la comunitat de pràctiques i a *La pel·lícula dels caputxins*.

Tal i com es posa de manifest al propi film, el dispositiu observacional de *La pel·lícula dels caputxins* no funciona. D'altra banda, la recerca doctoral em demana prendre registre del procés de creació del film. La sensació és que aquest procés sembla força més valuós que els propis resultats de la recerca audiovisual sobre els religiosos. Amb aquesta idea present, i gràcies en bona part a les converses mantingudes amb les companyes de l'escola de doctorat durant les nostres trobades i seminaris, sorgeix la idea de que el film s'orienti també a explicar el procés de creació. Aquesta mirada proposa un film autoreflexiu que planteja estudiar el cinema des del propi mitjà. Aquesta conjunció de fets em porten a interessar-me pels modes de representació interactiu i reflexiu, i així re-penso el rodatge al convent alhora que començo a integrar-me a la pel·lícula.

El tercer capítol de l'assaig fílmic *Cinema pensant el cinema* m'ha servit per reflexionar sobre la posició del cineasta i els modes de representació documentals a través d'alguns films importants de la història del cinema. Aquests films han contribuït també a reforçar el meu interès pels modes interactiu, reflexiu i performatiu. En aquesta part de l'assaig, els talls tenen la vocació de mostrar realitzadors i realitzadores que han reflexionat, en la seva pròpia obra cinematogràfica, sobre l'efecte que exerceixen la càmera i els micròfons —així com els equips humans que els controlen— en el món històric que estan captant.

Aquest tercer capítol comença amb un tall del film *The Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), una pel·lícula fonamental de la meua recerca que estudiaré amb més detall al tercer capítol. El film de Vertov situa els orígens de tot un conjunt d'estratègies que posen en relleu la construcció cinematogràfica i ens conviden a reflexionar sobre la versemblança, la impressió de realitat i la il·lusió del cinema. Els mecanismes autoreflexius que usa Vertov seran detectats en altres films contemporanis de la comunitat de pràctiques, així com posats en joc dins la proposta de *La pel·lícula dels caputxins*.

El tall del film *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000) i el de *Embracing* (Naomi Kawase, 1992), que mostra a les dues respectives realitzadores càmera en mà, funcionen com a resposta, com a reacció, a l'afirmació d'Anne-Marie Miéville al tall anterior, del film *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976). Es crea la contradicció com una mena de joc, en tant que problematització, però l'assaig no pretén en cap cas treure-li la raó a Miéville. Els films de Varda i Kawase són posteriors al de Miéville, Godard i Gorin i rendeixen comptes d'una certa evolució en el mode de representació documental de la modernitat. Tot i que en la contemporaneïtat s'han multiplicat els documentals que mostren al director o directora, l'afirmació de Miéville segueix tenint sentit en la mesura en què continuen sent minoritaris dins la producció global de cinema documental. Aquesta dialèctica de materials que esdevé al juxtaposar els tres talls vol proposar un muntatge de proposicions, "la expressió a mayor escala del principio básico ensayístico" (Weinrichter, 2007, p. 28).

El tall de *Interface* (Harun Farocki, 1995) mostra alhora, i a través del multipantalla, al realitzador que filma i el món històric que està filmant. En aquest cas, el tall no només està present per la seva proposta de dispositiu de pantalla partida, sinó també com a símbol de totes les idees de Farocki que he descobert durant la recerca doctoral i que tant m'han interessat. El llibre que aglutina aquestes valuoses idees és *Desconfiar de las imágenes*¹⁰. Al text, un recull d'articles de Farocki, hi ha idees revolucionàries al respecte del muntatge, el tall i el pla-contraplà, així com de l'ús creatiu d'imatges no creades per informar, entretenir ni proporcionar plaer estètic.

Recuperaré algunes de les seves idees sobre el muntatge cinematogràfic al darrer capítol de la memòria, a l'anàlisi de *La película dels caputxins*.

Per últim, destacar el tall de *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) que, tot i que no té a veure amb la captació de la realitat, mostra fins a quin punt la presència humana de darrere la càmera és important. Al film, el protagonista és un psicòpata que filma a les seves víctimes mentre moren. El personatge registra en imatges el terror que experimenten les seves víctimes abans de morir. Sempre hi ha algú darrere la càmera i aquest algú té sempre una intenció, que pot arribar a ser patològica.



Fotograma de *Interface* (Harun Farocki, 1995) citat a *Cinema pensant el cinema*.

10 Al web cronograma-cosmograma hi tinc un resum a l'entrada <<https://lapelidelscaputxins.cargo.site/Harun-Farocki-Desconfiar-de-las-imagenes>>. Recuperat el 20/12/2022.

En una pel·lícula tot és forma

Amb l'edició de *Cinema pensant el cinema* he mirat d'aprofundir el meu estudi sobre la importància de la forma fílmica. La idea d'investigar la morfologia cinematogràfica a través d'algunes formes fílmiques específiques és molt llaminera. Les implicacions sobre les decisions formals adoptades a un film són de fet indissociables del missatge o contingut temàtic que proposa una pel·lícula. Al quart capítol de *Contra la cinefilia*, l'escriptor Vicente Monroy, disserta amb criteri, i des de la contemporaneïtat, sobre la importància de la forma. Monroy assegura que la mirada entrenada del cinèfil expert “se caracteriza por ahondar en la materia y los mecanismos cinematográficos, prestando una atención especial a las cualidades propias del medio y a su influencia a distintas escalas. Entiende el mundo de la pantalla como un sistema complejo donde lo elemental y lo formal aparecen íntimamente entrelazados, afectándose mutuamente.” (Monroy, 2020, p. 67). Assegura també que el cinèfil “ya no se deja engañar por las imágenes y abre los ojos ante lo que siempre había estado delante de él. Es aquel que ve entre una muchedumbre que solo mira. Se ha vuelto inmune a las artimañas naturalistas de la sintaxis cinematográfica, y ha aprendido a reconocerlas y a discutir las” (Monroy, 2020, p. 70).

El quart capítol de l'assaig és aquell que vol posar de manifest la transcendència de la forma en una creació audiovisual. El títol del capítol, “En una pel·lícula tot és forma”, és una afirmació del cineasta Johan Van Der Keuken al seu film *Herman Slobbe/Blind kind 2*, de l'any 1966, i el tall en qüestió està inclòs a l'assaig. Menys categòric, Bill Nichols ens recorda que els significants cinematogràfics són imatges i sons, i són sempre con-

crets, materials i específics. El que els films han de dir no es pot separar de com ho diuen. (Nichols, 1997).

El potencial transformador del cinema experimental –i també d'aquell cinema que, sense ser considerat experimental, proposa certa innovació o experimentació en la forma– és un valor fonamental per avaluar la importància formal. No em refereixo només a les implicacions expressives que suposa una certa forma, sinó també a aquelles de caire ètic, polític, social, filosòfic, econòmic. Per aquest motiu incloc aquí també pel·lícules clarament experimentals que atorguen una especial centralitat a la forma –encara que no puguin ser considerades referents del meu film– com *Begone Dull Care* (Norman McLaren & Evelyn Lambart, 1949) o *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997).

Incloc també una seqüència de *Los orígenes del marketing* (León Siminiani, 2010) i *Appunti per un film sull'India* (Pier Paolo Pasolini, 1968) que, tot i ser considerats documentals, proposen una certa renovació formal del cinema del real. Igual que *La pel·lícula dels caputxins*, aquestes obres adopten un mode de representació reflexiu: són films autoconscients en els quals la representació del món històric –pel que fa a forma i estil, però també a estratègia, estructura, convencions i expectatives– es converteix en el tema de la pel·lícula. Els realitzadors es preocupen igual pel món històric que capten que pel procés de representar-lo (Nichols, 1997).

Los orígenes del marketing és un curtmetratge que funciona com a teaser de *Mapa* (2012), l'òpera prima del director Elías León Siminiani. Aquest llargmetratge, conjuntament amb *Límites: 1ª persona* (2009) –la gènesi de les altres dues propostes de Siminiani–, s'ha reve-

lat com un film fonamental de la meua recerca i està al centre –o, millor dit, a l'origen– de la constel·lació fílmica i la comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels*

caputxins. Analitzaré aquestes propostes audiovisuals i les relacionaré amb la meua pràctica al tercer capítol de la memòria.



Fotograma subtitulat de *Herman Slobbe/Blind kind 2* (Johan Van Der Keuken, 1966) citat a *Cinema pensant el cinema*.

En aquest quart capítol de l'assaig *Cinema pensant el cinema*, hi ha també un tall del film *Où gît votre sourire enfoui?* (Pedro Costa i Thierry Lounas, 2001), una peça metacinetogràfica que acompanya a la parella artística i sentimental Danièle Huillet i Jean-Marie Straub mentre treballen en el procés de muntatge del seu film *¡Sicilia!* (Danièle Huillet i Jean-Marie Straub, 1999). *Où gît votre sourire enfoui?* és una obra cabdal per la reflexió sobre la forma cinematogràfica. En una escena, dins la sala de muntatge, Jean-Marie Straub assegura: “Quan algú diu: *sí, és la forma, la forma, la forma, no hi ha idea*. És

cobardía, no és veritat. Cal veure les coses amb claredat: la idea existeix! Després hi ha la matèria i després la forma. (...) El que nosaltres fem aquí [es refereix al procés de muntatge] és la idea que hi ha al paper, la construcció de la pel·lícula, la continuïtat i després treballar sobre la matèria. Treballem amb una matèria que se'ns resisteix i no podem tallar en qualsevol punt. (...) I després d'aquesta feina, de la lluita entre la idea i la matèria, emergeix la forma.”



Fotograma de *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Aquesta idea reveladora, que acota i relaciona amb clarividència els conceptes d'idea, matèria fílmica i forma fílmica, equipara amb criteri el cinema a la pintura o l'escultura, per exemple. Igual que l'escultor/a s'ha de barallar amb el marbre—o qualsevol altre material—per aconseguir la forma escultòrica que tenia pensada en la seva idea, el/la director/a de cinema es baralla amb els significants cinematogràfics (imatges i sons) durant el procés de muntatge per tal d'aconseguir la forma fílmica que defén o representa la idea que tenia plantejada sobre paper. ¿No és aquesta la mateixa lluita que protagonitza el teòric cinematogràfic quan es baralla amb les paraules i els signes de puntuació per expressar tot un conjunt d'idees teòriques sobre el mitjà? El tall del

film de Costa i Lounas està també reaccionant o problematitzant el títol del capítol—és a dir, la idea de Van Der Keuken—en la mesura que el contradiu o el matisa: en una pel·lícula *no tot és forma*. La forma fílmica emergeix de la lluita entre la idea i la matèria (fílmica).

Referent a aquest capítol, vull mencionar també el darrer tall inclòs, del film *La chasse au Lion à l'arc* (Jean Rouch, 1967). El tall escollit de la pel·lícula, catalogada com a documental, proposa una forma original i ètica de representar l'atac d'un lleó a un dels pastors de la comunitat que Rouch està seguint. En el moment de l'atac, el realitzador deixa de filmar però, com ell mateix ens explica a través de la seva veu *over*, el magnetòfon

segueix registrant el so. En el muntatge, el realitzador representa l'agressió amb el seu so original i fotogrames borrosos, presumiblement obtinguts en el moment de moure la càmera durant l'atac, instants abans de deixar de filmar. Més enllà de ser una mostra clara de la moralitat que porta a Rouch a deixar de filmar en

aquell terrible instant, el dispositiu formal aconsegueix distanciar-se de l'horror, sortejant la victimització i escapant de la imatge-espectacle. A més, aquest és probablement el tall de tot l'assaig que atorga més valor a la banda sonora, sovint oblidada i menystinguda. A la seva manera, el tall ens recorda la importància del so.



Fotograma subtitulat del film *La chasse au Lion à l'arc* (Jean Rouch, 1967) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Allò que és personal és polític

El títol del cinquè capítol de l'assaig, “allò que és personal és polític”, és una idea apareguda al llibre de Carol Hanisch anomenat *The Personal is Political*, de l'any 1970. La frase vol posar de manifest les relacions entre l'experiència personal i les estructures socials i polítiques: la sexualitat, la família, els drets reproductius, les cures i la divisió del treball domèstic, entre d'altres, no són temes merament personals, sinó que estan vinculats a realitats polítiques i posen de manifest tot un conjunt de lluites de poder. La frase va ser usada com a lema durant la segona onada del feminisme.¹¹

Per a la meua pràctica fílmica, la idea global del capítol i els films que hi apareixen mesclats són importants en la mesura que em van ajudar a donar valor a la meua història personal. En el moment en què vaig decidir incloure'm al film i parlar de la meua història, em van assaltar alguns dubtes: ¿Per què parlar de la meua experiència? ¿Què puc aportar respecte la creació audiovisual i la paternitat, temes centrals de la meua pràctica fílmica? Assumeixo, d'entrada, que a *Cinema pensant el cinema*, i segons el meu interès particular en relació a *La pel·lícula dels caputxins*, la frase està desplaçada del seu context feminista original. Amb tot, des de la meua condició de pare, crec que tinc una responsabilitat so-

bre els assumptes que els feminismes van posar davant la càmera. Crec que falten films que ofereixin una representació despatriarcalitzada i desromantitzada de la intimitat i la quotidianitat, la sexualitat, la família i les cures també des d'una mirada masculina.¹² És, en part, des d'aquestes idees, des d'on em convenço a parlar de la meua experiència de la paternitat.

Aquest cinquè capítol és un dels més problemàtics de l'assaig. Els talls escollits representen pel·lícules que per a mi han estat importants en la descoberta pràctica de la relació entre allò personal i allò polític però, en alguns dels casos, les imatges i sons que hi intervenen no juguen un paper fonamental en aquesta reflexió. Penso sobretot en el tall que obre la secció, de *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969), que representa al personatge de Margarita mirant a càmera i llegint, presentant la quarta part del film. Al tall seleccionat, la imatge i el so queden completament subordinats al discurs oral, al llenguatge. A banda de l'autoreflexivitat de la mirada de Margarita, la imatge no pot aportar massa res a l'estudi a través del cinema. En l'anàlisi retrospectiva que ara duc a terme, crec que hagués estat interessant incloure un fragment diferent del film al meu assaig.

11 “The great trust of feminist writing has been directed to the documentation of the slogan the personal is political.” Mccann, Carole i Seung-Kyung, Kim. 2013. *Feminist theory reader: Local and global perspectives*. London: Routledge. p. 191.

12 Les idees de la filòsofa feminista Clara Serra, que proposa ampliar el subjecte polític del feminisme amb les persones transgènere, les treballadores sexuals, les persones migrants i també els homes, han estat importants per tal de decidir-me a usar un eslògan feminista al meu assaig. La pensadora resumeix alguns d'aquests pensaments a una entrevista publicada a “La Nueva España”, l'any 2021. Recuperat a <<https://www.lne.es/gijon/2021/07/18/feminismo-libera-hombres-guerra-55175196.html>> el 19/09/22. Per ampliar l'assumpte, recomano la lectura de *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*, llibre col·lectiu co-coordinat per Serra que aposta per un feminisme que aglutini persones per les seves idees i projectes en comú, independentment del seu origen, classe, gènere, ètnia i nació.

Margarita y el lobo conté exercicis de muntatge basats en la repetició i la falta de continuïtat que poden aportar una major riquesa per fer cavillar el cinema des del cinema i les seves matèries d'expressió.

En aquest capítol proposo talls diarístic i autobiogràfics com *Diary* (David Perlov, 1983), *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996) i *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986).

Donada la importància que els films tenen en la recerca, seran estudiats amb més detall al tercer capítol de la memòria, en relació a la constel·lació fílmica i la comunitat de pràctiques de *La película dels caputxins*. Al darrer capítol, relacionaré els films amb la meua pròpia pràctica fílmica, mirant de fer-los dialogar, buscant referències i influències concretes.



Fotograma del film *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Per tancar l'anàlisi d'aquest capítol, vull mencionar el fragment que usa imatges del film *Repàs de bébé* (Louis Lumière, 1895) conjuntament amb l'àudio de la pel·lícula *FHAR* (Carole Roussopoulos, 1971). Aquest és el segon moment on es mesclen imatges d'un film amb l'àudio d'un altre. Passa també a la introducció, on la definició

del cine de Sam Fuller a *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) es combina amb imatges de diverses pel·lícules. Aquest moment, però, és l'únic de *Cinema pensant el cinema* on esdevé un joc de contradicció o contrast entre imatge i so. El film dels Lumière està a l'assaig més per un valor historiogràfic que no pas assagístic: volia

recordar una de les primeres *home movies* de la història, conjuntament amb *La Pêche aux poissons rouges* també dels Lumière i del mateix any fundacional.

A *FHAR*, que representa el *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*, el discurs de l'activista s'articula al voltant del maltractament del col·lectiu homosexual, i la seva relació amb la família i la societat, en un film altament polític i polititzat, ideològic i posicionat. La relació entre la intimitat i la política, així com la denúncia de poders opressors, és un element central del film de

Roussopoulos. El missatge que sorgeix de la dialèctica entre el discurs i la imatge –la família heteronormativa i burgesa– es presenta com un mecanisme útil per provocar contradicció i així activar el pensament. Crec que a l'assaig *Cinema pensant el cinema*, li ha faltat una major experimentació pel que fa a la relació creativa i expressiva entre imatge i so, buscant contradicció, contrast, metàfora o alegoria, mirant de crear noves significacions en la col·lisió de les imatges i els sons.



Fotograma del film *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Veure amb l'altre sense pretendre ser l'altre

El sisè capítol de l'assaig té com a objectiu interrogar-se sobre la política de la identitat al cinema i usa com a títol una frase de *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvençió de la naturaleza*, l'assaig de Donna Haraway estudiat a la recerca: “ver junto al otro sin pretender ser el otro.” (Haraway, 1995, p. 332). La representació de l'alteritat és un tema important de la meua recerca i, tot i que està d'alguna manera present en totes les manifestacions de la investigació, té una secció dedicada en el darrer capítol, on analitzo *La película dels caputxins* en tant que eina metodològica.

Des de la perspectiva analítica que adopto ara, m'ado- no que els fragments fílmics seleccionats a *Cinema pensant el cinema* van en dues direccions. El missatge que

aporten els talls de *Delphine et Carole, insoumuses* (Callisto McNulty, 2019) i de *Second Weaver* (Alta Kahn, 1966) és molt clar. En el primer, dels anys seixanta, Delphine Seyrig manifesta que és hora que les dones es repre- sentin a elles mateixes. El segon film, *Second Weaver*, també dels seixanta, és un curtmetratge documental que forma part d'una sèrie de curts aglutinats sota el nom *Navajo Film Themselves*. El nom de la sèrie ho diu tot. Aquests talls venen a proposar que cada col·lectiu es representi fílmicament a ell mateix. Aquesta idea marca una alerta del perill que entranya realitzar un film sobre una comunitat (de caputxins, en el meu cas) de la qual no en formo part, un col·lectiu que desconec i em resulta llunyà i exòtic.



Fotograma del film *Second Weaver* (Alta Kahn, 1966) citat a *Cinema pensant el cinema*.

D'altra banda, més enllà dels frares, no podia (re)presentar-me a mi mateix –i proposar reflexió sobre la paternitat– sense (re)presentar també a la Neus, la meva parella, i a la Rita, la nostra filla. No hi ha imatges sense alteritat (Daney, 2004, p. 269). Aquí entren en joc altres talls d'interès en l'assaig; *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (Trinh T. Minh-ha, 1982) i *Appunti per un'Orestiade africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970). En totes dues pel·lícules, la directora i el director, respectivament, decideixen representar comunitats de les quals no formen part. A les dues propostes s'ofereixen mecanismes concrets per intentar representar l'alteritat d'una forma respectuosa. En el primer cas, afegint comentaris de la directora sobre la representació que fa. En el segon, incloent a més les veus i opinions de la comunitat implicada també sobre la forma del film.

El tall del film de Trinh T. Minh-ha és, de nou, aleatori i les imatges i sons seleccionats no funcionen més que com a símbol de la forma de fer del film. En sí mateix, el tall no serveix per a proposar cap reflexió i, si algú desconeix el film, el tall queda completament buit de sentit. El film és un estudi cinematogràfic de les dones del Senegal rural i va ser una gran influència per a l'etnografia experimental de principis dels anys vuitanta. Minh-ha explica que no té la intenció de “parlar de”, sinó més aviat de “parlar sobre”, a diferència del cinema documental etnogràfic més convencional. La pel·lícula és un muntatge d'imatges, sons i música del Senegal i no inclou cap narració, encara que hi ha declaracions ocasionals de la realitzadora. La veu *over* de Minh-ha no ofereix una narració o explicació de les escenes, sinó reflexions crítiques sobre el procés de filmació i el documental etnogràfic.



Fotograma del film *Appunti per un'Orestiade africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Per la seva banda, *Appunti per un'Orestiade africana* és un film que recupera l'esperit de dos curtmetratges anteriors de Pasolini: *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1965) i l'esmentat *Appunti per un film sull'India* (1968). La idea del film no és representar la trilogia d'obres dramàtiques de l'antiga Grècia a Àfrica, sinó registrar algunes notes i buscar personatges i localitzacions, càmera en mà, per a un possible film

de l'Orestíada que, de fet, mai no farà. Al film, Pasolini convida a un conjunt d'estudiants africans i els pregunta sobre les decisions, els dubtes i les controvèrsies del film. El realitzador filma les intervencions i inclou fragments al film que són crítics amb la seva mirada europea reduccionista, homogeneïtzant i de classe benestant.

El cinema genera realitats

Històricament s'ha considerat el cinema com una representació de la realitat, com un mirall que torna els reflexes del món històric tal i com és. Des d'aquesta posició, pròpia de la modernitat, la realitat pre-existeix, és allà fora, i el cinema mira de copsar-la, sense intervenir-hi. Els i les cineastes observen la realitat i la plasmen en les seves creacions, sempre reduint-la i simplificant-la, sovint repetint estereotips i convertint persones en arquetips, suposadament sorgits del món històric. Aquesta mirada oblida el poder performatiu i transformador del cinema.

La filòsofa Judith Butler, recepcionant a Derrida, ens va fer entendre que el llenguatge performa i que el gènere és una construcció social (Butler, 2007). Per la seva banda, Bruno Latour ens va explicar com efectivament el mapa crea territori (Latour, 1986). Des d'aquesta mirada de l'ontologia relacional, l'essència de l'objecte ontològic ja no és el ser, sinó la comunitat. Els humans i no humans som conjunts de relacions i som processos en constant moviment. La realitat no és, no pre-existeix, sinó que es performa. Tot són entramats de sentits i significats.

Aquestes idees ens porten a apreciar el poder performatiu del cinema: els films són generadors de realitats.

Bill Nichols assegura que "las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas". I acaba afirmant que "la elaboración de la *realidad* es cosa nuestra." (Nichols, 1997, p. 39-40). Entendre que el mitjà cinematogràfic no representa sinó que presenta —en endavant escriuré sovint (re)presenta—, assumir que fer cinema suposa crear món, és altament engrescador perquè atorga un enorme valor transformador al mitjà fílmic. Qui inscriu, qui descriu, qui fa cinema, té un poder. Si la realitat no és, sinó que es compon constantment, ¿com podem intentar canviar allò que no ens sembla apropiat a través del cinema? ¿Com produir i realitzar films que proposin una realitat més justa? A la seva manera, i d'una forma parcial i incompleta, els films que apareixen en aquesta darrera part de l'assaig miren de donar alguna resposta a aquestes preguntes.

El tall de *La pyramide humaine* (Jean Rouch, 1961), que explora una relació d'amistat interracial, explicita amb paraules la seva voluntat de crear una altra realitat. El film és un experiment, realitzat amb actors i actrius no professionals, sense diàlegs prèviament escrits, i té l'explícita voluntat de proposar una amistat sense prejudicis racials. El film crea efectivament una realitat plausible i suposa un model, deixant espai i creant experiència tant pel repartiment no professional de joves

estudiants com per a l'audiència. Al tall del film inclòs a *Cinema pensant el cinema*, les paraules de Rouch centren la importància i el sentit, deixant poc marge a les imatges i la resta de sons que conformen el fragment. Dins l'assaig fílmic, el tall no descentra la importància de la paraula i, en aquest sentit, no reforça el poder assagístic d'allò extra-lingüístic, de les imatges, la música o els efectes sonors.



Fotograma del film *La pyramide humaine* (Jean Rouch, 1961) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Com passa anteriorment, bona part dels talls seleccionats no funcionen en sí mateixos, en tant que matèries d'expressió cinematogràfica, sinó que, una vegada més, funcionen com a símbols de l'exercici formal, estètic i

polític que proposen els films. Aquest és el cas del fragment de *Ossos* (Pedro Costa, 1997), que obre el capítol, així com el de *La plaga* (Neus Ballús, 2013). Ni la imatge que acaba enfocant els ulls de Vanda Duarte ni la dels

dos homes lluitant són, en sí mateixes, creadores de pensament o reflexió, sinó que estan allà per recordar l'artefacte de Costa i Ballús, respectivament. En tots dos casos, els films van ser realitzats amb actors i actrius no professionals i, tot i ser ficcionats, es conformen a través del món històric i d'un conjunt de persones que mantenen els seus noms, les seves llars, els seus vestuaris, els seus anhels i les seves problemàtiques.

D'entrada, pensant ara en les realitats generades, convé prendre consciència de que aquestes pel·lícules con-

verteixen persones d'un cert perfil social i econòmic, molt apartades de l'art i la cultura, no només en actors i actrius, sinó en co-creadors/es d'una proposta cinematogràfica. Com a mínim, les seves pròpies realitats canvien: són escoltats i escoltades i se'ls dóna l'oportunitat d'expressar-se a través de l'art. Només amb aquest fet, és fàcil d'entendre el diferencial transformador que aquestes pel·lícules proposen sobre aquelles que demanen a actors professionals que s'acostin a conèixer certes realitats per després interpretar-la.



Fotograma del film *Ossos* (Pedro Costa, 1997) citat a *Cinema pensant el cinema*.

Apareix aquí de nou la importància de la forma filmica. Sobre el potencial transformador estudiat, la forma és essencial. El poder del canvi no sorgeix tant del

tema com de la forma. Una creença ferma en la força transformadora del cinema no pot acontentar-se amb tractar temes socials delicats amb els mecanismes for-

mals canònics del cinema comercial. Tal i com assegura Monroy, les produccions cinematogràfiques que tenen una dosi de crítica social disfressada amb les formes clàssiques del cine “no propician un cuestionamiento de las convenciones del medio cinematográfico, solo debates superficiales sobre la correcta representación de identidades y colectivos históricamente marginados, ideologías políticas o acciones emancipatorias” (Monroy, 2020, p. 66). En definitiva, les idees de Monroy no fan més que subscriure i concretar, en el cas de la forma cinematogràfica política, la famosa idea d’Audre Lorde: “Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo.” (Lorde, 2003).

Els talls de *Privilege* (Yvonne Rainer, 1990) i *History Lessons* (Barbara Hammer, 2000) estan a l’assaig també per posar en relleu la importància de la forma pel que fa al valor polític del cinema. La importància de l’obra de totes dues artistes no es basa només en el seu posicionament, sinó també en la seva perspectiva comunitària, en el seu treball relacional i en la innovació en les formes de representació. Les seves pel·lícules han generat comunitat i han treballat sempre per transformar la realitat dels col·lectius de dones i LGTBIQ, històricament oprimits i vulnerats. Com va expressar la ballarina, coreògrafa i cineasta Yvonne Rainer en resposta a Jean-Luc Godard: “No només s’ha de fer cinema polític: s’ha de fer políticament.” (Rainer, 1999).



Fotograma del film *History Lessons* (Barbara Hammer, 2000) citat a *Cinema pensant el cinema*.

La forma que pensa

Tancant ja l'anàlisi de l'assaig com a mètode d'investigació, vull remarcar que la creació de *Cinema pensant el cinema* ha estat fonamental per concretar els temes més problemàtics que he trobat i que m'han interessat durant el meu procés d'investigació des de la pràctica audiovisual. No va ser fins que vaig editar l'assaig que vaig concretar realment els temes que més m'han interpellat en relació al cinema. Haver de decidir els capítols i intertítols de l'assaig ha estat un exercici fonamental per tal d'especificar els problemes, els posicionaments i els debats fonamentals.

Cada cop he anat sent més capaç de detectar i nombrar allò que estava fent i l'assaig ha estat realment útil en aquesta tasca. Comparar la meua pràctica amb la d'altres realitzadors i realitzadores ha estat cabdal. Això m'ha portat a re-pensar, acotar i definir la meua comunitat de pràctiques. L'assaig concentra escenes de films que finalment han estat importants per a la creació de la meua pel·lícula. En aquest sentit, l'edició de *Cinema pensant el cinema* m'ha servit enormement per concretar la comunitat de pràctiques de la meua recerca.

L'assaig fílmic s'ha demostrat útil per estudiar algunes qüestions vinculades al cinema des de la mirada d'alguns cineastes i a través de les seves mateixes matèries d'expressió. La peça ha funcionat, a moments més que

altres, com aquella "forma que pensa" que proposa el teòric Antonio Weinrichter al recull de textos titulat *La forma que piensa. Tentativas en torno al film ensayo* citat anteriorment. *Cinema pensant el cinema* ha posat a pensar i dialogar les imatges i els sons d'una gran quantitat de pel·lícules que han estudiat el cinema i la (re)presentació audiovisual des del propi mitjà. El contrast, la contradicció, la metàfora i, en general, la juxtaposició poètica, s'han demostrat com els dispositius més potents explorats a l'assaig fílmic.

El valor metodològic de l'assaig no ha acabat en la seva confecció, sinó que culmina en la seva present anàlisi. Els problemes que he detectat en l'assaig han estat ja esmentats. He usat imatges i sons que en realitat han funcionat com a símbols d'aspectes específics de la forma, l'estètica o la voluntat política de les pel·lícules. ¿Com esmentar el valor d'aquestes propostes en una peça audiovisual? Sovint ha faltat buscar una especificitat i un valor que sorgís de la pròpia matèria fílmica, més enllà de les paraules i el llenguatge ¿Com escollir els fragments dels films de tal manera que les matèries d'expressió usades funcionin en tant que diàleg o reflexió? D'altra banda, ha faltat atorgar importància al so i experimentar amb la discordança creativa i significativa entre imatge i banda sonora.

La paret del guionista

Tot i que cada guionista té el seu propi mètode de treball, existeixen un conjunt de documents estandaritzats que es recomana confeccionar abans de posar-se a escriure un guió cinematogràfic de ficció narrativa. Normalment, es comença escrivint una sinopsi, que conté tota la història molt resumida, final inclòs. Entre l'escriptura de la sinopsi i la del guió es recomana es-

criure una escaleta. El procés creatiu de l'escaleta, que demana decidir les escenes d'un film així com l'ordre entre elles, sovint es duu a terme a través de targetes, on cada tarja és una escena. Molts guionistes usen una paret o una gran taula per estendre-hi les targetes-escenes, veure-les en conjunt i estudiar possibles ordres del relat.

L'escaleta cinematogràfica

L'escaleta és un compendi resumit de les escenes¹³ que compondran el futur guió de la pel·lícula, un índex que mostra la història en el seu conjunt, especificant cadascuna de les escenes. És l'esquelet del guió i serveix per a veure l'estructura de la història i la seva progressió dramàtica. L'escaleta serveix per a contemplar a vista d'ocell l'estructura de la història i la ruta a seguir per a escriure el guió. D'alguna manera, l'escaleta és el mapa del guió. En l'escaleta es detecta amb facilitat la composició dels actes, els punts de gir, el detonant, el clímax i altres elements estructurals de la història narrativa.

A l'escaleta, cada escena ve normalment definida, en l'encapçalament, per si és interior o exterior (INT. o EXT.), el set o espai on esdevé i el moment del dia (DIA o NIT). Després va una descripció mínima de l'acció

de l'escena, tot explicitant els personatges implicats. Aquesta descripció només especifica l'acció i normalment no inclou cap diàleg. Es recomana que la descripció sigui el més breu possible, per tal de centrar-se en allò que és primordial de l'escena, en allò que fa que aquella escena hagi necessàriament de ser allà per a que el relat funcioni. Ja a *La poètica* (334-330 a.C.), Aristòtil defén que les parts d'una obra s'han de constituir de tal manera que, si es canvien d'ordre o es suprimeixen, es desmanegui el conjunt (Aristòtil, 2017). En aquest sentit, si una escena es pot eliminar o es pot moure de lloc sense que el relat es vegi afectat, és que aquella escena no està aportant res prou significatiu i, per tant, és innecessària.

13 A nivell creatiu, no és fàcil distinguir o separar una escena d'una seqüència. La seqüència, que sol estar formada per un conjunt d'escenes, té un sentit dramàtic en sí mateixa. A nivell logístic, cara a l'organització del rodatge, convé considerar una escena nova cada cop que hi ha un canvi de set o de personatges.

Si es confecciona l'escaleta seguint les directrius proposades, el document resultant és una eina d'organització que ajuda a garantir que el guió no tindrà problemes d'estructura, d'argument o de disseny de personatges, que obligui a la seva re-escritura. Gràcies a la visió de conjunt que ofereix del relat, l'escaleta és un document que facilita detectar els problemes narratius i les necessitats en el canvi d'ordre o supressió d'escenes. Aquests canvis són més fàcils de corregir, i suposen una menor inversió de temps, si es realitzen en el moment de creació de l'escaleta que no pas en la fase d'escritura del guió.

El cas de l'escaleta del cinema documental —o del cinema de no ficció— és lleugerament diferent, però l'essència és la mateixa. Tot i que entenem que en aquest tipus de cinema no es poden controlar els esdeveniments filmats de la mateixa manera, el cinema documental

també s'escaleta per tal d'aconseguir una estructura narrativa funcional, que permeti seguir la història i atorgui un ritme i un interès al relat. Després d'una fase d'investigació, es confecciona una escaleta que és com una mena de *carta als Reis Mags d'Orient*. Partint del món històric que s'ha investigat, es projecten un conjunt d'escenes plausibles i es decideix un ordre per estructurar el relat documental. En el documental, els fets fortuïts o inesperats solen tenir un alt valor. En aquest sentit, cal cintura per anar adaptant l'escaleta als esdeveniments que es van succeint durant la pre-producció i la producció del film. L'escaleta es va modificant també durant el rodatge en funció del grau d'èxit en aconseguir les escenes imaginades a la pre-producció i en funció dels viratges que pren la història, no escrita a priori.

L'escaleta de *La pel·lícula dels caputxins*

Vaig començar a rodar els frares al convent per a *La pel·lícula dels caputxins* sense un pla decidit, sense saber quina pel·lícula volia fer. No em refereixo només a que no tenia una escaleta prèvia; ni tan sols havia conegut gaire als frares ni havia investigat massa sobre la seva història, la seva condició, el seu dia a dia i la seva quotidianitat. Quan, a l'octubre del 2018, vam iniciar el rodatge al convent, havia mantingut quatre converses programades i formals amb en Joan Botam, tres amb

l'Enric Castells¹⁴, que era llavors el prior de la comunitat, i havia dinat cinc o sis vegades amb tota la comunitat, fet que havia possibilitat algunes converses —espontànies, de curta durada i informals— amb altres caputxins.

En aquell moment només tenia clar que volia rodar la seva quotidianitat en mode observacional, esborrant tota traça del dispositiu de filmació. Abans de començar a filmar i durant el rodatge vaig confeccionar algunes llistes d'escenes que volia rodar, sorgides de les

14 Hi ha un registre en forma d'àudios i textos d'aquestes converses accessible al web de la recerca <<https://lapelidelscaputxins.cargo.site/Documentacio-i-entrevistes>>. Recuperat el 20/12/2022.

converses que mantenia amb els frares o de la pròpia observació del que anava passant al convent. En qualsevol cas, aquestes llistes distaven molt de ser una escaleta, en la mesura que no eren exhaustives ni hi havia cap ordre ni noció de relat. No va ser fins abans de començar el procés d'edició que vaig fer la primera escaleta.

Tot i que alguns programes de creació de guions cinematogràfics inclouen una aplicació per a realitzar l'escaleta¹⁵, sovint s'anima a realitzar aquest procés de

forma manual, sense ordinador, a través de targetes i un bolígraf, llapis o retolador. Cada escena es descriu breument en una sola targeta. L'ús de targetes per a cada escena i la posterior col·locació en una paret, suro o pissarra permet una visió de conjunt de l'estructura. En escriure cada escena en una targeta separada i ordenar-les després, es crea un flux en la història que es pot modificar de manera senzilla i múltiple, només canviant d'ordre les targetes.

El tauler d'idees

Abans de començar el procés d'escaletatge, i mentre continuava revisant films i bibliografia, així com rodant metratge a casa meva, vaig acumular un cert nombre d'idees desendreçades, de diversa natura, sobre *La pel·lícula dels caputxins*. Aleshores vaig decidir crear un tauler a miro.com, plataforma en línia esmentada abans.

Es pot recuperar a https://miro.com/app/board/o9J_lV8pLBk=/. Al tauler de miro hi vaig afegir idees formals, temàtiques i narratives. També cites fílmiques, així com notes sobre cadascun dels frares i altres laics que ajuden a la comunitat.

(següent pàgina) Vista general del tauler d'idees o mapa de *La pel·lícula dels caputxins* a miro.com.

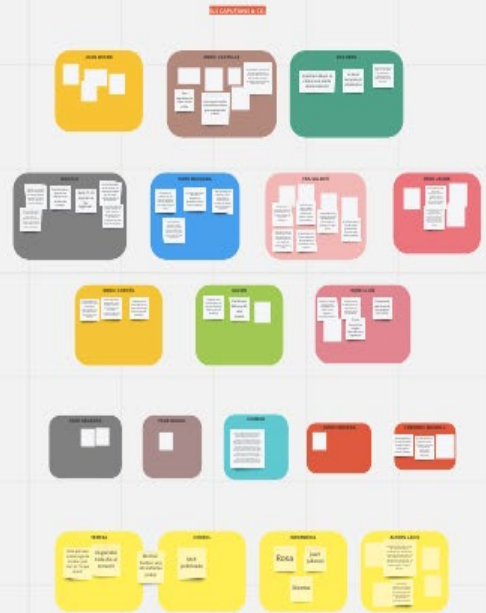
15 Aquest és el cas de Celtx o Scrivener.

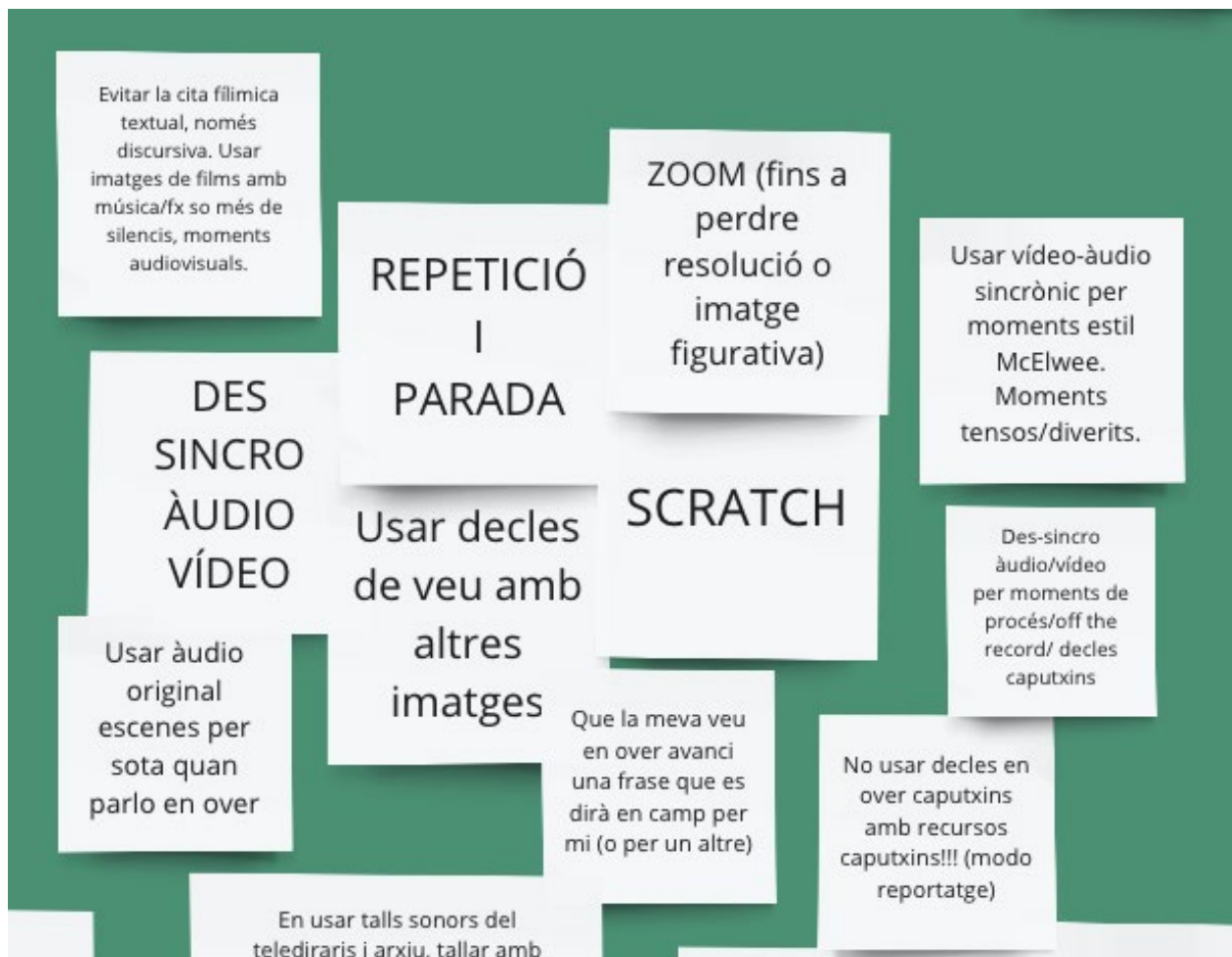
LA GENERALIÇA DE FERRAN

1287-1291

1291-1295

1295-1312





Detall del tauler d'idees de *La pel·lícula dels caputxins* a miro.com.



Detall del tauler d'idees de *La pel·lícula dels caputxins* a miro.com.

Com he comentat, miro proporciona un llenç infinit on introduir tot tipus d'objectes multimèdia. L'aplicació és extremadament senzilla d'usar. El llenç infinit de miro, així com la facilitat d'insertar, seleccionar i moure objectes pel llenç, fa que l'eina sigui realment útil per a processos de creació incipients, on encara no està gaire clar què es vol fer ni com s'han d'organitzar les idees. Un hi pot començar a afegir pensaments, notes i referents –textos, fotos, vídeos, àudios– sense haver d'escollir un format de pàgina ni haver de jerarquitzar ni ordenar els objectes.

L'escaleta en línia

A banda d'usar miro com a tauler d'idees, vaig crear un altre tauler per llistar escenes. Es pot recuperar la primera i segona versió d'escaleta de *La pel·lícula dels caputxins* a https://miro.com/app/board/09j_lzgCrVg=/. D'entrada, vaig dibuixar tres trames o temes i vaig se-

Cada cop que em venia alguna idea, fos del tipus que fos, creava un nou post-it al tauler i l'ajuntava amb aquells amb els quals hi tenia més connexió. Poc a poc, a mesura que el tauler s'ha anat omplint, han aparegut grups o elements vinculats per diferents afinitats. Al tauler hi ha grups que engloben idees formals, idees dels caputxins en general i de cada frare en particular, sobre la meva representació autobiogràfica, sobre el relat, pel·lícules afins... La informació es va anar reorganitzant paulatinament fins a formar-se en la configuració actual.

parar les escenes en tres columnes, segons si eren del convent, del meu àmbit familiar contemporani o arxiu familiar antic, anterior al meu naixement o de la meva infantesa.

(següent pàgina) Detall de la primera llista d'escenes de *La pel·lícula dels caputxins* a miro.com.

2019



2020



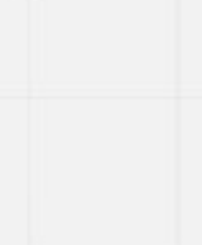
2021



2022



2023



La llista inicial d'escenes del film separat per columnes permet veure, amb vista d'ocell, la quantitat d'escenes de cada apartat en relació als actes: la primera columna correspon al convent, la segona al material familiar contemporani i la tercera a l'arxiu familiar antic. Com s'observa a la imatge, la càrrega d'escenes dels frares era inicialment molt superior a la del metratge autobiogràfic, cosa que va anar canviant durant el procés d'escaletatge i d'edició del primer tall del film.

Per tal de dibuixar la primera escaleta de la pel·lícula vaig crear un nou tauler específic. Vaig separar les escenes dins una estructura de tres actes. Vaig usar un codi de colors per identificar els tres tipus de metratges. El verd per les escenes del convent, el blau per les de metratge autobiogràfic contemporani i el taronja per les de metratge familiar del passat.

Per tal de prendre registre de les idees primer i realitzar l'escaleta del film després, l'eina de miro.com ha tingut certes avantatges. En primer lloc, convé destacar la facilitat d'ús i l'agilitat en la creació, ordenació i reordenació de les targetes o post-its. El caràcter digital de la plataforma permet crear una escaleta amb targetes sense necessitat de cap element físic, d'una manera molt ràpida i sense més materials que un ordinador o telèfon mòbil. El fet de ser un entorn en línia m'ha permès anotar idees o treballar en l'escaleta en qualsevol indret i qualsevol moment. El tauler d'idees o mapa, així com l'escaleta, han estat sempre accessibles, a diferència de la paret, suro o pissarra, que exigeix treballar el tauler en un sol espai físic. Això ha estat especialment útil pel tauler d'idees, ja que m'ha permès afegir i guardar els pensaments en el mateix instant de tenir-los, sense haver d'esperar a ser a l'estudi.

D'altra banda, la creació a través d'aquests panells digitals també ha suposat alguns inconvenients clars. Per tal d'aconseguir una vista d'ocell de l'estructura global del film és necessari fer un *zoom out* que dificulta la lectura de la informació de cada escena. Si totes les escenes no són consultables en una vista general i cal fer *scroll* per a llegir la informació, es perd una part important de l'observació macro-estructural del relat i es dificulta l'estudi i ordenació de les escenes de l'escaleta. Per aquest motiu vaig evitar escriure l'encapçalament de cada escena a cada post-it i vaig esforçar-me en l'exercici de síntesi de la descripció. Així vaig aconseguir que el text fos legible en una mirada global des de l'ordinador de sobretaula i el portàtil, però no pas des del telèfon mòbil.

L'ús de l'ordinador i el telèfon mòbil comporta certs perills. D'entrada, la quantitat d'aplicacions que es controlen des d'aquests dispositius facilita la desconcentració i la procrastinació. El treball manual, apartat de la tecnologia i la comunicació digital, ajuda a capbussar-se en allò que un està fent i atorga una qualitat sensorial a la feina. Les targetes físiques permeten tornar a les arrels materials de les històries. Escriure a mà o fer dibuixos amb un retolador; subjectar la pila de cartes amb les mans i canviar-les de lloc; i moure's per l'espai endavant i endarrere de la paret farcida de targetes, crea una relació especial, física i més propera, amb el relat que s'està ordenant. Transformar l'estructura del relat en quelcom material i treballar amb un suport físic permet convertir la història en un objecte palpable.

LA PEL·LÍCULA DELS CAPUTXINS

LPDC v0

SEQUÈNCIES

I
ACTE



II
ACTE



III
ACTE



Primera versió de l'escaleta de *La pel·lícula dels caputxins* a miro.com.

L'escaleta i la investigació

Pel que fa a la recerca, m'interessa estudiar com l'eina (tant el tauler d'idees com l'escaleta en línia) ha fet convergir la pràctica fílmica amb la investigació. En primer lloc, m'adono que el tauler d'idees ha recollit moltes de les preocupacions, ocurrències i pensaments que han anat sorgint en la investigació, sens dubte vinculats o sorgits de la “màquina de pensament” confeccionada al web cosmograma. Tot i que, com he dit, afegir entrades al web de cargo és relativament ràpid i senzill, és encara molt més fàcil afegir un post-it digital a miro.com. El llenç infinit disponible, així com la senzillesa d'ús d'aquesta plataforma, han facilitat bolcar idees de molt diferent natura sense haver de pensar-hi massa, sense cap jerarquia, títol, data ni etiqueta. Si el web cosmograma —creat a l'inici de la recerca— ha fet sorgir idees i reflexions, l'espai de miro —generat cap al final del procés d'investigació— ha permès anotar-les i orientar-les cap a la pràctica fílmica, *La pel·lícula dels caputxins*.

L'eina de miro ha estat útil per traslladar i recollir els interrogants i aprenentatges de la recerca cap a l'estructura i la forma de la pel·lícula. Idees formals que han aparegut en films i en textos i han estat estudiades, com l'ús de la repetició i la parada (Agamben, 1998) i la desincronització creativa d'àudio i vídeo, han acabat trobant el seu post-it, mirant de dirigir creativament la meua pràctica fílmica. També ha destil·lat totes les entrades dels rodatges, recollint i seleccionant algunes de les escenes que vaig considerar més importants o valuoses per explicar el meu procés i generar certa co-

micitat. D'altra banda, el tauler ha filtrat també moltes de les pel·lícules més importants per l'edició de *Cinema pensant el cinema*, que han estat referents (més o menys directes) de *La pel·lícula dels caputxins*. L'utilitat de miro ha afavorit organitzar la investigació i orientar la pel·lícula cap als temes i mecanismes formals que s'han anat revelant com fonamentals.

Si el tauler d'idees sorgeix d'una mena de filtratge del web cosmograma i les idees acumulades durant la investigació, l'escaleta en línia, al seu temps, ha sorgit de destil·lar i depurar el tauler d'idees i ordenar post-its acumulats amb un sentit narratiu, en un relat de tres actes. En el procés de creació de *La pel·lícula dels caputxins* ha faltat però atorgar importància al guió, que ha de sorgir de l'escaleta i recull les escenes amb una major precisió i definició, incloent els diàlegs en sincronia i la veu *over* que vertebrava el film. Com analitzaré amb detall al darrer capítol, s'ha trobat a faltar un dispositiu narratiu precís i elaborat de la pel·lícula. Tot i que he acumulat llistes d'escenes, escaletes provisionals, proves de muntatge i diverses versions de la veu *over*, no he arribat mai a escriure un guió. El potencial d'aprenentatge que ha sorgit a nivell narratiu ha estat molt enriquidor. *La pel·lícula dels caputxins*, emperò, no ha arribat a assumir alguns preceptes importants del relat i ha acabat proposant una narrativa estancada, indefinida i poc treballada en el seu conjunt estructural i l'arc de transformació del seu protagonista —un servidor—, el pare i realitzador novell.

(següent pàgina) Detall del tauler d'idees de *La pel·lícula dels caputxins* a miro.com.

CITES FÍLMICAS

Cine feminista

"Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival"
(Fabrício Terranova, 2016)

Embracing
(Noemi Kawase, 1992)

"Time indefinite"
Ross McElwee
"Sherman's March"
Ross McElwee

La Pyramide Humaine (scène finale)
<https://youtu.be/0BzxoquWkAe>

"Diary"
David Perlov

Dziga Vertov
El hombre de la cámara
(1929)

John Berger
Ways of Seeing

"Le Repas de Bébé"
Lumière

Johan van der Keuken
Las Vacaciones de un cineasta
(1974)

"Lost in La Mancha"
(Louis Pepe & Keith Fulton, 2004)

Jonas Mekas
Lost, Lost, Lost
(1976)

The Five Obstructions
Lars von Trier, Jørgen Leth, 2003

"Pierrot Le Fou"
"For the first time"
Octavio Cortázar

8 1/2
Fellini

"Nosotros somos así"
(Valentín Rodríguez González, 1937)

Jonas Mekas
As I Was Moving Ahead
Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty

"Los espigadores y la espigadora"
Agnès Vardà

Quien parte de tripas de cámara del film, por partir el cel tomar de "Los espigadores...". ¿Es que Vardà parte del cel para espig de cámara digital con los nuevos modelos.

Basilio Martín Patino
Madrid
(1987)

Pedro Costa
Where Does Your Hidden Smile Lie?
(2000)
TC 00:13:07 - 00:14:25

"Chronique d'un été"
Edgar Morin & Jean Rouch

Ghost Dance
(Ken McMullen, 1983)
(Derrida: TC 18:50 - 21:16)

Margarita y el lobo
Capítulo 4
TC 28:18 (momento donagénere)

José Luis Guerin
Guest
(2010)

Régis Galiani
Fueron acompañados por un equipo de rodaje. Para su primera película en color rodaron en blanco y negro, color en que nada fue, color en blanco y negro.
Una vez de rodaje en color analógico, diéramos.

Arrebato
(Iván Zulueta, 1979)

En aquest primer capítol, he proposat una anàlisi crítica dels mètodes d'investigació emprats, posant de manifest els límits i les dificultats que han esdevingut, així com alguns dels aprenentatges importants de la recerca. Els dissenys, les funcions i les estètiques de les eines han condicionat la recollida i l'observació de les dades i controvèrsies, condicionant els resultats obtinguts, co-creant la realitat insepccionada.

El web en tant que cronograma ha estat realment útil per col·leccionar i recordar els objectes importants que han anat sorgint des de l'origen de la investigació. La plataforma de cargo.site s'ha demostrat interessant pel que fa a la senzillesa i l'accessibilitat, tot i que la interfície de la plantilla escollida no arriba a oferir una visió prou conjunta dels objectes que alberga. El web cosmograma ha afavorit les relacions inesperades entre objectes de diversa naturalesa i de diferents àmbits d'estudi. La cerca d'un cinema situat de la mà de Donna Haraway sorgeix, en part, de la capacitat de pensar que proposa el cosmograma. Amb tot, certes limitacions del disseny visual i la incapacitat de cercar amb booleans han minvat part del seu potencial investigatiu.

Cinema pensant el cinema, l'eina en forma d'assaig fílmic, ha estat fonamental per fer una primera selecció de pel·lícules de la història que tenen alguna cosa a dir sobre allò que m'ha amoïnada durant el meu procés. L'assaig ha

posat sobre la taula el potencial que ofereix estudiar el cinema a través dels seus propis significants, imatges en moviment i so. La peça audiovisual, secundària, i en part vicària de *La pel·lícula dels caputxins*, m'ha suposat acotar, definir i posar títol als temes més rellevants de la recerca: l'objectivitat al cinema, la representació de les altres persones, la posició del/la realitzador/a i els modes de representació documental, la importància de la forma fílmica, el potencial polític d'allò personal i la performativitat del cinema.

El tauler d'idees i l'escaleta en línia –editats i presentats a través de miro.com– han permès orientar els elements centrals de la investigació cap a la pràctica fílmica, entenent que són manifestacions diverses de la mateixa empresa, la recerca pràctica des del cinema. Totes dues eines han destil·lat tot un conjunt d'idees i branques d'estudi que volien ser reflexionades a *La pel·lícula dels caputxins*. Els recursos metodològics creats amb miro han facilitat re-orientar i acabar de definir la investigació, i han contribuït a plasmar les reflexions fonamentals de la recerca en el llargmetratge, la pràctica investigativa principal de la meua tesi doctoral. L'eina ha funcionat per traslladar els interrogants i aprenentatges de la recerca cap a l'estructura i la forma de la pel·lícula.

REVISIÓ LITERÀRIA



“Why am I here watching this film
about this guy?”

Fotograma del film *Nobody's business* (Alan Berliner, 1996).

«La verdad no se garantiza por el estilo o expresión. No se garantiza con nada.»

Errol Morris

Aquest segon capítol, dedicat a la revisió literària, està format per dues parts ben diferenciades. En la primera part, busco corrents, formes i tipologies cinematogràfiques que puguin ajudar-me a definir i analitzar *La película dels caputxins*. Per a tal empresa, disseciono les propostes teòriques d'autors com Erik Barnouw, Bill Nichols i Carl R. Plantinga, entre d'altres idees de pensadors i pensadores del cinema, la literatura i la filosofia.

Amb la missió d'establir genealogies, models i gèneres audiovisuals útils, ofereixo una proposta taxonòmica, parcial i discutible, que m'ajuda a definir la comunitat de pràctiques de *La película dels caputxins* i que usaré en els propers capítols per tal d'examinar la meua pràctica cinematogràfica i la constel·lació de textos fílmics amb els quals es relaciona. Dins aquesta secció, començo escodrintyant algunes diferències entre la ficció i la no ficció per proposar després tres *models audiovisuals* del cinema. Tot seguit proposo una discriminació entre els termes *documental* i *no ficció* i em llenço a buscar tipologies de la no ficció que em serveixin per al meu objectiu d'investigació. Per acabar, suggereixo algunes particularitats del cinema de no ficció autobiogràfic i esbosso

connexions i divergències entre aquest cinema, l'auto-ficció i l'autoetnografia.

La segona part es proposa buscar una forma de *cinema situat* a través de les nocions de *coneixement situat* i *objectivitat feminista* de la filòsofa Donna Haraway. La pensadora aposta per una naturalesa encarnada i transformadora dels coneixements i els sabers. En orientar les idees de Haraway cap a la creació cinematogràfica, apareixen possibilitats sobre un tipus de cinema-recerca inclusiu, posicionat i local. La filòsofa feminista il·lumina una certa forma de cinema epistemològic i polític, performatiu, subversiu i renovador.

En aquesta segona secció, proposo un estudi precís de l'epistemologia de Haraway i inspecciono fins a quin punt es pot relacionar *La película dels caputxins* amb una forma de *cinema situat*. La perspectiva encarnada, posicionada i negociable; el caràcter autoconscient, autoreflexiu i situat; el valor contestatari i transformador; el biaix feminista; i els coneixements sobre els quals es situa *La película dels caputxins* són els aspectes concrets del pensament de Haraway que analitzo des de la creació cinematogràfica, particularitzant el meu cas.

Anar al cine amb Barnouw, Nichols i Plantinga. *La pel·lícula dels caputxins* i el cinema de no ficció

En les properes pàgines d'aquest capítol, i a través d'una revisió d'un conjunt de textos, miraré de veure quines corrents, genealogies, models i gèneres audiovisuals poden ajudar-me a entendre i definir la meva pràctica fílmica, objecte d'investigació cabdal en la meva recerca doctoral. Abans de començar a albirar taxonomies i classificacions però, crec que és necessari fer una refle-

xió sobre la necessitat de les categories i, sobretot, de com proposo que les entenguem i les fem funcionar al servei de la recerca i l'aprenentatge, amb una mirada que, com la que proposa Haraway, ha superat la modernitat però vol oferir estructures i guies que no ens deixin desamparats a la desconfiança postestructuralista.

Per una categorització útil

El llibre *Retórica y representación en el cine de no ficción*, del professor i teòric de cinema Carl R. Plantinga, reuneix la teoria i la filosofia amb la crítica, amb l'objectiu d'estudiar el cinema no ficció. Al llibre, Plantinga fa una defensa justificada i argumentada de les categories, les definicions i les distincions entre tipologies de films. Tal i com afirma l'autor, la mirada postmodernista que predomina en els estudis fílmics de la contemporaneïtat qüestiona obertament la catalogació de pel·lícules en categories generals. Tot i assumir que la concepció moderna de les categories fracassa en molts casos, la categorització continua sent necessària i constitueix

una de les activitats cognitives humanes més bàsiques. Implica l'aprehensió d'una entitat individual o d'algun aspecte concret de l'experiència en tant que cas particular d'una altra cosa, que es concep d'una manera més abstracta i abasta altres instanciacions reals o potencials (Croft i Cruse, 2008). Tal i com afirma Plantinga, "la mayor parte de nuestras palabras y símbolos designan categorías; dependemos de la categorización para defender el lenguaje. Las categorías son fundamentales para el pensamiento, la percepción, la acción y el habla. (...) Las categorías también permiten el razonamiento." (Plantinga, 2014, p. 30-31).

Des de la meua experiència pedagògica com a tallerista primer i com a professor universitari després¹⁶, tinc la convicció que les categories fílmiques són fonamentals per comprendre i analitzar la varietat de propostes audiovisuals que es produeixen en l'actualitat. Tinc comprovat que les categories cinematogràfiques ajuden a l'alumnat a entendre l'audiovisual contemporani així com a adscriure les produccions en corrents o genealogies històriques, creant vincles entre els films i assumint un estat de la qüestió. Les categories, a més, faciliten als estudiants definir-se i reconèixer els seus interessos pel que fa a la creació audiovisual.

Al recull d'articles titulat *Modernismo después de la Posmodernidad*, Andreas Huyssen argumenta que el post-modernisme mai va deixar enrere les idees modernistes, sinó que les va transformar críticament (Huyssen, 2011). Des d'aquesta mirada, i assumint que les categories són necessàries, la idea seria mirar de "transformar-les críticament" més que no pas erradicar-les. El problema principal no està en les categories en sí mateixes, sinó en com les usem. D'una banda, convé que les categories no siguin enteses de forma totalitzadora i essencialista. Les categories no són estanques, rígides, impermeables ni immutables.

Els models i gèneres cinematogràfics no són grups amb característiques essencials i límits clars, sinó categories vagues amb exemples prototípics o exemplars i gradients de membresia (Plantinga, 2014).

Les categoritzacions canvien en funció del temps, els contextos i la lectura històrica que en fem. Les classificacions són provisionals i temptatives, i haurien d'estar sempre en vies de ser establertes mitjançant la millor evidència possible, subjectes a revisió constant. D'altra banda, és important prendre consciència que les categories i els gèneres audiovisuals estan controlats, seleccionats, organitzats i distribuïts per un cert nombre de procediments i dominacions, influenciats per institucions i empreses, poders fàctics i interessos econòmics¹⁷. En definitiva, la idea central és "operar con una comprensión más sutil y compleja de cómo funcionan las categorías." (Plantinga, 2014, p. 31).

És important analitzar cada film individualment i evitar les generalitzacions, fent un estudi que incorpori les propietats del text fílmic, les intencions de la direcció i la producció així com la comunicació i la recepció de cada film. Les pel·lícules són canviants i sovint hibriden mecanismes propis de diferents categories, models o gèneres. En aquest sentit, val a dir que no només podem catalogar els textos fílmics globalment, segons una mena de capmàs que valora tot el conjunt temàtic i formal de la pel·lícula, sinó que també és possible fer

16 Durant més d'una dècada vaig dinamitzar tallers, cinefòrums i projectes de cinema participatiu amb la Cooperativa Audiovisual Drac Màgic. Com he esmentat abans, l'any 2015 vaig iniciar la meua activitat com a docent al Grau en Disseny a BAU, Centre Universitari d'Arts i Disseny de Barcelona. L'any 2020 vaig incorporar-me al claustre del Grau en Comunicació Audiovisual a la Universitat de Barcelona.

17 Respecte a aquest tema, resulta clarificadora l'argumentació que fan Joaquim Jordà i Javier Maqua a la xerrada La frontera de los géneros, on al·leguen que els gèneres cinematogràfics són un invent comercial. Recuperat de <<https://www.youtube.com/watch?v=v6uMF1jA6bE>> el 27/10/2022.

un exercici taxonòmic escena a escena, seqüència a seqüència, mirant d'analitzar quines parts d'un film podem adscriure a certes categories i quines parts podem associar amb d'altres.

Donat el meu interès investigatiu, l'objectiu final no és pas catalogar les pel·lícules en diferents calaixos ni trobar acords unànimes i rígids sobre les etiquetes de cada film. Pel que fa a la recerca i l'aprenentatge, els desacords alhora de catalogar un film no només són benvinguts, sinó que són especialment desitjables en la mesura que fomenten l'esperit crític i l'argumentació i faciliten la comprensió del fenomen cinematogràfic. Establir catalogacions—obertes, flexibles, parcials i discutibles—de films que resulten difícils de classificar és un exercici especialment ric per tal d'estudiar i discutir les característiques que associem a cada categoria, generar raonaments, entendre punts de vista diversos i fer-se preguntes al respecte.

En tant que investigador, la meva meta final no és l'acte classificatori en sí mateix. L'objectiu és entrenar

una mirada activa i crítica, aprofundir en la comprensió del fenomen cinematogràfic i aconseguir eines i arguments per formar-se opinions i criteris propis. Les etiquetes, ben enteses i usades, poden ser útils per tal d'analitzar cada pel·lícula amb profunditat i rigor i, al temps, ens faciliten la creació de marcs de comprensió de l'art cinematogràfic i ens ajuden a establir moviments o genealogies històriques.

En endavant, esbossaré algunes diferències entre la ficció i la no ficció, establiré els models audiovisuals que contemplo i estudiaré formes de la no ficció que puguin resultar-me d'utilitat per comprendre i analitzar justament *La pel·lícula dels caputxins*, així com per insertar-la en una genealogia fílmica i vincular-la a una comunitat de pràctiques. És important remarcar que la meva empresa no pretén en cap cas fer un estudi teòric exhaustiu sobre la no ficció en general, sinó que abordaré només aquells elements del cinema que he considerat cabdals per l'estudi específic i concret de la meva pràctica fílmica.

Ficció i no ficció

Al llibre *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, els seus autors recuperen una idea del teòric francès Christian Metz (1972) i asseguren que “todo filme es un filme de ficción.” (Aumont, Bergala, Marie i Vernet, 1983, p. 100). Els autors defensen que, donada la seva matèria d'expressió (imatges en moviment i so), tot film torna irrealitzable el que representa i ho converteix en espectacle. Una peça audiovisual presenta sempre un caràcter fantàstic d'una realitat que no pot

copsar del tot. El dispositiu tècnic de filmació i projecció i la preocupació estètica, també present al cinema de no ficció, transformen el missatge en un objecte de contemplació, en una visió o imaginació. Tot objecte és signe d'una altra cosa, està pres d'un imaginari social i s'ofereix com a suport d'una petita ficció. (Aumont, Bergala, Marie i Vernet, 1983, p. 100-102).

Certament, el documental—o el cinema de no ficció—és sempre subjectiu i parcial, ja que suposa una mirada filtrada pel punt de vista de qui dirigeix. La bidimensionalitat i la perspectiva; la reducció de les dimensions; l'enquadrament com a límit i la composició; el punt de vista; la selecció de les lents i l'angulació de càmera; la preocupació estètica; l'elecció del tema; la selecció i ordenació del metratge i el so; la durada dels plans i de tota l'obra; el caràcter espectacular del cinema, etcètera, són elements que posen de manifest la parcialitat subjectiva i la manipulació en el documental. També els autors que separen la ficció de la no ficció—i que, per tant, no creuen que tot film és un film de ficció—, com Barnouw, Nichols i Plantinga, reconeixen aquests artificis, aquesta subjectivitat i construcció en la no ficció.

En la seva proposta historiogràfica del documental, Barnouw deixa ben clar que els documentalistes fan infinitat d'eleccions i que cada selecció és l'expressió d'un punt de vista, conscient o inconscient, reconegut o no reconegut. Demanar que els documentalistes siguin objectius “es por supuesto una exhortación insensata” (Barnouw, 2005, p. 308). I segueix: “Un documental no puede ser *la verdad*. Un documental es prueba, testimonio y la diversidad de los testimonios constituye el corazón del proceso democrático.” (Barnouw, 2005, p. 309). Interessa la seva apreciació sobre la ironia que comporta el terme “propaganda” en el documental, assegurant que l'element propagandístic sempre està implícit. “La ironía está en el hecho de que se invoca esta palabra precisamente cuando la película ha fracasado como propaganda. Cuando la elección que ha hecho el artista nos complace, no la pronunciamos.” (Barnouw, 2005, p. 308).

Per la seva banda, Bill Nichols assegura que, tot i que els documentals ens dirigeixen cap al món històric, segueixen sent textos i, per tant, comparteixen totes les implicacions concomitants de l'estatus construït, formal i ideològicament modulats de la ficció. Nichols té clar que la noció de qualsevol accés privilegiat a una realitat que està allà, independentment de nosaltres, és un efecte ideològic. Tampoc no hi ha mai una correspondència pura i directa entre fet i argumentació. El món vist a través d'un documental “está intensificado, acercado con auxilio de un telescopio, dramatizado, reconstruido, fetichizado, miniaturizado o modificado de algún otro modo”. (Nichols, 1997, p. 156). Tot i les característiques compartides entre ficció i documental, l'autor afirma que hi ha importants diferències entre els dos models. “El documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra.” (Nichols, 1997, p. 147).

A la seva obra ja esmentada, Carl R. Plantinga també reconeix totes les connexions entre ficció i no ficció expressades fins ara, però duu a terme un estudi encomiable per determinar-ne les diferències. “Aquellos que niegan la distinción entre películas de ficción y de no ficción (...) incorporan un espectro muy amplio de recursos como artilugios de la ficción. Entre las cualidades que se piensan que hacen ficcional a una película, se encuentra que ofrece representaciones y no una realidad en sí, que muestra objetos con un significado simbólico y connotativo, que representa ideas y no simplemente objetos visuales, y que hace uso de técnicas estilísticas y narrativas que también se utilizan en las películas de ficción.” (Plantinga, 2014, p. 34). Evidentment, si considerem com una ficció qualsevol film que manipula els seus materials en una construcció estètica estructurada, aleshores sí, *tot film és un film de ficció*.

Mirant de superar aquest plantejament, Plantinga es pregunta si, al cap i a la fi, no reconeixem una pel·lícula de no ficció quan la veiem. “No llegamos a comprender fácilmente lo que es una película de no ficción, sino sólo de manera tentativa y provisional, después de una cuidadosa consideración.” (Plantinga, 2014, p. 32). És complexa, i l'anàlisi s'ha de fer pel·lícula a pel·lícula, contemplant un conjunt de factors que tenen a veure amb les propietats del text fílmic; el coneixement, el rigor, l'honestat i les intencions del/la realitzador/a; la comunicació de l'obra i la recepció de l'audiència. Pel cas concret que m'ocupa en l'anàlisi de *La pel·lícula dels caputxins*, considero fonamental albirar algunes dissemblances entre ficció i no ficció. L'objectiu és buscar un sentit propi –més que no pas una definició– del cinema de no ficció.

La no ficció no ofereix veritats pures sense mediació ni punt de vista, i les seves diferències amb la ficció no estan relacionades amb les dicotomies realitat-representació, manipulació-transparència, evidència-artifici ni objectivitat-subjectivitat. Aleshores, on buscar les diferències? Cal estudiar amb detall el vincle de la no ficció amb una experiència col·lectiva i compartida del món, “el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o creemos que otros se lo encuentran.” (Nichols, 1997, p. 14).

Abans, però, d'estudiar aquest vincle amb el món històric i la no ficció, cal separar la retòrica de la ficció. Si bé és cert que tot documental usa mecanismes retòrics (es proposa eloqüent i busca un efecte particular sobre l'ànim de l'audiència), no tot documental ficciona (inventat fets, personatges o indrets). D'altra banda, la no ficció no pot ser entesa com una presentació prístina de la realitat: “La película de no ficción no dice reproducir

lo real, sino que hace afirmaciones sobre lo real.” (Plantinga, 2014, p. 68). Si ens mirem els films de no ficció com propostes retòriques i no pas imitatives (ni com una simulació de la realitat), podem atendre'ls tant si es presenten amb un discurs objectiu com si ho fan amb un discurs expressiu i subjectiu. Es pot afirmar que allò presentat a un film ocorre o ha ocorregut al món històric al temps que es critica, es ridiculitza o s'enalteix. Com assegura Plantinga: “las no ficciones son instrumentos de acción, no meras reflexiones pasivas de lo real.” (Plantinga, 2014, p. 76).

Al seu estudi sobre el principi de realitat documental, François Niney assegura que el documental presenta “personas, lugares y acontecimientos que realmente existen o que han existido independientemente de la película.” (Niney, 2009, p. 482). És important entendre que el matís d'existir “independentment de la pel·lícula” exigeix que les persones, espais i esdeveniments es presentin tal i com es coneixen i es comporten al món històric. Tot i que assumim que aquesta presentació serà filtrada per un punt de vista i, per tant, subjectiva i parcial, podem convenir que és molt diferent presentar un personatge que conserva el seu nom, el seu vestuari, el seu pentinat i la seva llar –així com les seves il·lusions, manies, pors i problemàtiques– que no pas presentar un actor que interpreta un rol inventat i va vestit, pentinat i atrezzat segons un conjunt de decisions artístiques ideades al servei d'un relat fictici. Evidentment, els actors i actrius, així com els platós i decorats, també existeixen, són *reals*, però no es presenten a la pel·lícula tal i com ho fan al món històric, no existeixen “independentment de la pel·lícula”.

Per la seva banda, Nichols afirma que els documentals no difereixen en la seva construcció en tant que textos retòrics sinó en la (re)presentació que fan, posant èmfasi a les reproduccions fotogràfiques i auditives del món. La fotografia forma part d'aquella classe de signes que tenen una associació física amb el seu referent, forma part del mateix sistema que les impressions, les empremtes i els indicis (Benjamin, 1931; Barthes 1990). La imatge filmada és efectivament llum embalsamada en un negatiu. Plantinga també atorga una rellevància central a la relació entre discurs i referent i dedica un capítol sencer del seu llibre a estudiar la fotografia com a signe indexical en relació al cinema de no ficció (Plantinga, 2014, p. 93-119). Amb tot, una pel·lícula és un *montatge* (en el temps) de fotografies en moviment i so: “Tanto las imágenes como los sonidos operan dentro de un sistema textual global que muchas veces anula aspectos denotativos, o incluso da significados contrarios a los que los elementos puedan tener por separado.” (Plantinga, 2014, p. 121). Pel que fa a assumir si un film és de ficció o de no ficció, “el público nunca ha confiado solamente en la imagen fotográfica para hacer juicios sobre la veracidad de una película.” (Plantinga, 2014, p. 17).

Per a Nichols, ficció i documental es distingeixen “nítidamente” segons “sus respectivas orientaciones, hacia *un* mundo y hacia *el* mundo” (Nichols, 1997, p. 156). Però, no és cert que moltes pel·lícules de ficció també tracten temes del món històric i s'orienten “cap al món” i no “cap a un món” inventat? Més enllà, com defèn Aumont, opino que moltes de les pel·lícules de ficció que presenten mons imaginaris i realitats fantàstiques també acaben proposant-nos preguntes sobre la nostra realitat històrica:

“la ficción, incluso extravagante, apunta siempre finalmente al mundo.” (Aumont, 2016, p. 63).

Fent un esforç de concreció, Plantinga assegura que “las no ficciones afirman una creencia en que ciertos objetos, entidades, estados de cosas, eventos, o situaciones realmente ocurrieron o existieron en el mundo real, como se presentan.” (Plantinga, 2014, p. 43). Així, si bé és cert que el cinema de ficció també explora temàtiques que “van existir en el món real”, convé fer notar que les afirmacions sobre el món històric –no només lingüístiques, sinó també visuals i sonores– que fa el cine de ficció estan ben allunyades de ser “com es presenten” a la pel·lícula.

Tot i que el film *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006) tracti sobre la història viscuda per dos policies *reals* durant l'atemptat ocorregut a les torres bessones de Nova York, no la catalogaria pas dins la no ficció. L'especulació o lliure inspiració sobre les històries personals dels protagonistes i la posada en escena de la pel·lícula –conformada per actors i actrius professionals emmarcats en decorats ficticis i attrezzo–, em semblen elements suficients (no els únics) per observar que les històries dels policies esdevingudes l'onze de setembre del 2001 no van ser “com es presenten” a la pel·lícula. “La identidad no es lo mismo que el parecido” assegura Philippe Lejeune quan argumenta sobre el seu pacte autobiogràfic (Lejeune, 1994, p. 76). Allò que totes les pel·lícules de no ficció tenen en comú és que serveixen per fer afirmacions sobre el món històric *tal i com el coneixem*, tot presentant-lo amb personatges, indrets i esdeveniments *tal i com els coneixem*.

En última instància, convé recordar aquí que fins i tot Jacques Aumont –que l'any 1983 afirmava que *tot film és un film de ficció*– dècades més tard es proposa definir una diferència entre la ficció i la no ficció i proposa “conducir la fatigada oposición entre documental y ficción al único terreno donde a mi juicio tiene cierta validez: el de la pragmática. Un documental es aquello que se considerará un documento (más o menos exacto, más o menos influido por el punto de vista del *creador*); una ficción es aquello que se anuncia como ficción.” (Aumont, 2016, p. 45). El teòric francès basa tota distinció entre documental i ficció en la pragmàtica, és a dir, la teoria de la comunicació que s'encarrega de l'efecte dels missatges en els receptors/es. Aumont considera que l'única diferència rau en la comunicació (“se anuncia como”) i la recepció (“se considerará”) de l'obra.

Tot i que Nichols i Plantinga no consideren que aquesta sigui la sola diferència, tots dos atorguen molta importància a la pragmàtica. Primer, Nichols: “La marca distintiva del documental puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y expectativas asignados al proceso de visionado del texto.” (Nichols, 1997, p. 55). I, expressant la mateixa idea, Plantinga: “Podemos no encontrar nada intrínseco en una película o libro que señale claramente si es de ficción o de no ficción. La distinción entre ficción y no ficción no se basa solamente en sus propiedades textuales intrínsecas, sino también en el contexto extrínseco de la producción, distribución y recepción.” (Plantinga, 2014, p. 40).

Efectivament, una pel·lícula és documental si s'anuncia com un documental i l'audiència la cataloga com a documental.

Torno de nou al film *World Trade Center*, atenent-lo ara específicament com objecte i terreny de la comunicació i la recepció. Tot i que el pòster, el tràiler, el *making of*, les ressenyes, les accions promocionals, etcètera, insisteixen en recordar-nos que es tracta d'una “història real”, el film va ser rebut com un film de ficció “basat en fets reals” més que no pas com un docudrama. Més enllà del que assegurin els productors o distribuïdors, la pel·lícula i tots els objectes de la seva comunicació compleixen un gran nombre de característiques convencionals del cinema de gènere –i de les seves estratègies comunicatives– i aquestes convencions són sovint suficients per a que l'audiència catalogui el film.

En el meu estudi, la diferència entre la retòrica i la ficció, així com el nexa entre el món històric tal i com el coneixem i la realitat presentada a un film, s'han manifestat com els elements primordials per fer distincions entre la ficció i la no ficció. Havent assumit que certes diferències entre les dues tipologies de films, a continuació justificaré la necessitat de definir tres models audiovisuals que, al meu parer, cal atendre prèviament a la classificació en gèneres i subgèneres cinematogràfics.



"ONE OF THE BEST FILMS OF THE YEAR."
—RICHARD ROEPER, EBERT & ROEPER

AN OLIVER STONE FILM
WORLD TRADE CENTER

A TRUE STORY OF
COURAGE AND SURVIVAL

Cartell del film *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006).

Models i gèneres audiovisuals

Tant els diccionaris generalistes com la literatura més especialitzada classifiquen el documental com un *gènere* cinematogràfic. El *Gran Diccionari de la llengua catalana*¹⁸ defineix així el documental: “gènere cinematogràfic deslligat del cinema de ficció que presenta la realitat amb una finalitat bàsicament informativa.” Per la seva banda, tots els teòrics del cinema documental (o de la no ficció) que he estudiat, tots experts reputats, parlen del documental com a gènere (Aumont, 1996 i 2016; Nichols, 1997 i 2013; Weinrichter, 2004; Barnouw, 2005; Cerdán i Torreiro, 2005; Plantinga, 2014).

Entendre el documental com un gènere significa equiparar-lo, taxonòmicament, al drama, al suspens, al western, al thriller o al musical (entre d'altres), tots gèneres de la *ficció* cinematogràfica. ¿No hi ha una natura particular, una especificitat d'un ordre superior, que separa tots els gèneres de la ficció del documental? Allò específic que aglutina els gèneres de la ficció que no podem adscriure al documental és, precisament, que *el documental no és ficció*. La pròpia definició de diccionari que he ofert, tot i ser generalista i per a un públic no especialitzat, ja separa el documental de la ficció. Equiparar els gèneres de la ficció al documental té quelcom de problemàtic. Hi ha alguna cosa que va abans, d'un altre nivell, que té a veure amb separar el cinema ficcional d'aquell que pretén una (re)presentació del món històric tal i com el coneixem.

Més enllà de suposar una catalogació desnivellada i crear confusió, posar en un mateix calaix *documental*, *terror*, *comèdia* o *bèl·lic* desatè la característica primordial del documental.

Quan els teòrics recent esmentats volen estudiar diferents tipologies de films documentals usen sovint també el terme *gènere*¹⁹. Això provoca desconcert, debilita les taxonomies i dificulta la comprensió del cinema en general i del *model documental* (jo diré, de fet, el *model de la no ficció*) en particular. En el millor dels casos s'usa el mot *subgènere*. Però, llavors, tornem a ser davant la mateixa problemàtica: equiparar, a nivell classificatori, l'*slasher* amb el cinema *vérité*, el documental autobiogràfic o el documental de natura (en tant que suposats *subgèneres* del documental) suposa aglutinar categories o etiquetes d'una manera desequilibrada, poc pràctica per a l'estudi del cinema.

Per tots aquests motius em sembla primordial atendre el concepte de *model audiovisual*. Va ser Jaume Duran, professor i teòric de cinema, qui em va presentar els models audiovisuals²⁰. Duran ens va proposar quatre models audiovisuals, quatre tipologies de films, que s'ordenaven abans que els gèneres. Els quatre models, segons Duran, són: Ficció, Documental, Experimental i Animació. Així, els models són categories més àmplies que els gèneres.

18 Recuperat de <<https://www.diccionari.cat/GDLC/documental#>> el 21/10/2022.

19 A banda d'usar el terme *gènere*, usen també mots generalistes que els són útils per tal de fer-se entendre —conjunt, subconjunt, agrupació, subcategoria, subgrup...— però que no formen part de cap taxonomia cinematogràfica establerta ni compartida.

20 Durant els meus estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat de Barcelona, a l'assignatura Llenguatge i Tecnologia de l'Expressió Audiovisual, durant el curs 2006-2007.

Categoritzar segons models audiovisuals és una classificació prèvia. Dins de cada model existeixen diferents gèneres²¹. Des de la perspectiva de Duran, el documental no és un gènere cinematogràfic, sinó un *model audiovisual*. Al seu dia, la proposta taxonòmica de Duran em va facilitar molt la comprensió i l'anàlisi de la producció cinematogràfica.

Amb el temps, em vaig adonar que discrepava de Duran respecte un dels models; l'Animació. Tot i que considero que l'animació no és només una tècnica, sinó també un llenguatge, tinc seriosos problemes en considerar-la un model audiovisual. Les pel·lícules d'animació són també de ficció, o documentals, o experimentals. Hi ha films d'animació de ficció, com és el cas dels films de *Pixar*. També es produeixen films d'animació de no ficció, com per exemple *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008). Finalment, hi ha una llarga tradició d'animació experimental, com és el cas de les pel·lícules de Norman McLaren o Jan Svankmajer, per citar dos directors

prou coneguts. Si l'animació pot ser usada per produir films de ficció, documentals i experimentals, aleshores sembla que l'animació escapa d'aquesta categorització i, al meu entendre, no resulta útil considerar-la en tant que model audiovisual.

Jo contemplo tres models: Ficció, No Ficció i Experimental. Faig notar que, respecte la proposta de Duran, a banda d'erradicar l'Animació he canviat el terme *Documental* pel de *No ficció*. El canvi no és quelcom novèdós, però a dia d'avui continua sent controvertit i, evidentment, qüestionable i discutible. En qualsevol cas, es tracta d'una proposta que s'ha manifestat útil tant pel meu aprenentatge particular com per l'exercici d'aprenentatge compartit i col·lectiu que duc a terme a la universitat. A continuació argumentaré aquest canvi i proposaré una diferència entre documental i no ficció. Puc avançar ja que la meua proposició, en la línia d'altres autors estudiats, considera el *documental* com un subconjunt del *model audiovisual* de la *no ficció*.

Documental i no ficció

El terme *documental* s'ha associat històricament a una certa tipologia de films de no ficció que presenten el món històric d'una manera determinada. El documental es relaciona amb la informació i el periodisme –i, al seu temps, amb la noció moderna d'objectivitat– i per aquest motiu ha estat usat, vigilat i supervisat per grups de poder. Poc després de la Segona Guerra Mun-

dial, l'expansió de les companyies multinacionals i la creació i desenvolupament de la televisió van suposar “influències corruptores” pel cinema documental (Barnouw, 2005, p. 177-195). Les línies editorials, així com els interessos estatals i comercials, van explotar un tipus de documental similar a la crònica informativa i al reportatge televisiu, sovint extremadament propagan-

21 Existeixen gèneres de la ficció, sens dubte. Per ampliar el seu estudi, recomano la lectura de *Los géneros cinematográficos*, de Rick Altman (2000). Però, ¿existeixen gèneres del documental? ¿i de l'experimental? Entraré en l'assumpte més endavant, havent proposat abans algunes idees sobre els models audiovisuals i sobre la diferenciació entre documental i no ficció.

dístic, i van declinar altres formes documentals experimentals o d'avantguarda. Institucions, corporacions i empreses s'han afanyat a controlar la producció documental i distribuir films informatius i argumentatius per promoure idees i vendre productes. “En la mayor parte de los períodos de la historia del documental la producción había estado controlada por grupos que se encontraban en el poder.” (Barnouw, 2005, p. 250). S'han produït en la història incontables films documentals institucionals i publicitaris, despersonalitzats, domesticats i rigorosament controlats. “En esencia, los documentales aparecen como pálidos reflejos de los discursos dominantes e instrumentales en nuestra sociedad.” (Nichols, 1997, p. 32).

Al llibre *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Antonio Weinrichter caracteritza “ese formato periodístico que el gran público sigue identificando de forma casi exclusiva con el documental.” (Weinrichter, 2004, p. 9). L'autor relaciona el format periodístic amb els documentals que es presenten amb un narrador omniscient i desencarnat que articula un discurs universalitzant amb autoritat epistèmica, amb aquella veu que Nichols anomena “la veu de Déu” (Nichols, 1997). És una forma documental propera al text expositiu clàssic i les seves imatges sovint serveixen com il·lustració a la veu discursiva que estructura el relat. El prototip més clar d'aquest tipus de cinema és el documental expositiu i argumentatiu de ciència, història i natura, així com les pel·lícules educatives i el documental periodístic.

Aquests films estan típicament narrats per un observador extern, impersonal i incorpori, que argumenta sobre la realitat en tercera persona a través d'un “discurs de sobrietat” (Nichols, 1997).

Per la seva banda, Plantinga afirma que en la història s'ha reservat el terme documental “para el documental social griersoniano, pero otros han utilizado el término para designar otros subgéneros de la no ficción, por ejemplo el documental periodístico moderno.” (Plantinga, 2014, p. 53). L'autor separa dos tipologies de films certament diverses²², però que tenen alguns trets comuns: el mode de representació expositiu i la postura assertiva i afirmativa del/la realitzador/a, que se sap en possessió de la *veritat*. Són pel·lícules que, com diu Plantinga “tienen de hecho una función característica, lo que yo llamaría *representación verídica afirmada*.” (Plantinga, 2014, p. 15).

La categoria —que jo anomeno *model audiovisual*— de la no ficció sorgeix precisament per diferenciar tot un conjunt de films que, tot i afirmar persones, objectes, situacions i esdeveniments del món històric, usen mecanismes molt diversos als usats pel documental periodístic o el documental social de Grierson. La no ficció aglutina també el cinema que se sap retòric i expressiu, subjectiu, manipulat i construït. Films que parlen del món *real* però volen ser considerats dins el terreny de l'art i potencien la creativitat i l'expressivitat a través de formes i mecanismes altament estilitzats. El cinema de no ficció que es vol separar de la noció històrica del documental reivindica aquesta manipulació del metratge

22 El documental social produït i fomentat per Grierson és un tipus de film instructiu, polititzat, dramatitzat i realista (aprofita l'estètica d'allò social) que tracta problemes contemporanis amb el propòsit social d'educar les masses (Alsina i Romaguera, 1980; Nichols, 1997; Barnow, 2005; Plantinga, 2014).

i aquesta expressivitat com aspectes positius i creatius del seu art. En definitiva, el terme *no ficció* sorgeix per reivindicar un tipus de cinema que presenta el món històric havent entès i assumit que *tot film és un film de ficció*.

La no ficció cinematogràfica no només es reconeix construïda i subjectiva; anant més enllà, i a través de mecanismes interactius i reflexius, sovint converteix aquests assumptes en elements temàtics centrals o importants del film. Hi ha pel·lícules que problematitzen la posició del/a realitzador/a davant del seu material o posen en primer terme la intervenció i la negociació del/a realitzador/a amb els seus personatges o actors socials²³. Aquest és el cas de films com *Chronique d'un été* (Edgar Morin i Jean Rouch, 1961), *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000) i *Apuntes para una película de atracos* (León Siminiani, 2018), per exemple. La no ficció també engloba films que presenten el món històric en primera persona i amb una forma propera a l'assaig fílmic, com és el cas de pel·lícules com *Diary* (David Perlov, 1983) i *Time Indefinite* (Ross McElwee, 1993) o sèries com *How to with John Wilson* (John Wilson, 2020). Aquestes característiques cinematogràfiques ara esmentades, així com les pel·lícules anomenades, són importants per l'estudi de *La pel·lícula dels caputxins* i seran observades amb més detall en els dos propers capítols de la memòria, dedicats a la comunitat de pràctiques i a l'anàlisi de la meua pràctica fílmica.

El cinema de no ficció no tan sols és conscient d'assimilarse a la ficció, sinó que sovint inclou també formes de fer que provenen del model experimental. "La de la ficció no es la única frontera traspasada por el docu-

mental moderno, que también se apropia a veces de estrategias del cine experimental, pese a que los rasgos esenciales del mismo (la autonomía del ámbito estético, la auto-expresión) parece antitéticos con la vocación básica, o clásica, del documental, que consistiría en representar la realidad con la mínima mediación –formal o expresiva, viene a ser lo mismo– posible." (Weinrichter, 2004, p. 10).

Efectivament, podem considerar que films com *The Bridge* (Joris Ivens, 1928), *Now That the Buffalo Has Gone* (Burton Gershfield, 1967) o *Passaporta* (Nicky Hamlyn, 2021) són també films de no ficció. La no ficció inclou films que presenten el món històric a través de formes, estils i tècniques pròpies del model experimental; films sense exposició ni argumentació, que proposen un gaudi pictòric i/o auditiu a través d'imatges abstractes o poc figuratives i/o sons altament manipulats, que s'interessen especialment pels ritmes i les característiques essencials de les llums, les formes i els colors, dels efectes de so i les veus.

Amb l'ànim de facilitar l'estudi fílmic, doncs, proposo entendre el documental com un subconjunt del model de la no ficció. Richard Meran Barsam ja va proposar aquesta diferenciació l'any 1992 al seu llibre *Nonfiction Film: A Critical History* (Konigsberg, 2004; Plantinga, 2014). Tal i com escriu Plantinga, citant a Barsam: "Todos los documentales son películas de no ficción, pero no todas las películas de no ficción son documentales." (Barsam, 1992, p. 1, citat a Plantinga, 2014, p. 53).

23 Bill Nichols (1997) anomena actors socials als personatges d'un film que es (re)presenten a ells mateixos.

En la línia de Barsam i Plantinga, entenc per documental el film de no ficció expositiu amb una veu narradora desencarnada, amb convicció assertiva i seguretat afirmativa.

La no ficció, en canvi, és el model audiovisual que engloba *també* tot aquest tipus de films autoconscients i reflexius, orgullosament mestissos, experimentals i avantguardistes.

En el seu recull d'assajos publicat l'any 2016 sota el títol *Avatares del documental contemporáneo*, el cineasta i professor Carlos Mendoza es mostra poc favorable al terme *no ficció* en favor de restituir el terme *documental*. El desplaçament principal del seu pensament amb el

de Plantinga està bàsicament relacionat amb la catalogació i els noms de les taxonomies. En la mesura en que acceptem, d'una banda, que el terme *documental* s'ha denostat degut als interessos d'empreses, cadenes de televisió i institucions que l'han finançat i que, de l'altra, les teories postmodernes i contemporànies han propulsat noves formes de fer cinema, considerar una categoria com la *no ficció* em sembla útil i engrescador tant pel que fa a la innovació en la creació com en el pensament o investigació. Assumir el model de la no ficció eixampla les possibilitats i els matisos, genera més realitats plausibles i potencia la comprensió i la transformació del mitjà cinematogràfic.



Fotograma de *Now That the Buffalo Has Gone* (Burton Gershfield, 1967).

En les darreres dècades han aparegut diverses etiquetes per acompanyar la paraula documental. S'escriu i s'estudia sobre el *documental d'avantguarda* i el *documental d'autor*, el *documental de creació* o *documental creatiu*²⁴ i, fins i tot, Weinrichter arriba a usar el terme *documental modern*. ¿Què són totes aquestes etiquetes sinó una reivindicació per diferenciar-se i separar-se del terme *documental* ras i curt? Si bé els afegits d'*avantguarda* o d'*autor* poden aportar algun matís, ¿quina informació ens aporta que un documental sigui *creatiu* o *de creació*? Després d'haver entès les argumentacions que asseguren que *tot film és un film de ficció*, podem convenir que expressions com *documental de creació* o *documental creatiu* són un pleonasma: tots els documentals són creatius. Si té cap sentit afegir aquestes etiquetes és precisament per a denotar que s'ha entès i s'ha assimilat aquest debat sobre la natura retòrica, manipulada i subjectiva de la no ficció. El *documental* s'autoproclama *creatiu*, *d'avantguarda* o *d'autor* quan

vol separar-se d'una noció de documental expositiu i suposadament objectiu: el pamflet governamental, el reportatge televisiu, la crònica periodística, el film educatiu, el publireportatge... Allò que tenen en comú els documentals d'*avantguarda*, *d'autor*, *de creació* o *creatius* és que tots ells són films de no ficció.

Aquesta distinció que molts films de no ficció reivindiquen respecte l'*altre documental* em porten a preguntar-me pels tipus de films que hi ha dins la no ficció. Si assumim la no ficció en tant que model audiovisual, ¿dins del model existeixen gèneres (tal i com passa amb el model de la ficció)? ¿Quins gèneres, o tipus de films, podem definir dins la no ficció? En endavant faré una repassada interessada, parcial i incompleta, a l'assumpte. L'objectiu no és cap altre que aconseguir recursos útils per definir i inspeccionar *La película dels caputxins*.

Les tipologies de la no ficció

Considerar *documental* i *no ficció* com a sinònims —o no establir-ne unes diferències clares—, així com entendre que són un *gènere* cinematogràfic (enlloc d'un *model audiovisual*), no ha ajudat a buscar i establir les diferents tipologies de la no ficció. Si bé és cert que alguns au-

tors han buscat formes de classificar els diferents films que conformen la no ficció, no existeix una definició sistemàtica dels *gèneres* d'aquest model. Però, ¿té sentit establir uns gèneres de la no ficció? Per quina raó no existeix cap proposta exhaustiva, metòdica i minuciosa

24 Al nostre territori s'oferta el Màster en Documental de Creació a la Universitat Pompeu Fabra i el Màster en Teoria i Pràctica del Documental Creatiu a la Universitat Autònoma de Barcelona.

dels gèneres del model de no ficció? Per tal de reflexionar al voltant d'aquestes preguntes, començaré estudiant la noció de gènere dins el model de la ficció, faré una mirada ràpida al model experimental i, per últim, m'endinsaré en les *tipologies filmiques* del model de la no ficció.

El terme *gènere* s'incorpora a la taxonomia cinematogràfica heretat de l'art literari i es defineix²⁵ com el “nom donat a cadascuna de les manifestacions formals de les obres literàries segons una classificació que en té en compte l'estructura i el contingut.” Els gèneres cinematogràfics aglutinen films segons certes similituds que tenen a veure tant amb el contingut o tema com amb la forma de les pel·lícules. Recordem-ho: els gèneres fílmics de la ficció són un “invent comercial”. Els productors i productores del mercat industrial *mainstream* llimen aspereses als films –i els etiqueten i anuncien– per a que càpiguen en els compartiments pre-establerts que l'audiència coneix, per tal de reconèixer-s'hi: “M'agraden les comèdies romàntiques. Si tal pel·lícula s'anuncia com una comèdia romàntica, probablement m'agradi”. Com afirma el teòric John D. Sanderson, editor del text *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, “el concepto de género cinematográfico, transplantado del literario, había supuesto en la práctica un acuerdo tácito entre la industria cinematográfica y el público gracias al cual el espectador entraba a la sala de cine esperando ver satisfechas las expectativas creadas por la clara adscripción de la película anunciada a un género concreto.” (Sanderson, 2005, p. 9). Quan es parla o s'escriu sobre una pel·lícula *de gènere*, es fa referència a un tipus de film de ficció que compleix

de forma rigorosa amb els temes, arquetips, estructures i mecanismes fílmics d'un gènere determinat. Amb tot, els gèneres de la ficció evolucionen i es perceben de manera diversa segons el context històric i cultural.

En cap cas pretenc assimilar tota la ficció al *mainstream* ni al cànon tradicional. Tampoc associar, sense filtre, el concepte *de gènere* a allò previsible, anodí i repetit. Hi ha moltes pel·lícules de gènere altament creatives i estimulants: “El realizador creativo se apoya en las convenciones, pero también imprime su propia visión en la obra. Es la inyección de lo innovador en lo familiar lo que produce ese especial placer que sentimos al ver una película de género.” (Konigsberg, 2004, p. 243). Al pròleg del llibre editat per Sanderson, Román Gubern considera el cinema de gènere de Kubrick com cinema d'autor: “Stanley Kubrick abordó con una personalidad muy acusada el cine policiaco, el cine histórico, el de ciencia ficción y la comedia, dando como fruto películas de género que son ejemplarmente autorales.” (Román Gubern a Sanderson, 2005, p. 17). Hi ha també incontables pel·lícules de ficció que hibriden gèneres i d'altres que juguen a subvertir-los. Les pel·lícules de *la trilogia del Cornetto* d'Edgar Wright²⁶, així com els films *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020) o *The Power of the Dog* (Jane Campion, 2021), segueixen el patró d'un gènere de forma estricta però subverteixen radicalment una pauta o norma del propi gènere, de tal manera que poden ser atesos com una mena d'actualització, reformulació o, fins i tot, mofa del gènere que segueixen.

25 Al Gran Diccionari de la Llengua Catalana. Recuperat de <<https://www.diccionari.cat/GDLC/generes#>> el 29/10/2022.

26 Conformada pels films *Shaun of the Dead* (2004), *Hot Fuzz* (2007) i *The World's End* (2013).

D'altra banda, es produeixen nombrosos films de ficció innovadors i avantguardistes que escapen bona part de tot aquest entramat clàssic i comercial que implica el gènere i que es resisteixen a ser catalogats. Abans he afirmat que les pel·lícules de no ficció beuen del model de la ficció i del model experimental. De forma anàloga, part de la producció de ficció beu també del model de la no ficció i l'experimental. El fals documental o *mockumentary* és, al cap i a la fi, una ficció que usa els mecanismes propis del documental. Propostes serials com *The Office* (Ricky Gervais, 2005) i *Pop Ràpid* (Marc Crehuet, 2011) usen estratègies de la no ficció en obres totalment ficcionades. D'altra banda, pel·lícules com *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) o *Dúo* (Meritxell Colell, 2022), poden ser considerades justament com propostes de ficció que flirtejen o s'hibriden amb el model experimental. Vull remarcar aquí que la realitat és sempre molt més complexa i sofisticada que les taxonomies que en fem i, també en el cas de la ficció, moltes pel·lícules es resisteixen a ser catalogades i poden ser estudiades des de diferents taxonomies.

Amb la noció de gènere definida, pensem ara en el model experimental. El cinema experimental es caracteritza precisament per l'experimentació i la innovació temàtica, tècnica i formal, i explora el propi mitjà cinematogràfic deconstruint la sintaxi fílmica i rebutjant els cànons i models establerts. D'altra banda, és un cinema relacionat amb el cinema amateur²⁷, als marges de la indústria, poc comercial. Segons el diccionari

de Konigsberg, un film experimental és "cualquier película de naturaleza no comercial que evita las líneas narrativas convencionales y cualquier retrato realista del mundo exterior al cine para presentar lo que a menudo es una expresión personal o subjetiva de la psique del cineasta mediante una exploración del propio medio fílmico. Este tipo de películas pueden explorar temas e imágenes tabú o ser de naturaleza abstracta, centrándose en los juegos rítmicos entre líneas, siluetas o formas." (Konigsberg, 2004, p. 102). Per a l'estudi del cinema experimental resulta útil buscar patrons, escoles o formes de fer similars en les pel·lícules però, ¿té sentit establir gèneres de l'experimental? ¿Buscar arquetips o paradigmes experimentals no seria contrari a la natura pròpia del model? Donada la seva essència, podem convenir que establir *gèneres* del model experimental és complicat i perillós.

¿Què passa amb els *gèneres* de la no ficció? Com he argumentat, el model de la no ficció té un caràcter híbrid, mestís i juganer. És un cinema que sovint dinamita conscièntment els límits entre els models i es construeix a les fronteres, tant de la ficció com de l'experimental. Si, en alguns casos, la no ficció s'hibrida amb el model experimental, aleshores sembla que també ha de ser complicat i perillós establir-ne uns *gèneres*.

¿Què passa en els casos en que la no ficció s'hibrida amb la ficció? El mestissatge d'allò factual amb allò retòric o reconstruït també suposa sovint un caràcter experimental en la mesura que mira de trencar amb les convencions i explora el mitjà. No podem obviar el

27 Gloria Vilches, coordinadora d'Xcèntric Cinema, relaciona l'experimental amb l'amateurisme a una peça de vídeo titulada Una introducció al cinema experimental. Recuperat de <<https://youtu.be/-dZBDWLcSWQ>> el 29/10/2022.

valor experimental de films com *Ossos* (Pedro Costa, 1997) o *La plaga* (Neus Ballús, 2013). Algunes formes de fer innovadores de la no ficció s'assimilen i es reproduïen i, en aquest sentit, perden caràcter experimental. Es pot argumentar que el film *Apuntes para una película de atracos* experimenta en menor mesura que *Appunti per un film sull'India* (Pier Paolo Pasolini, 1968) però, en qualsevol cas, no es pot negar el caràcter innovador i transformador d'ambdues propostes. En la història del cinema no només s'ha experimentat dins el model experimental. Jo sostinc que, tant si s'hibrida amb l'experimental com amb la ficció, aquest mestissatge jugarà característic de molts films de no ficció els confereix un cert caràcter experimental.

Donat aquest valor experimental de bona part de la producció de no ficció, intueixo que establir *gèneres* del model de la no ficció és complex i, probablement, poc recomanable. L'absència de tal establiment en la història de la teoria del cinema recolza la meua tesi. Com en el cas de l'experimental, podem buscar patrons i mecanismes similars o repetits però, havent assumit les connotacions del terme, és convenient establir uns *gèneres* de la no ficció? Jo proposo que deixem els *gèneres* per a la ficció i, pel que fa tant a l'experimental com a la no ficció, estudiem tipologies i parlem més aviat de *tipus* de films.

En la meua proposta hi ha tres Models audiovisuals: Ficció, No Ficció i Experimental. Dins la Ficció existeixen els *gèneres* i dins la No Ficció i l'Experimental podem buscar *tipus* de films. Buscar *tipus* enlloc de *gèneres* també pot resultar útil per estudiar els films de ficció que experimenten escapant o subvertint els *gèneres*. Per a l'estudi i la comprensió del cinema és útil cercar patrons i aglutinar films de qualsevol model sempre

que justifiquem les agrupacions i les considerem discutibles, obertes i canviants, que no ens obsessionem en ser exhaustius ni ens obstinem en l'exercici classificatori per se. D'altra banda, cal estar atents a les influències del mercat i els interessos polítics i econòmics, vigilants les possibles relacions de poder que puguin generar o perpetuar aquestes etiquetes o classificacions.

Si en la teoria del cinema ha fallat un estudi sistemàtic dels *gèneres* de la no ficció és perquè, com passa amb l'experimental, una gran quantitat de films del model de la no ficció és resisteixen a ser normativitzats i catalogats. Aquesta és una altra diferència notable entre el documental i la resta de la no ficció: els trets característics del documental són fàcilment detectats i establerts, mentre que els mecanismes de l'*altra* no ficció escapen les classificacions i els grups.

Existeixen diferents aproximacions –parcials i força diverses entre elles– a un estudi dels *tipus* de films de no ficció. L'establiment i estudi d'una classificació exhaustiva i ben definida dels tipus de films de no ficció escapa de l'abast d'aquesta memòria, que pretén investigar amb la intenció particular de realitzar una exploració crítica de *La película dels caputxins* en tant que eina metodològica. Lluny d'intentar establir una tipologia de la no ficció, m'aturaré a observar només aquelles formes i aquells mecanismes que consideraré útils per definir la meua pràctica audiovisual.

Les pel·lícules documentals, i també altres propostes de no ficció, s'han classificat històricament segons la seva temàtica. Hi ha documentals de natura, d'història, científics, documental social, *rockumentary*, *true crime*,... Classificar els documentals –tal i com jo he definit el *documental*– temàticament és funcional, perquè a banda de saber de què va la pel·lícula, el terme docu-

mental ja ens dona informació sobre els seus mecanismes formals. Pel que fa a la resta de films de no ficció, però, catalogar per temes és força infructuós. Si bé és cert que els films *Why Vietnam?* (Peter Davis, 1965) i *The Inextinguishable Fire* (Harun Farocki, 1969) coincideixen en la seva temàtica—tots dos parlen de la Guerra del Vietnam— les dues pel·lícules tenen entre elles massa diferències fonamentals com per agrupar-les en un tipus de cinema de no ficció. En primer lloc, les seves formes de fer narratives, retòriques i estilístiques són extremadament diverses. *Why Vietnam?*, que encaixa perfectament dins el subconjunt documental, és un film creat a base d'imatge d'arxiu que es subordina al discurs argumentatiu, narrat amb una veu deslocalitzada que parla amb autoritat epistèmica. *The Inextinguishable Fire* és també un text argumentatiu, però està narrat pel seu creador encarnat—que no només sentim i veiem, sinó que s'arriba a apagar una cigarreta al braç davant de càmera—, que parla del cas particular del jove vietnamita Thai Binh Dahm i proposa una relació assagística entre el discurs i les imatges. En segon lloc, la presentació del punt de vista i l'honestetat dels films és oposada. La primera va ser produïda pel Departament de Defensa nord-americà amb la missió d'adoctrinar infants i reclutes destinats a Vietnam i, tot i ser una propaganda enganyosa i partidista, s'oferia com una crònica neutra i objectiva (Barnouw, 2005, p. 239). La segona, la de Farocki, no amaga el seu posicionament ni la seva vocació, i es proposa com un document ideològic, parcial i posionat, proper a l'assaig fílmic.

En la seva repassada històrica al documental, Erik Barnouw (2005)²⁸ proposa una classificació del cinema de no ficció usant etiquetes de caire poètic. Escriu sobre el

documental *profeta, explorador, reporter, pintor, advocat, poeta, cronista, promotor, observador...* La seva demarcació és cronològica i no pretén classificar la no ficció sinó fer-ne un estudi historiogràfic. L'autor assenyalava que “estos papeles nunca se excluían entre sí. Un documentalista era casi siempre una combinación de todos esos personajes, aunque diferentes momentos históricos llevaban las diferentes funciones al primer plano” (Barnouw, 2005, p. 261). Algunes etiquetes, com *fiscal acusador, cronista o promotor*, es poden associar directament a la noció de documental que he proposat. Altres rols inclouen pel·lícules de només un o dos directors/es, com és el cas del *documental explorador* (Flaherty), el *documental reporter* (Vertov i Shub), el *documental advocat* (Grierson i Riefenstahl) o el *documental agent catalitzador* (on Rouch s'endú quasi tot el protagonisme).

Per al meu objectiu, centrat en l'anàlisi de *La pel·lícula dels caputxins*, m'interessa especialment aquest *documental agent catalitzador*, juntament amb el *documental observador*. Les dues categories permeten a Barnouw oferir una clara distinció entre el *cinema directe* i el *cinéma vérité*: “El documentalista de cine directo [*observador*] llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch [*agent catalitzador*] trataba de precipitar una crisis. El artista de cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción.” (Barnouw, 2005, p. 223).

28 La primera versió de *Documentary* és de l'any 1974.

Una de les més fèrtils tipologies de les pel·lícules de no ficció ve de la mà de Bill Nichols que, en tres llibres separats per casi dues dècades —*Representing reality* (1991), *Blurred Boundaries* (1994) i *Introduction to Documentary* (2010)—, va establir sis modes de representació documental: expositiu, observacional, interactiu (o participatiu), reflexiu, performatiu (o expressiu) i poètic (Nichols, 1997 i 2013). El *mode expositiu* és aquell que es dirigeix a l'audiència directament, amb intertítols i/o veus que exposen una argumentació del món històric. El *mode observacional* és assimilat amb el documental *observador* de Barnouw i el cinema directe: l'equip de filmació s'obvia darrere la càmera —"la mosca en la pared" (Nichols, 1997, p. 132)— i es presenta una realitat com si la càmera no hi fos. En el *mode interactiu o participatiu*, el/la realitzador/a interactua amb els actors socials i els fets del film. Nichols considera molts graus d'interactivitat: des d'escoltar algun comentari o pregunta del/la realitzador/a en fora de camp fins al cinema *vérité* més intervencionista (el documental *agent catalitzador*). En el *mode reflexiu*, el tema del film ja no és (només) el món històric, sinó (també) com es construeix una representació d'aquest món. El *mode performatiu* emfatitza l'aspecte subjectiu o expressiu del propi realitzador sobre el tema tractat i es desplaça o es rebutja la noció d'objectivitat a favor de l'evocació i l'afecte. Tal i com passa amb el *mode interactiu*, cal atendre també molts diferents nivells de reflexivitat i performativitat. Per últim, el *mode poètic* inclou un cinema eminentment experimental que concep el mitjà com un art pictòric, interessat en la composició, l'estructura i la llum, i desinteressat en les trames. Està íntimament relacionat amb el *documental pintor* i el *documental poeta* (Barnouw, 2005). Nichols considera el seu *mode poètic* com una mena de fusió del *pintor* i *poeta* de Barnouw,

i adscriu al seu mode cineastes citats separatament a les dues categories de Barnouw, com Ruttman, Vigo, Ivens (*pintors*) i Haanstra (*poeta*).

En els seus modes de representació, Nichols troba unes tipologies de la no ficció: "funcionan *un poco* como sub-géneros del propio género documental" (Nichols, 2013, p. 32). L'èmfasi és meu i està per fer notar que l'autor no s'acaba d'atrevir a presentar-los com subgèneres del gènere documental. Jo crec que entendre'ls com *tipus del model de no ficció* és realment eficaç per entendre aquest model. Si bé és cert que una mateixa pel·lícula pot adoptar diferents modes de representació, és possible fer una anàlisi film a film, estudiant les estratègies de cada mode segons convingui en cada seqüència, així com determinant els modes que predominen o determinen el film, si n'hi ha. Els modes de representació de Nichols seran guies fonamentals per l'anàlisi de *La pel·lícula dels caputxins* així com de les pel·lícules que conformen la comunitat de pràctiques del film.

Carl R. Plantinga (2014) proposa un estudi notable de la no ficció, però no ofereix en cap cas un establiment sistemàtic i organitzat d'uns tipus del model. Després de repassar els primers quatre modes de representació de Nichols, ofereix una classificació de la no ficció segons estructures *narratives*, *catègòriques* i *retòriques* (Plantinga, 2014, p. 146-148). Associa les *narratives* als films històrics, o del passat recent, que ordenen els fets cronològicament. Les *catègòriques* són les que presenten temes d'actualitat de forma sincrònica, amb entitats que existeixen de forma simultània. I les *retòriques* usen el raonament per tal de persuadir l'audiència sobre algun tema. Tal i com reconeix l'autor, tot discurs té una dimensió retòrica i els films de no ficció sovint fan un ús no exclouent d'aquestes categories.

Tot seguit fa una distinció segons la *veu documental* i n'estableix tres tipus: la *veu formal*, *oberta* i *poètica*. (Plantinga, 2014, p. 149-163). La *veu formal* és aquella que té un alt grau d'autoritat epistèmica i s'usa en films que plantegen preguntes de les quals n'ofereixen respostes. La *veu oberta*, en canvi, és "epistèmicamente vacilante" i observa o explora més que no pas explica. El teòric relaciona la *veu oberta* amb el cinema directe (mode observacional) i el cinema *vérité* (mode interactiu), però també amb films que adopten clarament els modes interactiu, reflexiu i performatiu de Nichols. Entre d'altres, Plantinga adscriu a la *veu oberta* dos films de Ross McElwee —*Sherman's March* (1986) i *Time Indefinite* (1993)— pel·lícules de no ficció autobiogràfiques altament subjectives, expressives i (auto)reflexives, referents importants de *La pel·lícula dels caputxins*. Per últim, la *veu poètica* abarca "documentals poètics" i "pel·lícules de no ficció d'avantguarda", així com "metadocumentals" i "paròdies documentals". Aquesta *veu engloba* films que van desde el *documental pintor* i *poeta* de Barnouw (mode poètic de Nichols) fins al fals documental, passant per documentals d'explotació²⁹ —com *Mondo Cane* (Paolo Cavara, Gualtierio Jacopetti i Franco Proserpi, 1962)— i d'altres explícitament (auto)reflexius que versen sobre la (re)presentació —com tants de

Vertov, Godard i Marker que cita Plantinga. En aquest sentit, els films de *veu poètica* poden fer ús de qualsevol mode de representació (expositiu, observacional, interactiu, reflexiu, performatiu i poètic) en tipus de films molt diversos entre ells.

Plantinga diferencia el seu *documental poètic* de la *pel·lícula de no ficció d'avantguarda* segons el seu grau d'indexicalitat i referencialitat de les imatges. La *pel·lícula de no ficció d'avantguarda* està centrada en l'estil i, tot i mostrar imatges del món històric, proposa una major pèrdua de referencialitat a través d'imatges abstractes, efectes i tècniques. El film *Castro Street* (Bruce Baillie, 1966) és per a l'autor una *pel·lícula de no ficció d'avantguarda* perquè alterna "imatges icòniques indexicals (y quizá sonidos)" amb altres que fan difícil la referencialitat (Plantinga, 2014, p. 229). I, en canvi, considera les pel·lícules dels ja nombrats Ivens (*pintor*) i Haanstra (*poeta*) com *documentals poètics* perquè, tot i el seu caràcter experimental, les seves imatges figuratives conserven la referència amb el món històric. El nord-americà estableix aquestes dues categories però deixa bona part de transvasaments de la no ficció en un terreny àrid de definicions i subclassificacions.

29 El cinema d'explotació és una categoria que agrupa films de baix pressupost caracteritzats per tractar temes escabrosos, escandalosos o moralment improbables des d'una mirada sensacionalista i una forma espectacular (Schaefer, 2007).

El cinema d'avantguarda, que ens ve acompanyant des de fa unes pàgines, està relacionat històricament amb els moviments cinematogràfics que van sorgir de forma paral·lela a les avantguardes pictòriques durant el segle XX. Des de llavors, però, el terme s'ha usat amb moltes intencions diferents i, d'alguna manera, s'ha anat buidant de sentit, fins a ser assimilat a "cualquier filme de carácter experimental y no comercial." (Konigsberg, 2004, p. 94). L'any 2005, Josetxo Cerdán i Casimiro Torreiro (editors), aglutinen sota el títol *Documental y vanguardia* tot un conjunt de films de no ficció que escapen la noció d'avantguarda que proposa Plantinga. Al llibre no només s'estudien (poques i històriques) pel·lícules no narratives que experimenten amb formes abstractes, sinó que sobretot es contemplen films de compilació *found footage*, assajos fílmics, pel·lícules feministes, falsos documentals, documentals polítics i documentals autobiogràfics (Cerdán i Torreiro, 2005).

A *Documental y vanguardia* hi ha un text sobre el documental autobiogràfic titulat *Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica* signat pel teòric Efrén Cuevas, un dels més publicats estudiosos del cinema del jo del panorama nacional. Al seu article, Cuevas afirma la relació entre el cinema autobiogràfic i l'avantguarda en una doble direcció: "se podría afirmar que todo documental autobiográfico también sería vanguardista, en la medida en que rompe con la tradición objetivista del documental clásico. O, en otro sentido, también se podría decir que todo filme vanguardista es autobiográfico, pues suele ser expresión de un autor individual y revela su mundo interior." (Cuevas, 2005, p. 223).

Per la seva banda, a un text publicat al llibre col·lectiu *Cineastas frente al espejo* (2008), Alain Bergala anima a una concepció oberta del cinema autobiogràfic, fomentant el trencament de les convencions i establint una relació amb l'avantguarda: "Dar la visión lo más amplia posible de lo *autobiográfico* en el cine, sin limitarse a la autobiografía en sentido estricto. Explorar lo que desplaza las formas convencionales y que se inventa como formas nuevas, singulares, en esta vertiente autobiográfica del cine que todo el tiempo ha pertenecido a los *amateurs*, los vanguardistas y los experimentadores." (Bergala, 2008, p. 32). Sigui considerat un cinema més o menys avantguardista, sembla evident que, pel meu estudi, serà interessant examinar els mecanismes dels films de no ficció autobiogràfics.

Fins aquí he provat d'albirar aquelles tipologies i formes fílmiques –concretant modes de representació, mecanismes i estilemes– que considero necessàries per atendre l'anàlisi d'un film de no ficció com *La película dels caputxins*. El documental *agent catalitzador i observador* de Barnouw, la *veu oberta* de Plantinga i els modes observacional, interactiu, reflexiu i performatiu de Nichols semblen especialment interessants per a la meua empresa. Per últim, encaro l'estudi d'aquesta categoria autobiogràfica que alguns autors adscriuen a l'avantguarda del documental. En endavant, i fins al final del capítol, examinaré el cinema de no ficció autobiogràfic i estudiaré les seves relacions amb l'autoetnografia i l'autoficció al cinema.

Cinema autobiogràfic i autoficció

Els estudis sobre el cinema autobiogràfic s'han servit de la teoria i la pràctica de l'autobiografia literària, iniciada i desenvolupada molt abans que la cinematogràfica. Des del seu origen en la literatura, l'estudi de l'autobiografia s'ha centrat sovint en el binomi ficció/no ficció. Una corrent adverteix que l'exercici autobiogràfic és sempre inevitablement un exercici de ficció. El crític literari postestructuralista Paul de Man, així com el filòsof Georges Gusdorf i la teòrica Elizabeth W. Bruss, van argumentar que tota autobiografia és una forma de ficcionalització inherent a l'estatut retòric de la identitat (Bruss, 1980; Lejeune, 1994 i 2008; Villanueva, 1993; Cuevas, 2012).

Aquesta corrent, que entén tota autobiografia com una autoinvenció, repassa els aspectes que he estudiat anteriorment sobre la distinció entre el cinema de ficció i el de no ficció. Argumenten sobre la natura *retòrica* i *creativa* del relat autobiogràfic *construït*, així com també sobre la impossibilitat de dir la *veritat* o ser *objectiu* sobre un mateix. Contraposen el “relato retrospectivo” de l'autobiografia, *estructurat*, *manipulat* i dotat de sentit, a l'ideal autobiogràfic, en tant que “una història sin relato” (Lejeune, 1994, p.18). En el cas específic del cinema, Bruss equipara el film autobiogràfic amb un sortilegi: qui mira la pel·lícula no es comporta com el destinatari d'un discurs, sinó com l'objecte d'un *encanteri* (Bruss, 1980). De nou, entrem en el debat sobre la retòrica i la creativitat, l'objectivitat i la veritat, l'estructuració i manipulació del relat i, en el cas del cinema, el caràcter fantàstic, embruixador i fantasmagòric (recordem a Derrida) del mitjà. Des de la mirada que argumenta que *tot film és un film de ficció*, evidentment,

tot film autobiogràfic és autoficció. M'he esforçat en estudiar les divergències entre la ficció i la no ficció també per tal d'estudiar les divergències entre l'autobiografia i l'autoficció. Havent entès ja l'argumentari sobre el caràcter ficcional de tota pel·lícula, em centraré en endavant en altres aspectes específics del *cinema del jo* que em puguin ser útils per inspeccionar si, a pesar de tot, podem establir certes diferències entre el cinema autobiogràfic i l'autoficció.

Pel que fa a l'altra corrent, aquella que creu en la utilitat de separar autobiografia d'autoficció, em centraré en les idees del filòsof Hans-Georg Gadamer i d'un mític teòric de l'autobiografia com és Philippe Lejeune. En el cas del cinema, trobem teòrics com Jim Lane, Alain Bergala o Efrén Cuevas. El propi Lejeune ha escrit també sobre el “cine-yo” o “autobiografilm” (Lejeune, 2008, p. 13). Aquests teòrics del cinema assumeixen la construcció del jo inherent a tota autobiografia però entenen que és factible i fructífer considerar el cinema autobiogràfic per tal d'explorar noves formes de fer, avivar el diàleg entre el cinema de no ficció i les avantguardes i reflexionar sobre les relacions entre el jo i la ficció (Lane, 2002; Bergala, 2008; Lejeune, 2008; Cuevas, 2005, 2012 i 2013). “Porque el cine autobiográfico existe.” (Lejeune, 2008, p. 21).

Des de l'hermenèutica filosòfica de Gadamer, que assumeix la impossibilitat de l'objectivitat, el significat de la realitat humana s'ha d'assolir per consens, comunicant l'experiència personal parcial a d'altres per aconseguir una veritat pràctica i compartida. Adoptant la seva perspectiva, qualsevol text pot ser intencionat de manera realista, “incluso los de carácter más abierta-

mente alegórico, simbólico, surreal o incluso fantástico, pues detrás de ese complejo sistema de signos que el texto es, hay siempre una referencia, actualizable e intencionable, bien a la realidad mostrada y aparente, bien a otra profunda, de esencias.” (Villanueva, 1993, p. 27). Per a Gadamer, la referència amb la realitat va més enllà de l'aparença i la materialitat i considera també realitats íntimes i inextricables. Des d'aquesta mirada, i pensant en el cinema, l'autobiògraf/a pot presentar part de la seva realitat personal també a través de ficcions així com de formes abstractes, poètiques i surrealistes, despreocupant-se per la referencialitat de les imatges i els sons. Seguint aquest raonament, podem considerar com a autobiogràfiques —en tant que presenten alguna realitat personal de l'autor/a— pel·lícules de molt diversa natura i de tots tres models audiovisuals; ficció, no ficció i experimental. L'espectre és enorme.

L'any 1975, amb l'objectiu d'establir una frontera entre el discurs factual i el discurs fictici, Philippe Lejeune va proposar el seu conegut *pacte autobiogràfic*. El pacte és “una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla.” (Lejeune, 1994, p. 12). Lejeune marca algunes categories que accepten gradacions: el text autobiogràfic ha de ser fonamentalment prosa narrativa, de perspectiva retrospectiva, i el tema central ha de ser la vida individual, tot i que la història social o política hi poden ocupar un espai. En el pacte de Lejeune, allò imprescindible per a que un text sigui autobiogràfic és que hi coincideixin la identitat de l'autor, la del narrador i la del personatge. “Lo que define la autobiografía para quien la lee es ante todo un contrato de identidad que es sellado por

el nombre propio.” (Lejeune, 1994, p. 72). Lejeune assenyala que només l'autor pot establir que el seu relat és una autobiografia. En qualsevol cas, estudiar si un text és autobiogràfic (i no autoficció) demana un coneixement de la realitat biogràfica verificable que recolzi la identitat postulada conjuntament per l'autor, el narrador i el protagonista. Més enllà del boirós assumpte de la sinceritat de l'autor, Lejeune atorga també una importància central a la pragmàtica, a la recepció del lector. L'autobiografia és “un modo de lectura tanto como un tipo de escritura”, de tal manera que “la historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura” (Lejeune, 1994, p. 17). Igual que Aumont, Nichols i Plantinga fan amb el documental, Lejeune també considera que una autobiografia és allò que s'anuncia com una autobiografia i el públic considera com una autobiografia.

En la línia de Lejeune, i adaptant el seu pacte autobiogràfic al cinema de no ficció, crec que pot ser útil acotar com a films autobiogràfics aquells que, d'entrada, facin coincidir la identitat de l'autor, la del narrador, la del personatge i (afegeixo) *la del actor*. Sota aquesta premissa, *Otto e mezzo* (Federico Fellini, 1963), *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973) o *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) no serien considerats films de no ficció autobiogràfics, sinó que serien autoficció. Ni Marcello Mastroianni és Federico Fellini ni Nicolas Cage és Charlie Kaufman. L'audiència “podrá poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad.” (Lejeune, 1994, p. 64). Tot i que el propi Truffaut interpreta al director del seu film, el nom ficcionat que adopta demarca una diferència entre autor i narrador/personatge.

Cuevas assegura que “no cabe hablar de autobiografía en sentido estricto cuando se trata de ficción audiovisual, por mucho que la crítica haya etiquetado numerosas películas de ficción como tales, pues en ellas básicamente cabe encontrar personajes que actúan como alter ego de los cineastas.” (Cuevas, 2012, p. 116). Emperò, jo crec que, en el cas dels films esmentats, sí es pot parlar de fet d'autobiografia, però dins el model de la ficció, no pas dins el model de la no ficció. I és precisament en aquest matís taxonòmic on, al meu entendre, sorgeix la distinció entre el cinema autobiogràfic (pel·lícules autobiogràfiques de no ficció) i l'autoficció (pel·lícules autobiogràfiques de ficció). Aquesta distinció no només depèn de la correspondència identitària d'autor, narrador, personatge i actor, sinó que recorre un a un tots els factors estudiats abans entre ficció i no ficció. Una vegada més, la diferència entre la retòrica i la ficció, així com el vincle entre el món històric tal i com el coneixem i la realitat presentada a un film, són elements determinants entre autoficció i autobiografia de no ficció.

Un dels motius esgrimits per negar el cinema de no ficció autobiogràfic es basa en la impossibilitat d'estar a la vegada davant i darrere de càmera (Bruss, 1980). D'entrada, cal fer notar que la major part dels directors i directores de cinema no operen la càmera als seus films. La direcció o l'autoria d'una pel·lícula no s'ha associat històricament al control tècnic de la càmera sinó al control creatiu del guió i la representació (la posada en escena, la posada en quadre i la posada en sèrie³⁰), tant en termes d'imatge com de so, amb més o menys

equip humà que hi participa de forma tècnica i creativa. Quan Bruss escriu el seu text, val a dir-ho, la tecnologia de captació de vídeo no ha desenvolupat encara les càmeres digitals contemporànies que permeten girar la pantalla fins a 180°, ni els monitors de senyal inalàmbrica ni, menys encara, la capacitat videogràfica dels telèfons mòbils actuals. Jo mateix he rodat les escenes de *La pel·lícula dels caputxins* en les quals apareixo, enquadrant sobre un tríode, prement el botó de *rec* i posant-me davant de càmera.

Alain Bergala fa l'apunt tecnològic abans que jo, però va encara més enllà quan es pregunta si és realment necessari que un/a director/a aparegui davant de càmera per oferir un film autobiogràfic: “¿La singularidad de su mirada sobre el mundo puede bastar para inscribir en ausencia, en sus imágenes, el yo de un cineasta que no estaría nunca visible en ellas?” (Bergala, 2008, p. 32). Moltes seqüències de films autobiogràfics de Jonas Mekas, Jerome Hill, Ross McElwee o Naomi Kawase es qüestionen també, encara que sigui implícitament, el mateix que Bergala, a través de la pròpia creació audiovisual.

També l'esmentada sèrie d'HBO *How to with John Wilson* pot servir per estudiar respostes a la mateixa pregunta de Bergala. Al llarg de les dues temporades de la sèrie, pràcticament no veiem a Wilson perquè ell és qui opera la càmera; és l'encarregat d'enquadrar la porció de realitat que decideix presentar-nos a cada moment. Tot i que no el veiem gaire, no parem de sentir-lo. La col·lecció de preocupacions i imatges que ens ofereix

30 Aquests tres nivells proposats per desgranar la representació audiovisual provenen del text *Cómo analizar un film de l'any 1991* (Anàlisi del film, en la seva versió original publicada l'any 1990) dels teòrics italians Francesco Casetti i Federico di Chio. En endavant, em referiré a aquests nivells per tal d'anàlitzar la comunitat de pràctiques i *La pel·lícula dels caputxins*.

a la sèrie suposen clarament una presentació i definició del *jo* singular que filma. La seva veu omnipresent i propera, així com el caràcter personal, íntim i irònic del

seu discurs audiovisual, fan que la seva proposta tingui fragments (penso sobretot en les seqüències amb *mama the landlord*) indubtablement autobiogràfics.



Fotograma de *How to with John Wilson* (John Wilson, 2020).

Al respecte de les diferències entre autobiografia i autoficció al cinema, podria ser d'interès repassar aquells elements de la sintaxi cinematogràfica que maximitzen el potencial realista del mitjà cinematogràfic (Krakauer, 1960; Bazin, 1990). D'altra banda, sabem de sobra que buscar la percepció de realisme en l'audiència no sempre es correspon amb un exercici de veritat o honestedat. Moltes pel·lícules en la història han mentit descaradament mirant d'usar mecanismes persuasius, suposadament objectius i neutres. Altres han transgredit fronteres i hibridat mecanismes per tal de posar en dubte convencions i tradicions.

Pel·lícules de ficció com *Idioterne* (Lars von Trier, 1998) i *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019), que adopten mecanismes propis de la no ficció i qüestionen aquest suposat realisme, en són bons exemples. Tot i que Lejeune atribueix una importància central a la recepció de l'obra per part de l'audiència, el professor i assagista francès creu en "l'esforç sincer" de l'autor. "Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no *el efecto de realidad*, sino la imagen de lo real." (Lejeune, 1994, p. 76). Siguin usats amb més o menys honestedat, crec que val a fixar-se en els mecanismes propis del cinema autobiogràfic de no ficció que promouen la referencialitat del text amb el món històric *tal i com el coneixem*. A banda del pacte autobiogràfic

modificat que he proposat i aquesta figura del cineasta que es filma a ell mateix ja esmentada, destacaria la veu del cineasta, les estratègies reflexives i performatives, la imatge domèstica amateur i la vinculació del text personal amb esdeveniments del món històric. Tot seguit estudiaré aquests mecanismes amb més detall.

En cap cas pretenc oferir a continuació una investigació exhaustiva dels mecanismes del cinema autobiogràfic de no ficció. La idea és estudiar aquelles formes de fer que m'interessen per la seva vinculació amb la meua pràctica fílmica.

Cinema de no ficció autobiogràfic

La veu del cineasta és un element fonamental que dota de sentit els esdeveniments viscuts i treballa en favor de reconstruir la vida com una narració, integrant un passat i un present que no havien estat articulats fins al moment. Lejeune entén l'autobiografia literària com prosa narrativa i, en aquest sentit, pel que fa al cinema, considera la veu *over* (ell diu *veu en off*³¹) com un element determinant de l'exercici autobiogràfic: “el cine (...) puede poner remedio a su relativa incapacidad de decir yo al utilizar la voz en off.” (Lejeune, 2008, p. 21). A banda de permetre al cineasta expressar-se en primera persona del singular d'una manera ben clara i senzilla, aquesta confiança en el llenguatge també permet “expresar la relación con el pasado, que la sola imagen tiene dificultades para restituir.” (Lejeune, 2008, p. 19).

El creador o la creadora poden adoptar al seu text una postura assertiva, interrogativa, optativa o imperativa, ficcional o afirmativa, respecte el món projectat (Plantinga, 2014). Tot i que la veu no és l'únic mecanisme per denotar aquestes diferents postures, hi juga sovint un paper fonamental. Una veu encarnada en primera persona del propi cineasta (i no pas d'un locutor aliè), de to proper, reflexiva i dubitativa, porta a l'audiència a rebre el text fílmic com una obra més personal que no pas la veu desencarnada i amb autoritat epistèmica que he atribuït al documental. La veu del cinema de no ficció autobiogràfic és sovint com aquella que defineix Gonzalo de Lucas al seu ja citat article *Ars poetica. La voz del cineasta*. És una veu que usa els principis creatius del discurs assagístic, instal·lada en el dubte i la cerca, que

31 Seguint la proposta de Casetti i di Chio (1991), la veu *off* és aquell so diegètic (de dins el relat) la font emissora del qual no està dins l'enquadrament (*off*). És el cas de la veu d'un personatge que parla des del fora de camp, un personatge que no veiem però que sabem que és allà. La veu *over*, en canvi, és aquell so extradiegètic (de fora del relat) afegit a posteriori, en la postproducció. Crec que la proposta de Casetti i di Chio és més útil per estudiar, per exemple, la veu de John Wilson a la seva sèrie d'HBO. Quan Wilson parla amb personatges que estan davant de càmera, la seva veu és *off* (no el veiem però sabem que està allà, operant la càmera) i forma part del so directe registrat amb les imatges. La major part de la veu de Wilson a la sèrie, però, és *over*, ja que està escrita, registrada i afegida a posteriori, en la postproducció, i li serveix a l'autor per vincular el metratge i articular els seus estraforis tutorialis. En la teoria cinematogràfica, emperò, s'empra sovint *veu en off* com a sinònim de *veu over*.

mostra la incertesa del procés i és característica de “el ensayo cercano al esbozo o borrador o bien la meditación retrospectiva y las escrituras en primera persona, como la carta o el diario.” (de Lucas, 2013, p. 54-55). Donat el caràcter autoconscient i autoreflexiu de *La película dels caputxins*, sembla engrescador també inspeccionar la relació entre aquests dispositius performatius i reflexius del text amb la veu del cineasta.

Pel seu format, el cinema de no ficció autobiogràfic sovint manté “una estructura relativamente abierta, haciendo evidente el proceso de construcción de la propia identidad, e involucrando explícitamente a las personas cercanas al realizador e incluso al propio espectador en ese proceso.” (Cuevas, 2005, p. 227). Les pel·lícules de la constel·lació filmica i la comunitat de pràctiques de *La película dels caputxins* són casos clars d'aquesta forma que ressalta Cuevas. *Diary* (David Perlov, 1983), les cintes de Ross McElwee i Alan Berliner, així com les contemporànies *Mapa* (2012) i *Apuntes para una película de atracos* (2018) de Siminiani, presenten aquesta estructura oberta i autoreflexiva. Són films que “en su conjunto y variedad, nos muestran cómo los cineastas abordan desde la práctica las cuestiones de su medio: cómo filmar un rostro, qué se descubre de uno mismo en una imagen, cómo pasar de un plano a otro, o cómo trabajar un proyecto de film.” (de Lucas, 2013, p. 55).

Tant als films esmentats com a la meua pràctica filmica, la paraula del cineasta treballa fent una revisió de les imatges filmades i els esdeveniments viscuts, assumeix la fiabilitat del seu coneixement i es mostra confessional —la confessió ocupa un lloc central en la concepció de l'autobiografia de Lejeune (1994). Les propostes expliciten i comparteixen el seu procés, “esa otra historia que las películas suelen esconder, la de la propia película haciéndose y pensándose” (de Lucas, 2013,

p. 55). En relació a aquests recursos metacinematogràfics, Carl R. Plantinga defineix el metadocumental com aquell text de no ficció explícitament reflexiu, amb una funció epistèmica i essencialment preocupat per reflexionar sobre la representació del món històric més que no pas pel món històric en sí mateix (Plantinga, 2014, p.232-241). Per a l'autor, *The Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929) inaugura el metadocumental, i l'emparenta amb el cinéma *vérité* de Rouch i amb films de Marker com *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957) i *Sans soleil* (Chris Marker, 1983).

Efrén Cuevas relaciona les estratègies reflexives que posen de manifest el procés de construcció amb la hibridació de la no ficció amb la ficció i l'experimental (Cuevas, 2010). Per la seva banda, Plantinga adverteix del perill d'assimilar reflexivitat a honestedat. El teòric argumenta que la reflexivitat és només una tècnica, i que “cuando es utilizada por un ignorante que no quiere ver la verdad, o por documentalistas que desconocen los hechos, puede implicar sofisticación donde ésta no existe.” (Plantinga, 2014, p. 19).

L'ús d'imatge d'arxiu domèstica és també un recurs molt habitual del cinema autobiogràfic de no ficció. El valor indexical del metratge d'arxiu familiar —així com les fotografies— de la infantesa i la joventut del cineasta juga en favor de reforçar el realisme i la versemblança del film. Hi ha tot un conjunt d'elements propis de la imatge amateur que atorguen sensació de *veritat*; la posada en escena casual i no preparada, la qualitat de les imatges (i el so, si n'hi ha), les composicions i il·luminacions sovint descuidades i els moviments propis de la càmera en mà, així com l'autoreferencialitat dels personatges, són sens dubte senyals que denoten el valor factual del metratge. “El espectador no puede retraerse al potente efecto de realidad que produce el documen-

to familiar, ya sea fotografía o película, arrastrado por las marcas de autenticidad de ese discurso audiovisual aficionado, con su marchamo de verdad e ingenuidad.” (Cuevas, 2005, p. 240).

En la imatge domèstica sovintejan elements que atorguen autoconsciència al film, com les mirades a càmera, les bromes o els comentaris al fora de camp, on està l'operador/a de càmera i altres éssers propers. D'entrada, en relació al caràcter reflexiu que adopta sovint aquest cinema del jo, cal observar que les imatges domèstiques reforcen aquesta autoreflexivitat en la mesura que les persones filmades (sovint família o amics i amigues del cineasta) hi apareixen representant els seus propis rols obertament davant la càmera i mostren un vincle especial amb qui filma (Cuevas, 2008). Aquesta autoreferencialitat, com he dit, maximitza la sensació de realitat i potencia la vinculació versemblant entre la imatge i el món històric.

La imatge domèstica registrada per un/a aficionat/da també té un pes important en aquesta relació que Cuevas insisteix a establir entre el cinema autobiogràfic i el cinema d'avantguarda. El navarrès afirma que l'autobiògraf filmic busca “en el carácter aficionado del cine doméstico una fuente de inspiración para su trabajo, no sólo como modelo de inspiración formal, sino también como modo de emancipación del cine industrial.” (Cuevas, 2005, p. 235). Aquest interès d'emancipar-se o escapar-se del cinema industrial apropa el cinema del jo a les formes avantguardistes, caracteritzades en part per mantenir-se fora del circuit més comercial. Cal

observar que hi ha diferents graus d'aquesta emancipació. Una proposta autobiogràfica s'allunya més o menys del circuit comercial en funció tant dels recursos formals (més o menys experimentals), com del context històric i el format de distribució en el qual es presenta. Crec que es pot advertir amb facilitat que propostes com *Diary* (David Perlov, 1983) o *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000) estan clarament més allunyades del cinema industrial que no pas la sèrie d'HBO de John Wilson. La calurosa acollida de la sèrie, al seu temps, és una bona mostra de com el públic generalista va atenant amb més normalitat un tipus de producte audiovisual que abans estava relegat als marges.

Em sembla pertinent contemplar la diferència que Efrén Cuevas (2008) proposa entre el cinema domèstic en sí mateix i el cinema domèstic en tant que variant autobiogràfica. En la seva concepció original, el cinema domèstic es registra de forma desestructurada i no narrativa, potenciant els moments de felicitat i obviant la resta³², per quedar-se dins l'àmbit familiar i íntim. El visionat col·lectiu, comentat en família, és el que atorga sentit al metratge. L'ús que en fa el cineasta autobiogràfic de no ficció, en canvi, suposa la “perspectiva retrospectiva” que defineix Lejeune (1994) i té la finalitat d'oferir “una reconstrucción del pasado desde el presente donde el autor construye, reevalúa y dota de coherencia al relato de su propia vida.” (Cuevas, 2008, p.104).

32 Tal i com argumenta Sergi Sánchez a la seva tesi doctoral, titulada *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze, el tiempo y el cine digital* (2010), aquest paradigma va canviar amb l'arribada del vídeo. En la contemporaneïtat ja no només reservem les gravacions domèstiques pels moments festius i especials de les nostres vides, sinó que registrem a través de foto i vídeo un espectre molt més ampli del nostre dia a dia.

El metratge d'arxiu familiar inclòs als films autobiogràfics suposa una representació de la quotidianitat íntima i construeix un espai en el qual és possible explorar i negociar la pròpia identitat, oferint sovint una articulació material de la continuïtat generacional i dotant de narrativa les històries personals i familiars. Recuperar el metratge familiar domèstic per ser usat en un film contemporani comporta implícitament una reivindicació del seu valor en tant que memòria visual col·lectiva, “como banco memorialístico de un valor de evidencia que la imagen siempre reivindica de modo intuitivo.” (Cuevas, 2008, p. 110-111)

La distància temporal que suposen les gravacions familiars antigues –sovint en suports analògics o d'imatge electrònica, com el vídeo 8 o el mini DV– apella a l'espectador contemporani més enllà de la història familiar específica i suposa també una crònica de les costums de l'època, tant familiars com socials (Cuevas, 2008). L'arxiu familiar és ple de vestuaris, pentinats, costums, tradicions i ritus d'una època i un indret determinat. La seqüència del meu bateig a *La pel·lícula dels caputxins* és una mostra *verídica* i *representativa* d'un conjunt de pràctiques i hàbits propis d'una classe social catalana de principis dels anys vuitanta. En el benentès que els films de no ficció autobiogràfics també han possibilitat conèixer l'entorn social i cultural d'altres èpoques a partir dels materials domèstics que reciclen, Efrén Cuevas els hi atribueix un “indudable valor etnogràfic (lo qual ha ayudado sin duda a revalorizar el cine doméstico desde instancias no sólo cinematográficas, sino históricas o sociológicas).” (Cuevas, 2008, p. 115).

Tot i centrar-se en la vida personal del cineasta, un film autobiogràfic també pot fer referència a esdeveniments històrics, més o menys coneguts, i fer ús d'altres tipus d'imatges i àudios d'arxiu, sovint provinents dels noticiaris de televisió, els diaris, la ràdio... “Al final, los matices y resonancias encontradas durante el camino, se terminan mezclando, con sus relatos personales y sus miradas a la Historia pública, los estilos ingenuos y los reciclajes sofisticados, y su apelación universal a partir de los registros domésticos.” (Cuevas, 2008, p. 118). La vivència o la relació del cineasta amb altres situacions, indrets i personatges del món històric més o menys coneguts o verificables ajuda també a dotar el text filmic d'un caràcter de *realitat*. D'altra banda, aquestes mencions al món històric *tal i com el coneixem* també atorguen als relats un valor més universal, més compartit i popular.

El teòric de cinema nord-americà Michael Renov assegura en una recent xerrada, titulada *The Autobiographical Supplement* (2021), que l'autobiografia esdevé etnogràfica en el punt en què el creador entén que la seva història personal està implicada en formulacions socials i processos històrics majors. D'altra banda, el recull de textos de Silvia M. Bénard titulat *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (2019), també permet establir relacions entre el cinema autobiogràfic i l'autoetnografia. Tot i que és llaminer associar aquests conceptes, cal recordar que l'etnografia és un mètode d'investigació que prové de l'antropologia. En tant que mètode de recerca científic, l'etnografia exigeix uns procediments i un rigor que no són propis de la gran majoria de propostes de no ficció autobiogràfica. En endavant faré una breu repassada a l'assumpte amb l'objectiu primordial de seguir inspeccionant les formes filmiques de no ficció autobiogràfiques.

Cinema autobiogràfic i autoetnografia

L'etnografia en general, i l'autoetnografia específicament, també s'han vist relacionades amb els debats entre ficció i no ficció que he tractat fins ara. Als anys seixanta, els encreuaments entre diverses formes d'escriptura van donar lloc a termes com *no ficció narrativa*, *faction* (*fact + ficción*), *ficció etnogràfica*, *no ficció novel·lada* i *ficció vertadera*. L'any 1980, l'escriptor Edgar Lawrence Doctorow va afirmar que “ya no hay tales cosas como la ficción o la no ficción; sólo hay narrativa.” (Citat a Adams, Bochner i Ellis, 2019, p. 48). En la mesura en què l'autoetnografia combina característiques de l'autobiografia i l'etnografia, es veu irremeiablement enfangada en el terreny de l'art, la retòrica i la ficció.

Podem convenir que una autobiografia cinematogràfica que combina allò personal amb allò cultural, social i polític, i observa l'experiència de manera analítica, té un cert component etnogràfic. Les autobiografies fílmiques poden considerar-se autoetnografies evocatives en la mesura en què serveixen per donar-nos sentit a nosaltres mateixos i a les nostres experiències, desfer-nos de les nostres càrregues i qüestionar-nos històries canòniques, convingudes o autoritàries. “Al hacerlo, buscamos mejorar y comprender nuestras relaciones, reducir el prejuicio, fomentar la responsabilidad personal y el nivel de agencia; crear conciencia y promover el cambio cultural.” (Adams, Bochner i Ellis, 2019, p. 27).

Com ja he avançat, però, l'etnografia és una eina d'investigació científica. “La etnografía debe ser evaluada a través de dos lentes: la ciencia y el arte.” (Richardson, 2019, p. 183). Si som rigorosos, hem d'assumir que un estudi (auto)etnogràfic demana uns procediments es-

pecífics regits pel mètode científic. D'entrada, resulta imprescindible l'anàlisi de l'(auto)etnografia proposada i la transferència dels coneixements i sabers adquirits. Els autors i autores de l'esmentat llibre *Autoetnografia. Una metodología cualitativa* (2019) recullen, en la seva varietat d'articles, tot un conjunt de directrius que consideren indispensables per a dur a terme una autoetnografia. Adams, Bochner i Ellis especifiquen l'ús d'eines metodològiques i la revisió literària que tot text acadèmic contempla. D'altra banda, recorden als autoetnògrafs l'obligatorietat de mostrar el seu treball als implicats en la recerca i a aquells que participen als seus textos, permetent tant la rèplica com l'oportunitat d'expressar-se sobre com perceben el text i com han estat representats. Per últim, denoten la importància de mesurar el valor i la validesa de la recerca autoetnogràfica que es proposa, tot compartint-ne els resultats amb la comunitat.

Per la seva banda, Jillian A. Tullis exigeix a l'autoetnògraf els principis ètics d'autonomia, benefici i justícia amb les comunitats amb les quals treballa o sobre les quals escriu. D'entre les guies, destaquen: no danyar-se ni danyar; obtenir el consentiment informat i explorar l'ètica de les conseqüències; que els i les participants facin una revisió del treball; i no subestimar la vida posterior de la publicació d'una narració. Tullis exposa un seguit de preguntes que poden ajudar l'autoetnògraf a avaluar la seva feina: “¿Tienes el derecho de escribir sobre otros sin su consentimiento? ¿Qué efecto tienen las historias sobre los individuos o en tus relaciones con ellos? ¿Qué tanto detalle, qué dificultades, traumas o desafíos son necesarios incluir para articular

la meta o la moral de la historia? ¿Estás señalando a alguien al escribir (o no haciéndolo) porque en mayor o menor medida a ti te conviene? ¿Vas a permitir que los participantes lean y aprueben todas las historias sobre ellos?, ¿o sólo esas historias que crees problemáticas o potencialmente hirientes?” (Tullis, 2019, p. 171).

Al text *Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self*, de l'any 1999, Jane Gaines i Michael Renov defineixen una estratègia d'investigació d'alguns films autobiogràfics de no ficció amb el terme *etnografia domèstica*. “Domestic ethnography is more than simply another variant autobiographical discourse given its explicitly outward gaze. Nominally at least, this mode of documentation takes as its object the father, mother, grandparent, child or sibling who is genetically linked to the authorial subject.” (Gaines i Renov, 1999, p. 2). La investigació familiar en aquestes pel·lícules és una mena de detecció d'identitat en què s'exploten figures vinculades a la família –progenitors i descendents– pistes sobre la vocació, la sensibilitat o la patologia de l'artista. Les etnografies domèstiques acostumen a ser investigacions molt carregades d'afecte, ressentiment i, fins i tot, autoodi. “The point to stress is that for this mode of ethnography the Desire for the Other is, at every moment, embroiled with the question of self-knowledge; it is the all-too-familiar rather than the exotic that holds sway.” (Gaines i Renov, 1999, p. 3).

Cal tenir cura en definir les relacions particulars que s'estableixen entre l'etnògraf domèstic i el seu subjecte. La implicació personal que hi ha en una recerca d'aquesta mena no permet a l'etnògraf cap posició totalment exterior. Els vincles de sang afecten els enllaços de la memòria compartida, la semblança física i de temperament i tot tipus de formes de fer forjades per la família. De la mateixa manera que he afirmat abans que és especialment difícil oferir un coneixement situat sobre un mateix, sembla que és especialment complicat oferir un treball etnogràfic rigorós d'un mateix o dels seus ésser propers, amb els quals comparteix tants vincles emocionals, pràctics, materials i històrics.

Tot i que considero que *La pel·lícula dels caputxins* connecta amb aquest cinema d'etnografia domèstica definit per Gaines i Renov i pot tenir certes ressonàncies amb l'autoetnografia evocativa, no puc afirmar que la meva pràctica fílmica s'hagi dut a terme sota unes directrius autoetnogràfiques rigoroses. La meua recerca doctoral no s'ha orientat essencialment cap a l'àmbit de l'antropologia. Si bé és cert que el web –cronograma i cosmograma– de la recerca, amb les notes de veu, les notes escrites i la resta de registres, funciona com una mena de diari de camp etnogràfic de la recerca, no he enfocat el treball metodològic general des d'una vessant específicament antropològica ni etnogràfica. Al quart capítol de la memòria, i amb l'objectiu de revisar *La pel·lícula dels caputxins*, proposaré una succinta revisió de l'etnografia visual, especialment preocupat per l'ètica de la (re)presentació que proposo dels frares, la Neus i la Rita.

Tornar a anar al cine amb Donna Haraway. *La pel·lícula dels caputxins* i el cinema situat

La lectura de *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, de la filòsofa i biòloga Donna Haraway, em va impressionar sobremanera. Les nocions de coneixement situat i objectivitat feminista que Haraway proposa al seu assaig em van semblar profundament reveladores, sobretot per ser “una resposta encoratjadora i útil –amb perspectiva i alguna certesa– davant aquell relativisme tan incòmode de la postmodernitat.” (Pericas, 2021, p. 94). Tant és així que, l’any 2021, i en relació a la meua recerca doctoral, vaig escriure un article anomenat *Anar al cine amb Donna Haraway. En busca d’un cinema situat* que va ser publicat a la revista *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. A l’article parteixo de la idea dels coneixements situats per anar a buscar –més que no pas definir o categoritzar– *un cinema situat*. L’article no és només una revisió literària de *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, sinó que mira de lligar les idees del text amb la pràctica fílmica de la meua tesi doctoral. La intenció era produir i realitzar un film que incorporés la mirada situada i la proposta d’objectivitat de Haraway sobre el coneixement dels religiosos que pretenia oferir.

En aquell moment, després d’aquella trobada tan valuosa, vaig voler assumir les idees de Haraway com a hipòtesi de la meua recerca i basar la meua pràctica fílmica –llavors encara per fer– en les idees de la pensadora estatunidenca. Ara, havent acabat la pràctica i mirant

d’analitzar-la críticament –al temps que analitzo també l’article que vaig publicar–, m’adono que, tot i que certament he incorporat alguns plantejaments afins a Haraway al film, és problemàtic afirmar que *La pel·lícula dels caputxins* és un film situat.

En endavant, aprofundeixo la investigació sobre el *cinema situat* que vaig iniciar amb l’article, matisant i afinant alguns aspectes d’aquella publicació. Plantejo el text com un nou estudi independent, que pot ser atès sense necessitat de llegir l’article publicat a *Inmaterial*. En endavant estudio la proposta de Haraway per dibuixar possibilitats d’un cinema situat, vinculant les idees amb *La pel·lícula dels caputxins*, un cop acabada.

¿Què hi ha de situat en la meua pràctica fílmica? ¿Quines idees de Haraway he incorporat a *La pel·lícula dels caputxins*? ¿Com, a través de quins mecanismes fílmics, les he incorporades? ¿Quins elements fonamentals del pensament de Haraway, en canvi, no connecten amb la pel·lícula? ¿En relació a quins coneixements es situa el discurs de *La pel·lícula dels caputxins*? Més enllà d’enumerar proposicions i idees, voldria pensar-les, aplicades a la meua pràctica.

Vull estudiar amb precisió si allò que havia adjectivat com a *situat* és també atribuïble a altres corrents de pensament i, per tant, no és específic de la proposta harawayana. La idea és detectar allò que és propi i distin-

tiu del pensament de Haraway i separar-ho d'allò que, tot i connectar amb la pensadora, pot esdevenir (i ha esdevingut en la història) desvinculat de les seves nocions de coneixement situat i objectivitat feminista. L'ob-

jectiu final és reflexionar sobre el grau de situació de *La película dels caputxins* amb rigor, d'una forma considerada amb l'aportació determinant de Donna Haraway.

Una perspectiva encarnada, posicionada i negociable

Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza és un text visionari i especulatiu que trenca amb el llegat cartesià de la modernitat i alhora és crític amb la mirada relativista de la postmodernitat. Entre tots dos extrems, l'autora proposa una “doctrina de la objetividad usable, pero no inocente” (Haraway, 1995, p. 326). D'una banda, cal posar de manifest “la naturaleza retórica de la verdad” (Haraway, 1995, p. 317). De l'altra, és important prendre consciència que “el relativismo es el perfecto espejo gemelo de la totalización en las ideologías de la objetividad” (Haraway, 1995, p. 329) i que l'autora lluita “a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional.” (Haraway, 1995, p. 335).

La localització, el posicionament i l'encarnació de la veu epistemològica és fonamental en la proposta de la filòsofa. Aquesta nova forma d'objectivitat exigeix la particularitat i l'encarnació de la veu enunciativa per tal de minimitzar “las formas variadas de declaraciones de conocimiento irresponsable e insituable” (Haraway, 1995, p. 328). És cabdal que, en proposar un coneixement, un es faci càrrec de qui és i manifesti obertament

des d'on parla, els seus interessos i les relacions de poder que perpetua. “Fer-se càrrec que parlem des d'un cos, amb unes característiques específiques –gènere, ètnia, nació, classe i molt més– és el primer pas cap a una objectivitat feminista.” (Pericas, 2021, p. 94). La suposada igualtat de posicionament o mirada neutra sobre qualsevol tema “es una negación de responsabilidad y de búsqueda crítica.” (Haraway, 1995, p. 329). Cal situar-se i cal fer-ho, recordem-ho, amb la finalitat d'aconseguir “mejores versiones del mundo” (Haraway, 1995, p. 328). Assumir la pròpia responsabilitat política i denunciar les relacions de poder que es constaten és un valor transformador essencial en la proposta de la pensadora nord-americana.

Al meu article previ, vaig relacionar ràpidament aquesta noció d'objectivitat amb una certa manera d'entendre el cinema de no ficció. La proposta de Haraway em connecta, d'entrada, amb aquell cinema que, tot i que certament afirma objectes, accions i situacions ocorregudes al món històric tal i com el coneixem, no es proposa com un document *objectiu* que parla deslocalitzat i amb autoritat epistèmica sobre *la realitat*, sinó que mostra la seva parcialitat i el seu posicionament sobre els elements tractats.

Un cinema situat no s'expressa a través d'un enunciadador incorpori i defuig el to universalitzant en favor d'una expressió parcial i localitzada perquè "la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular." (Haraway, 1995, p. 339). És una forma fílmica que mostra la seva parcialitat i subjectivitat i en cap cas pretén oferir *la realitat* sinó més aviat proposar-ne una perspectiva encarnada i negociable. A través del reconeixement conscient i manifest de la nostra subjectivitat específica podem acostar-nos a una nova forma d'objectivitat que afavoreix el diàleg i la reflexió compartida "des d'una visió oberta –interpretativa, crítica, mutable i parcial– de la realitat." (Pericas, 2021, p. 97).

Segons aquestes idees, un cinema situat estaria a les antípodes d'aquell documental expositiu –sovint històric o científic, proper al reportatge informatiu o a la crònica– narrat per una veu desencarnada i impersonal, "la voz de Dios" (Nichols, 1997, p. 19) incorporària i universalitzant, que impulsa la generalització en la mesura que pot realitzar extrapolacions i generalitzacions a partir dels exemples concrets en les imatges. Tampoc pot ser situat el "documental promotor" (Barnouw, 2005, p. 189-203), un documental institucional i despersonalitzat, finançat per empreses industrials i comercials que pretenen el control dels mitjans de comunicació per tal de protegir la producció i les vendes. Aquest "documental domesticat", supervisat i controlat per "influències corruptores", amb una intenció manipuladora disfressada de veritat objectiva –estil "lavado de cerebro", en paraules de Barnouw– no pot ser més contrari a les idees de Haraway, que pretenen separar-se de les doctrines que promouen "un mundo determinado y fijo, reducido a recurso para los proyectos

instrumentalistas de las destructivas sociedades occidentales, o bien máscaras de intereses, generalmente dominantes." (Haraway, 1995, p. 340).

La pel·lícula dels caputxins és un film de no ficció autobiogràfic que vol proposar una mirada encarnada, localitzada i autocrítica de la paternitat i de la creació de cinema de no ficció. És una pel·lícula narrada en primera persona que, de forma irònica, reflexiona des d'una posició manifestament subjectiva, parcial i localitzada. El realitzador del film, que és alhora el narrador i protagonista, apareix constantment al film, tant a nivell visual com sonor, i es manifesta de forma personal i crítica amb la seva posició i les seves accions respecte la seva vida familiar i el documental amb els caputxins.

La veu encarnada, que sona tant en el lloc dels fets, en so directe, com en forma de comentari sobreposat a les imatges, té un caràcter autocrític per tal de proposar una revisió de la pròpia responsabilitat com a pare i com a cineasta. Aquesta veu confessional comparteix el procés viscut pel pare i realitzador novell, mostra allò que la majoria de films solen amagar, la dinàmica de la pel·lícula fent-se i reflexionant-se. La veu personal de to dubitatiu de *La pel·lícula dels caputxins*, afegida en el procés de muntatge, mira d'oferir un coneixement situat "mediante la coexistencia de esos dos tiempos, con la posibilidad de análisis a través del montaje de lo que fue inadvertido, la crítica mediante la revisión: el cineasta puede salir de sí mismo, objetivarse mirando lo que el material le revela de su propia ideología o psicología inscrita inconscientemente en el filme, o examinando el propio proceso.

A diferencia del análisis escrito, esta concepción ensayística de la relación entre palabra e imagen comparte el movimiento desde la materia a la idea propio del cine, en oposición a las artes representativas caracterizadas por el trayecto inverso.” (de Lucas, 2013, p. 57).

La pràctica fílmica de la meva recerca vol oferir una visió de la realitat viscuda de forma posicionada però comentada, analitzada i negociable. El muntatge d'escenes com la del pare Massana escoltant música a la seva cella, o la del dinar del Manolo i el pare Jaume, que mostren el control de la posada en escena i la relació de poder manifesta en la meua veu donant indicacions als frares, volen rendir comptes del caràcter incomplet, tendencios i construït de la realitat mostrada. Desvelar l'error i la temptativa fracassada pel que respecta a la intenció de rodar els caputxins, conjuntament amb l'anàlisi que en fa la veu *over*, té la pretensió de conformar un discurs crític, obert i interpretatiu sobre la (re) presentació de la quotidianitat dels frares i sobre la parcialitat de la pel·lícula. Aquests mecanismes volen invocar “la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología.” (Haraway, 1995, p. 329).

Respecte la parcialitat i l'autocrítica però, convé tenir present que assumir la parcialitat del film no és condició suficient per considerar-lo situat. “*La imparcialidad apasionada* requiere más que una parcialidad asumida y autocrítica. Debemos asimismo buscar la perspectiva desde puntos de vista que nunca conoceremos de antemano, que prometen algo extraordinario, es decir, el poderoso conocimiento para construir mundos menos organizados en torno a ejes de dominación.” (Haraway, 1995, p. 329).

¿De quina manera, a través de quins mecanismes fílmics, podem traslladar aquestes paraules a una creació audiovisual? ¿Com adoptar, cinematogràficament parlant, un punt de vista desconegut que trenqui amb el poder i la dominació? Potser passa per deixar de controlar allò que, explícitament o implícita, se li demana que controlï a un/a director/a de cinema quan fa una pel·lícula. ¿Com fer-ho i, alhora, seguir *dirigint*, si el propi terme ja ens porta cap al poder i el control? Donar veu als religiosos respecte la forma del film i escoltar les propostes de pel·lícula que els caputxins volien (i no volien rodar) era potser una forma de, si més no, intentar-ho. El procés no va ser plantejat així durant la producció de la pel·lícula i, tot i que vaig respectar les línies vermelles que els frares van anar marcant, mai no els vaig convidar explícitament a expressar la seva voluntat respecte la forma ni el contingut del film.

Com analitzaré amb més detall al quart capítol, a la veu *over* de *La pel·lícula dels caputxins* li ha quedat força potencial per encarnar-se d'una manera efectiva, específica i local. La veu sovint s'ha quedat en assumptes generals sense entrar en els particulars viscuts, concrets, perdent valor en tant que enunciació d'una experiència realment situada.

Tot i les dificultats exposades, podem arribar a convenir que *La pel·lícula dels caputxins* té vocació d'incorporar alguns dels elements importants del pensament de Haraway i, en certa manera, acosten el film a una forma de cinema situat. Però, ¿fins a quin punt aquests plantejaments fílmics s'han aplicat realment en favor d'un cinema situat, en els termes específics de la filòsofa feminista? Vull estudiar si aquests mecanismes cinematogràfics destil·lats de les idees de Haraway són propis i realment característics de la seva doctrina. Aquestes

formes de fer cinematogràfiques de *La película dels caputxins* que relaciono amb la pensadora feminista, ¿sorgeixen originàriament del seu pensament? ¿O han existit abans, desvinculades del seu *manifiesto cyborg*? I, per últim, ¿quins altres elements cabdals de la proposta harawayana s'estan ometent en relacionar directament aquestes formes de fer amb les nocions de coneixements situats i objectivitat feminista?

Fent una mirada historiogràfica al cinema de no ficció, resulta senzill trobar un cert nombre de films que s'han produït sota aquestes premisses –assumint la seva subjectivitat i parcialitat, amb una veu encarnada, local i crítica– prèviament i de forma desvinculada de les nocions de Haraway. Si estudiem les idees dels primers documentalistes veurem que, des de l'origen del model documental, els propis creadors han assumit sempre cert grau de subjectivitat i construcció en les seves (re) presentacions de la realitat. Flaherty va assegurar que “nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante” (Alsina i Romaguera, 1980, p. 144). John Grierson caracteritzava el documental com un “tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, 1966, p. 13). Dziga Vertov parlava del pla de rodatge documental com el “resultado de la selección y la clasificación de las observaciones realizadas por el ojo humano” (Alsina i Romaguera, 1980, p. 32). Per la seva banda, Jean Vigo va definir el documental com un “punto de vista documentado” (Alsina i Romaguera, 1980, p. 130).

A banda de les idees teòriques expressades, films com *The Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), *Chronique d'un été* (Edgar Morin i Jean Rouch, 1961), *Le Joli Mai* (Chris Marker i Pierre Lhomme, 1963) o *Appunti per un film sull'India* (Pier Paolo Pasolini, 1968) –per nombrar quatre casos força diferents i prou coneguts³³, tots quatre previs a la data de publicació de *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*– demostren que el cinema de no ficció també s'ha proposat encarnat, parcial, localitzat i crític de forma deslligada de les teories de Haraway. Tot i que, pel que fa als aspectes estudiats fins ara, les pel·lícules connecten amb les idees de la filòsofa nord-americana, abans d'etiquetar-les com *cinema situat* resultaria interessant discernir si són afins a la resta d'elements fonamentals de l'epistemologia feminista de Haraway.

¿Quines especificitats essencials dels ensenyaments de Haraway problematitzen el fet d'assegurar que *La película dels caputxins* –o els films recent nomenats– és *cinema situat*? A continuació estudiaré els aspectes indispensables del pensament harawayà que generen reflexió crítica sobre el grau de situació de *La película dels caputxins*. El biaix feminista i el valor contestatari i transformador, així com la importància dels coneixements específics sobre els quals es situa l'enunciador/a, són els aspectes fonamentals de la pensadora que en endavant analitzo i relaciono amb la meua recerca pràctica.

33 Tres dels quals estan representats a l'assaig fílmic *Cinema pensant el cinema*, una metodològica analitzada al capítol anterior d'aquesta memòria.

Una epistemologia feminista

Des de la posició analítica i crítica que ara adopto amb la meua pel·lícula, constato que el greuge més gran en relacionar el meu film amb les teories de Haraway va ser desatendre el component feminista de la proposta de la pensadora: “Mi maniobra, sencilla y puede que ingenua, no es, por supuesto, nueva en la filosofía occidental, pero tiene un sesgo feminista especial en relación con la cuestión científica en el feminismo y con las cuestiones asociadas del género como diferencia situada y de la encarnación de la mujer.” (Haraway, 1995, p. 342).

Haraway explicita que alguns dels seus postulats no són nous en la filosofia occidental. Si hi ha una especificitat diferencial en la seva teoria, assegura ella mateixa, és la mirada feminista i les qüestions associades al gènere. ¿On queda aquesta perspectiva feminista en *La pel·lícula dels caputxins*, que representa a un home protagonista que vol filmar un documental sobre una comunitat d'homes, religiosos, que marca el gènere com a distinció primordial d'estatus clerical³⁴? D'altra banda, observo que la (re)presentació de les dones que apareixen al film (la Neus, la meua parella, i la Rita, la meua filla), no els dona mai la paraula ni els deixa marge d'acció. Al film, els personatges sorgeixen només per a reflexionar sobre les meves angoixes i peripècies. Aquest assumpte resulta central en l'anàlisi crítica de *La pel·lícula dels caputxins* i serà inspeccionat amb detall al quart capítol de la memòria.

En el moment de la descoberta del text de Haraway, amb la pretensió i la il·lusió de fer *cinema situat*, desconsidero la centralitat que el feminisme té en l'assaig. El meu article original sembla inferir que tot aquell coneixement del món que està situat és directament feminista. La dimensió epistemològica que té a veure amb la nova mirada sobre l'objectivitat i la idea d'oferir un coneixement situat no suposa automàticament que aquest objecte de coneixement sigui feminista ni estigui construït des d'un biaix de gènere.

Es pot observar també que *La pel·lícula dels caputxins* no beu de referents feministes. La comunitat de pràctiques de la pel·lícula –tema del proper capítol– està conformada bàsicament per objectes audiovisuals realitzats per homes, que en cap cas proposen reflexió al voltant del gènere ni la posició subalterna de la dona. Si la mirada feminista és l'element distintiu i novedós que la pròpia autora apunta com a destacat de les seves nocions de coneixement situat i objectivitat feminista, aleshores és evidentment problemàtic considerar *La pel·lícula dels caputxins* com un film produït i realitzat sota les màximes de Haraway.

34 Tot i que, en algunes converses privades (i en d'altres també filmades) amb els caputxins, alguns d'ells em van manifestar el seu desacord amb l'assumpte, convé recordar que l'església catòlica, de la qual formen part, no accepta l'ordenació sacerdotal de les dones.

Una proposta contestatària i transformadora

El biaix feminista de Haraway no oblida les opressions ni les lluites d'altres col·lectius vulnerables. A banda de denunciar la supremàcia masculina, l'autora és crítica amb el militarisme, el capitalisme i el colonialisme. La seva mirada transformadora contempla els greuges de gènere i també els de classe, raça, ètnia o nacionalitat. El seu desig és tan ambiciós com inclusiu. La pensadora proposa una lluita per aconseguir “versiones fidedignas de un mundo *real*, que pueda ser parcialmente compartido y que sea favorable a los proyectos globales de libertad finita, de abundancia material adecuada, de modesto significado en el sufrimiento y de felicidad limitada” (Haraway, 1995, p. 321).

Per a tal empresa, Haraway proposa adoptar el punt de vista del subjugat, no pas perquè es considera innocent sinó, ben al contrari, perquè es creu que suposa “versiones transformadoras más adecuadas, sustentadas y objetivas del mundo.” (Haraway, 1995, p. 328). Fent la translació al cinema, apareixen ràpidament nombroses pel·lícules que han adoptat punts de vista oprimits i subjugats. No tots, però, són efectivament transformadors. Com vaig argumentar a l'article, “el cinema situat no simplifica el subjecte que representa, buscant l'encaix en l'estructura del conte mític, ni el degrada fent-li fer el paper que necessita el film en funció del tractament dramàtic de la realitat” (Pericas, 2021, p. 99).

Un cinema documental que converteix els personatges en víctimes tipificades o estereotipades no propulsa el canvi al que ens convoca l'autora: “la objetividad feminista resiste la simplificación en última instancia.” (Haraway, 1995, p. 337-338).

D'altra banda, cal tenir en compte les problemàtiques en relació a la política de la identitat i l'apropiació. En paraules de Haraway “existe el serio peligro de romantizar y/o de apropiarse de la visión de los menos poderosos al mismo tiempo que se mira desde sus posiciones.” (Haraway, 1995, p. 328). Una forma de cinema situat no porta els actors i actrius del film –tant si es representen a si mateixos/es com si representen personatges de ficció– a una posada en escena que no controlen o viuen amb disgust, ni les fa participar en un film que no comprenen. Un cinema documental que vol ser produït sota la hipòtesi de Haraway ha de respectar i contemplar els anhels, les il·lusions i els projectes de la comunitat que (re)presenta. És un cinema inclusiu i participatiu que vol resultar d'utilitat efectiva, que vol servir, a les persones que retrata.

Tal i com he argumentat al capítol anterior en relació a la capacitat performativa del cinema, el valor transformador d'una peça audiovisual no sorgeix tant del contingut com de la forma del film. Un film que vol ser situat ha de vigilar amb els mecanismes formals que adopta, especialment pel que fa a la responsabilitat amb el món històric i la manipulació de l'audiència. El cinema situat té la pretensió d'innovar en la forma entenent el valor transformador de l'experimentació,

comprent que tota millora suposa un canvi. Una pel·lícula que tracta temes socials des d'una mirada crítica però tergiversa sense honestedat, fomenta estereotips o es manifesta mitjançant formes que anestesien o menystenen l'audiència, no propulsa “millors versions del món”. D'altra banda, des de la producció, tampoc podem considerar situats aquells films que desatenen drets de qui hi apareix, hi treballa o hi col·labora. Una pel·lícula situada cuida, de forma responsable i solidària, les condicions de producció sota les quals es realitza.

¿Què hi ha de tot això en *La pel·lícula dels caputxins*? ¿Quin és el potencial transformador del film? ¿Quin és el punt de vista que adopta? ¿Com tracta el món històric i com es relaciona amb els actors i actrius socials que hi apareixen? ¿Com ha estat el procés de producció del film? ¿Es pot considerar que la meua pràctica audiovisual és un film contestatari? ¿Quines relacions de poder constata i efectivament combat?

La pel·lícula dels caputxins és una pel·lícula autoproduïda que no ha rebut cap finançament públic ni privat i s'ha produït desvinculada de cap empresa productora. El film, val a dir-ho, s'ha finançat també amb l'aportació del treball de col·laboradors i col·laboradores—el Ronen, la Neus, el Raül, el Pablo, la Laia, el Manel i la Pati— que s'han sumat com a productors i productores del projecte en la mesura que han fet possible materialitzar-lo. La producció del film, fora del circuit industrial i de molt baix pressupost, s'ha dut a terme de forma col·laborativa amb el petit equip humà creatiu i tècnic que l'ha conformat. Si bé és cert que el projecte ha estat compartit amb la indústria —seleccionat a mentories de L'Alter-

nativa 2021, D'A Film Festival 2022 i Mecal Pro 2022—, l'anhel que motiva aquests moviments no té res a veure amb la capitalització o el rendiment econòmic del film, sinó amb la il·lusió de produir-lo i distribuir-lo en circuits minoritaris. En cap cas he fet *La pel·lícula dels caputxins* esperant treure'n cap rèdit econòmic, però sí amb la vocació de compartir-la, de fer-la participar, de ser reflexionada i criticada. Aquesta vocació independent de la pel·lícula, que vol ser compartida però no rendibilitzada i esdevé desvinculada de qualsevol finançament institucional —i de tots els condicionants i relacions de poder que se'n deriven—, va de la mà d'una certa ideologia i suposa un posicionament polític. Al respecte dels films de baix pressupost, produïts als marges, vull recordar una idea que l'escriptora, dramaturga i cineasta Marguerite Duras assegura en una escena del film *Delphine et Carole, insoumuses* (Callisto McNulty, 2019): “El cine experimental es, por definición, político (...) desde los medios financieros, desde el presupuesto, del dinero del que se dispone, la película ya es política.”

La meua proposta té la voluntat d'oferir una representació desromantitzada de la intimitat i la quotidianitat, de la conciliació familiar i les cures, des d'una mirada masculina. La pel·lícula té la vocació de buscar models de paternitat oberts i solidaris, inclusivament i respectuosos, i oferir certa reflexió al voltant de l'assumpte. En aquest sentit, *si allò que és personal és polític*, considero que el film pot ser llegit amb un cert empeny transformador. D'altra banda, *La pel·lícula dels caputxins* està explicada des de la meua veu personal i encarnada. És fàcil argumentar que *La pel·lícula dels caputxins* no adopta el punt de vista dels subjugats³⁵. ¿Què passa quan, per més

35 A través de l'eix d'opressions i privilegis que proposa la teoria de la interseccionalitat (Hill Collins i Bilge, 2016) el raonament és obvi.

encarnada, localitzada i parcial que sigui la veu enunciativa, aquesta pertany a un cos privilegiat que bàsicament reflexiona sobre la seva història personal?

Pel que respecta a les relacions entre el creador i els personatges o actors socials del film, *La pel·lícula dels caputxins* planteja també força problemes. Tot i el respecte i l'estima cap als caputxins, la meua mirada cap a ells ha estat exòtica i instrumental, i ha faltat compromís amb la comunitat i amb els seus interessos francs vers la pel·lícula. El mateix esdevé al respecte de la Neus i la Rita. En el desenvolupament creatiu i narratiu del

film, tant meua família com els caputxins han anat adoptant diferents rols i posicions, sempre en funció dels meus interessos creatius. Els frares han passat de ser el tema principal del film (un imaginat documental observacional sobre la seva intimitat) a servir-me com a trama secundària per articular un *coming of age* autobiogràfic. No es pot dir que hagi pretès construir el film conjuntament amb els frares caputxins i al servei de la seva comunitat. La (re)presentació de la Neus i la Rita, que les subalternitza extremadament, genera problemes cabdals que analitzaré al darrer capítol.

Autoconscient, autoreflexiu i situat

A través dels esmentats *modes de representació documental* de Bill Nichols, es pot afirmar que *La pel·lícula dels caputxins* té fragments “expositius” però proposa també una (re)presentació “interactiva” i “reflexiva” de la realitat que tracta. En el mode interactiu, s’aborda el trobament entre el realitzador del film i els personatges. A la pel·lícula, la meua presència en tant que realitzador es fa explícita i jo apareixo sovint conversant amb els caputxins, en sincronia i també *over*. “Se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace. La sensación de presencia corporal, en vez de ausencia, sitúa al realizador en la escena y lo ancla en ella (...) Los espectadores esperan encontrar información condicional y *conocimiento situado o local*.” (Nichols, 1997, p. 92). L’èmfasi, en forma de cursiva, és meu. Desconec si l’autor havia llegit a Haraway abans d’escriure el seu llibre. Convé fer notar que no esmenta a la pensadora en cap fragment

del llibre, tampoc a la bibliografia. D’alguna manera, podem entendre que, tant si coneixia l’assaig de Haraway com si no, Nichols no va pretendre relacionar les seves nocions de “coneixement situat o local” amb les de la filòsofa i biòloga.

Seguint a Nichols, en el mode reflexiu la representació del món es converteix, en sí mateixa, en el tema de la pel·lícula. El/la realitzador/a es preocupa menys pel món històric que pel procés de representar-lo. Els films reflexius són conscients de sí mateixos no tan sols pel que respecta la forma i l’estil sinó també en allò referent a estratègia, estructura, convencions, expectatives i efectes. Segons aquestes idees, podem entendre que la meua pràctica filmica proposa formes de fer reflexives en la mesura que explicita els problemes, els èxits, els dubtes i les reflexions sobre la seva construcció, tant pel que fa al rodatge com a l’edició. Respecte als caputxins especialment, el film comparteix més reflexió i

coneixement sobre la creació del documental amb ells que sobre ells mateixos. “La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El *conocimiento* no está sólo *localizado* sino que se pone en duda. El *conocimiento* está *hipersituado*, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental.” (Nichols, 1997, p. 97-98). De nou, l'èmfasi és meu. Tant les formes de fer que el teòric nord-americà adscriu als modes interactiu i reflexiu com la seva insistència específica en el “coneixement local i situat”, em ressonen inevitablement a les nocions de Haraway. Insisteixo aquí en que Nichols usa els termes desvinculats de la seva compatriota, sense atorgar-li explícitament l'especificitat que Haraway aporta a la noció de *coneixement situat*.

Per tot el que he exposat fins ara, té sentit entendre que els models interactiu i expositiu que proposa Nichols siguin de l'interès d'un cinema situat. ¿Com es duu a terme aquesta localització i situació en una pel·lícula? ¿Quins mecanismes propis del relat i de la sintaxi fílmica poden generar aquesta “informació condicional i coneixement situat o local”? ¿Quines formes de fer assumeixen aquest “dubte epistemològic”, aquesta mostra explícita del dispositiu cinematogràfic i aquestes “dificultats de verificació”? Més enllà de les estratègies, ¿com articular-los en base a un discurs honest, inclusiu i realment encarnat?

Pel que fa als mecanismes del mode interactiu, el grau de localització i situació del film poden esdevenir per l'encarnació de la persona que dirigeix i pren les decisions sobre la pel·lícula. Més enllà de mostrar-la o sentir-la parlar, és cabdal l'assumpció de la seva parcialitat sobre l'assumpte tractat. Pel que fa a les formes reflexives, la idea és fer manifesta “la intervenció deformadora de l'aparell fílmic”, així com la subjectivitat de qui dirigeix, en el procés de mediació entre món històric i audiència. Això demana, d'entrada, que la pel·lícula sigui autoconscient, que es presenti conscient d'ella mateixa. En segon lloc, un mode reflexiu exigeix de fet autoreflexivitat. La pel·lícula *situada* no només es presenta com un artefacte conscient de la seva construcció sinó que, a més, proposa reflexió crítica sobre els mecanismes que usa per a construir-se, analitza què hi ha d'objectiu —en el sentit d'objectivitat “usable però no innocent”— i què de subjectiu, parcial i negociable.

Podem convenir que les formes de fer dels modes interactiu i expositiu lliguen amb les idees de Haraway i són proclius a un cinema situat. Però, ¿tot cinema interactiu i/o expositiu és situat? ¿Tot relat audiovisual que mostra al realitzador i que es proposa autoconscient i autoreflexiu és, directament, situat? En el camí recorregut fins ara en aquest capítol he argumentat que un coneixement situat no és només aquell que es presenta encarnat, crític, posicionat i autoreflexiu. Demana també un biaix feminista, inclusiu, contestatari i transformador, i s'ha de produir cuidant i considerant els col·lectius (preferiblement subjugats) implicats. Els arguments i les anàlisis aportades fins ara posen de manifest que no tota autoconsciència ni autoreflexivitat porta a un text a ser justament afí a la doctrina de Haraway.

Situat respecte a uns coneixements específics

Haraway proposa una epistemologia, una forma de fer ciència. Promou els coneixements situats i l'objectivitat feminista amb la intenció de produir sabers útils, rigorosos, inclusivament i transformadors: "Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas. Sigue a aquello que da base a las luchas políticas y éticas por los debates sobre lo que será considerado conocimiento racional, es decir, querámoslo o no, lo que da base a las luchas políticas y éticas sobre los proyectos del conocimiento en las ciencias exactas, naturales, sociales y humanas." (Haraway, 1995, p. 333). ¿Què passa amb els coneixements sobre els quals es vol situar *La película dels caputxins*? ¿Quins són? ¿Quins aprenentatges en sorgeixen?

Com he comentat, la pel·lícula va ser iniciada sense una idea creativa clara i aquesta ha variat molt substancialment durant els quatre anys i mig de recerca. Donat que la investigació m'ha demanat prendre registre del procés de creació del film, vaig creure interessant que el film incorporés aquest procés. En aquest gir, el projecte va passar de ser un film de no ficció observacional sobre els freres a ser una pel·lícula sobre la creació d'aquesta no ficció.

Inicialment, les hipòtesis de Haraway havien de servir-me per oferir un coneixement situat respecte els freres. En aquest moment, començo a rodar buscant formes interactives i reflexives per encarnar-me al film, manifestar la meua parcialitat i reflexionar sobre la representació i la deformació del dispositiu fílmic. Amb el temps, i gràcies a un primer muntatge, m'adono que

tinc una necessitat expressiva superior, que va abans d'explicar el procés de filmació de la realitat íntima dels freres. La paternitat i la conciliació familiar sorgeixen al film amb més pes d'allò imaginat, i evidentment relacionades amb la creació de *la película dels caputxins*. En assumir aquesta necessitat que empeny amb força, el projecte fa un últim gir fonamental i el protagonisme del film es desplaça dels caputxins cap a mi. En part, em situo respecte el coneixement que proposo dels caputxins però, d'altra banda, jo passo a ser directament el protagonista del film, el personatge principal sobre el qual es proposa una transformació i versa el coneixement.

En aquest desplaçament, podem convenir que la pel·lícula mira d'oferir un cert coneixement situat sobre la paternitat i sobre la creació del cinema documental o de no ficció. D'una banda, el film comparteix reflexions sobre el que suposa la paternitat i sobre la voluntat d'aconseguir conciliar el compromís familiar amb altres compromisos professionals i inquietuds. De l'altra, la cinta reflexiona sobre els modes de representació documentals descrits per Nichols i apareixen dilemes propis de qui vol dirigir pel·lícules de no ficció, sobretot pel que fa a l'objectivitat al cinema, la representació de l'alteritat i l'ètica de qui dirigeix. Les escenes rodades al convent que finalment formen part del muntatge final han estat seleccionades amb la intenció de mostrar les dificultats del procés de creació del documental sobre els freres.

Convé notar, però, que tant la paternitat com la producció i realització del documental dels religiosos no són si no dues trames sobre les quals es vertebrava la meua història personal de creixement, una mena de *coming of age* del pare i realitzador novell. Tot està al servei d'oferir *un coneixement sobre mi mateix*, sobre el meu procés de maduració i assaonament. Una cosa és assumir la subjectivitat d'una voluntària mirada *objectiva* sobre un tema de coneixement del món històric i una altra, de molt particular, és fer una autobiografia.

Òbviament, això suposa un desplaçament clar de la premissa de Haraway. És més assequible oferir un coneixement situat de qualsevol altre tema que no pas d'un mateix. ¿Com separar-se d'un mateix per a mirar-se des de fora? ¿Com detectar la subjectivitat i buscar una nova forma d'objectivitat sobre assumptes íntims i personals?

En adonar-me que, en realitat, *La pel·lícula dels caputxins* parla des de mi mateix sobre mi mateix, la noció de cinema situat es desdibuixa i es fa manifest que les teories de Haraway es manifesten problemàtiques per tal d'analitzar un treball autobiogràfic.

Fins aquí he mirat de repassar els assumptes fonamentals de l'assaig de Haraway que he cregut necessaris relacionar amb certes formes de fer del cinema, centrant-me en el meu cas particular. Tot i que podem convenir que *La pel·lícula dels caputxins* proposa una perspectiva encarnada, posicionada i negociable, és problemàtic considerar-la especialment contestatària i transformadora. El film té un caràcter autoconscient, autoreflexiu i situat; mostra la seva construcció i els seus dubtes, defuig l'autoritat epistèmica i proposa un coneixement negociable. Però, ¿respecte quins coneixements específics es situa la pel·lícula? Assumint que

es tracta d'una proposta autobiogràfica i que no resulta evident oferir un coneixement situat sobre un mateix, la premissa de Haraway queda en entredit. A més, ha quedat palès que el feminisme és un biaix fonamental de l'epistemologia de Donna Haraway que *La pel·lícula dels caputxins* no adopta.

En la primera part d'aquest capítol he començat proposant una forma malleable d'entendre la categorització, orientada cap a la investigació i l'estudi més que no pas cap a la crítica, i he manifestat el meu desinterès respecte l'acte classificatori *per se*. En albirar dissemblances entre la ficció i la no ficció, m'he apropiat també a l'experimental i he establert que el nexa entre el món històric i la realitat presentada a un film, així com la diferència entre retòrica i ficció, són components crítics per tal de fer distincions entre un cinema factual i un de ficcionat. Seguidament he separat el terme *documental* de la noció de gènere per acostar-lo a la noció de model.

He proposat tres models audiovisuals que convé contemplar abans dels gèneres o tipus filmics: la Ficció, la No Ficció i l'Experimental. He considerat el documental com un subconjunt del model audiovisual de la no ficció, caracteritzant-lo pel to expositiu i argumentatiu amb veu desencarnada, de convicció epistèmica i seguretat afirmativa. Després he escorcollat modes de representació, mecanismes, estilemes i etiquetes del model audiovisual de la no ficció. El documental *agent catalitzador i observador* de Barnouw, els modes *observacional, interactiu, reflexiu i performatiu* de Nichols i la *veu oberta* i el *metadocumental* de Plantinga s'han revelat com guies destacades per investigar *La pel·lícula dels caputxins*.

En la cloenda d'aquesta segona part m'he fixat en el cinema autobiogràfic. Primer he establert una diferència entre les pel·lícules autobiogràfiques de no ficció i les pel·lícules autobiogràfiques de ficció (que he assimilat amb l'autoficció). Aquesta distinció s'ha basat tant en les diversitats estudiades entre ficció i no ficció com en la correspondència identitària entre autor, narrador, personatge i actor (que he proposat basant-me en el pacte autobiogràfic de Lejeune). Després he estudiat alguns elements de la no ficció autobiogràfica que toquen amb la meva pràctica fílmica: el realitzador que es filma a ell mateix, la veu del cineasta, les estratègies reflexives i performatives, la imatge domèstica familiar i la vinculació del text personal amb esdeveniments del món històric. Per últim, he mirat de relacionar i distingir el cinema autobiogràfic de l'autoetnografia, entenent l'estudi (auto)etnogràfic com una eina d'investigació científica amb mètodes i directrius pròpies.

En la segona part del capítol he investigat sobre un possible *cinema situat* a través de les nocions de Donna Haraway. En l'estudi que he proposat, centrat en investigar com *La pel·lícula dels caputxins* pot relacionar-se amb les idees de la filòsofa i biòloga nord-americana, han aparegut certes problemàtiques. Tot i que la veu epistemològica de la meua pràctica s'intenta proposar encarnada, local i situada, no és evident detectar-hi el valor contestatari i transformador que Haraway propugna, sobretot considerant l'especificitat feminista de la proposta de la pensadora. He argumentat també per què no tot mecanisme d'autoconsciència i autoreflexivitat és sempre directament situat en els termes harawayans. Per tancar aquesta part, he determinat els coneixements específics sobre els quals es situa *La pel·lícula dels caputxins* i he resolt que és controvertit aplicar les hipòtesis de Haraway quan el coneixement pretén situar-se sobre un mateix, com és el cas de l'autobiografia.

COMUNITAT DE PRÀCTIQUES



*And that's because I'm actually
behind the camera*

Fotograma subtitulat del tràiler de la primera temporada de *How to with John Wilson* (John Wilson, 2020).

«Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery, celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: "It's not where you take things from, it's where you take them to.»

Jim Jarmusch

El present capítol està dedicat a la comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins*, eina investigativa pròpia de la recerca basada en pràctiques d'art i disseny, que possibilita inserir la pròpia pràctica en genealogies artístiques i analitzar-la tot establint un diàleg amb altres referents anteriors. Primer defineixo la comunitat de pràctiques i després la relaciono amb la constel·lació fílmica, eina metodològica apresada al Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis que vaig cursar a la Universitat Pompeu Fabra. Tot seguit, acoto la comunitat en sis films de quatre autors; Ross McElwee, Alan Berliner, León Siminiani i John Wilson.

En endavant, defineixo l'ènia de la constel·lació fílmica i dibuixo la constel·lació de *La pel·lícula dels caputxins*. Per tal de materialitzar-la, determino i analitzo primer una *seqüència nuclear*, situada en l'obra de Siminiani. Després especifico un *motiu central* que detecto en la meua pràctica i en tots els films de la constel·lació, d'una forma més o menys directa. El capítol segueix analitzant seqüències importants de cadascun dels films que conformen la constel·lació, mirant que cada fragment porti algun recurs o matís particular. Estudio un total de deu films –els sis de la comunitat més un film dels Lumière, de Vertov, Perlov i Mekas– que miro de fer dialogar a partir de fragments concrets i amb el motiu central com a protagonista.

La comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins*

La comunitat de pràctiques és un mètode o estratègia específica de la recerca basada en pràctiques d'art i disseny. L'eina facilita inserir la pròpia pràctica dins genealogies artístiques, corrents o moviments preexistents. La comunitat de pràctiques situa i enllaça el coneixement, estableix un diàleg amb altres contextos artístics i identifica i estudia els elements fonamentals per iniciar una conversa entre obres i processos creatius.

Definir la comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins* m'ha exigut buscar referents útils i acotar obres de manera meditada i justificada. L'eina m'ha servit per identificar i definir la meua pràctica, descobrir variables importants del tema, col·locar la investigació en un context històric, identificar i vincular-me amb pràctiques semblants i sintetitzar perspectives existents. El treball específic que he dut a terme per determinar i fer dialogar la comunitat de pràctiques està centrat en l'estudi específic de les matèries d'expressió cinematogràfiques (Metz, 1973): imatges, grafismes,

veus, efectes de so i música. L'anàlisi està recolzada en els assumptes teòrics estudiats en la revisió literària de la memòria.

L'estudi a través de la comunitat m'ha suposat definir de forma molt concreta els elements temàtics i els mecanismes formals que m'han interessat en la creació fílmica. He estudiat i comparat imaginari i formes de fer d'altres pel·lícules que han proposat reflexions similars a les que jo volia proposar. Fent dialogar les imatges i els sons de diferents propostes cinematogràfiques, comparant-los amb *La pel·lícula dels caputxins*, he definit més i millor la meua pràctica i he portat a un pla conscient connexions que havia fet de forma intuïtiva. La comunitat de pràctiques ajuda a definir-se tant per similitud com per contraposició o diferència amb altres formes de fer. Per a tal empresa, resulta necessari estudiar amb detall els matisos de cadascun dels recursos específics que engloba la creació audiovisual.

La comunitat de pràctiques i la constel·lació fílmica

La constel·lació fílmica és una eina o un recurs per estudiar un motiu, un arquetip o un mecanisme recurrent en la història del cinema. Vaig conèixer l'eina de la mà dels professors Santi Fillol i Fran Benavente a *Història Crítica de les Metodologies d'Investigació en el Cinema i en l'Audiovisual*, assignatura del Màster de la UPF esmentat. La constel·lació és la forma que dibuixen un conjunt de punts relacionats, encara que estiguin a milions d'anys de distància. La constel·lació fílmica proposa una genealogia històrica sobre algun motiu o recurs cinematogràfic al temps que n'afavoreix la investigació. Aglutina imatges, escenes o seqüències de tota la història del cinema que extremen el mecanisme a estudiar. Havent seleccionat les seqüències, l'estudi basat en la constel·lació demana posar-les a dialogar. Més endavant, abans de dibuixar la constel·lació de la meva pràctica, definiré l'eina amb més precisió.

Donada la clara similitud metodològica que proposen la comunitat de pràctiques i la constel·lació fílmica, així com l'especificitat cinematogràfica de la meva recerca, he decidit generar primer la constel·lació de *La pel·lícula dels caputxins* per extreure'n la comunitat de pràctiques de la recerca després. No pretenc assimilar totes dues eines. La constel·lació fílmica està específicament orientada a l'estudi del cinema i l'audiovisual, entès d'una manera àmplia. D'altra banda, en la recerca històrica

que comença als orígens del cinema, és fàcil que la constel·lació sigui més àmplia que la comunitat de pràctiques. Personalment, m'ha interessat interrogar-me sobre qui està fent –ara, a dia d'avui– quelcom similar al que vull fer jo. En aquest sentit, la meva comunitat de pràctiques està centrada en l'obra de cineastes de la contemporaneïtat.

Tot i que el film dels germans Lumière, així com el de Vertov, estiguin seleccionats a la constel·lació en relació a la recerca historiogràfica del motiu definit, no són directament un referent de *La pel·lícula dels caputxins*. La selecció de les pel·lícules a la constel·lació ha resultat útil per detectar i estudiar evolucions històriques d'alguns elements del cinema, com l'empenta autobiogràfica del mitjà i l'autoreflexivitat de caràcter lúdic. Emperò, tant la materialitat (fotoquímica versus digital) com el context cultural, social i històric dels films fa que les cintes quedin força allunyades de la realitat de la meva pràctica. L'estudi d'aquestes pel·lícules pioneres ha servit per reforçar l'anàlisi i el context de les obres contemporànies que s'han demostrat com els referents més directes de *La pel·lícula dels caputxins*. En el meu cas específic, la comunitat de pràctiques ha sorgit d'acotar la constel·lació a través d'un biaix eminentment temporal.

La comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins*

Com justificaré al llarg d'aquest capítol –també al capítol següent, analitzant la meua pràctica– la comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins* està centrada en sis obres de quatre cineastes contemporanis; Ross McElwee, Alan Berliner, León Siminiani i John Wilson. Al nucli dur de la meua investigació hi ha tres films de Siminiani: *Límites: 1ª persona* (2009), *Mapa* (2012) i *Apuntes para una película de atracos* (2018). De l'obra del realitzador càntabre sorgeix el motiu principal de *La pel·lícula dels caputxins* que aglutina i fa dialogar totes les obres de la comunitat seleccionada, conjuntament amb la pròpia.

En un ordre similar a Siminiani, però amb diferències importants que estudiaré en endavant, la comunitat de pràctiques inclou la sèrie d'HBO *How to with John Wilson* (2020), dirigida pel propi John Wilson. La sèrie, que estrena tercera temporada just després d'acabar l'escriptura de la present memòria, és l'obra més contemporània de la constel·lació i la comunitat.

Sherman's March, de l'any 1986, és el film de Ross McElwee que m'ha semblat més escaient d'incloure, però funciona dins el context de la seva obra autobiogràfica, des de *Backyard* (1984) fins a *Bright Leaves* (2003). McElwee és un pioner del cinema de no ficció autobiogràfic de caràcter lúdic i la seva empremta està sens dubte present en l'obra de Siminiani i Wilson.

Per últim, he seleccionat la pel·lícula *Nobody's Business* (1996), del també cineasta nord-americà Alan Berliner. Donada la coherència i la continuïtat temàtica i formal

de l'obra de Berliner, i d'una manera similar al cas de McElwee, les seqüències seleccionades i analitzades del film es posen en relació a l'obra general i el procés específic del director i productor, guionista, operador i muntador.

Dibuixar la constel·lació fílmica ha significat sobretot discriminar objectes artístics segons uns criteris que puguin resultar escaients per a l'anàlisi de la producció i la realització de *La pel·lícula dels caputxins*. Hi ha hagut nombrosos títols que han aparegut durant la recerca i han anat sonant de tant en tant, en diversos moments creatius o reflexius del procés. Hi ha films que, donada la seva relació final amb el meu, han quedat fora de la constel·lació però han influenciat també la creació de *La pel·lícula dels caputxins*. Penso sobretot en pel·lícules com *Chronique d'un été* (Edgar Morin i Jean Rouch, 1961), *F for Fake* (Orson Welles, 1973), *La Nuit américaine* (François Truffaut, 1973), *Vakantie van de filmer* (Johan Van der Keuken, 1974), *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987), *Embracing* (Naomi Kawase, 1992), *Aprile* (Nanni Moretti, 1998), *Stand by for Tape Back-up* (Ross Sutherland, 2015) i *Video Blues* (Emma Tusell, 2019), per esmentar les que considero més significatives. Les diferències estudiades respecte la ficció i la no ficció, les seves tipologies i els modes de representació, així com el to i l'estil (expressat en la combinació i l'ús dels significants cinematogràfics), han estat elements essencials per a la tria.

Hi ha hagut també algunes obres literàries que s'han mostrat importants per a la meua empresa però que han quedat fora tant de la constel·lació fílmica³⁶ com de la comunitat de pràctiques. Examinant els relats autobiogràfics més honestos que podia trobar, van aparèixer dos autors³⁷ contemporanis de la literatura del jo: el francès Emmanuel Carrère i el noruec Karl Ove Knausgård. La lectura de *Una novella russa* (2007) i *El Regne* (2015), de Carrère, així com la de *La mort del pare* i *Un home enamorat* (2009) —els dos primers volums

de la monumental *La meua lluita*—, de Knausgård, ha estat cabdal per entendre fins a quin punt un autor pot despullar-se i parlar de les pròpies misèries amb una honestedat esfereïdora. Els relats literaris han quedat fora de la constel·lació pels mateixos motius pels quals he filtrat la filmografia. D'altra banda, per tal de centrar-me en treballar els significants cinematogràfics —i donada l'extensió limitada de la memòria i el meu estudi—, he privilegiat els textos fílmics als literaris.

36 Tot i tractar-se d'un mètode orientat a l'estudi cinematogràfic i audiovisual, la constel·lació fílmica admet objectes que no siguin cinematogràfics. El cinema és un art i un llenguatge que incorpora, des dels seus orígens tardans, elements compartits amb la pintura i la fotografia, la música, el teatre i la literatura. Poemes, quadres, fotos, novel·les, performances i cançons, entre d'altres objectes, poden formar part d'una constel·lació fílmica si serveixen justificadament a reforçar l'estudi del motiu o argument que proposen.

37 Va ser en Jaron Rowan, lector empedreit i co-director de la meua tesi doctoral, qui em va recomanar la lectura de tots dos autors.

La constel·lació fílmica de *La pel·lícula dels caputxins*

Tal i com l'he definit abans, la constel·lació fílmica és una eina metodològica per estudiar un motiu, arquetip o mecanisme del cinema. El recurs demana centrar-se en seqüències o escenes, més que no pas en pel·lícules, que ajudin a definir i estudiar el motiu central. No es tracta tant de buscar fragments que corroborin allò que un busca, sinó que ho confronten, ho renoven o ho problematitzen d'alguna manera. “El buen ejemplo es el que abre una nueva perspectiva o forma de mirar aquello que estudiamos” va assegurar Fillol a classe. Aquest exercici ajuda a tensar, a inspeccionar i estudiar el mecanisme, motiu o arquetip, en casos extrems. Amb el mateix pretext, és recomanable buscar films de tota la història, desde el cinema dels orígens fins al contemporani, passant pel cinema clàssic i el modern. La selecció d'escenes o seqüències de pel·lícules de to-

tes les èpoques atorga una perspectiva històrica i teixeix una genealogia del recurs estudiat.

Per tal de dibuixar la constel·lació fílmica, cal començar definint una imatge capital o *seqüència nuclear* que contingui el tema o dispositiu a estudiar. Aquesta imatge primordial és el punt d'origen des d'on es forma la constel·lació, tant cap endavant com endarrere en la història. Una seqüència nuclear òptima conté la tradició però apunta quelcom de nou, mostra el cànion però manifesta com aquest es comença a desfer. Havent fixat una seqüència capital i la cadena conformada per la constel·lació, cal fer conversar les imatges entre elles. L'exercici comparatiu facilita l'estudi al temps que el dota d'una perspectiva historiogràfica.

La seqüència nuclear de *La pel·lícula dels caputxins*

Ara fa deu anys –gràcies a la recomanació del Pablo, un bon amic– vaig conèixer *Mapa*, l'òpera prima d'Elías León Siminiani. Al film, el director comparteix un moment vital en primera persona a través d'una proposta encarnada, altament autoreflexiva i divertida. Després de deixar-ho amb la nòvia i ser acomiadat de la seva

feina a la televisió, marxa a la Índia per realitzar el seu primer llargmetratge. Allà descobreix que allò que busca no està a la Índia sinó a casa seva, a Madrid. La pel·lícula comença amb un fragment de *Límites: 1ª persona* (2009), un curtmetratge anterior del director on revisa i comenta les imatges que va filmar durant un viatge al

Marroc amb l'Ainhoa, la seva exparella, un mes abans de la ruptura.

*Límites: 1ª persona*³⁸ comença vertebrada per una veu *over*, aliena al cineasta, que parla en tercera persona i analitza la relació entre l'home que filma (Siminiani) i la dona que es filmada (Ainhoa). A través de l'anàlisi de les imatges amateurs d'un viatge de turisme al desert, la veu argumenta sobre la relació amorosa entre l'home i la dona. Els vincles que estableix el narrador entre la posada en escena (d'ella) i la posada en quadre (d'ell) —estudiant la composició i la perspectiva, el moviment de càmera, la càmera lenta, el focus— revelen que els dos personatges s'estimen: “No es que esté preparado, es que se están amando. Y es el amor quién les indica cómo filmar y cómo dejarse filmar.” Les imatges, en format DV i resolució SD, es presenten emmarcades en negre. El muntatge juga amb la repetició i la parada, el rebobinat, el zoom i la composició en pantalla partida. A banda de la veu, sonen també algunes notes de piano aïllades. També alguns efectes de so del projector cinematogràfic i de diapositives, incorporats en determinades transicions entre plans. La forma i el to de la peça té un caràcter propi de l'assaig audiovisual. Al respecte de la sincronia amorosa que transpira el metratge, la veu conclou: “Lo relevante es que demuestra que la compli-

cidad amorosa es cinematográfica. O, más sencillo, que donde hay amor, hay cine.”

Cap a la meitat de la peça, després d'una fosa a negre, tornen les imatges del desert. Aquest cop, però, estan a pantalla completa i van acompanyades del seu so directe, un vent fort, saturat i desagradable. Llavors sona la veu de Siminiani, ara sí, que explica la ruptura sentimental i l'objectiu del seu vídeo: “Me impuse la misión de demostrarle nuestro amor con un vídeo.” En la seva aparició, el director dinamita el mecanisme proposat fins al moment i, a través d'un exercici metacinematogràfic, irònic i autocrític, explicita els recursos que ha usat en la creació de la peça que hem vist. Ens explica que es desfà del so amateur del vent, que escriu “una teoría pseudo-analítica en torno al cine y al amor” i que fa ús d'efectes de vídeo, de música i de so, per atorgar a les imatges un significat oposat al que tenien quan van ser registrades en aquell desert marroquí. Irònic, Siminiani assegura que en algun moment es va creure la seva teoria i, efectivament, l'amor per Ainhoa convertia les seves imatges de videoaficionat en cinema. Finalment, el cineasta tanca explicant l'experiència de soledat i desamor que va viure l'Ainhoa al desert, tan diferent a la que exposa Siminiani en la primera meitat del vídeo, en el seu fals pseudo-assaig.

38 El film està disponible al canal de vimeo del director. Recuperat de <<https://vimeo.com/13967386>> el 12/11/2022.



Fotograma de *Límites: 1ª persona* (León Siminiani, 2009).

Torno ara a *Mapa*. Com he dit, el llargmetratge comença amb un fragment de *Límites: 1ª persona*. És un tall de la segona meitat de la peça, en el qual Siminiani explica la ruptura amb l'Ainhoa i l'objectiu del seu curtmetratge. Aleshores se sent el so de la barra espaciadora, corresponent amb l'stop del software d'edició, i es congela la imatge del curt. Mentre comença a sonar la veu *over* del cineasta, la imatge passa (per tall) a estar dins una pantalla d'ordinador. "Me llamo Elías León Siminiani, tengo 37 años y trabajo dirigiendo series de ficción juveniles para la tele. En realidad yo siempre quise hacer cine,

pero mis primeros cortos no fueron bien. (...) Como la pena del cine se me quedó muy dentro, empecé a hacer cortos de otro tipo, con situaciones de mi propia vida. Cómo éste, sobre la ruptura con Ainhoa hace dos años." Mentre el sentim, veiem plans detall de l'estudi del cineasta; escaletes de televisió, el barrufet operador de càmera, una llibreta amb apunts, una maqueta, el cartell de *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959), el llibre *La Política de los Autores*³⁹. Llavors, de nou, el so de la barra. Es reprén la reproducció de *Límites: 1ª persona* a total i, poc després, la torna a parar usant el mateix

39 El text és un recull d'entrevistes a Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson i Michelangelo Antonioni. De l'editorial Ayuso, versió original de l'any 1974.

mecanisme. Explica que l'han fet fora de la sèrie en la qual treballava i ens ensenya les escaletes i el barrufet dins la paperera.

Sense l'Ainhoa i sense feina, el director-narrador-protagonista se sent perdut. No tenint enlloc on agafar-se, es posa a escoltar música dels noranta –la dècada de la seva joventut– per animar-se. Els versos i l'energia del tema *Walk out*, de Matthew Sweet, el conviden al canvi: “¿Quién me iba a decir a mí que acabaría marc-

hándome de mochilero? Pero así es. Voy a hacerle caso a Matthew Sweet y marcharme. Me marcho a hacer mi primera película, una película diario.” I, així, en menys de quatre minuts, d'una manera extremadament explícita i directa, Siminiani es presenta a ell mateix com a protagonista, ens dona el seu context i desvela el seu doble objectiu. D'una banda, necessita evolucionar i adaptar-se a la seva nova realitat vital. De l'altra, vol realitzar la seva primera pel·lícula, “una pel·lícula-diari”.



Fotograma de *Mapa* (León Siminiani, 2012).

Al llarg de *Mapa*, Siminiani vertebrava el relat a través de la seva veu *over* amb un to irònic que genera molt d'humor. El film és ple de reflexions existencialistes profundes i, tot i que el seu format és força experimental i assagístic, és un film narratiu summament accessible i divertit. La veu autocrítica en primera persona; els mecanismes meta i autoreflexius; la revisió i el comentari de les imatges filmades; i el format experimental dins un relat narratiu i accessible, són elements del film que han estat importants per *La pel·lícula dels caputxins*.

El que *Límites: 1ª persona* inicia, *Mapa* ho eleva. El curtmetratge és una revisió autocrítica de la seva pròpia construcció: en un exercici reflexiu i metadiscursiu, la segona meitat del film revisa la primera, el suposat pseudo-assaig entre amor i cinema. L'ús de *Límites: 1ª persona* a *Mapa* és una (auto)cita d'una revisió de les imatges del Marroc. Siminiani comenta les imatges que comentaven unes imatges i arriba fins a un tercer nivell de metadiscurs. ¿Per a què tanta autoreflexivitat i metadiscursivitat? En totes dues pel·lícules, aquests mecanismes estan al servei d'una crítica irònica i divertida sobre la pròpia vida (i la pròpia obra) del cineasta, i l'objectiu final d'aquesta revisió és subsanar o posar remei a un problema existencial. A *Límites: 1ª persona*, l'autor anhela recuperar la relació d'amor perduda. A *Mapa*, ambiciona un canvi, una transformació personal (i artística) que el permeti adaptar-se a la seva nova situació vital.

Tot i que considero que la seqüència nuclear de *La pel·lícula dels caputxins* està en *Límites: 1ª persona*, crec que la seva relació amb *Mapa* demana atenció. L'entramat

de discursos, les autocitacions i el reciclatge d'imatges no acaben aquí. Entre aquestes dues peces, Siminiani estrena l'any 2010 un altre curtmetratge titulat *Los orígenes del marketing* que funciona com a *teaser* de *Mapa*. Al film, mostrant-se dubtós de com fer un *teaser* o un tràiler, Siminiani explica a la seva productora com vendre el seu primer llargmetratge. Tal i com fa a *Límites: 1ª persona*, Siminiani també explicita a *Los orígenes del marketing* els mecanismes que usa al seu *teaser*, però aquest cop ho fa abans de presentar-lo, i no pas al final. En una veu que xiuxiueja, recordant a Godard en les seves *Histoire(s)*, i mentre veiem el monòleg escrit en blanc sobre negre, el director orienta el visionat explicant què és i com funciona la peça que ara comença. El *teaser* és ple de formes de fer que connecten amb els aspectes ressaltats de les altres propostes del director càntabre. Més endavant, l'any 2012, el *teaser* de *Mapa* serà efectivament *Los orígenes del marketing*, un curtmetratge que funciona de forma autònoma sense aquest minut de metacomentari previ.

¿Què hi ha en l'obra de Siminiani, que observo desde *Límites: 1ª persona* (2009) i que segueixo fins a *Apuntes para una película de atracos* (2018) que tant m'interessa i que connecta amb *La pel·lícula dels caputxins*? ¿Quins són els atributs específics de l'autor que voldria estudiar en relació a la meua pràctica fílmica? Amb la seqüència nuclear establerta i una orientació cap a *La pel·lícula dels caputxins*, ¿quin recurs o recursos cinematogràfics –quin motiu– puc distingir per tal de dibuixar la constel·lació fílmica?



Fotograma de *Los orígenes del marketing* (León Siminiani, 2010).

El motiu de *La pel·lícula dels caputxins*

Per tal de buscar el motiu central de la meua pràctica fílmica, he intentat mirar-la amb certa perspectiva, provant (amb un èxit realliu) d'atendre-la com un objecte separat de mi, com si fos la creació d'una altra persona. L'exercici fonamental ha estat procurar destriar entre allò que volia fer o em pensava que feia d'allò que realment he fet. Vaig començar el rodatge amb la intenció de fer un documental sobre una comunitat de caputxins però el muntatge final es manifesta com una proposta eminentment autobiogràfica que expressa una angoixa i una crisi de maduració, amb la paternitat com a desencadenant. Des de la idea inicial al tall final he pres innumerables decisions, moltes de les quals han estat intuïtives. Fins al final de la recerca no he pres consciència plena dels interessos i les necessitats que hi ha darrere de moltes d'aquestes decisions.

Des d'aquesta consciència, he mirat de trobar què és allò que aglutina els meus interessos, la meua pel·lícula i tantes altres seqüències que m'han impressionat i emocionat i que, persistents, m'acompanyen de fa temps en la recerca. En aquesta exploració, crec descobrir un interès centrat en l'exercici *autobiogràfic de no ficció amb una funció reparadora i un caràcter lúdic o humorístic*. En primer lloc, i amb l'ànim d'estretar la constellació, proposo centrar-me en el terreny de la no ficció, contemplant els elements estudiats fins ara. D'altra banda, tinc interès en reflexionar sobre el potencial confessional o terapèutic de l'acte autobiogràfic al cinema. Per últim, m'interessen especialment les propostes de caràcter lúdic que, sense renunciar a

la profunditat, es manifesten juganeres, iròniques i divertides. No m'interessa tant l'humor provinent del gag o la comèdia més canònica, sinó més aviat la comicitat que sorgeix de la ironia, de l'absurditat o l'autocrítica, i manifestat també a través d'un ús enjogassat, de caire assagístic, de les imatges i els sons. Tot i que, per ser inherent a l'autobiografia, no destaco el fet (auto)reflexiu, les propietats autoconscients, metadiscursives i autoreflexives del text fílmic tenen un rol fonamental en aquest ús juganer de les matèries d'expressió cinematogràfiques.

A l'article ja citat de Bergala, el teòric parafraseja a Lacan quan considera que l'impuls del desig autobiogràfic prové del malestar d'allò que no encaixa o no acaba de funcionar en la vida de l'autobiògraf. El creador busca en l'autobiografia una forma de sanar o remeiar algun aspecte de la seva existència. Bergala relaciona aquest caràcter confessional i terapèutic amb la "funció reparadora" de tota empresa autobiogràfica que afirma Lejeune. "Tal vez se ponga de manifiesto aún más en el cine donde, a pesar de todo, movilizar los instrumentos y los medios que permiten una escritura de tipo autobiográfico requiere una energía inicial a menudo mayor que en la escritura, y, así pues, un compromiso en el paso al acto que generalmente puede más que deseos vagos o veleidosos. Cuesta imaginar a alguien emprendiendo un proyecto autobiográfico sin que haya, en su fuero interno, algo que reclame de uno u otro modo reparación." (Bergala, 2008, p. 28).

Quan examino el meu cas, al respecte de la creació de *La pel·lícula dels caputxins*, m'adono que aquest clam expressiu ha sorgit de forma inesperada, no prevista a priori ni planificada. La meva expressió d'angoixa i de por, així com certa voluntat d'expiació, han aparegut d'una profunditat no del tot conscient. Intuïtivament, escoltant-me i fent allò que sentia que havia de fer, he passat de fer un documental sobre uns caputxins a un intent de *coming of age* autobiogràfic centrat en la paternitat i la creació fílmica. Allò que veritablement m'ha ocupat, m'ha emocionat i m'ha amoïnat des de l'any 2018 (en què coincideixen el naixement de la Rita i l'inici de la investigació doctoral), ha sorgit al film de manera irremeiable i no he estat capaç de ser-ne plenament conscient fins casi al final del procés. Evidentment, més en-

llà d'aquesta força que descriu, hi ha hagut una voluntat conscient de reorientar el film i intentar-lo formatar amb una retòrica determinada, meditada i construïda.

Assumint que, des d'aquesta mirada psicoanalítica, tota proposta autobiogràfica comporta certes marques reparadores o (auto)terapèutiques, pot semblar redundant incloure aquest afegit. Si, en la meua cerca, poso l'accent en el valor redemptor o sanador és precisament per orientar la lectura i la reflexió de les imatges cap a aquesta necessitat. Donat el meu cas particular, vull fixar-me en com aquesta funció terapèutica ha deixat d'adoptar exclusivament un to seriós per acollir també discursos que contempen l'humor i la ironia i es proposen jogassers i divertits.

La constel·lació de *La pel·lícula dels caputxins*

Havent establert la meua seqüència nuclear a *Límites: 1ª persona* i un cop centrat el meu interès en el moment *autobiogràfic de no ficció amb una funció reparadora i un caràcter lúdic o humorístic*, passo ara a detallar la constel·lació fílmica de *La pel·lícula dels caputxins*, formada per imatges de deu pel·lícules. La idea no és seleccionar i comparar films, sinó més aviat seqüències o escenes que, en paraules de Fillol, esdevenen el “momento pregnante” del motiu que es pretén estudiar. A classe, Benavente i Fillol insistien en no fixar-se tan sols en el moment que més t’atrapa o més t’importa —el “momento pregnante”—, sinó també en el caminet que es construeix per tal d’arribar-hi, així com la ressaca i les conseqüències ulteriors al moment culminant. L’estudi a través de la constel·lació fílmica intenta respondre

preguntes de caire historiogràfic: ¿Com apareix el mecanisme o motiu que volem estudiar per primera vegada en la història del cinema? ¿Com evoluciona? ¿En quins contextos? ¿Com es relaciona amb la Història, amb majúscules?

A continuació proposo una llista dels films per ordre cronològic i després dibuixo la constel·lació de *La pel·lícula dels caputxins*. Tot seguit comento i justifico les seqüències, una a una, buscant relacions i contrastos entre elles. L’anàlisi de les imatges de la constel·lació no és en cap cas exhaustiva, sinó que està específicament centrada en el moment fílmic que he definit, sempre en relació a l’estudi de la meua pràctica fílmica.

1895



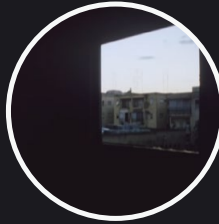
*La Pêche
aux poissons
rouges*
(Louis Lumière)

1929



*The Man
with a
Movie Camera*
(Dziga Vertov)

1983



Diary
(David Perlov)

1996



Nobody's Business
(Alan Berliner)

1986



*Sherman's
March*
(Ross McElwee)

2000



*As I Was Moving
Ahead Occasionally
I Saw Brief Glimpses
of Beauty*
(Jonas Mekas)

2012



Mapa
(León Siminiani)

2009



*Límites:
1ª persona*
(León Siminiani)

2018



*Apuntes para una
película de atracos*
(León Siminiani)

2020



How to with John Wilson
(John Wilson)

La Pêche aux poissons rouges (Louis Lumière, 1895)

La Pêche aux poissons rouges va ser una de les deu pel·lícules projectades en la famosa presentació del cinematògraf que els germans Lumière van celebrar el 28 de desembre de 1895 al *Salon Indien du Grand Café de Paris* (Sadoul, 1968). El film, un pla seqüència de menys d'un minut de durada, va ser fotografiat per Louis Lumière i mostra al seu germà Auguste amb la seva filla petita, Andrée Lumière. Auguste sosté al seu bebè dempeus sobre una taula enfront d'un recipient que conté peixos de colors i Andrée fica la mà dins l'aigua per a jugar amb els peixos. En diversos moments, Andrée mira en direcció a la càmera.

Cap al final, somrient, també el seu pare mira a càmera. La pel·lícula compleix ben bé amb aquella autoreflexivitat relacionada amb la imatge domèstica. És indubtable que el document té un valor autobiogràfic i que el podem considerar com un dels primers films domèstics de la història, conjuntament amb *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895), presentada en aquell mateix esdeveniment. No es pot afirmar que *La Pêche aux poissons rouges* tingui una funció reparadora ni un to d'humor, però crec que sí hi podem trobar una certa empremta lúdica. Considero la filmació autoconscient d'un moment de joc de la petita Andrée com la primera *home movie* de caràcter lúdic de la història.

En aquella primera projecció pública de l'any 1895, els germans Lumière van projectar també el film *Repas de bébé*. Filmat de nou per Louis, al film hi apareixen Auguste i la seva esposa, Marguerite, alimentant a Andrée. Dues de les deu pel·lícules projectades al *Salon Indien du Grand Café* eren domèstiques i autobiogràfiques. Tot i que Efrén Cuevas no fa cap menció a *La Pêche aux poissons rouges*, en té prou amb *Repas de bébé* per assegurar que “el cine comenzó siendo doméstico y autobiográfico y ahí está *El desayuno del bebé* para demostrarlo.” (Cuevas, 2008, p. 101). Jo diria que el cinema va començar apuntant vocacions diverses. La majoria dels minuts Lumière eren registres del món històric fora de l'àmbit domèstic: les treballadores i els treballadors sortint de la fàbrica, el moviment de la Plaça des Cordeliers de Lió, dos ferrers treballant, uns infants capbuscant-se al mar,... El film *L'Arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895), en canvi, és un gag, un film de ficció de comèdia. Sí que sembla clar, emperò, que una d'aquestes inclinacions o usos del cinema es correspon amb l'exercici autobiogràfic. Si proposo incloure *La Pêche aux poissons rouges* a la constellació és precisament per marcar un inici d'aquesta vocació autobiogràfica del cinema, puntualitzant la naturalesa autoconscient i lúdica del film.



Fotograma de *La Pêche aux poissons rouges* (Louis Lumière, 1895).

The Man with a Movie Camera (Dziga Vertov, 1929)

The Man with a Movie Camera de Vertov pot ser considerada la primera pel·lícula que, ben conscientment i amb un alt grau de sofisticació, proposa mecanismes propis dels modes interactiu, reflexiu i performatiu (Nichols, 1997 i 2013) que tant m'interessen per al meu estudi. Per esprémer bé la seqüència escollida, cal tenir present el camí que recorre el film per arribar-hi.

La primera imatge és una càmera gegant que enfoca a l'audiència. Sobre la càmera es presenta l'operador de càmera. Un cop entrat el públic a la sala de cinema i començada la projecció, un cotxe recull l'operador de càmera i el porta a filmar el dia a dia quotidià dels treballadors i les treballadores de la ciutat. En començar el primer terç del film, l'operador està dret dins el cotxe en marxa i fa anar la seva càmera sobre trípod. En endavant, es començaran a alternar preses de passatgers i passatgeres de diferents vehicles i carros de cavall amb les imatges de l'operador filmant aquestes preses. S'hi alternen també plans detall de les rodes d'un tren, així com un pla filmat des de sota al tren. Els passatgers sovint miren a l'operador que els filma. Una senyora mira a càmera i reproduceix el moviment de la manivela del cinematògraf. S'alternen també un parell de preses d'un cavall que tira d'un carruatge. I aleshores, s'atura la imatge i es congela el cavall. El segueixen altres fotogrames congelats de passatgeres, vehicles, una plaça, altres persones. S'atura la imatge i es cancel·la la il·lusió. Un dels fotogrames ja no està a total, sinó que el veiem insertat dins la tira perforada de 35 mil·límetres. Saltem a la sala de muntatge i veiem els rotlles de film, les lleixes de rotlles, la moviola... fins que es presenta a la muntadora, l'elitzaveta Svílova, inspeccionant i mani-

pulant el negatiu. Alguns dels fotogrames que havíem vist congelats fa un moment recobren el moviment i es posen en marxa. Aquestes imatges s'alternen amb la muntadora mirant la tira de negatiu i plans detall del 35 mil·límetres sobre la taula de llum. Alguns primers plans passen de ser fotogrames dins el rotlle a ocupar tota la pantalla i recuperar la vida, el moviment.

A la seqüència, Vertov fa extremadament explícit el procés de manipulació i tractament de les imatges, des del rodatge fins a l'edició dins la sala de muntatge. El film ens recorda constantment que es tracta d'un film. Veiem com s'elabora una pel·lícula i alhora veiem la pel·lícula que s'està elaborant. "Los dos planos se entretejen constantemente y su combinación resulta juguetera, ingenua, estimulante y a menudo desconcertante." (Barnouw, 2005, p. 61). Vertov ens convida a reflexionar sobre la impressió de realitat, manifestant la seva construcció a través del muntatge cinematogràfic. Els mecanismes autoreflexius que juguen a intercanviar la imatge projectada a la imatge congelada (dins el software de reproducció o edició) que usen films com *Límites: 1ª persona*, *Mapa*, *Apuntes para una película de atracos* i *La película dels caputxins* estan ja a *The Man with a Movie Camera*, amb el salt propi del treball de la imatge digital a l'analògica, en format fotoquímic.

D'altra banda, Vertov inaugura també un component fonamental de l'autobiografia dels cineastes que m'interessa sobremanera per la seva relació amb el meu film. Com és lògic, les propostes autobiogràfiques dels creadors i creadores no inclouen tan sols elements personals. De forma més o menys explícita, reflexionen sempre sobre el propi mitjà, a través dels comen-

taris sobre la construcció del (o d'un) film concret, de l'obra en general o de la carrera particular del/la cineasta. L'exercici autoconscient i metacinematogràfic de mostrar els i les creadores d'una pel·lícula comporta, en part, un cert valor autobiogràfic, encara que sigui centrat en el component artístic o laboral. Tant aquells

films que parteixen d'una clara vocació autobiogràfica com aquells que s'hi van tornant (sovint al pesar o a la inconsciència del cineasta), proposen un joc metadiscursiu que convida a reflexionar sobre els mecanismes de la (re)presentació audiovisual i la seva relació amb el món històric.



Fotograma de *The Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929).

Diary (David Perlov, 1983)

Al llarg de deu anys, el cineasta israelià David Perlov va filmar amb una càmera de 16 mm un diari personal que mostra la tensió entre la seva història personal i familiar i la Història. Perlov filma com creixen les seves dues filles, la vida als carrers, els seus viatges, els seus amics i les trobades amb Joris Ivens, Claude Lanzmann o Klaus Kinski, mentre la política envaeix el seu film i el transforma en una emocionant crònica dels esdeveniments dramàtics que travessa l'estat d'Israel, arran de la Guerra del Yom Kippur.

L'any 1983 el cineasta va estrenar *Diary*, un film de no ficció autobiogràfic independent conformat per sis capítols de casi una hora de durada cadascun. A banda de suposar un treball autobiogràfic i històric molt valuós, *Diary* és una pel·lícula que reflexiona constantment sobre la captació i el muntatge d'imatges i sons, sobre la subjectivitat, la innovació i la poètica en el mitjà fílmic.

A Perlov no li interessen els trucs ni les guinyades metacineamatogràfiques en sí mateixes i atorga més importància a la informació que proporciona cada presa que no pas al muntatge, a les transicions i juxtaposicions de preses. "My editing is such that in the final product I want also to discover the *seams*, the raw material, the craft: the shots, their length, their angles. But I don't want to turn this into an ideology, because then you deal with gimmicks and manipulation, and not with editing. It's like winking at filmmakers, and that doesn't really interest me. The real editing leads to things that do not necessarily exist in the material from the beginning. The essence is in the people, in their gaze, in the way they walk, in their movements. In other words,

what is still important is found in the shot itself and not in the transition between shots, between one sequence and the next." (Perlov, 1996).

Després d'un enigmàtic epígraf, escrit sobre fons negre, *Diary* comença mostrant unes vistes de Tel-Aviv des d'una finestra de casa del cineasta. Sentim la seva veu *over*: "May 1973. I buy a camera. I want to start filming by myself and for myself. Professional cinema does not longer attract me. To look for something else, I want to approach the every day. Above all, in anonymity. It takes time to learn how to do it." Mentre el sentim, proposa tres plans de la finestra, que es van tancant: del pla inicial més obert de l'interior del pis s'acaben mostrant les vistes a total, sense el marc de la finestra. La imatge, que connecta amb la primera fotografia de la història, atribuïda a Niépce, ens parla de la pel·lícula que ara comença. Perlov té la intenció de mirar cap enfora, però sempre des de dins. En menys d'un minut, l'autor ens convida a un viatge de no ficció independent (desvinculat del cinema professional), que parlarà sobre el món històric des d'una dimensió volgudament subjectiva i poètica.

Il·lavors apareixen els crèdits: "Diary, Part 1, 1973-1977". Acte seguit enumera els seus plans; "my first shot", mentre veiem la finestra, "my second" i veiem un pla més tancat, que emmarca un balcó d'uns veïns que estan asseguts al menjador. I, amb la tercera presa (un pla picat del carrer, filmat des de la finestra), comenta: "I live on the third floor, a good height. I add sounds." Es trenca el silenci i sentim el so directe de l'escena; l'ambient del carrer, dos cotxes i un autocar circulant, un clàxon.

En l'inici del seu *Diary*, Perlov no pot ser més explícit pel que fa al seu objectiu i al seu dispositiu de filmació i muntatge. La veu narradora de l'autor comença parlant únicament i molt específicament de la construcció de la pel·lícula. L'ordre dels plans, l'alçada i l'angulació de la càmera, així com la manipulació de la banda sonora ocupen tots els comentaris de l'autor. La relació íntima entre el cineasta i la seva tècnica serà, igual que en els casos estudiats de Vertov i Siminiani, un element central del film autobiogràfic de Perlov⁴⁰. Donat que els dos films anteriors de la constellació eren silencis, apareix aquí per primer cop el poder evocatiu i comunicatiu que representa la banda sonora. El joc de treure el so directe amateur de les imatges del desert a *Límites: 1ª persona*, de Siminiani, remet directament a l'exercici de Perlov. A banda de la imatge, la veu del cineasta, conjuntament amb els efectes de so i la música, seran en endavant elements fonamentals d'estudi.

Tres plans després d'haver incorporat el so, continua el comentari de Perlov: "I have an urge to turn round. Point my camera indoors, into my own home." Mentre el sentim, i a través d'un tall, passem d'un pla exterior de balcons (sempre fimat des de casa seva) a un pla de l'interior de l'apartament on apareix la seva esposa Mira. Acte seguit, en bona part gràcies a la posada en escena improvisada, el cineasta ens presenta les seves

filles, Yael and Naomi. Poc després, a la cuina, Yael anima al seu pare, rere la càmera, a seure a taula, parada per a dos comensals. "The warm soup is tempting but I know I must choose from now on; to eat the soup or to film the soup." La disjuntiva sobre la sopa és una eficaç manera de plantejar el dilema de l'autobiògraf cinematogràfic.

L'autor no pot (re)presentar el món històric mentre ell hi participa davant de càmera perquè ha d'estar operant l'aparell, enquadrant i seleccionant el món. Perlov contribueix també a contestar la pregunta de Bergala citada abans, sobre la possibilitat que el cinema autobiogràfic esdevingui sense necessitat de veure (literalment, dins el quadre) a l'autor. "Perlov integrates the dynamic of trial and error as an essential form of his poetics. He registers in his images the irregular movement of creative thought, which continuously needs to see in order to assess, to assess in order to choose, to consider the possibilities and discard." (de Lucas i Sourdis, 2019, p. 85-86). La veu dubitativa i/o la mostració de la prova i error, conjuntament amb el comentari sobre la valoració, selecció i ordre de les imatges, transmeten sens dubte trets personals de l'autor.

En el camí de la meua recerca doctoral, m'ha interessat estudiar *Diary* sobretot per la mirada que Perlov projecta sobre els seus personatges. La del cineasta isra-

40 En la selecció que conforma la constellació, he saltat pel·lícules molt importants, anteriors a *Diary*, que es proposen també com autobiografies de no ficció i atorguen centralitat al dispositiu de representació audiovisual. Cintes que, d'una manera més o menys directa, suposen un estudi del cinema a través del cinema. Algunes d'elles, a més, amb una marcada vocació terapèutica. Penso sobretot en *Walden. Diaries. Notes and Sketches* (Jonas Mekas, 1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1972), *Family Portrait* (Jerome Hill, 1972), *Vakantie van de filmer* (Johan Van der Keuken, 1974), *News from home* (Chantal Akerman, 1977) i *Diaries* (Ed Pincus, 1982). Donada l'extensió de la memòria i centrant-me en el to i els recursos fílmics emprats, he cregut més important incloure el film de Perlov i deixar la resta fora. De Mekas sí he seleccionat una seqüència però, com justificaré més endavant, està en el film *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, de l'any 2000.

elià no és una empresa reparadora, però sí té a veure amb el seu creixement personal, molt vinculat a les seves relacions familiars. En un moment del seu diari audiovisual, davant del malestar que percep en la seva filla Yael, Perlov assegura: “Yael has grown into a young woman, and I feel at this moment, as a father and as a filmmaker, that I am growing with her in this journal.” Crec que mereix atenció la mirada que proposa Perlov

sobre els seus personatges: “I present the people I film with a lot of love; you have to be very patient towards human beings when you shoot them, because documentary characters are individuals and you deprive them of their privacy. I want to flatter them, show them in a good light, and I also prefer to have in my films people who are loved and beautiful. I don’t deny there being prejudices in this matter.” (Perlov, 1996).



Fotograma de *Diary* (David Perlov, 1983).

Sherman's March (Ross McElwee, 1986)

La filmografia del cineasta nord-americà Ross McElwee està eminentment articulada sobre l'exercici autobiogràfic i històric, alternant entre allò personal i allò social (Cuevas, 2007). L'autor opera la càmera dels seus films i, tot i que sovint es filma davant d'un mirall o a través de la càmera sobre trípode, es fa omnipresent a través de la seva veu *over*, afegida en la postproducció. McElwee ofereix una mirada retrospectiva de la pròpia vida a través de les imatges filmades.

La veu analítica del cineasta busca allò que el metratge li revela sobre ell mateix i la seva relació amb els altres i amb el món. "Esta aproximación temporal a la propia experiencia adquiere para los cineastas un sentido íntimo en la sala de montaje, cuando se enfrentan a todo lo que ignoraban en el momento de rodarlo, a aquello que se les escapa y desborda; y no para colmar ese saber, o hacerlo pleno, sino para indagar en esa zona de incertidumbre." (de Lucas, 2013, p. 54). Aquesta retrospectivitat és la que diferencia l'autobiografia del diari, ja sigui fílmic o literari. El diari és un conglomerat de registres, en forma de comentari més o menys espontani, sobre allò que acaba de passar o està passant ara mateix a la vida. L'autobiografia, en canvi, és una valoració a posteriori dels fets, que els ordena i presenta com un relat amb sentit. Si bé és cert que els comentaris de Perlov a *Diary* són *over* (afegits en postproducció) i no *off* (gravats en directe amb les imatges), estan molt vinculats al present de la imatge filmada i poques vegades proposen una lectura pretèrita del seu metratge.

En qualsevol cas, crec que la distància temporal entre la gravació de les imatges i la de la veu, així com la seva estructura, fan de *Diary* una obra tan autobiogràfica com diarística.

Des de *Backyard* (1984) fins a *Bright Leaves* (2003), l'obra de McElwee està farcida de seqüències autobiogràfiques de no ficció que resulten d'interès per a *La pel·lícula dels caputxins*. *Time Indefinite* (1993) és segurament la pel·lícula del nord-americà que més connecta temàticament amb la meua pràctica fílmica. El film comença amb una reunió familiar on McElwee anuncia la seva boda. Després de casar-se, ha d'afrontar la mort de la seva àvia i del seu pare, així com un abort de la seva recent esposa Marilyn. La parella es torna a quedar embarassada i, quan sols queden nou minuts de film, neix el seu fill Adrian. Igual que Perlov, McElwee manifesta sovint la dificultat que suposa viure la vida al temps que un decideix filmar-la. Els darrers minuts ofereixen algunes reflexions molt interessants sobre filmar o no al progenitor, sobre com filmar-lo i sobre el que suposa compaginar la paternitat amb el cinema. Al film, tal i com faig jo a *La pel·lícula dels caputxins*, McElwee recorre a imatges d'arxiu domèstic per investigar els seus orígens. Fins i tot apareixen imatges del seu bateig.

Tot i les òbvies similituds entre *Time Indefinite* i *La pel·lícula dels caputxins*, he decidit escollir un altre film de McElwee (*Sherman's March*, de l'any 1986) per a la constel·lació de la meua pràctica audiovisual. El motiu que justifica aquesta decisió està basat en dos elements centrals de *La pel·lícula dels caputxins* que es manifesten conjuntament a *Sherman's March*. El primer element està relacionat amb el to irònic i divertit del film, amb

la veu autocrítica i jocosa que he detectat a Siminiani. Si bé és cert que totes les pel·lícules de McElwee ofereixen una autorepresentació crítica, irònica i divertida, cap com *Sherman's March* està tan enfocada a mostrar els fracassos i desventures del protagonista, tant pel que fa a la seva vida personal com pel que fa a la seva feina com a cineasta. El cineasta juga creativament amb el seu propi personatge i la seva visió de la realitat en la cerca de l'humor: "Yo estoy creando un personaje flemático. Quizás transmito una sensación exagerada

de depresión, remarcada por mi intento de conseguir un cierto nivel de comicidad. Estoy construyendo un personaje para la película que está basado en lo que yo soy, pero que no se corresponde exactamente conmigo." (Berliner, 1992, citat a Cuevas, 2007). A *La película dels caputxins* he intentat sens dubte assimilar el to dubitatiu, autocrític i irònic de Siminiani i McElwee, articulat en un discurs molt enfocad a mostrar les pors, les indecisions i els fracassos del moment vital i professional viscut.



Fotograma de *Time Indefinite* (Ross McElwee, 1993).

El segon element troncal que connecta *Sherman's March* i *La pel·lícula dels caputxins* —que encara no s'ha manifestat en la constel·lació— té a veure amb la qualitat i el discerniment de la vocació autobiogràfica. D'una forma similar a *Mapa*, *Time Indefinite* és una pel·lícula autobiogràfica que es presenta com a tal d'una manera conscient, sense cap altra vocació a priori esmentada. *Sherman's March*, en canvi, és una pel·lícula autobiogràfica que —suposadament— no pretenia ser-ho. Al film, el cineasta explicita que vol fer un documental sobre l'operació militar dirigida pel general estatunidenc William Tecumseh Sherman durant la Guerra Civil Nord-americana. Tal i com passa a la meua pràctica fílmica, el punt de partida de *Sherman's March* és estudiar un fenomen del món històric no autobiogràfic. Emperò, la necessitat de reflexió sobre un assumpte personal important transforma irremeiablement la pel·lícula en un document essencialment autobiogràfic.

A *La pel·lícula dels caputxins*, l'exercici maduratiu que m'exigeix la paternitat m'ocupa de tal manera que acaba adquirint un rol protagonista no previst. A *Sherman's March*, la incapacitat de mantenir una relació amorosa sobre una base estable i duradora és allò que no encaixa en la vida personal del cineasta i que, inexorablement, s'apodera de la pel·lícula. Aquesta força imparable provinent d'una preocupació personal és, al meu entendre, una expressió clara i poderosa del caràcter terapèutic o reparador del cinema autobiogràfic. La vocació sanadora és tan gran que fins i tot passa per sobre dels desitjos o les intencions inicials de l'autor. Tot i que el recurs és

òbviament conscient, i està estudiat en busca de certa comicitat, la proposta es planteja com si la necessitat de reparació s'imposés des d'un nivell inconscient i superior. Des d'aquesta lectura, el cineasta es converteix en una mena d'autobiògraf incidental o forçat.

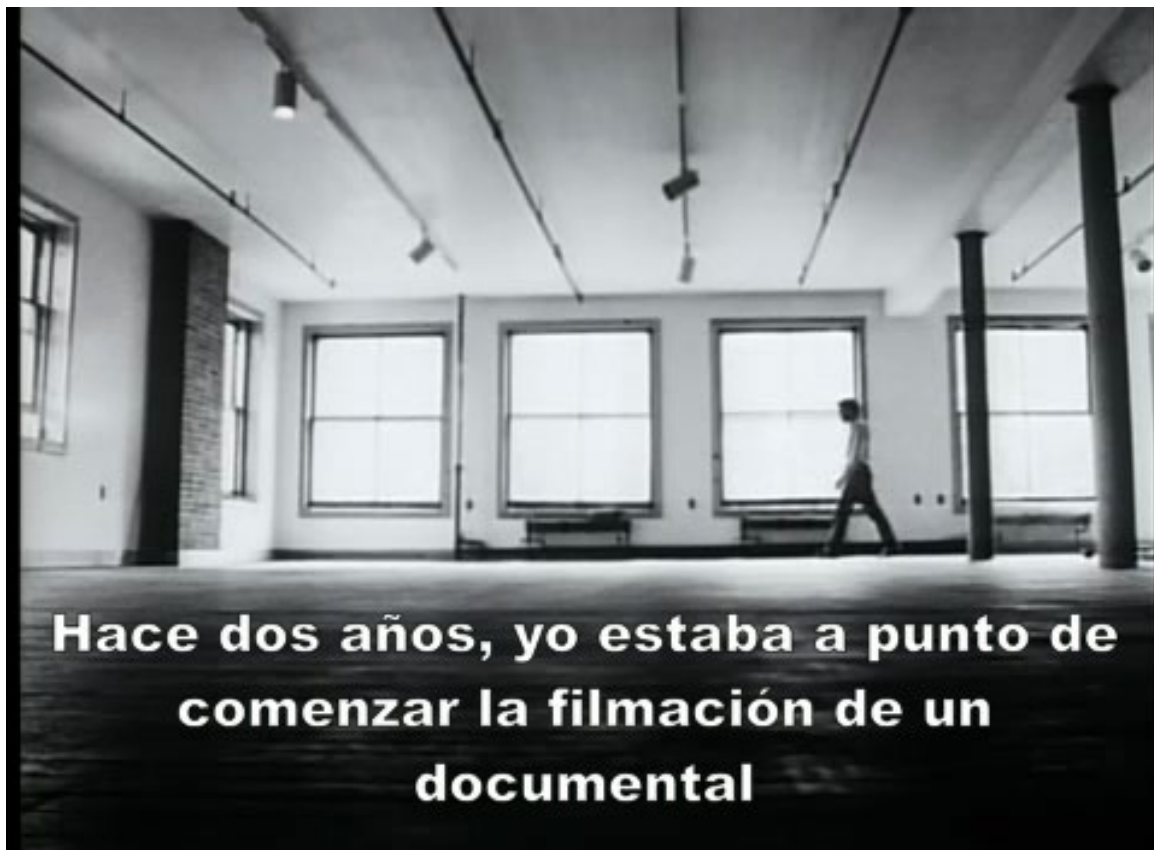
Una vegada més, em centraré en analitzar la seqüència inicial del film, en tant que punt de partida i establiment del registre i les estratègies que proposa el conjunt de l'obra. Els primers cinquanta segons de *Sherman's March* es proposen com un documental d'història canònic, un tipus de film que no té res a veure amb el que realment és. Les primeres imatges del film són representacions del mapa dels Estats Units. Una veu d'home greu i ben entonada, pròpia d'un locutor professional⁴¹, contextualitza i descriu la marxa del general Sherman al temps que una gruixuda línia vermella dibuixa el moviment de la marxa sobre el mapa. Acabada de dibuixar la ruta, la imatge del mapa s'encadena per fosa amb un seguit de fotografies estàtiques que mostren edificis destrossats per Sherman que continuen malmesos en l'actualitat. La veu explica que l'operació va ser la primera guerra, de la història moderna, dirigida fonamentalment contra la població civil. L'última fotografia que s'encadena per fosa és un retrat del general Sherman. És un pla mig curt, un posat en tres quarts de perfil, on Sherman vesteix evidentment l'uniforme militar i fa una mirada temible.

41 El suposat locutor professional és de fet Richard Leacock, director de cinema documental d'origen britànic que va desenvolupar la seva carrera als Estats Units. En la seva vessant comercial, Leacock va realitzar films documentals com els que parodia McElwee. D'altra banda, en la seva faceta de cineasta independent, Richard Leacock és considerat un dels pioners del cinema directe (Barnouw, 2005).

Al cinquantè segon de film, el retrat talla a negre. Sentim a McElwee: “Great. Do you want to do it once more?” “Total, yeah”, contesta el locutor. I acte seguit s’esclareix la gola. Del negre, per tall, apareix una imatge d’un gran estudi buit. Ross McElwee camina de cantó a cantó del pla. Sona la seva veu *over*: “Two years ago I was about to begin shooting a documentary film on the lingering effects of *Sherman’s March* on the south.” El cineasta ens explica que, sent del sud, ha sentit moltes històries sobre la famosa marxa de la Guerra de Secesió. Explica que actualment viu a Boston. Camí cap al sud, per començar el rodatge, fa una parada a Nova York per visitar la dona amb la qual està sortint. Ella, però, ha decidit tornar amb el seu antic nòvio. Discuteixen i McElwee decideix quedar-se a l’estudi d’un amic que està desocupat. Finalment, decideix marxar cap al sud per visitar la seva família i començar la pel·lícula. Llavors, la imatge de McElwee a l’estudi es fon a negre i apareix el títol del film. En menys de dos minuts i mig, i a través d’un mecanisme paròdic, el cineasta es presenta i planteja les dues línies argumentals o trames que es desenvoluparan a la pel·lícula. D’una banda, el fet històric; el seguiment del rastre de la campanya militar de Sherman. De l’altra, el fet personal; la recerca d’una relació de parella estable.

La seqüència inicial del film es planteja tal i com se li ha plantejat la vida a McElwee. Suposadament, l’autor té la intenció de fer un documental sobre un esdeveniment històric. Aquest documental, però, no dura ni un minut: la ruptura amb la parella (i la seva preocupació entorn la vida amorosa) irromp al film a través d’una escena autoreflexiva i metacinematogràfica que dinamita el document històric, objectiu i expositiu. Sense que el cineasta pugui evitar-ho, la vida personal s’anteposa i condiona a la professional.

L’estratègia de McElwee és un joc i està al servei de buscar la comicitat. El realitzador es planteja des de l’inici construir un film que inclogui escenes autobiogràfiques (no previstes) que sorgiran de refer la ruta del general Sherman. El fet fortuït de la ruptura sentimental orienta i determina el contingut d’aquests fragments vitals, que estaran sempre relacionats amb la cerca de l’amor vertader. El trencament del documental expositiu, desencarnat i d’autoritat epsitèmica, serveix a McElwee per assentar un to lúdic i divertit així com per definir la seva pel·lícula, que serà totalment oposada a la proposta que presumiblement pretenia dur a terme. Una vegada més, el discurs autoconscient del film és totalment explícit i mira de ser molt clar i molt directe amb les seves pròpies intencions. L’inici de *Sherman’s March* ha estat un referent clar de l’inici de *La pel·lícula dels caputxins*. Al proper capítol, tornaré a referenciar el film de McElwee per estudiar la seqüència inicial de la meva pel·lícula.



Fotograma subtitulat de *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986).

Nobody's Business (Alan Berliner, 1996)

L'obra d'Alan Berliner reflexiona sempre sobre la identitat, sovint inspeccionada a través del prisma familiar. Les seves pel·lícules estan articulades mitjançant metratge *found footage* que, amb freqüència, es presenta mesclat amb arxiu domèstic familiar, entrevistes i altres imatges pròpies i de la seva família, rodades casi sempre per ell mateix.

A *Nobody's Business*, de l'any 1996, el cineasta novaiorquè fa un retrat del seu pare, Oscar Berliner, un home pessimista i solitari obstinat en la insignificància de la seva vida ordinària. Al temps que retratat al seu pare, l'autor intenta investigar l'origen jueu de la branca paterna, però l'ajuda que rep del progenitor és sempre a contracor, amb disgust o incomodat. Tot i que el pare accedeix a filmar una entrevista amb ell, mostra un desinterès absolut per la seva genealogia familiar i és molt insistent en remarcar que el film del seu fill no pot tenir cap interès ni cap valor per a ningú. Berliner desafia la negativitat del seu pare i, discutint amb ell, pretén fer-li entendre que la seva existència sí té un significat valuós, tant per a ell mateix com per a la resta de la comunitat.

Com assegura el teòric Gabriel Boschi (2002), el motor del film no és tant conèixer la vida d'Oscar Berliner com intentar demostrar el seu interès. Per a Berliner és important construir una història col·lectiva que, en el cas concret de la seva família paterna, se centra en la del poble jueu, forjat des de la immigració i consolidat amb una identitat social específica. A partir d'una discussió de caràcter familiar, el cineasta argumenta a favor de les històries de persones ordinàries, que poden funcionar de mirall per a un espectador universal.

El film comença amb dos plans d'arxiu, en blanc i negre; un pla d'una multitud d'homes al carrer —als anys cinquanta, als EEUU— dels quals només veiem els caps, i un pla d'un paisatge molt àrid on destaca un sol arbre. Se sent la veu d'Oscar Berliner que explica un acudit. Mentre veiem un compte enrere numèric en blanc sobre negre, sentim el so d'un metrònom, que anirà apareixent i donant ritme al muntatge d'imatges durant tota la pel·lícula. Sentim també la prova de so de Berliner pare i una pregunta que fa al fill: "Testing one, two, three. Testing one, two, three. How long do you think this is gonna take, Alan?". "About an hour", contesta el fill. La pel·lícula dura efectivament una hora, que presumiblement és el que dura l'entrevista al pare, que estructura el relat del film.

Apareix una foto de joventut d'Oscar, davant d'un micròfon, i el cineasta li pregunta per la foto al seu pare. "I'm just posing for the picture to be taken". El fill insisteix a preguntar si no hi ha cap història darrere la imatge. I el pare ja s'incomoda. En endavant, i durant el primer minut, es presenta el motiu central del film, una part del qual està inclosa a l'assaig fílmic "*Cinema pensant el cinema*" que he editat per a la recerca. Fins a l'aparició del títol del film, gairebé al minut dos, pare i fill discuteixen sobre l'interès que té la vida d'Oscar Berliner per a ser contada públicament. "Everyone has a life that has something special about it", assegura Alan Berliner. I segueix: "You are my father. I have to do it. I need to do it." Sentim al pare: "I'm telling you're wasting your time." Aquesta discussió verbal va acompanyada d'imatge d'arxiu. Veiem una gran quantitat de públic, i càmeres, reporters i periodistes, atenen el

que sembla un esdeveniment multitudinari a l'exterior. Les imatges, de nou dels anys cinquanta o seixanta i en blanc i negre, generen expectativa sobre l'espectacle que comença. El públic té ganes de veure allò que ha d'esdevenir. Llavors apareixen el títol i els crèdits de direcció (“a film by Alan Berliner”). D'aquí, talla a un primer pla d'Oscar a l'entrevista. És el primer moment que el veiem i està visiblement molest. “Shit... fuck”, xiuxiueja. “What's the matter?”, li pregunta el fill. “Nothing... What happens now?”. Per tall, es presenta un pla general d'un ring. Sona la campana i es dona inici a un combat de boxa.

Les imatges i sons del combat de boxa funcionen com una metàfora de la relació del cineasta i el seu pare—“de todas las relaciones paterno-filiales”, assegura Berliner a una entrevista (Cuevas i Muguiro, 2002, p. 138)—i estan presents durant tot el film, apareixent un total de cinc vegades. Cada moment en el qual la conversa es desvia de la història familiar per donar pas a una discussió entre els dos, apareixen plans del combat. Lluny de ser repetitiva o directa (com passa al reportatge televisiu o la crònica periodística), la relació entre el so (la discussió) i la imatge (el combat de boxa) acostava el film a l'assaig fílmic, oferint una relació poètica i juganera a través de la metàfora, que busca també certa comicitat i suavitzava i fa digerible la tensió provocada per la discussió entre el pare i el fill. En els moments més dolorosos, el cineasta prefereix usar simbòlicament imatges d'arxiu per donar a entendre els seus sentiments. Al film no només s'usa el combat de boxa com a metàfora. En un moment en el qual parlen del divorci del pare, que va suposar un trauma per a tota la família, Berliner usa la imatge d'una casa derrumbant-se.

Aquesta relació creativa entre imatge i so dota a la història d'un atractiu que capta l'interès de l'audiència.

A *Nobody's Business*, Alan Berliner mescla diferents tipus d'imatges i sons molt diversos però aconsegueix una peça coherent i harmoniosa. A banda de l'entrevista al pare, hi ha també talls d'entrevistes a la mare, a la germana i a altres familiars més llunyans. Usa imatge d'arxiu molt diversa, que va des de l'ús més metafòric que he comentat fins a un ús més literal, quan usa films d'arxiu de comunitats jueves de principis de segle XX. Se serveix també de metratge d'arxiu familiar del passat, rodat en super 8 pel seu pare, i arxiu contemporani, com la boda de la germana o altres moments de la quotidianitat d'Oscar (fent-se el llit, xerrant amb el porter, celebrant l'aniversari, jugant amb la seva néta...). Al film apareixen també imatges dels arxius i biblioteques que Berliner va visitar durant la creació del film, on el realitzador sovint apareix en quadre. Per últim, apareixen també imatges escanejades de documents dels arxius, que rendeixen comptes de la recerca de l'autor sobre les seves arrels.

La pel·lícula de Berliner m'interessa sobremanera pel seu to còmic i profund alhora. La reflexivitat del film està reforçada per la dimensió irònica del to escèptic i malhumorat d'Oscar Berliner cap a la pel·lícula del seu fill. La comicitat, que sorgeix de l'autoreflexivitat i la relació entre imatge i so proposada, no soscava en cap cas la profunditat de les reflexions existencials que ofereix la cinta. L'humor, que fa el film accessible i agraït, evita el sensacionalisme i se separa per complet d'aquell tipus d'obres de discurs intel·lectual opulent, bigarrat i feixuc. El calat de l'estudi sobre el poder emocional de les relacions familiars no està en cap cas renyit amb la comicitat. Tal i com jo volia fer a *La pel·lícula dels caput-*

xins, Berliner proposa una peça sensible que s'acosta a una certa veritat humana complexa des de l'humor i l'alegria.

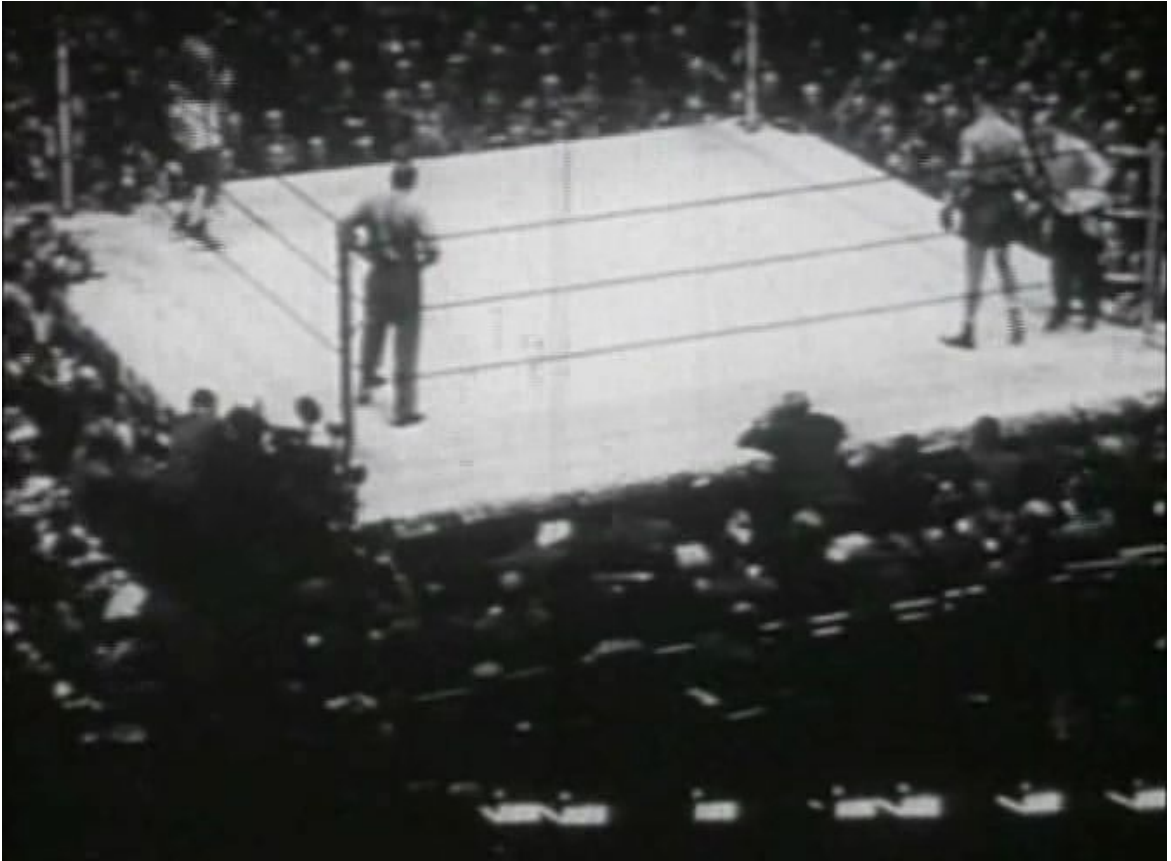
Amb *Nobody's Business*, Alan Berliner posa en valor dos components importants del cinema de no ficció autobiogràfic. D'una banda, el ja esmentat caràcter terapèutic o "empresa reparadora" de Lejeune. De l'altra, el valor reflectiu o identificatiu que suposa l'autobiografia d'una vida corrent i ordinària. A una altra entrevista publicada al monogràfic sobre Berliner ja citat, el cineasta parla de la seva necessitat de fer el film així com dels resultats efectivament reparadors que van sorgir de la producció i la projecció pública del film. "Mi empeño por entender, mi necesidad de dirigirme a mi padre es, creo, un intento de curación. Para ambos. Y pienso, en el fondo, que él también lo siente así." I més endavant, parlant a posteriori: "En muchos aspectos, la película ha sido profundamente liberadora para mí. Catártica. Puedo decir honestamente que estamos mucho más próximos ahora que antes. Es como si el proceso de hacer la película hubiera disipado las tensiones entre nosotros." (Albert, 2002, p. 152-158).

Per últim, vull remarcar aquesta propietat reflectiva del cinema autobiogràfic. A una entrevista de l'any 1997 que la televisió pública Nord-americana va filmar a Berliner⁴² arrel de l'estrena de *Nobody's Business*, l'ar-

tista comença dient: "This film is not about my family. I repeat, this film is not about my family." Berliner explica que el film transcendeix el detall de la seva història particular i està dissenyat per a funcionar com a finestra i com a mirall alhora. Com una finestra, en tant que permet mirar cap a la seva genealogia i les seves relacions familiars. I com un mirall perquè reflecteix elements emocionals i proposa exercicis comparatius amb la pròpia família de l'espectador o espectadora.

Incloure al film les disputes i digressions de la conversa, així com les paraules xiuxiuejades o en *off* que quedarien fora del muntatge d'un film expositiu volgudament neutre o objectiu, resulta fonamental per aquesta funció especular. En la meua opinió, els recursos autoconscients i autoreflexius del film no funcionen tan sols al servei de l'humor, sinó que també maximitzen la possibilitat d'identificació del públic. En la coexistència d'autoreflexivitat i autorefectivitat servides en un to còmic i lleuger, Berliner mira de relaxar a l'espectador i animar-lo a aprofundir amb més franquesa dins la seva intimitat més inextricable, sovint més obscura. A la seva manera, l'artista està també proposant una forma sana i funcional de tractar el conflicte inherent a tota relació humana, centrat en la relació paternofilial, però extrapolable a un nivell familiar més macro.

42 L'entrevista està disponible al canal de Vimeo de Berliner. Recuperat de <<https://vimeo.com/84436335>> el 23/11/2022.



Fotograma de *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996).

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (Jonas Mekas, 2000)

La vida personal de Jonas Mekas és indissociable de la seva activitat cinematogràfica. Mekas, nascut a Lituània, va arribar a Nova York després d'haver patit la guerra, els camps de concentració i l'exili (Català, 2010). Des de la seva condició de migrant, l'amor, la memòria i la pèrdua són les característiques temàtiques que defineixen pràcticament tota la seva obra, de construcció poètica i malenconiosa. El paper de Mekas en el desenvolupament de l'avantguarda estatunidenca va suposar la promoció tant de la realització de pel·lícules personals com d'una cultura cinematogràfica que es formaria entorn de la *veritat* i la *llibertat* d'un cinema independent i no comercial. La seva proposta —en conjunt amb la d'artistes i amics com Hollis Frampton, Stan Brakhage, Andy Warhol, George Maciunas, Allen Ginsberg, John Lennon i Yoko Ono, entre d'altres— busca emancipar-se del cinema comercial i aportar una mirada nova al mitjà.

Tant per a Michael Renov (1989 i 1995) com per a Catherine Russell (1999), el treball de Mekas té un alt valor etnogràfic en la mesura que combina allò autobiogràfic i personal amb allò cultural, social i polític. Tot i el seu caràcter poètic, el cineasta observa l'experiència de manera analítica i proposa una recerca sobre certes

textures humanes. Com fan, cadascuna a la seva manera, la resta de seqüències i films de la constel·lació, el conjunt de l'obra de Mekas té un empeny etnogràfic en la mesura en què resulta útil per atorgar un sentit a la nostra existència, desfer-nos de les nostres càrregues i, sobretot, qüestionar-nos històries canòniques, convingudes o imposades. El de Jonas Mekas és un cinema encarnat i situat que es proposa per aconseguir millors versions del món. Amb tot, en relació al rigor investigatiu que exigeix un treball etnogràfic —ressaltat al capítol anterior—, m'interessa l'apunt que fa la teòrica Catherine Russell al seu llibre *Experimental Ethnography*. L'autora assegura que Mekas es nega a assumir el seu paper d'etnògraf i es refugia en la comunitat d'avantguarda, on el pes de la història i la identitat pot ser transcendit a través de l'art.

És a la dècada dels anys seixanta, i no pas als dos mil (data d'estrena del film seleccionat), quan Jonas Mekas inicia el seu cinema autobiogràfic. Les pel·lícules de Mekas proporcionen un model per a tot el cinema autobiogràfic posterior perquè il·lustren com el desplaçament temporal i temàtic emmascara un inevitable control sobre les imatges. Tota la seva obra té característiques pròpies del diari⁴³. Els seus films s'estructuren

43 Al seu web, Mekas hi té publicat un projecte titulat *365 Day Project* en el qual va publicar un vídeo en línia cada dia durant tot l'any 2007. El projecte és un homenatge a Petrarca, el poeta italià del segle XIV que va escriure aquesta mateixa quantitat de poemes a la seva estimada. Gràcies a les facilitats tècniques i econòmiques que va suposar el digital, la producció electrònica de Jonas Mekas es va caracteritzar per un major joc formal i la recuperació de preses descartades del seu arxiu de 16mm, elements centrals d'aquest projecte. *365 Day Project* és la contundent aposta final de l'autor per un cinema veritablement autobiogràfic. Recuperat de <<http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>> el 25/11/2022.

amb intertítols que sovint especifiquen el dia de filmació i es presenten amb un caràcter natural i improvisat, tant pel que fa a la veu i el discurs (i la resta de la banda sonora) com a la imatge. Moltes de les seves pel·lícules duren només entre dos i quinze minuts—penso sobretot en les seves “Songs”—i venen a ser un registre poètic d'un moment molt específic, centrat en un dia concret, sense un discurs extremadament meditat ni treballat.

Si he escollit *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* per a la constellació és per dos motius importants. D'una banda, la pel·lícula condensa tots els mecanismes—en relació a l'ús i el tractament de la imatge, el grafisme i el so—de tota la seva obra posterior. De l'altra, el caràcter retrospectiu del film, tant pel que fa a la vida com a l'obra, el separa del diari (més immediat) per acostar-lo a l'autobiografia. A la proposta, Jonas Mekas ofereix una visió íntima de la seva vida personal construint un discurs desordenat de més de 30 anys d'arxiu domèstic privat.

El film comença en negre, mentre sentim sorolls provinents d'un micròfon. Per tall apareix el títol del film; un manuscrit filmat, escrit en negre sobre fons beige i enquadrat en color vermell. Mekas parla al micròfon: “I have never been able, really, to figure out where my life begins and where it ends.” Quan acaba de dir això, apareix un intertítol molt reconeixible de Mekas: “CHAPTER ONE”, en majúscules, amb la clàssica *Courier* de les màquines d'escriure nord-americanes. Talla a negre i després comencen a aparèixer plans, de curta durada i juxtaposats per tall, que no ofereixen a priori cap continuïtat espacial, temporal, narrativa o simbòlica; un exterior fosc amb alguns punts de llum, un finestral, una nena tocant el violí, un gat intentant caçar un ratolí, un carrer de Nova York, el seu cel, un toldo volant al vent,

el propi Mekas sostenint un bebè... Les imatges estan filmades i editades a la manera de Mekas. Són imatges pròpies del negatiu filmic, sovint velades, sobre o subexposades, amb una tremolor pròpia de la càmera en mà que no intenta cap estabilitat, incloent zooms i moviments de càmera ràpids i a batzegades, amb enquadraments poc canònics, sovint torts o inestables, molt canviants. Les imatges que proposa “el filmador”, tal i com ell mateix s'autodenominava, es mouen i respiren com la vida; imperfectes, en esperons, amb acceleracions, parades i inicis.

Les imatges van acompanyades del discurs del cineasta: “I have never, never been able to figure it all out, what's all about. What it all means. So when I began, now, to put all these rolls of film together, to string them together, the first idea was to keep them chronological. But then I gave up, and I just began splicing them together by chance, the way that I found them on the shelf, because I really did not know where any piece of my life really belongs.” Llavors, un altre intertítol, amb el mateix format que l'anterior, però en minúscules: “Baptism of Una Abraham”. I mentre veiem imatges del bateig, sempre a l'estil Mekas, seguim sentint-lo: “So let it be. Let it go. Just by pure chance. Disorder. There is some kind of order in it, order of its own, which I do not really understand, same as I never understood life around me. The real life, as they say, or the real people. I never understood them. I still do not understand them, and I do not really want to understand them.” Abans de les dues darreres frases, apareix un nou intertítol, “home scenes”. I el discurs inicial de Mekas acompanya imatges de Hollis i Oona, l'esposa i la filla, respectivament. Hollis, asseguda en un escriptori ple d'objectes

i un gat, sosté al bebè que juga amb l'animal. Acabat el discurs, i mentre continuen les imatges, entra una música de piano melangiosa, improvisada per l'artista lituà Auguste Varkalis.

El film segueix durant les gairebé cinc hores de durada amb aquesta mateixa formalització presentada al seu inici. Mekas proposa explícitament un film poètic que presenta el seu metratge autobiogràfic aleatòriament, tal i com el troba a la lleixa del seu estudi. El de Mekas, però, és un desordre ordenat. Les imatges no només estan forçosament juxtaposades en un ordre inherent a tot audiovisual lineal sinó que, a més, el cineasta les classifica en diverses seccions aglutinades en un total de 12 capítols amb una intermissió. És la vocació diarística de Mekas. Les seccions tenen títols molt diversos, sovint fan referència a un indret, un dia o un esdeveniment concret, com “an evening with Paul Sharits” o “Merry-Go-Round, central Park, April 19, 1981”. Altres vegades, però, són títols més genèrics, poètics o referents a la natura del film; “beauty of the moment”, “life goes on”, “this is a political film”, “beauty of friends being together” o “keep looking for things in places where there is nothing”.

Tot i l'ordre obligatori, el film no està compost cronològicament ni temàticament, sinó líricament; la pel·lícula es munta sota la lògica de les associacions poètiques d'emoció i imatge. Les coses passen —discussions sobre Nietzsche, festes d'aniversari, picnics a Central Park, Mekas tocant l'acordió, la família a casa, imatges del naixement de l'Oona, escapades amb Hollis Frampton, molta neu, gats i flors— però al film no hi ha cap trama. La veu del cineasta comenta a vegades allò que veu en les imatges. Altres vegades fa comentaris poètics sobre l'existència, la memòria, el silenci i, sovint,

sobre l'acte de filmació, molt centrat en la necessitat obsessiva i el plaer de filmar. El dispositiu desordenat que proposa Mekas, conformat amb la seva personal proposta de filmació i edició de les imatges, conjuntament amb el seus comentaris poètics afegits durant el muntatge, acosta la cinta a la pura autobiogràfica. L'ordre no narratiu, establert per connexions atzaroses i líriques, assimila la pel·lícula a l'ideal autobiogràfic, en tant que “una historia sin relato” (Lejeune, 1994, p.18). De tots els films de la constellació, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* és sens dubte el més poètic.

La funció reparadora o terapèutica de la filmació autobiogràfica està molt present a Mekas; *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, de l'any 1972, o *Lost, Lost, Lost*, del 1976, en són bones mostres. L'obra del lituà no només funciona en tant que reflexió sobre la naturalesa del cinema, la bellesa, el temps i la memòria, sinó també com a monument als vincles de la família i els amics.

Cap a la meitat de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, i mentre veiem imatges de l'interior de casa del cineasta, l'arribada d'un tren i carrers de Brooklyn nevats, entre d'altres, Mekas aporta una significació específica a la vocació de filmar el món que viu i estima: “I am not really a filmmaker. I do not make films, I just film. I am obsessed with filming. I am really a filmer (...) I have to film what I see, what is happening right there. What an ecstasy just to film!” Des de la mirada proposada pel poeta i cineasta avantguardista, filmar respón a una necessitat ineluctable i suposa, per se, una joia apassionada. L'efecte sanador irrefrenable del seu exercici prové directament de la captació i col·lecció d'imatges.

A pesar de les seves paraules, l'artista proposa efectivament peces acabades, amb un títol, unes seccions i una durada determinada: Mekas és evidentment un cineasta. A més, el comentari retrospectiu que sovint afegeix als seus films, així com la projecció pública de les seves creacions (l'acte de compartir i comentar les pel·lícules), forma part també de tot el component reflexiu i terapèutic que suposa la seva filmografia. El cinema de Jonas Mekas és un cant a l'amor i a la bellesa de la quotidianitat o, com expressa Josep M. Català, "la estética de la irrelevancia" (Català, 2010, p. 303-315).

El cineasta conclou el film amb imatges festives, mostres d'amor entre la seva esposa i ell mateix i filmacions de pintures. Al temps, canta apassionadament i toca l'acordió: "I do not know where I am! But I know I have experienced some moments of beauty, brief moments of beauty and happiness, as I am moving ahead, as I am moving ahead, my friends! I have, I know, I know I have experienced some brief brief moments of beauty!"

Es fàcil advertir que el dispositiu formal de *La película dels caputxins* no té res a veure amb el de Mekas. Emperò, la intenció poètica no narrativa del cineasta, així com la seva manera d'entendre el cinema, han condicionat d'alguna manera la meua pràctica. La seva necessitat de filmar i fer cinema, així com la mirada joiosa i familiar de Mekas, són propietats del realitzador que em generen interès i em provoquen sensacions. Potser són anhels més vocacionals que efectius, però no han deixat d'acompanyar-me des de l'inici fins al final del procés de la tesi doctoral.

Va ser en Sergi, colega documentalista i bibliotecari a BAU, que al març del 2019 em va fer arribar el manifest contra el centenari del cinema que va escriure Jonas Mekas l'any 1996⁴⁴ i que jo desconeixia: "En estos tiempos en los que todo el mundo ansía tener éxito y vender, yo quiero brindar por aquellos que sacrifican el éxito social por la búsqueda de lo invisible, de lo personal, cosas que no reportan dinero, ni pan, y que tampoco te hacen entrar en la historia contemporánea, en la historia del arte o en cualquier otra historia. Yo apuesto por el arte que hacemos los unos para los otros, como amigos." La potencia artística, situada i transformadora del manifest de Mekas em va captivar.

L'empremta de Mekas ha estat present en el meu procés. *La película dels caputxins* ha acabat sent un film narratiu que no acaba de funcionar, en part, per una falta de precisió en la seva construcció del relat narratiu. En el meu treball de recerca creatiu s'han mesclat films narratius realitzats amb una clara atenció i rigor cap a l'estructura del relat (atenent l'objectiu, el detonant, els punts de gir, el clímax) i pel·lícules, sobretot les de Mekas, més aviat poètiques i fragmentàries, amb discurs però sense relat. En el desenvolupament de *La película dels caputxins* ha faltat una definició més clara sobre el tipus de film que volia fer. Al proper capítol reflexionaré sobre l'assumpte del relat i la narrativa amb més deteniment.

44 Jo el vaig recuperar del llibre *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*, coordinat per Pablo Marín i publicat l'any 2017 per Caja Negra Editora. El manifest està inclòs al web cronograma i cosmograma de la recerca, disponible a <<https://lapelidelscaputxins.cargo.site/Jonas-Mekas-manifiesto-contra-el-centenario-del-cine>>. Recuperat el 24/12/2022.



Fotograma de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000).

Apuntes para una película de atracos (León Siminiani, 2018)

A *Apuntes para una película de atracos*, Siminiani explica el procés de creació d'un documental sobre el Flako, un atracador de bancs madrileny. El cineasta proposa un treball autobiogràfic que és alhora una recerca documental sobre el lladre, que es fa dir el "Robin Hood de Vallecas". Siminiani comparteix tot el seu procés amb humor, de manera clara i directa, des del primer contacte amb el lladre, detingut a la presó, fins a la relació personal que estableixen al final del film, tant ells com les seves respectives famílies. El director comparteix les pors, les angoixes i les alegries del contacte amb l'atracador i la realització de la pel·lícula, però també les de caire personal, sobretot pel que fa a la relació amb la seva parella (l'Ainhoa, amb qui ha retornat), el seu primer embaràs i el naixement de la seva filla.

Així, d'una manera molt particular i situada, centrant-se en els apropaments i els problemes de la seva relació amb en Flako, Siminiani s'acosta a la dimensió més personal del lladre i n'ofereix un retrat proper i multidimensional que evita l'estereotip, l'humanitza i problematitza la seva situació. Tot i evitar el sentimentalisme —la cinta és plena de moments humorístics—, l'emoció està present a la proposta i aporta riquesa i complexitat als personatges i al seu cas particular.

Una vegada més, justificadament, em proposo començar estudiant l'inici de la pel·lícula. Després dels crèdits de producció inicials —en blanc sobre negre, amb una estètica de cinema negre clàssic—, es presenten imatges del film *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), mítica pel·lícula policíaca del cinema espanyol. Amb

les imatges, i sobre la banda sonora del film, sentim a Siminiani: "Hasta donde me alcanza la memoria, siempre quise hacer una película de atracos. Era como un sueño para mí. Un sueño dormido que en agosto de 2013 se activó viendo el telediario." En aquest punt, les imatges tallen a un intertítol: "26 Agosto 2013". Acte seguit veiem i sentim un tall del telediari de TVE d'aquell dia. La periodista explica que a Madrid han detingut una banda d'atracadors i atracadores que han robat set entitats bancàries pel mètode del butró⁴⁵, accedint als bancs a través de la xarxa de clavegueram.

Sobre aquestes imatges d'arxiu primer, i sobre imatges gràfiques que reproduïxen notícies de diari després, el cineasta ens explica que comença a informar-se sobre el cap de la banda, el "Robin Hood de Vallecas", i que es proposa conèixer-lo. Llavors apareix una fotografia, un pla detall d'una carta mig insertada dins una bústia de correus. De la foto fixa, talla a un pla general en el qual veiem a Siminiani davant de la bústia, fent la foto abans mostrada i, finalment, dipositant la carta. En primera instància, la carta li cau al terra. "Joder", diu el cineasta, que s'ajup, recull la carta i, ara sí, la fica dins la bústia. En poc més de tres minuts, s'explica el punt de partida del film, el seu dispositiu queda explícitament presentat i es dona una bona mostra del to de la pel·lícula.

El primer minut i mig de film, format per les imatges de *A tiro limpio* i la veu del cineasta expressant la seva voluntat de realitzar cinema negre, suposa una manera autoreflexiva, directa i explícita de justificar el motor

45 Forat que fan els lladres en una paret o en un sostre per entrar a robar.

de la pel·lícula, explicar les intencions de l'autor i dibuixar un possible film. D'una manera diferent, però amb connexions amb el cas de *Sherman's March*, el cineasta ens endinsa dins un tipus de film policíac que poc tindrà a veure amb la pel·lícula que finalment proposa. Si bé és cert que *Apuntes para una película de atracos* tracta aspectes relacionats amb el crim, l'entramat policial i la camaraderia entre homes, la pel·lícula no pot ser catalogada en tant que ficció de gènere negre. Igual que en el cas estudiat de McElwee, presentar el film que no serà ajuda a definir la pel·lícula que efectivament és, a través d'una certa contraposició. El cineasta sempre havia somiat en fer una pel·lícula d'atracaments i, d'alguna manera, la farà, però no pas com l'havia imaginada ni com ens la presenta a l'inici, a través del referent de *film noir* espanyol.

Després de la part gràfica —els diaris i el mapa de Madrid on es localitzen els atracaments— que rendeix comptes de la investigació inicial duta a terme pel cineasta, arriba el moment de la bústia. Aquesta és una escena fonamental del film que presenta la forma, el to i els recursos que usará el cineasta en endavant. D'entrada, tot i que el cineasta ha estat omnipresent des de l'inici a través del seu discurs, és el primer moment on el veiem dins el quadre. L'escena ja no usa imatges d'arxiu, notícies i diaris (recursos propis de documentals periodístics o investigatius expositius), sinó que, d'una manera molt situada, presenta a l'autor i el seu procés de confecció de la pel·lícula.

Incloure al muntatge final el moment de la caiguda a terra de la carta, per més banal que sigui el fet, denota el to general del film. L'escena marca el caràcter lúdic i humorístic que té la peça, presentant l'auto-paròdia i la ironia en una mena d'estètica del fracàs que ja havia

adoptat a *Mapa* (Kaiser, 2012). El director no només explica el seu procés, sinó que sovint se centra en comunicar els seus dubtes i els seus fracassos. Aquest registre de la seva autorepresentació aconsegueix aportar humor a un història que conté violència i dolor, de naturalesa eminentment dramàtica. Tal i com he notat en els films de McElwee i Berliner, Siminiani també proposa una reflexivitat que tendeix clarament a la dimensió còmica, sense renunciar a una reflexió profunda sobre el cinema, els llaços familiars i el sistema politico-social establert.

Fill d'un conegut atracador de bancs (sempre a través del mètode del butró), en Flako és qui és per la influència del seu pare. El "Robin Hood de Vallecas" és detingut just abans de que la Mariela, la seva esposa, doni a llum el seu fill. També el seu pare es va perdre la primera infància d'en Flako per estar complint condemna a la presó. Aquesta ressonància familiar estarà present i crearà tensions durant tota la pel·lícula. Durant la primera meitat de la cinta, en Flako està pres. Acabada la primera meitat, l'atracador comença a gaudir de permisos. La Mariela s'oposa al rodatge del documental per dos motius molt coherents. En primer lloc, creu que el seu marit ha d'aprofitar el temps dels permisos per estar amb ella i el seu fill i no pas per anar a rodar. En segon lloc, alineada amb l'advocada del Flako, té por que la producció del documental pugui anar-li en contra en el seu procés judicial.

Tant a través de la seva veu *over* com a través de converses amb en Flako, Siminiani ens explica tot l'entramat, així com les negociacions i tensions que van sorgint durant tota l'aventura i amb tots els personatges implicats. Per tal d'explicar amb detall tot el procés, el cineasta articula una cinta extremadament complexa

formada per molts tipus de metratges heterogenis. Pel que fa a l'arxiu, al film hi ha imatges de diversos films de cinema negre, arxius de la televisió, els diaris i de la policia nacional, així com imatges de llibres i fotografies diverses. Pel que fa a la imatge pròpia, Siminiani inclou metratge rodat al voltant del Flako i la seva història, així com material pròpiament autobiogràfic, tant de Siminiani com del Flako, amb diversos formats de càmera, sovint amb fotografies i vídeos captats amb un telèfon mòbil. Per últim, a moments s'inclouen també il·lustracions animades i arxiu fotogràfic del Flako, que serveixen per representar —a vegades de forma més literal, a vegades més metafòrica— esdeveniments del passat de l'atracador.

Pel cineasta, és molt important incloure la història de la paternitat del Flako, però no pot accedir a la intimitat familiar de l'atracador perquè Mariela es nega a sortir al film. Si el director inclou tot el seu procés d'embaràs i paternitat amb Ainhoa és precisament per a què funcioni de mirall de la paternitat del lladre. Ell mateix ho explica en una entrevista⁴⁶: “Yo no tenía previsto que apareciera mi familia, ni el nacimiento de mi hija. Lo que pasa es que cuando Flako sale de permiso y empezamos a ocupar su espacio y tiempo, la mujer se queja. (...) La paternidad es algo muy importante en su historia, desde su padre y su infancia y la problemática de no traspasarle lo mismo a su hijo. Yo quería que la paternidad estuviera, pero la mujer se opuso a la grabación. Le propuse a Ainhoa que saliera el parto y los primeros meses de nuestra hija Laura para contar lo que quería contar de él, para hacer un espejo.” El treball especular ens ajuda a entendre d'una manera encarna-

da i vivencial què pot suposar abandonar a l'esposa i el fill en un moment tan fonamental de l'existència.

A banda de representar-se a sí mateixa i servir de contrapart creativa del director, que sovint discrepa amb ell, l'Ainhoa representa a moments a la Mariela i es recreen trucades i trobades que Siminiani va mantenir amb la dona del Flako. El director ho explica de forma explícita i sovint munta al film els comentaris previs o posteriors al rodatge del material escenificat, de les escenes necessàries pel relat que la càmera no va poder registrar. Per a conèixer i comprendre millor la història de Flako, el director càntabre reconstrueix moments claus de la seva vida i dels seus robatoris a través d'estratègies performatives. Reprodueix, per exemple, els moviments dels atracadors durant la seva recerca prèvia en la superfície, així com el seu itinerari a través del clavegueram. Escenifica també amb en Flako el moment de la seva detenció en el lloc exacte en què es va produir. A banda d'aquestes recreacions, la pel·lícula mescla els modes expositiu, interactiu, reflexiu i performatiu (Nichols, 1997 i 2013) en un conglomerat ben equilibrat i altament sofisticat.

Poc després de que en Flako surt de presó durant el seu primer permís i accedeix a sortir al film, la pel·lícula agafa el seu punt de vista i Siminiani li cedeix la veu *over* que narra el film. El director mostra una preocupació pel que fa a la representació d'una alteritat que certament desconeix. Per deixar ben clar que aquest traspàs no està centrat només en la veu que llegeix un guió prèviament escrit, el director mostra escenes que deixen clara la co-autoria (amb en Flako) de la veu *over*.

46 Es tracta d'una entrevista radiofònica realitzada per Jacinto Nicolás l'any 2019, en motiu de la projecció del film a l'IBAFF, el Festival Internacional de Cinema de Murcia. Recuperada de <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/74283>> el 27/11/2022.

En una d'aquestes escenes, de nou summament explícita, veiem a Siminiani i a Flako a l'estudi del cineasta davant l'ordinador. El director li demana al seu protagonista que vegi el muntatge en procés i que l'ajudi a puntualitzar, matisar i fer-se seu el relat que està teixint. "A través de esta narración compartida, *Apuntes para una película de atracos* confirma que las historias de vida se pueden contar a una, dos o muchas voces, en un ejemplo notable de autobiografía en paralelo." (Villarme, 2022). El film aconsegueix efectivament un equilibri molt aconseguit entre la història del Flako i la creació de la pel·lícula del Flako, que acaba aglutinant elements personals, i no tan sols professionals, de la vida de León Siminiani.

Partint del rodatge d'un documental sobre un atracador de bancs, la pel·lícula s'acaba preguntant pel propi sentit de la creació cinematogràfica, la seva moral, els seus límits i la seva relació amb el real. *Apuntes para una película de atracos* es converteix inesperadament en un documental sobre la família, la paternitat i les relacions de classe, en la mesura en què les trobades entre Flako i Siminiani comporten un intercanvi de visions del món que assenyalen les immenses diferències que existeixen entre els seus respectius contextos socials. A

la pel·lícula, tots els descobriments que va fent el director són també els descobriments de l'espectador i l'autor aconsegueix un retrat humà i profund de la història del seu protagonista (i co-narrador) i proposa sens dubte un coneixement situat sobre la història del Flako. El resultat final és una pel·lícula rica en temes i moments memorables, de personatges propers i complexos, extremament generosa i humanista en la seva visió del món i de la naturalesa humana.

Donada en part la diferència social i cultural entre cineasta i personatge, la mirada de Siminiani vers el Flako és una mirada encuriosida i exòtica, molt semblant a la que jo faig sobre la comunitat de frares a *La pel·lícula dels caputxins*. A banda de la clara connexió temàtica amb la meua pràctica –compartir el procés de creació del film sobre els caputxins i el naixement de la meua filla– m'interessa molt especialment el caràcter lúdic, centrat en l'auto-paròdia, la ironia i aquesta estètica del fracàs que ja he esmentat. L'ús variat i funcional dels modes de representació documental (Nichols) i el treball de precisió a l'hora d'estructurar el relat narratiu seran elements també fonamentals del llargmetratge de Siminiani que em serviran, al proper capítol, per analitzar *La pel·lícula dels caputxins*.



Fotograma de *Apuntes para una película de atracos* (León Siminiani, 2018).

How to with John Wilson (John Wilson, 2020)

L'any 2020 es va estrenar la primera temporada de la sèrie *How to with John Wilson*, a HBO. L'any 2021 es va presentar la segona temporada i el projecte s'ha renovat per a la seva tercera temporada. Les dues primeres temporades estan formades per sis episodis cadascun, d'una durada d'entre vint-i-cinc i trenta minuts. A la plataforma, la sèrie està catalogada com a documental. Efectivament, *How to with John Wilson* presenta persones, indrets i esdeveniments que sorgeixen del món històric i podem convenir que és un projecte de no ficció. Amb tot, es tracta d'un projecte molt original, d'una gran força expressiva i subjectiva, que adopta formes de fer de l'assaig audiovisual.

En els seus episodis, John Wilson intenta donar consells mentre s'enfronta als seus propis problemes personals. La ciutat de Nova York, on viu l'autor, és l'escenari protagonista de tota la sèrie i la ciutat en sí mateixa – amb les curiositats dels seus carrers i les seves gents – és un personatge fonamental de cada entrega, que comença sempre amb la salutació “*Hey New York*” del realitzador. Cada episodi es proposa com un tutorial, amb una pregunta de partida concreta i més o menys pragmàtica, tot i que habitualment els assumptes no tenen una solució òbvia: com iniciar una conversa trivial, com millorar la memòria, com cuinar un risotto perfecte, com apreciar el vi, com trobar un lloc per aparcar o com recordar els teus somnis són alguns dels *how to* que Wilson proposa.

En els seus tutorials estrofolaris, Wilson parteix del tema en qüestió però se'n va sempre per les branques i salta cap a d'altres assumptes, sovint molt llunyans al punt de partida, buscant relacions subjectives i po-

ètiques (més o menys forçades) o deixant-se portar per l'atzar de la vida i el rodatge de l'episodi. Els salts temàtics sorgeixen sovint seguint personatges que es troba en el camí, deixant-se portar per històries, freqüentment increïbles, d'altres persones. Una conversa el porta a descobrir una dada extraordinària, un objecte el dirigeix cap a la fàbrica on el construeixen, un anunci al carrer el fa arribar a reunions ben curioses o una xerrada fortuïta el porta a investigar l'efecte Mandela. Un element fonamental de la sèrie és que John Wilson sempre acaba transformant la qüestió de sortida en una investigació sobre aspectes més profunds i transcendents de l'existència humana.

La ironia i la comicitat que sorgeixen de l'estètica del fracàs estudiada en Siminiani – present també en els casos examinats de Berliner i McElwee – està també molt present a la proposta de Wilson. El realitzador i documentalista intenta trobar solucions, però normalment té poc èxit. Un no aprèn a fer res del que Wilson ensenya a fer, atès que ell mateix falla en el seu intent. John Wilson no només no aconsegueix fer les coses que es proposa, sovint ni tan sols avança en l'aprenentatge sobre els interrogants dels quals parteix. Amb tot, cada capítol inclou un reguitzell de reflexions profundes i proposa al món una riquesa sobre l'experiència humana que d'una altra manera s'hauria quedat oculta en racons de Nova York on les càmeres no solen anar. *How to with John Wilson* converteix el teixit mundà i quotidià en quelcom extraordinari i es pregunta sobre grans qüestions de la naturalesa humana a través de les petites coses de la vida diària.

La proposta de Wilson és sens dubte encarnada i local. La diversitat d'aprenentatges i coneixements fortuïts que fa el cineasta estan sempre situats i es presenten a través de les seves apreciacions subjectives, relacionades amb la seva història personal. Ell sempre està darrere la càmera i, tot i que és omnipresent, el veiem molt poc. És la seva veu la que guia la seva mena d'associacions vagues⁴⁷, filmades essencialment als carrers de la ciutat de Nova York. Tot i que a vegades sentim la seva veu off, parlant o entrevistant (des de darrere la càmera) a personatges que hi ha en quadre, el gran gruix de la veu de Wilson és *over* i està (re)escrita i afegida en la fase d'edició de cada episodi.

En plantejar els seus episodis com un tutorial —una estratègia que busca la comicitat i orienta el format— John Wilson parla a l'audiència en segona persona, tal i com solen fer els tutorials en referir-se a la seva comunitat de seguidors/espectadors. El director usa la segona persona del singular i ens parla de *tu*, tractant-nos d'una forma propera, personal i calurosa. Wilson es dirigeix a l'audiència d'una forma molt més (suposadament) espontània i natural que Siminiani. El seu to és més informal, però igual de pròxim, explícit i directe. A moments, Wilson ens parla de la seva vida personal i professional i canvia la segona persona per la primera del singular.

A la seva manera —com les propostes de Perlov, Mekas, McElwee i Berliner—, la sèrie manté una tensió constant entre allò personal i autobiogràfic i allò extern, provinent del món històric més variat. Wilson toca temes molt diversos de caràcter universal, però ho fa sempre des d'una visió local i parcial. Als seus episodis s'alternen entrevistes a desenes de persones desconegudes amb moments que (re)presenten a *mama the landlord* —l'adorable propietària del seu apartament, que viu al pis de sota— els amics o l'àvia del director. Investigant com un pot millorar la memòria, Wilson ens explica i ens mostra el nivell de detall amb el qual ha registrat la seva vida en llibretes. Apareixen els seus amics en trobades i festes, així com en el local compartit en el qual vivia abans. La relació entre Wilson i la seva propietària agafa tot el protagonisme en un parell d'episodis.

En primer lloc, al final de la primera temporada, el director presenta a *mama the landlord* i explica que, donat tot el que ella fa per ell, està decidit a impressionar-la cuinant un risotto. En aquest episodi, Wilson integra l'arribada del coronavirus i el confinament dins la sèrie i ho fa a través del seu cas particular, encarnat en l'afectuosa relació entre propietària i llogater. En segon lloc, en el primer episodi de la segona temporada, *mama the landlord* es decideix a mudar-se a Las Vegas i li ofereix a Wilson la venda de l'immoble. Durant el capítol

47 Va ser l'artista i investigadora Lúa Coderch, mentora i companya de BAU, qui em va parlar sobre el concepte d'associacions vagues a través de descobrir-me el projecte *Loose Associations* de Ryan Gander (2007). Del projecte n'existeix un llibre imprès, però va més enllà i inclou un esdeveniment en directe, protagonitzat pel propi Gander, que té una forma poc convencional, entre presentació, performance i conferència. A l'escola de doctorat de BAU, Coderch presenta el projecte com a metodologia per identificar problemes i desencallar processos en investigacions basades en pràctiques artístiques. Les *loose associations* o associacions vagues s'utilitzen fonamentalment per estudiar o fer explícit un vincle entre un conjunt d'elements diversos que no tenen una relació òbvia però creiem relacionats. Com apunta Coderch, pot resultar útil també si ens amoina que les imatges o els sons quedin subordinats a les paraules. Tant pels salts temàtics com per la relació creativa entre imatge i discurs, crec que *How to with John Wilson* és un projecte extremadament ric en associacions vagues.

seguim tot el progrés de decisió, el procés de la compra i el comiat amb la dona. L'àvia del director apareix precisament per donar-li totes les bones crítiques que el show de Wilson ha aconseguit, per tal de ser usades com a garantia de recursos econòmics futurs a l'agent immobiliari. En la seva vessant autobiogràfica, la sèrie es presenta especialment autoreflexiva i, una vegada més, juga les estratègies metadiscursives en favor de certa versemblança i molt orientades a l'humor.

Per tal de fer un treball analític concret, centrat específicament en les matèries d'expressió cinematogràfica, vull centrar-me en analitzar alguns elements importants d'aquest darrer episodi de la primera temporada, titulat "How to cook the perfect risotto", que acabo d'esmentar. Després del seu "Hey New York", i mentre mostra imatges de *mama the landlord* i el seu gos, Wilson comença a parlar en primera persona i ens explica que passa moltes hores amb ella. Wilson relata tot allò que la seva propietària fa per ell: li deixa sabatilles d'estar per casa, recull la seva brossa per a que estalviï en bosses d'escombraries, li porta cactus i cogombres, li renta i doblega la roba, cuina per a ell... A la seva veu l'acompanya una música de cadència tranquil·la que recorda a aquella sonoritat i estètica midi de llibreria. La música acompanya sovint el discurs de Wilson en tots els episodis i té sempre aquestes característiques de la música d'estoc. El director explica que vol compensar-la i cuinar un risotto, el plat preferit de la senyora. Aleshores ens anima a seguir-lo per descobrir com fer un bon arròs i apareix el títol de l'episodi, sobreimpressionat a la imatge de la propietària. Els títols de Wilson estan

fets a mà per ell mateix, amb tippex sobre papers de diaris pintats⁴⁸, i la seva confecció manual té la intenció d'advertir a l'audiència que es tracta d'una mena de vídeo domèstic o casolà, artesanal i proper, informal i poc processat.

En endavant, Wilson situa el risotto en el seu context històric i ens ensenya algunes paraules d'italià. Després busca receptes a internet i surt al carrer buscant banderes italianes que puguin portar-lo a algun mestre del risotto. Té sort i troba un home (un senyor impetuós que creu en els alienígenes), que li ensenya a cuinar-lo. Va al supermercat, compra els ingredients i ho intenta. Wilson proposa un joc comparatiu entre una recepta de vídeo d'un xef italià, molt cuidada i elegant, i el seu desastrós procediment. Després de tres intents sense èxit, considera que la falta de nicotina al cos —explica que porta una setmana sense vapejar— pot ser el causant del seu desassossec i la seva falta d'èxit. "Maybe, before you can perfect the art of risotto, you're gonna need to perfect the art of quitting first." I així, en un enllaç subjectiu i juganer, salta del risotto a l'hàbit de fumar. Parla de la seva addicció i del que suposa deixar la nicotina. Tot a Nova York, assegura, li recorda al seu hàbit de vapejar. Mentre ens diu això, ens mostra una successió d'imatges del carrer on xemeneies, clavagueres i altres escapaments deixen anar fum o vapor. En aquest passatge de l'episodi es posa de manifest un dels elements essencials que converteixen *How to with John Wilson* en un assaig.

48 Wilson ho explica en una entrevista realitzada per la CBS l'any 2021. Recuperat de <<https://youtu.be/7zwYodXUKEc>> el 29/11/2022. Tant la idea dels tutorials, ja en la forma de How to, igual que aquests intertítols específics, provenen d'un conjunt de curtmetratges anteriors del director, des de *How To Clean a Cast Iron Pan* (2012) fins a *How to Live With Regret* (2018).

En el seu muntatge creatiu, la sèrie evita usar la imatge per il·lustrar el discurs. Ben al contrari, la relació de la veu amb la imatge té un valor assagístic en la mesura en què crea metàfores, jocs o comparacions que proposen pensament i desprenen un humor irònic i intel·ligent. Wilson ens fa *tornar a mirar* les imatges, que no estan pas subordinades al comentari, i possibilita que les interroguem o les posem en una relació dialèctica amb la paraula sense que perdin la seva autonomia. El discurs ve expressat per un comentari que imposa una lectura de les imatges mostrades, modificant el seu sentit original pretès o fixant la seva valència semàntica en la direcció desitjada pel realitzador. A *How to with John Wilson*, “una intel·ligència pensante o poetizante prima sobre lo expositivo”, característica essencial que Antonio Weinrichter destaca de l’assaig (Weinrichter, 2007, p. 34). Per a que hi hagi assaig, assegura el teòric, hi ha d’haver un punt de vista i reflexió, dos conceptes que comparteixen la subjectivitat. L’assaig comporta “no sólo una enunciación performativa, sino la voluntad de construir un discurso. Una definición restrictiva de ensayo cinematográfico pondría el énfasis en la presencia de una subjetividad que conduce (literalmente) el discurso; y distinguiría incluso entre la corriente autobiográfica o diarística y el ensayismo, que incluye la reflexión.” (Weinrichter, 2007, p. 44).

Igual que fa Berliner a *Nobody’s Business*, Wilson re-significa cada imatge usant-la d’una forma poètica –casi sempre a través de metàfores– buscant sempre la comicitat. A diferència de Berliner, però, Wilson usa gairebé sempre imatges pròpies (personatges o situacions curioses dels carrers de Nova York) per crear noves i divertides significacions en la interacció amb el seu discurs. Aquest exercici esdevé en diferents moments de tots els seus episodis. Hi ha una mostra especial-

ment interessant d’aquest recurs a “How to Appreciate Wine” (T2E3), que esdevé en les relacions jocosos que estableix entre els elements que estudia del vi –el char-donnay, el pinot, la llàgrima...– i diferents personatges singulars del carrer.

Tot i que la proposta de Wilson és molt més homogènia en el seu muntatge, té també alguns moments memorables que proposen altres tipus de materials. A “How To Put Up Scaffolding” (T1E2), s’inclou un breu assaig sobre l’ús de les bastides al cinema, creat a través del comentari de Wilson i talls de pel·lícules, des de Harold Lloyd fins a Jackie Chan, passant per l’agent 007, *All that Jazz* (Bob Fosse, 1979) i vídeos pornogràfics. Al mateix episodi apareixen imatges d’anuncis estil “teletienda” que Wilson rodava en la seva faceta de realitzador comercial. D’altra banda, la sèrie està farcida d’imatges que el director filma de diaris, llibres, vídeos o notícies a internet, a través també de filmar el televisor, l’ordinador portàtil o el telèfon mòbil.

Tornant a l’anàlisi de “How to cook the perfect risotto”, val a fer esment encara dels salts que estan per arribar. Marxa a la neu per oblidar-se del fum i buscar en l’esquí un estat de relaxació i gaudi (que evidentment no troba). Sí que troba però un jove que produeix grans quantitats de fum negre a propòsit amb el seu cotxe: “I am addicted to it. I am all about diesel.” En el seu periple a la muntanya, la digressió arribarà lluny. Donat que el jove conductor assegura que tot contamina i posa com exemple les bosses de patates fregides, Wilson decideix inspeccionar-les. En adonar-se que, al supermercat del poble muntanyenc, les bosses de patates fregides s’inflen per la pressió atmosfèrica, el director puja a un helicòpter per veure si és capaç de fer-les explotar. No ho aconsegueix, però se’n adona que fa molt que no

pensa en la nicotina. Torna cap a casa seva renovat i dispostat a cuinar un risotto suculent. S'adona que necessita nous utensilis de cuina al mateix moment que mor el primer novaiorquè a causa de la covid-19. Tot i que aconsegueix comprar una cassola en un mercat de segona mà, no pot fer-se amb els ingredients necessaris donat l'escasseig d'aliments provocat per les compres desmesurades. I arriba el confinament. Es trasllada l'oficina a casa i ens mostra l'ordinador amb el projecte de la pròpia sèrie, dins el software d'edició, en un exercici autoreflexiu exactament igual que el de Siminiani.

Avergonyit, sense haver aconseguit cuinar el risotto, evita el contacte amb *mama the landlord* per la por de contagiar-li el virus. I la troba a faltar. Wilson es proposa cuinar el risotto i aconsegueix que li arribin els ingredients a casa. Però la seva mama putativa pateix una embòlia i és ingressada. “Maybe instead of trying to perfect your risotto, you should have just given it to her the first time you made it. And maybe now you’ll never be able to give it to her.” En aquest punt, torna a arribar una seqüència de muntatge d’imatges metafòriques, mesclades amb imatges pròpies del confinament, on l'autor reflexiona amb melangia sobre les conseqüències de la pandèmia i les lliga, amb gràcia i ironia, amb cadascun dels temes tractats durant tota la primera temporada. A banda de crear comicitat, el visionat de l'escena crea certa emoció dramàtica. Afortunadament, i com era d'esperar, la veïna tornarà a casa recuperada i Wilson cuinarà un risotto més que acceptable per a ella, que compartirà respectant la distància social, tot deixant-li a l'escala.

Tot i el clar dispositiu—construït, molt retòric, i orientat a l'humor— amb el qual es presenta la sèrie, la proposta no deixa de funcionar com un tutorial sobre la pròpia existència. Que els personatges i els carrers de Nova York es presentin tal i com són en el món històric hi té un pes important. També és fonamental tota la part íntima, centrada en la relació entre el director i la veïna. La sèrie, de no ficció i vinculada amb la realitat compartida, es presenta com un relat subjectiu, atzarós i capriciós, tal i com es presenta la vida humana.

Si bé és complicat parlar del valor terapèutic que pot suposar per al seu autor, *How to with John Wilson* sí es proposa amb un to aspiracional. Cada episodi suposa una recerca cap a una vida higiènica, justa i desitjable, i proposa tot un conjunt de cavil·lacions sobre els valors, les emocions i els vincles amb l'entorn i els altres éssers vius, humans i no humans⁴⁹. El crític Daniel Fienberg va escriure a *The Hollywood Reporter* que *How To with John Wilson* és “divertit, trist i, al final, sorprenentment profund.”⁵⁰ És aquest to, aquest joc entre veu i imatge, i aquesta combinació d'humor, duresa i profunditat que he volgut traspasar a la meva pel·lícula.

Com ja he dit, considero que la mirada de Siminiani sobre el Flako és una mirada exòtica i encuriosida. També ho és la de Wilson sobre els personatges estrambòtics que va trobant per la ciutat, des dels *frikis* d'Star Wars fins a l'inventor de l'allargador de prepucis, passant pels àrbitres i els assistents a la convenció sobre l'efecte Mandela. Amb tot, hi ha una diferència fonamental entre ambdues mirades. Siminiani proporciona al seu

49 A “How To Cover Your Furniture” (T1E4), John Wilson presenta i parla bastament del seu gat, mostrant afecte i amor pels animals.

50 Recuperat de <<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-reviews/how-to-with-john-wilson-tv-review-4080808/>> el 19 de maig de 2022.

film mostres constants d'un tracte de respecte i inclusió cap al Flako. Per la seva banda, Wilson segueix la corrent als personatges quan els filma, però (sempre de forma irònica i entre línies) se'n en riu quan selecciona i juxtaposa les seves preses i les comenta en el muntatge final.

Més enllà dels seus comentaris sarcàstics, el director munta sovint preses on els personatges dubten, no saben què respondre o es mostren clarament confosos, moments on els testimonis no apareixen especialment afavorits. Si bé la (re)presentació de *mama the landlord* connecta amb la voluntat de Perlov –aquella de filmar amb una bona aparença a persones estimades–, la presentació dels personatges curiosos està ben bé a les seves antípodes. Emperò, i des de la meua forma d'atendre *How to with John Wilson*, la mostració de la seva realitat més mundana –desendreçada, infuncional i estranya–, així com la seva auto-representació paròdica –fonamentada en l'estètica del fracàs i el seu posat innocent i dubtós–, atorguen a Wilson un estatus des del qual pot observar les rareses dels altres. Abans d'enriure-se'n dels demés, Wilson se'n riu d'ell mateix. L'autor s'atreveix a assenyalar els *frikis* perquè s'inclou en el col·lectiu. Ell sap de sobres que, cadascú a la seva manera, tots en formem part.

Tot i que havia vist la sèrie i l'havia gaudit sobremanera, no vaig ser jo qui en primera instància va relacionar la meua pràctica fílmica amb *How to with John Wilson*. El projecte en desenvolupament de *La pel·lícula dels caputxins* va ser seleccionat al D'A Film Lab, tot un conjunt de reunions i mentories organitzades pel Festival D'A de Barcelona. Va ser en aquestes mentories on Joan Sala, productor executiu de Filmin, va associar el meu projecte al de John Wilson, després de veure el teaser de

La pel·lícula dels caputxins. Quan Sala va apuntar les semblances i va proposar *How to with John Wilson* com a referent del meu projecte, ho vaig veure clar de seguida. El to autocrític i irònic de Wilson, centrat en l'estètica del fracàs, la relació assagística entre imatge i discurs i l'ús de plans detall filmats de llibres, vídeos o notícies a internet (a través de filmar l'ordinador portàtil o el telèfon mòbil) són els elements centrals que vaig intentar incorporar –una mica a corre-cuita– a *La pel·lícula dels caputxins*.

En aquest tercer capítol he definit i estudiat la comunitat de pràctiques de *La pel·lícula dels caputxins* a través de la constellació fílmica, una proposta metodològica pròpia de l'estudi cinematogràfic. Per tal de dibuixar la constellació he detectat una imatge capital o *seqüència nuclear* que conté el dispositiu central del meu film i que ha estat present, inicialment de forma inconscient, des del començament de la recerca. He trobat la seqüència nuclear al curtmetratge *Límites: 1ª persona* i he especificat la rellevància de la relació del film amb *Mapa*, el primer llargmetratge de León Siminiani, estrenat tres anys després del curt. En la relació entre la seqüència nuclear i la meua pel·lícula he definit un *motiu central* de la pràctica: *l'exercici autobiogràfic de no ficció amb una funció reparadora i un caràcter lúdic o humorístic*. En l'estudi d'aquest motiu, les estratègies autoconscients, metadiscursives i autoreflexives del text fílmic han agafat protagonisme, sobretot pel que fa al to encarnat, juganer o còmic.

La constellació fílmica de *La pel·lícula dels caputxins* ha contemplat l'anàlisi de fragments de deu films. Els dos primers films, dels Lumière i Vertov respectivament, han marcat un punt de sortida del cinema autobiogràfic i han volgut estudiar una evolució avantguardista

dels recursos autoreflexius al cinema. *Diary*, de David Perlov, ha seguit certa evolució d'allò metadiscursiu també a través del so, i ha servit per estudiar certes diferències entre el diari i l'autobiografia, així com per inspeccionar la mirada amorosa i afalagadora de Perlov sobre els seus actors socials. Tot i les diferències formals entre *La pel·lícula dels caputxins* i l'obra de Jonas Mekas, he denotat la importància de la seva vocació artística, situada i transformadora per tal d'incloure-la dins la constel·lació. La mirada de Mekas sobre les persones de les seves filmacions és molt afí a la de Perlov, plena d'amics, família i altres ésser estimats.

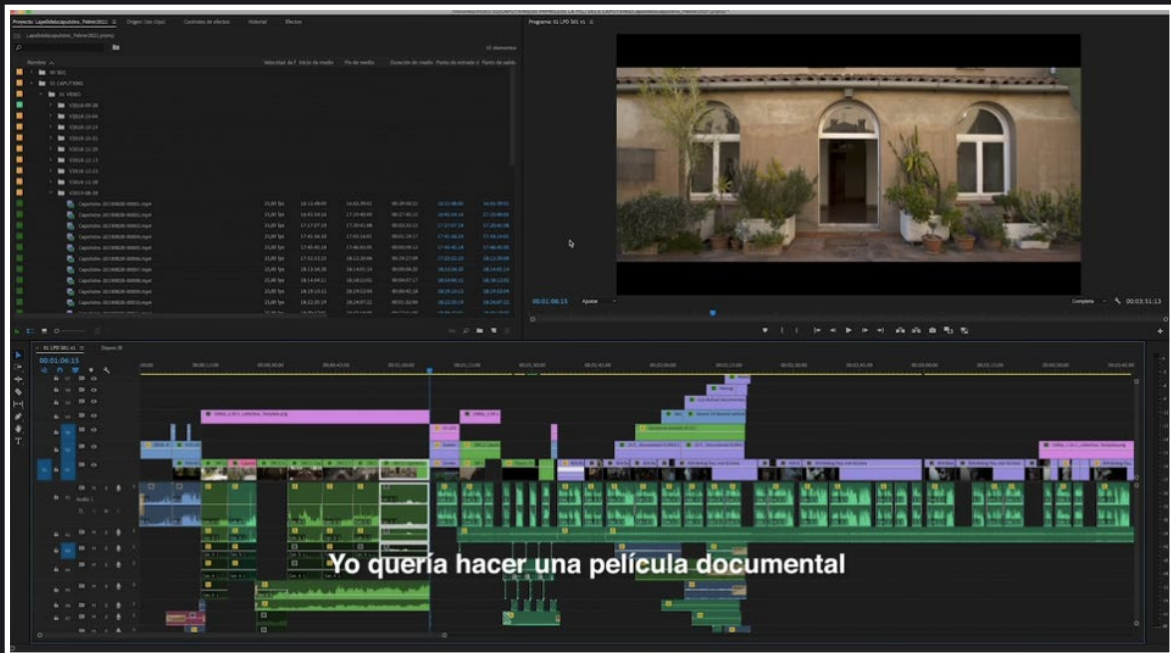
Dins el nucli dur i contemporani de la constel·lació, he analitzat escenes i seqüències dels quatre autors de la comunitat de pràctiques. *Sherman's March*, de Ross McElwee, ha servit per marcar un inici clar de la ironia còmica i l'estètica del fracàs del cinema autobiogràfic de no ficció. L'obra ha estat cabdal també per la seva doble voluntat interior (cap a allò personal) i exterior (cap

a allò històric). El retrat familiar, centrat en el seu pare, que fa Alan Berliner a *Nobody's Business* ha aportat nous matisos a la comunitat de pràctiques. Per una banda, ha suposat l'estudi d'una forma diversa d'aconseguir comicitat a través del metadiscurs i, per l'altra, ha definit un ús assagístic de la imatge d'arxiu, centrat en rebaixar el drama generant metàfores humorístiques. El cinema autobiogràfic i situat de Siminani s'ha revelat central en el meu estudi, tant pel seu to i la seva retòrica com per la seva alternança entre els modes interactiu, reflexiu i performatiu de la representació documental proposats per Bill Nichols. Per últim, he estudiat la sèrie *How to with John Wilson* amb la missió de seguir inspeccionant la relació entre el cinema autobiogràfic i l'assaig audiovisual, iniciada a la constel·lació per Berliner. La construcció poètica entre veu i imatge que proposa Wilson, així com el seu to, que aconsegueix combinar humor, duresa i profunditat, han estat elements importants per a la meva pel·lícula.



Fotograma del sisè episodi de la primera temporada de *How to with John Wilson* (John Wilson, 2020).

LA PRÀCTICA FÍLMICA



Fotograma subtítulat de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

«No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie.»

Walter Benjamin

Tal i com anuncio a l'inici de la meva pràctica fílmica, “jo volia fer una pel·lícula documental sobre una comunitat de caputxins de Barcelona.” No obstant això, a pesar dels meus anhels, vaig fer una altra pel·lícula. Lluny de ser un documental observacional sobre els frares, *La pel·lícula dels caputxins* és un film de no ficció que proposa una mirada honesta, estranyada, irònica i autocrítica sobre el procés de creació audiovisual i la paternitat. El film, extremadament subjectiu i autoreflexiu, em posa a mi al centre i em converteix en el protagonista d'un doble objectiu: la realització d'un film observacional sobre els caputxins i l'adaptació a la recent paternitat i la criança. Autoproduïda i sense pressupost, la pel·lícula intenta explicar amb sinceritat les meves vivències personals al voltant de la creació del film amb els religiosos i la meva situació familiar.

La pel·lícula dels caputxins ha suposat també un compromís acadèmic. La confecció, l'observació del procés i l'anàlisi de la pel·lícula són objectius centrals de la meva recerca basada en la pràctica cinematogràfica. La investigació que he dut a terme m'ha demanat prendre registre del procés de creació de la pel·lícula des dels seus orígens. Al temps que intentava rodar el documental observacional, pensava i apuntava idees, gravava notes de veu, catalogava el metratge i filmava també imatges estil *making of*, que servien per rendir comptes de la creació del film. Donat que la investigació doctoral m'ho exigia, sempre vaig estar atent al procés i vaig donar valor a allò que normalment es descarta, allò que s'esdevé al principi o al final d'un pla, a la presa fallida,

a la confusió i l'error. Des del principi vaig demanar a en Ronen —tècnic de so del film— que gravés el so amb antelació per tal de registrar els preludis, la negociació amb els frares, la vacil·lació i les faltes d'entendiment.

En aquest sentit, la investigació ha generat des dels seus inicis tot un conjunt de materials que jo he aglutinat com *el fora de camp dels caputxins*, allò que envolta i circumscriu la creació del film dels frares. A banda de registrar-hi textos, imatges, lectures compartides, seminaris, tutories, pel·lícules i altres objectes epistèmics, el web cronograma també inclou una mena de diari de rodatge que recull aquest fora de camp dels caputxins; àudios, vídeos, fotogrames, textos, idees i impressions respecte els esdeveniments que es van succeir i el procés del rodatge.

És des d'aquesta mirada investigadora, que atorga importància al procés, des de la qual decideixo enfocar la nova pel·lícula, la pràctica fílmica que presento en la recerca. Va ser més o menys senzill centrar-me en els meus problemes amb els frares, però la inclusió de la meva vida personal no va ser ni tan conscient ni tan accessible. La paternitat i la vida familiar van començar a aparèixer al film tímidament, només per donar context a la dificultat de fer la pel·lícula. La paternitat m'ha remogut profundament, però he necessitat distància per observar-la. No ha estat ben bé fins al final del procés on he pres consciència d'una certa necessitat expressiva i he incorporat la vida familiar com una segona trama fonamental de la proposta.

En la definició final de la proposta, el meu propi procés –tant professional com personal– agafa tot el protagonisme, deixant els frares, la Neus i la Rita com actors i actrius secundaris de la meva història. Al film, miro aquests personatges amb la mateixa estranyesa amb la qual m'estic mirant a mi mateix, al meu procés vital i professional. És a través d'estranyar-los a ells que m'estranyo a mi. A *La pel·lícula dels caputxins* filmo allò que estic intentant processar; des d'aquí sorgeix la funció reparadora de la pel·lícula, que m'ajuda a prendre consciència de mi mateix a través de la meva relació amb els altres i amb el cinema.

Aquesta mirada aliena i perplexa sobrevola tots els aspectes del film. Professionalment, no vaig ser prou conscient dels reptes que em proposava. La meva proposta posa en relleu la falta de sintonia amb els frares i les batalles per aconseguir rodar certes imatges. A banda, inclou tot un conjunt de reflexions que sorgeixen d'intentar posar-me en el lloc de l'observat. A nivell personal, just després del part de la Rita, descobreixo una Neus transformada i desconeguda, que pateix canvis corporals molt exigents i encarna una maternitat que desconeixia, molt més complexa del que havia imaginat. La criança es demostra aclaparadora i fa sorgir certes discrepàncies educatives i familiars, reflexes d'algunes diferències de cosmovisió entre la Neus i jo.

La meva estupefacció, aquest estranyament sobre la meva realitat, ha estat precisament la que ha propiciat convertir els impediments en possibilitat i generar *La pel·lícula dels caputxins*. L'estudi i l'escolta atenta a tot allò que vaig vivint en el moment de rodar la pel·lícula m'afecta a mi i afecta també als que m'envolten, propiciant canvis en la meua manera d'afrontar la pel·lícula. Sense embuts, i amb un empeny sincer, poso en relleu

les circumstàncies que em situen en escenaris desconeguts, imprevistos i enrevessats, i proposo una mirada honesta sobre la dificultat del procés vital, centrat en realitzar una pel·lícula i adaptar-me a la paternitat. Com argumentaré més endavant en aquest mateix capítol, aquesta estranyesa subjectiva sobre el món i sobre les persones del meu entorn és un biaix fonamental que ha orientat algunes preses de decisions importants de *La pel·lícula dels caputxins*, sobretot pel que fa a la (re) presentació dels altres.

En endavant, proposo una anàlisi de *La pel·lícula dels caputxins* en tant que objecte d'investigació acadèmica. Pel que fa a la recerca doctoral, *La pel·lícula dels caputxins* està al servei de l'aprenentatge i té la missió d'expandir la meua pràctica cinematogràfica i transferir certs coneixements i sabers a la comunitat. El text que presento a continuació està centrat en evidenciar i rendir comptes dels aprenentatges i les decisions preses, buscant les influències, referents i recerques concretes que han afectat els diversos aspectes particulars de la producció, la realització i l'edició de la pel·lícula. ¿D'on sorgeixen les meves decisions creatives? ¿Què he après fent la pel·lícula? ¿Quines dificultats i quins beneficis s'han presentat en investigar a través d'una recerca pràctica des del cinema?

Destaco i analitzo cinc elements fonamentals sorgits de la producció i realització de la pràctica filmica: les condicions materials del film, la representació de l'alteritat a *La pel·lícula dels caputxins*, els modes de representació, la narrativa i el muntatge del film i la meua veu dins la pel·lícula. Totes i cadascuna de les subseccions que conformen el capítol estan centrades en el meu cas particular. No pretenc estudiar la representació de l'altre, els modes de representació o la narrativa i el muntatge en

el cinema, en general, sinó centrat en el cas específic de *La pel·lícula dels caputxins*. En cap cas ofereixo un estudi teòric exhaustiu de cadascun dels temes plantejats – tots històrics i essencials en la creació fílmica– sinó que faig ús dels recursos, teories i estratègies que considero útils per rendir comptes del procés de creació del meu llargmetratge.

La selecció és notablement personal i subjectiva i està molt vinculada al meu procés específic al respecte de *La pel·lícula dels caputxins*. Els assumptes que més m'han preocupat s'han anat concretant en funció dels esdeveniments i les demandes específiques de la producció del film. He seleccionat els temes a analitzar mirant de discernir quins han estat els meus aprenentatges més importants, atenent els reptes més grans i que més m'han interessat durant la meva recerca pràctica. En l'anàlisi, miro de relacionar el meu procés pràctic amb els films estudiats a la comunitat de pràctiques, amb les idees teòriques dels autors i autores estudiades a la revisió literària i amb altres eines metodològiques –el cosmograma, l'assaig fílmic– que conformen la constel·lació d'objectes de la meva recerca doctoral.

En primer lloc, investigo com les condicions materials de la producció del film han condicionat la seva forma, relacionant el pressupost amb el temps i posant en relleu els compromisos i les renúncies que ha comportat la realització de la pel·lícula. En segon lloc, estudio el concepte d'alteritat i relaciono la pràctica cinematogràfica de no ficció amb l'etnografia visual per tal d'estudiar la representació dels frares, la Neus i la Rita a *La pel·lícula dels caputxins*. Tot seguit, analitzo el meu estudi pràctic sobre els modes de representació proposats per Nichols (1991, 1994 i 2010), posant especial atenció al valor investigatiu dels modes performatiu, interactiu i reflexiu, així com inspeccionant el seu potencial humorístic. Després, centro la importància del muntatge a *La pel·lícula dels caputxins* i inspecciono l'edició del film segons les seva funció narrativa i expressiva, interessat per analitzar el dispositiu narratiu de *La pel·lícula dels caputxins*. Lluny d'oferir una anàlisi sistemàtica de la narrativa, el text se centra en elements particulars, vinculats amb escenes del film i en relació amb altres obres de la comunitat de pràctiques. Per últim, el capítol explora alguns dels aprenentatges que han sorgit al voltant de la veu narradora, centrats en el valor encarnat i múltiple de la veu i orientats cap a la seva relació creativa amb les imatges.

Les condicions materials

La pel·lícula dels caputxins s'ha vist afectada per les seves condicions materials; la falta de pressupost i l'estructura mínima, el temps i les condicions particulars del projecte han estat components centrals en la configuració formal de la pràctica fílmica. La falta de mitjans ha reduït la feina d'investigació i guió, ha limitat les jornades de rodatge i ha impossibilitat filmar alguns esdeveniments importants al convent. A més, les condicions del projecte han condicionat la realització, la fotografia i el muntatge de la pràctica fílmica.

El fet de que la pel·lícula sigui una eina d'investigació cabdal d'una tesi doctoral també ha significat enormement la producció. La necessitat de materialitzar

i analitzar el film dins un temps determinat, delimitat per la recerca, ha afegit certa pressió i ha propiciat un apressament que ha condicionat la producció de la pràctica. El projecte fílmic –autofinançat, realitzat mentre treballava a la universitat i criava la Rita– m'ha demanat renunciar a certs compromisos familiars i a alguns temps de descans, generant algunes fatigues i tensions. A la darrera part d'aquesta secció inspecciono la noció del *creador entusiasta* de l'investigadora Remedios Zafra i, a través de la seva mirada, estableixo vincles entre la producció de *La pel·lícula dels caputxins* i una certa realitat de l'àmbit professional creatiu, artístic o intel·lectual.

El pressupost i el temps

La pel·lícula dels caputxins és un film autoproduït, ideat, rodat i postproduït sense cap finançament i desvinculat de cap empresa productora. La investigació doctoral tampoc ha rebut cap subvenció ni ajuda. La creació i la producció del film, en totes les seves fases, l'he dut a terme amb ajudes desinteressades de la Neus, el Ronen i alguns altres amics i amigues, professionals de l'àmbit audiovisual. Fora del circuit industrial i de molt baix pressupost, el film s'ha dut a terme de forma col·laborativa amb un petit equip humà que hi ha participat de forma espontània, no vinculant, en les jornades, formes i etapes que li ha estat possible. Moltes de les decisions sobre la creació de *La pel·lícula dels caputxins*

no han estat preses estrictament sota criteris artístics, ètics o investigatius, sinó que s'han vist condicionades per les condicions materials del projecte. La meua pràctica fílmica és com és en bona part pel seu pressupost, per la seva estructura i les seves condicions de producció específiques.

Durant la fase d'investigació vaig comptar amb l'ajuda d'en Manel, amic i guionista, que em va ajudar a orientar la pel·lícula observacional i dibuixar un primer llistat d'escenes per rodar al convent. En la mesura que el projecte es va anar complicant i dilatant en el temps, les obligacions professionals d'en Manel van impossibilitar que continués col·laborant amb la producció. En

aquest mateix període, la Neus, la Laia i la Pati, totes tres productores audiovisuals, van estar donant-me suport amb algunes idees i confeccionant els primers dossiers del projecte. Tot i que la Pati es va acabar desvinculant, la Neus i la Laia han estat participant en la producció fins al final, proposant idees, confeccionant pressupostos, omplint sollicituds, movent contactes i acompanyant-me a mentories i altres esdeveniments de la indústria cinematogràfica.

En Pablo i en Raúl han estat també presents durant tot el procés de creació de la pel·lícula i han estat grans consellers al respecte del guió, la narrativa i el muntatge de *La pel·lícula dels caputxins*. Tot i que la seva ajuda ha estat molt valuosa, ha arribat fins on ha pogut, limitada pel seu conjunt d'obligacions professionals i personals, també encreuades amb les meves pròpies. Durant el procés hem trobat tardes i caps de setmana per treballar algunes idees i repassar alguns muntatges, però la falta de pressupost i estructura del projecte no ens ha permès dedicar-nos prou exhaustivament a la pel·lícula i formar un equip de treball professional.

L'equip de rodatge, durant les setze jornades de filmació al convent, ha estat format per en Ronen i jo. La participació del Ronen, tècnic de so directe de *La pel·lícula dels caputxins*, ha estat absolutament fonamental. Sense la seva disposició a formar part de la producció del projecte, capitalitzant el sou i el lloguer del seu equip de so, no crec que m'hagués animat a rodar al convent. El so és, com a mínim, la meitat d'una pel·lícula, i em sentia incapaç de registrar imatge i so de qualitat jo tot sol. OCom no podia ser d'una altra manera, en Ronen estava disposat a rodar al convent durant les jornades

que no tenia rodatges professionals remunerats ni compromisos personals assenyalats. Per tal d'anar a filmar els frares, era imprescindible quadrar la seva agenda amb la meua, incloent també les dels frares, que no sempre podien atendre'ns. Aquest fet va limitar el nombre de jornades de rodatge, va escurçar el metratge, va minvar la relació amb els frares i va impossibilitar filmar alguns esdeveniments específics que hagués volgut captar; algunes celebracions de la comunitat, un concert al temple i unes xerrades sobre el paper de la dona a l'església que organitzava Enric Cortés, entre alguns d'altres.

Al convent, jo em vaig encarregar de la realització i la fotografia, operant la càmera sense cap ajuda. Configurar i operar la càmera, així com enquadrar i cuidar la fotografia, al temps que negociava amb els frares, pensava i intentava dirigir la filmació, va ser exigent. Facilitar-me la feina de càmera era important per tal d'arribar a tot. En aquest sentit, cal notar que la posada en quadre de *La pel·lícula dels caputxins* està summament condicionada per aquest fet. El metratge rodat al convent busca una *realització franciscana*; plans oberts i estàtics, sobre trípod, amb una fotografia de composició estable i perspectiva lineal que atorga protagonisme a l'espai i transmet serenor. Aquesta *realització franciscana* em funcionava creativament, però sorgia sens dubte de la necessitat i les limitacions del pressupost i l'equip humà. Si hagués pogut disposar d'un segon operador de càmera, hagués plantejat una altra realització. Rodar un film de no ficció com *La pel·lícula dels caputxins* amb una sola càmera condiciona també el muntatge del film. Hi entraré amb detall més endavant.





Fotograma de *La película dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

La pel·lícula dels caputxins m'ha demanat exercir molts rols. La falta de finançament de la pel·lícula ha minvat el treball d'investigació i guió, ha limitat les jornades de rodatge i ha impedit filmar celebracions i altres esdeveniments amb cert potencial. El pressupost ha condicionat la realització, la fotografia i el muntatge de la pràctica fílmica. Donada l'òbvia relació entre els diners i el temps que esdevé en la creació d'una pel·lícula, la falta de pressupost també ha tingut conseqüències en el temps de la producció, en totes les seves fases. Al respecte dels diners i el temps en la producció cinematogràfica, Godard va assegurar: "Muy pronto me di cuenta de que, en una película, lo importante era controlar el dinero; el dinero, es decir, el tiempo; es decir: tener el dinero, poder gastar el dinero al ritmo y al gusto de uno." (Godard, 2010, p. 129).

D'una banda, treballar sense pressupost ni pla de rodatge, i en funció de les altres feines i obligacions de l'equip, ha arrossegat el projecte cap a un temps suspès i indefinit, no acotat ni organitzat. Aquest fet ha comportat un rodatge a batzegades, en part fortuït i aleatori, i molt estès en el temps. La falta de calendari no ha favorit una organització ni una consciència temporal del projecte, i les dates de les comissions de seguiment anual i el dipòsit de la tesi han estat les úniques fites temporals que han condicionat les fases d'investigació, rodatge i postproducció de la pràctica. D'altra banda, i en relació amb la investigació, la sensació és que sempre he tingut pressa i he sentit pressió per materialitzar la pel·lícula.

Si la pel·lícula, en tant que objecte artístic, no tirava endavant, es podia abandonar. La pel·lícula en tant que eina d'investigació, emperò, era un objecte cabdal de la meva tesi. ¿Com dur a terme una investigació basa-

da en una pràctica sense pràctica? La producció de la pel·lícula era fonamental per al doctorat. Des d'aquesta inquietud, no tan sols he sentit pressió per realitzar la pel·lícula, sinó també per realitzar-la amb el temps suficient per a ser pensada i analitzada a posteriori, contemplant les limitacions temporals de la investigació doctoral. Des d'aquest entramat de relacions, molt vinculat a les condicions materials del film, ha sorgit un apressament que ha condicionat la producció de la pràctica.

Al setembre del 2018, set mesos després del naixement de la Rita, vaig començar a rodar al convent dels caputxins de Sarrià sense una idea gaire definida, sense haver investigat excessivament la comunitat ni haver creat vincles de confiança amb la major part dels frares. Vaig començar a parlar del projecte amb Joan Botam i Enric Castells, el prior, mesos abans de començar a rodar. Tot i que només em vaig reunir formalment amb ells dos, vaig quedar-me a dinar al convent alguns dies i vaig anar coneixent a bona part dels frares de la comunitat. A les visites sense càmera que vaig fer al convent, sempre trobava escenes que hagués volgut filmar. Vaig decidir perllongar la fase d'investigació i coneixença dels caputxins a través de la càmera, amb l'objectiu de començar a acostumar-los a la nostra presència, a la càmera i als micròfons. Vaig introduir ràpidament la càmera dins la comunitat de frares per començar a materialitzar la pel·lícula, fos com fos, sempre amb la pressa de generar metratge per realitzar el film.

Quan vam començar a rodar només tenia clares un parell d'idees creatives. D'una banda, m'interessava la quotidianitat desconeguda dels frares, el dia a dia més mundà d'aquells catorze homes que no havien escollit viure junts. Tot i que era conscient de la transcendèn-

cia històrica del convent de Sarrià i algunes de les seves figures, el meu interès era mostrar allò que es desco-neixia, el teixit més íntim, la dimensió més terrenal. En certa manera, m'interessava dessacralitzar els frares i mostrar la seva faceta més mundana. D'altra banda, volia presentar els caputxins de manera observacional, obviant el dispositiu de filmació i la presència d'en Ronen i meva rere la càmera. Tot i que era conscient que encara no havia establert prou llaços amb ells, vaig creure convenient començar a conèixer i explorar els potencials personatges, així com les possibles històries del film, directament amb la càmera.

Vaig començar a filmar els religiosos fent qualsevol cosa, però sempre des d'un intent observacional; en Pere a la recepció, en Manolo copiant llibres, Enric Cortés al seu despatx, un passeig forçat amb el Pare Jaume,... Vaig voler filmar el pare Lluís al barber –ell s'hi va negar– abans d'haver filmat res més amb ell. Poques vegades vaig començar filmant entrevistes amb els frares, interessant-me per les seves històries passades i presents, aquelles que ells volien explicar-me. Tenia pressa per fer la pel·lícula observacional i menyspreava les formes de fer més clàssiques, com les entrevistes i altres morfologies típiques del reportatge. No volia *bustos parlantes* ni frares mostrant fotografies o explicant imatges religioses.

No m'interessava tornar a parlar de la Caputxinada ni filmar els consells sobre les herbes remeieres que Fra Valentí ja havia ofert en tots els mitjans generalistes del país.

Tot i que, poc a poc, vaig anar canviant les estratègies, la pressa i la convicció en una certa forma fílmica van condicionar les meves relacions amb els frares i van dirigir la filmació cap a un terreny de joc determinat. L'afany apressat va entrar ràpidament la càmera al convent, però aquesta no va mostrar-se especialment procliu a escoltar els frares, sinó que anava en la cerca de l'impossible film observacional que, tot i ser explícit, no era realment compartit amb els religiosos. D'una banda, es va desconsiderar l'apropament inicial als caputxins i la seva escolta activa, accions fonamentals per mostrar respecte i reforçar la meua relació de confiança amb ells. De l'altra, es van deixar d'explorar solucions formals creatives de muntatge a través de metratges de realització clàssica. Durant el rodatge, davant la dificultat de la captació observacional, i en prendre consciència de la importància del muntatge, vaig anar incorporant formes de fer diverses, entrevistes i altres recursos a priori repudiats. Tal i com explico al film, vaig arribar a sentir-me temptat per realitzar un reportatge. El pressupost, íntimament vinculat amb el temps del projecte, va orientar d'entrada certes decisions sobre el procés i va condicionar l'establiment de les relacions personals amb els caputxins.

Els compromisos i les renúncies

Les particularitats del projecte fílmic esmentades fins ara, en relació al pressupost, l'estructura, el temps i el calendari, han atorgat una determinada naturalesa al projecte. Tot i tractar-se d'una pràctica audiovisual desenvolupada en el marc d'una recerca doctoral, la pel·lícula no ha deixat de ser un projecte que he dut a terme de forma personal, no remunerada i que, a banda de costar-me diners, m'ha demanat una quantitat ingent de temps. Un temps, és clar, que no podia sortir de les hores de feina a la universitat i que ha sorgit, en part, de reduir els moments familiars i el temps de descans. Com és lògic, això ha generat algunes tensions i problemàtiques, amb mi mateix i amb la meva família.

Un film observacional sobre la comunitat de Sarrià no es pot rodar de dilluns a divendres i en horari d'oficina. El projecte, de no ficció i sense guió, demana una àmplia disposició temporal; del dia a la nit, de dilluns a diumenge, de Sant Francesc a Pasqua, passant pel Nadal i tantes altres dates assenyalades. Constantment he hagut d'escollir entre la vida personal i la pel·lícula; entre celebrar l'aniversari d'una neboda o rodar el comiat del Pare Massana, entre marxar uns dies de Setmana Santa o copsar la Pasqua dels frares, entre celebrar el cap d'any entre amics o fer-ho amb els caputxins, etcètera. El fet que el projecte fos personal, voluntari i no remunerat, m'ha dificultat justificar (sobretot davant meu) certes absències en esdeveniments familiars i personals.

Al llibre *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, l'escriptora i investigadora Remedios Zafra defensa que, en la societat actual, l'èxit acadèmic o creatiu correspon al més entusiasta, a aquell que més

sacrificis i renúncies és capaç de fer per aconseguir una línia al currículum, una obra esmentada en un article o una selecció a un festival de cinema. Com argumenta l'autora, la recompensa de l'entusiasta és sovint intangible, donat que l'activitat creativa o acadèmica que duu a terme no té un sou o, fins i tot, costa diners (Zafra, 2017). El text, de biaix feminista, combina fragments purament assagístics amb seccions narratives que segueixen les desventures de Sibila, un personatge fictici, arquetip d'aquell/a entusiasta amb vocació creadora o intel·lectual que mira d'aconseguir espais per a continuar creant i pensant, però que ha de sobreviure a través d'altres feines. Sibila persegueix una tasca creativa o intel·lectual, però sistemàticament la posposa a l'espera de trobar espais més proclius. L'autora reflexiona sobre els itineraris que haurien de conduir a l'èxit però que s'acaben convertint en un bucle sense fi, en el qual se succeeixen activitats que haurien d'afavorir la creació—màsters, acreditacions, residències, mencions, participacions en catàlegs i seminaris, etcètera— però que, en realitat, la frenen ocupant el seu lloc.

Zafra fa una crítica a les condicions laborals a les quals s'enfronten els creadors i creadores en un context on les eines digitals han afavorit la creació però, alhora, l'han devaluada. Des del seu punt de vista, la passió creadora comporta en la contemporaneïtat una autoexigència per estar sempre present, afavorida per les xarxes socials i altres eines en línia. L'entusiasme, afirma Zafra, corre el risc de convertir-se en una disfressa que acabi per ofegar el propi pensament. Donat el suposat prestigi de la creació, l'activitat artística o intel·lectual se suposa en si mateixa una recompensa i, aleshores, no té perquè

retribuir-se amb un sou, sinó que en moltes ocasions la compensació no és més que la pròpia satisfacció. La investigadora afirma que l'acceptació d'aquestes regles comporta la seva perpetuació i fomenta la individualitat, la competició i la precarietat. Zafra proposa dir no a segons quines oportunitats i vorejar o acceptar el fracàs com a accions alliberadores.

La lectura del llibre de Zafra em va proposar reflexió en dues direccions. D'entrada, va ser senzill emmirallar-me en l'entusiasta Sibila i adonar-me que complia molts dels atributs de l'arquetip dibuixat per la pensadora. Fer cinema és incòmode, i la vocació de fer pel·lícules independents no pot sinó obstaculitzar una vida familiar i professional fàcil i planera. La passió creadora és sovint problemàtica, tant pel que fa als aspectes econòmics com pels vincles socials i familiars. Si vaig animar-me a fer la tesi i vaig començar a rodar, emperò, va ser precisament per no posposar la meua voluntat de fer una pel·lícula i provar-ho de veres, llançar-m'hi sense pensar-ho massa.

Tractant-se d'una òpera prima autoproduïda i vinculada a una recerca doctoral, el film observacional sobre els frares és un projecte notablement ambiciós. L'entusiasme era desbordant. El procés ha estat intens.

En un segon temps, les reflexions de Zafra m'han descobert també com un agent actiu més de l'engrenatge laboral en l'àmbit creatiu i acadèmic. En dur a terme un projecte sense finançament, apellant a amics i familiars a col·laborar-hi desinteressadament, participo activament en la perpetuació dels mecanismes criticats per l'autora. *La pel·lícula dels caputxins* ha afavorit les aportacions altruistes al sistema i ha alimentat una estructura recolzada en l'entusiasme i la suficiència d'un pagament immaterial, transmutant formes de solidaritat i cooperació en precarietat. Com aixecar una primera pel·lícula? D'entrada, per tal de tirar endavant un projecte –sigui de l'envergadura que sigui– resulta fonamental dimensionar-lo i explicitar les exigències que implica, a tot nivell. En segon lloc, és cabdal que la idea de partida i les decisions creatives del projecte sorgeixin vinculades i circumscrites a les limitacions econòmiques i temporals, així com a les possibilitats particulars de cadascú.

Filmar els altres

Tot i que jo volia fer un film de no ficció sobre una comunitat de caputxins, l'acabo fent sobre mi mateix. La càmera, però, no està en mode *selfie*, sinó que enfoca la realitat que tinc al davant. A *La pel·lícula dels caputxins* em miro el món i les persones del meu entorn en primera persona, des d'una mirada estranyada i perplexa, posant de manifest les complexitats, les afectacions i les reflexions que sorgeixen de fer una pel·lícula en unes determinades condicions d'adversitat. Per tal d'expressar les meves vivències al voltant de la creació del film al convent i la paternitat, a la pel·lícula represento als frares, a la Neus i a la Rita. Al film parlo de mi mateix però, per tal de (re)presentar-me a mi, he necessitat (re)presentar l'alteritat irremeiablement. Jo sóc qui sóc (només) en relació als demés.

L'alteritat s'entén com allò que ens és aliè, que no pertany a la nostra cultura, raça, gènere, identitat sexual, culte religiós, etcètera, i que, per tant, genera una distància, una diferència, una desigualtat. Aquest concepte implica la reconeixença dels altres com a individus i com a grups amb les seves pròpies històries i les seves pròpies formes de vida. Per al filòsof i teòleg Emmanuel Lévinas, l'alteritat és el fons del nostre ésser, el nostre propi fons, ja que és l'origen de la nostra reflexió i de la nostra comprensió del món (Lévinas, 2002). Són els altres aquells que ens fan ser qui som i ens permeten comprendre el món des d'un punt de vista crític i reflexiu. Lévinas defensa que la responsabilitat que tenim amb l'altre és la font de la nostra humanitat i la nostra dignitat.

Seguint algunes tesis de Heidegger i Derrida, el filòsof Jean-Luc Nancy observa l'ésser com a relació, proposant una ontologia del *ser-en-comú*. "La comprensió del ser no es sino la de los otros, lo que quiere decir en todos los sentidos, la de los otros por mí, y la de mí por los otros, la comprensión de unos y otros" (Nancy, 2006, p. 43). Ser en relació als altres no és un atribut més de l'ésser, sinó que conforma la constitució essencial de l'ésser. Sigui el que sigui que tingui existència, existeix perquè coexisteix. L'expressió *ser-singular-plural* assenyala que l'essència de l'ésser és la seva co-essència. L'exemple del tacte és fonamental per a Nancy. El tacte està vinculat a la noció de límit, perquè el tocar remet a allò que està als dos costats del límit. Així, no hi ha tacte sense atenció a l'alteritat, sense experimentar l'altre costat. Tocar suposa quedar afectada la pròpia identitat, que per això no pot ser unitària, definitiva, donada d'una vegada per sempre (Nancy, 2003).

Des de la proposta de Nancy, el *ser* no és immanent, sinó extàtic; no roman en sí mateix, no es tanca sobre si mateix, sinó que surt fora de sí. Un ésser que no pot relacionar-se amb cap altre no existeix, ja que allò que determina la possibilitat de la seva existència és la relació amb altres éssers. El que fa humana a l'existència és estar amb els altres, viure en el llenguatge. Més endavant recuperaré les idees de Nancy per tal de reflexionar sobre algunes preses de decisions de *La pel·lícula dels caputxins* al respecte de la representació dels altres. Puc avançar que aquest *ésser-en-comú* que proposa el pensador francès és ben bé correspost pel protagonista de la meva pràctica fílmica.

El narrador de *La pel·lícula dels caputxins* és el Pau-en-comú amb la Neus, amb la Rita, amb els frares. Perquè no n'hi ha cap altre, de Pau.

La representació visual (i/o sonora) de l'alteritat és una dimensió central de l'antropologia de la imatge. L'etnografia visual és una branca de l'etnografia que usa la imatge com a eina d'investigació i representació d'una determinada realitat cultural. La història d'aquesta disciplina es remunta a l'època dels primers exploradors i missioners, que portaven càmeres fotogràfiques a les seves expedicions per a documentar les cultures i les societats que trobaven. Les primeres imatges etnogràfiques van ser utilitzades com a font de recerca per a l'estudi de realitats socials i culturals alienes. Amb l'aparició del cinema, es va començar a fer servir aquest mitjà en tant que eina d'investigació antropològica. Els primers documentals etnogràfics es van filmar a les colònies europees amb l'objectiu de mostrar les cultures colonitzades als públics occidentals. La (re)presentació de l'alteritat al cinema de no ficció ha estat un tema recurrent en la història, des de les obres documentals de Robert Flaherty fins als documentals d'autor de la contemporaneïtat.

Als anys seixanta, amb l'aparició dels moviments de descolonització i la crítica a les pràctiques etnogràfiques tradicionals, es va començar a plantejar la necessitat de revisar les pràctiques ètiques en l'etnografia visual. Les primeres teories crítiques sobre la disciplina posen en relleu com la imatge pot distorsionar o simplificar la realitat i reflexionen sobre els processos de poder i de dominació vinculats amb la representació dels altres. Les teories es van centrar en la subjectivitat de l'observador i en les implicacions ètiques i polítiques de representar l'alteritat. La reflexió crítica sobre l'an-

tropologia de la imatge està íntimament relacionada amb els aspectes sobre la ficció i la no ficció, els modes de representació i les idees de Donna Haraway que he estudiat abans.

Jean Rouch, citat tant a *Cinema pensant el cinema* com a *La pel·lícula dels caputxins*, és una figura cabdal del cinema d'àmbit antropològic. A partir dels anys cinquanta, Rouch ja va desenvolupar una sèrie d'obres etnogràfiques que exploren la vida quotidiana dels pobles africans i que combinen el mode observacional amb l'interactiu i el reflexiu. Rouch va ser un precursor de la reflexivitat etnogràfica. El realitzador es preocupava per la manera en què la seva pròpia presència afectava els processos que estudiava i per la distorsió i simplificació de la seva representació dels altres. A través de la seva obra audiovisual, Rouch va anticipar alguns dels aspectes fonamentals del cos teòric de la crítica etnogràfica visual, afavorint l'etnografia (auto)reflexiva. Al seu temps, les teories sobre les pràctiques ètiques en l'etnografia van influenciar el desenvolupament dels modes de representació interactiu i reflexiu del cinema de no ficció, més enllà de l'àmbit antropològic.

Clifford Geertz, pioner de l'antropologia simbòlica, defensava la idea que la cultura és un sistema simbòlic que organitza les relacions socials. Tots els individus es desenvolupen en un context cultural determinat. Una de les idees més importants de Geertz sobre la representació de l'alteritat és la seva crítica a la idea d'un "coneixement objectiu" (Geertz, 1973). En aquest sentit, Geertz sostenia que tota representació és necessàriament subjacent a les idees i les estratègies dels autors i que, per tant, no és possible arribar a un "coneixement objectiu" de les cultures i les societats que estudiem. Per a l'antropòleg, la representació de l'alteritat no ha-

via de ser un exercici neutre o objectiu, sinó que havia de ser una tasca crítica i reflexiva que qüestionés la posició de l'observador i les estructures de poder imposades sobre l'observat. La reflexió crítica sobre el coneixement objectiu i la preocupació sobre el poder són trets fonamentals del pensament de Haraway que dirigeixen la filòsofa cap als seus *coneixements situats*.

El psiquiatra i pensador anticolonialista Frantz Fanon va denunciar que l'etnologia es basa en la relació de dominació entre l'etnòleg i els grups que investiga. Aquesta relació implica la desapropiació del saber i dels mitjans de producció cultural pel colonitzador, així com l'apropiació dels recursos naturals i culturals dels colonitzats (Fanon, 1983). Per la seva banda, el crític i activista Edward Said, així com l'antropòleg Talal Asad, han posat de manifest com les etnografies occidentals han servit com a mitjà per a justificar el domini colonial i reproduir les desigualtats de poder entre les cultures. L'etnologia ha estat una ciència imperialista, que ha servit per a justificar i legitimar la colonització i promoure estereotips de les cultures colonitzades (Asad, 1973; Said, 1994).

Les teories crítiques sobre l'antropologia de la imatge s'han desenvolupat també vinculades als moviments feministes, que han denunciat tant les perspectives occidentalistes com les masculinistes, contribuint a la creació d'una ciència més justa i igualitària. La pensadora i realitzadora Trinh T. Minh-ha ha explorat les formes en què les dones i els grups marginats han estat representats en la història de l'antropologia i ha defensat la necessitat de crear espais per a les veus i les perspectives dels grups oprimits (Minh-ha, 1989). La sociòloga i teòrica del feminisme postcolonial Chandra Talpade Mohanty ha denunciat també les feministes occidentals que han universalitzat la seva experiència, sense

considerar les diferències culturals, racials i de classe que existeixen entre les dones (Talpade, 1991).

Amb una mirada molt similar a la de Donna Haraway, la filòsofa Sandra Harding planteja la necessitat de revisar les teories científiques des de la perspectiva de gènere i trencar amb les dinàmiques de poder que s'han establert en la ciència. A *The Science Question in Feminism*, l'autora argumenta que les teories científiques han estat utilitzades com a eina de dominació per part dels grups masculins i proposa la creació d'un feminisme científic que inclogui la crítica a les teories de la ciència amb un biaix feminista (Harding, 1986). Al text *Objectivity and Diversity*, Harding argumenta que l'objectivitat científica no és possible ja que l'investigador/a sempre està influenciat per la seva pròpia subjectivitat i per les pràctiques socials i culturals que formen part de la seva vida. Així, l'autora proposa la creació d'una ciència reflexiva que expliciti la subjectivitat de l'investigador/a i consideri la perspectiva dels subjectes investigats. Més enllà del biaix de gènere, la pensadora feminista argumenta en favor de revisar les teories científiques des de la perspectiva de la diversitat cultural (Harding, 2015).

Al respecte d'incloure les veus i les perspectives dels grups oprimits en una recerca o representació, considero fonamental atendre les idees de la filòsofa i crítica literària Gayatri Chakravorty Spivak. L'any 1988, Spivak va publicar el text *Can the Subaltern Speak?*, on planteja la qüestió de si els subalterns, és a dir, els grups marginats i oprimits de la societat, tenen la possibilitat de fer-se sentir i expressar la seva veu. Per a l'autora, el subaltern és tot aquell individu que forma part d'un conjunt de grups heterogenis exclosos de l'elit, fora de les classes dominants. La subalternitat és una posició sense identitat, una figura múltiple, borrosa i indefini-

da, canviant, relacional i relativa. El subaltern és aquell o aquella que més que no pas actuar, pateix les accions dels altres.

La pensadora crítica a Foucault i Deleuze per homogeneïtzar el subjecte oprimint, ignorant la divisió internacional del treball i posant en un mateix sac a persones diverses, que no tenen el mateix poder, ni els mateixos desitjos ni interessos. Segons l'autora, els filòsofs postmoderns esmentats converteixen l'alteritat en quelcom homogeni i transparent. Spivak llença a Marx contra Foucault i Deleuze per denotar que no existeix un essencialisme de classe i, per tant, el subjecte està dividit i fracturat.

Des de la teoria crítica i la teoria feminista decolonial, Spivak argumenta que els subalterns són incapaços de parlar per si mateixos a causa de la seva posició subordinada en la jerarquia social. La filòsofa assegura que el subaltern no pot ser escoltat, reconegut ni comprés. El subaltern no pot parlar perquè no és capaç de completar un acte de parla. Això es deu a que els discursos dominants han estat construïts de tal manera que exclouen la veu dels oprimits i els impedeixen expressar-se de manera autònoma.

En aquest context, Spivak sosté que els subalterns només poden ser representats per altres persones, com ara intellectuals o activistes, que parlen en nom dels subalterns i intenten donar veu a les seves demandes. Aquest fet pot portar a la cooptació, desnaturalització i distorsió del discurs dels subalterns per part dels intellectuals. Spivak critica la violència epistemològica practicada per Foucault i Deleuze quan asseguren que els oprimits poden ser conscients de les seves condicions i poden parlar i ser escoltats. "El ventriloquismo del hablante subalterno es la herramienta de izquierdas

del intelectual" (Spivak, 2009, p. 53). La possibilitat de que els subalterns parlin és considerat per Spivak com un acte de ventriloquisme. En realitat no són els subalterns els que parlen, sinó els intellectuals. I en aquest acte de ventriloquisme es blanqueja i es perpetua el sistema hegemònic occidental, imperialista, capitalista i masclista.

Com he dit abans, Haraway proposa adoptar el punt de vista del subjugat perquè promet versions transformadores més adequades, sustentades i objectives del món. L'autora assenyala els riscos d'aquesta adopció: "existe el serio peligro de romantizar y/o de apropiarse de la visión de los menos poderosos al mismo tiempo que se mira desde sus posiciones" I segueix: "cómo mirar desde abajo es un problema que requiere al menos tanta pericia con los cuerpos y con el lenguaje, con las mediaciones de la visión, como las *más altas* visualizaciones técnico-científicas." (Haraway, 1995, p. 328). Assumint els perills i les dificultats, Haraway es pregunta com podem veure junt amb l'altre sense pretendre ser l'altre. Molt més restrictiva i radical, Spivak argumenta que els subalterns no poden ser representats per altres grups o persones, ja que això distorsiona la seva veu en favor dels discursos hegemònics i perpetua la seva opressió.

Amb aquestes idees teòriques sobre l'alteritat, l'etnografia visual i la veu del subaltern exposades fins ara, afronto en endavant una anàlisi crítica de la (re)presència dels frares, la Neus i la Rita a *La película dels caputxins*. Per tal d'entendre la motivació d'algunes preses de decisió, serà fonamental recordar que la meua pràctica fílmica, extremadament subjectiva, pretén compartir amb sinceritat *les meves vivències personals* al voltant de la creació del film amb els religiosos i la meua situació familiar.

Filmar els frares

La representació dels frares ha estat controvertida des d'abans de començar a filmar-los. Des de les primeres visites al convent vaig saber que no tots els caputxins voldrien aparèixer al film. Així ho va explicitar Enric Castells, prior del convent de Sarrià, durant les primeres converses que vam mantenir, prèvies al rodatge. Seleccionant cinc o sis caputxins ja era possible fer un retrat coral, però era important per a mi mostrar el teixit comunitari dels homes, i presentar algunes de les seves relacions. Amb el temps vam acabar confirmant que hi havia dos frares que, més enllà de no voler sortir a la pel·lícula, estaven incòmodes amb la nostra presència al convent. Això va condicionar les nostres estades allà i va impossibilitar el rodatge de moments comunitaris que sempre havia volgut al film: la pregària al cor, àpats al menjador, una reunió capitular,... així com altres celebracions internes pròpies dels frares de Sarrià.

Alguns dels frares que vaig filmar no volien aparèixer al film però no m'ho van dir directament, d'una manera explícita. Penso sobretot en Fra Pere. Tot i que, des de la seva manifesta incomoditat, jo podia intuir que ell no volia ser gravat, no vaig deixar de demanar-li de rodar escenes. L'última escena del film rodada al convent, prèvia a l'arribada de la pandèmia, és un passeig de Fra Pere recreat per a la càmera. A les imatges veiem en Pere entrant al convent. Recordo demanar-li que entrés per tal de filmar-lo sortint i començant el passeig. Quan és a dins, abans d'obrir la porta i tornar a sortir, se sent

prou segur per lamentar-se sobre el rodatge sense que el sentim: "Ai, bon Déu Senyor, jo que no volia fer això." Tal i com li passa a Robert Durst a *The Jinx* (Andrew Jarecki, 2015), Fra Pere s'oblida que porta un micròfon inalàmbric i que podem sentir la seva veu. En aquell moment, en Ronen no va percatar-se dels planys i jo no duia els auriculars posats. No vaig sentir el comentari de Fra Pere fins que no vaig revisar les imatges, a la sala d'edició, mesos després de ser filmades.

L'escena té la voluntat de proposar certa reflexió sobre la política de la identitat i la representació dels altres. Presento la meditació al film perquè ha estat un element important del meu procés creatiu. ¿Qui, i en quines condicions, es pot erigir per (re)presentar a un col·lectiu del qual no en forma part? ¿Com pot la direcció treballar d'una manera no jeràrquica amb aquelles persones que presenta a la pel·lícula? D'entrada, sembla clar, cal començar demanant un consentiment explícit per a (re)presentar als altres.

El pla d'en Pere entrant i sortint al jardí es repeteix tres vegades. Després de veure Fra Pere sortint per segona vegada, sentim que encara es lamenta: "Mare meva, Senyor..." I la imatge es torna a repetir. En la tercera sortida es congela el fotograma. Al film, la imatge s'atura en un gest que va contra el propi mitjà, que frena el flux d'imatge en moviment forçant la seva immobilitat.



Fotograma de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

Congelar la imatge és parar la pel·lícula; no es pot continuar filmant Fra Pere si ell no ho vol. La imatge congelada interromp l'acció, enlloc d'il·lustrar-la, per afavorir-ne la crítica. La parada posa en suspens el relat del film i evita implicar l'audiència dramàticament, oferint una aproximació més aviat analítica (Guardiola, 2015).

La creació de *La pel·lícula dels caputxins* també ha estat problemàtica al respecte de la (re)presentació d'aquells que sí s'han vingut a ser filmats. Durant el procés he hagut de negociar constantment –amb els personatges, però sobretot amb mi mateix– sobre les

determinacions al respecte de la presentació dels altres, així com de la meua pròpia. En la meua relació amb els caputxins he trobat desavinences entre representar un frare com ell vol, com jo el veig o com l'he considerat interessant per al dispositiu retòric i expressiu de la pel·lícula.

Al film presento un parell d'escenes en les quals converso amb Joan Botam sobre algunes de les imatges que vull filmar amb ell. En la primera conversa, acompanyada d'imatges exteriors de flors i plantes del convent banyades de sol, en Joan explica la seva rutina diària

al despertar-se. M'interesso per filmar la seva gimnàstica matutina. Ell hi accedeix, amb un però: "Però a la gimnàstica em veuràs amb el xandall, amb l'estoreta esportiva a terra, i llavors fent braços i cames..." Força escenes després, es presenta la segona conversa. Insisteixo en rodar l'escena de la gimnàstica. "Escolta'm, Pau, això és una mica, anava a dir, ridícul. De gimnasia en fa tothom." Mentre en Joan diu això, veiem imatges de l'església i el veiem a ell oficiant una missa. En concret, veiem un pla general en el qual els feligresos i feligreses s'aixequen dels seus bancs i es mantenen drets

i dretes davant de l'altar. La relació metafòrica entre el discurs i les imatges busca estratègies de l'assaig en favor de certa comicitat. En la conversa, jo responc amb la meua voluntat de mostrar la quotidianitat del dia a dia. En Joan conclou: "Si tu ho veus pràctic i significatiu, no em correspón a mi però, no sé..." És obvi que en Joan no vol ser filmat fent gimnàstica. Assegura que no li pertoca a ell decidir si és o no significatiu pel projecte filmic, però manifesta la seva resistència a rodar la gimnàstica argumentant la falta d'interès de l'escena, perquè "de gimnasia en fa tothom."



Fotograma de *La película dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).



Fotograma de *La película dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

Si bé és cert que la imatge d'en Joan fent gimnàstica pot rendir comptes d'una quotidianitat desconeguda, ¿quin valor aporta?, ¿Per què la vull al film? La meua intenció ha estat representar els frares en tant que homes i mostrar la seva faceta més terrenal i material, que és també la menys coneguda i representada. Els caputxins podien estar (més o menys) interessats en realitzar un film centrat en la seva dimensió espiritual i intel·lectual, però no en la seva expressió més mundana. Si hi ha hagut frares que s'han avingut a sortir a *un film*, cap d'ells ho ha fet *al film* específic que jo vo-

lia fer. L'escena de la gimnàstica, “amb el xandall, amb l'estoreta esportiva a terra”, és la imatge d'un cos finit que s'exercita conscientment, de manera privada, per mantenir-se a to. Amb tota la seva càrrega, la imatge d'en Joan vestit amb roba esportiva dessacralitza la seva figura i es torna un símbol de la seva realitat carnal i secular. El moment, val a dir-ho, té quelcom d'insòlit i voyeurístic, i pretén certa espectacularitat al mostrar una intimitat que normalment queda oculta.

Sens dubte, l'escena es proposa des de la mirada exòtica i estranyada esmentada abans, semblant a la de McElwee sobre les dones del sud o la de Wilson sobre els seus atzarosos testimonis.

Mai vaig rodar la gimnàstica matutina de Joan Botam. En el seu lloc, vaig poder rodar misses i altres celebracions. Jo volia rodar en Joan vestit de xandall però ell preferia mostrar-se amb l'alba. En el conjunt de l'escena, les imatges i el discurs es proposen a través d'una relació de contrast. Mentre explico allò que vull rodar, mostro allò que se'm permet rodar. La tensió entre la dimensió que jo vull presentar –allò terrenal i privat– i la cara que volen mostrar els frares –allò espiritual i públic– es fa palesa a l'escena amb un exemple concret i visualment inequívoc. Proposo l'exercici metadiscursiu i busco contrast per posar l'atenció en la dificultat del procés de rodatge, tema central de *La pel·lícula dels caputxins*. Més que no pas mostrar la imatge, m'interessava mostrar la meva dificultat per rodar-la.

Com he comentat anteriorment, a *La pel·lícula dels caputxins* els frares han anat representant rols diferents, en funció dels interessos de la pel·lícula. Des del film observacional dels frares, que vaig plantejar inicialment, fins a la proposta autobiogràfica amb to de comèdia final, els caputxins perden protagonisme i la seva funció en tant que personatges canvia radicalment. Tot i que sempre he compartit amb Joan Botam i Enric Castells les idees creatives que han anat sorgint i els viratges que ha fet *La pel·lícula dels caputxins*, no he plantejat una creativitat compartida ni col·laborativa, ni tampoc m'he

disposat a fer un film al servei de la seva comunitat. Tot i que he respectat les línies vermelles dels frares, he pres les decisions pensant sempre en els meus anhels sobre la pel·lícula. Fins al final, he resignificat el metratge rodat –orientant la lectura a través de la veu *over* i seleccionant allò que normalment queda fora d'un film– per acabar proposant una realitat específica i parcial dels frares, molt centrada en la seva relació amb la pel·lícula i amb mi mateix.

L'autoreflexivitat respecte el rodatge amb els frares, aquesta vocació situada i explícitament subjectiva d'explicar el procés de fer la pel·lícula, agafa tot el protagonisme al film i els frares queden reduïts i simplificats. Cadascun dels caputxins és definit per una breu presentació oral i caracteritzat per una activitat o tret característic; el porter, l'escrivà, l'expert en plantes remeieres, el biblista, el que no vol sortir,... Cal notar, emperò, que *La pel·lícula dels caputxins* no pretén oferir uns coneixements sobre la realitat dels frares, sinó sobre mi mateix intentant captar aquesta realitat. En cap cas he pretès presentar les històries dels frares, sinó limitar-me a explicar la meua relació amb ells, vinculada a la pel·lícula. És el *Pau-en-comú* amb els frares, que només existeix en la coexistència amb els frares, qui explica el seu procés. Des d'aquesta posició, no proposo pas analitzar la meua pràctica fílmica com una etnografia sobre els frares, sinó més aviat com una autoetnografia, especialment orientada cap a la creació cinematogràfica.

Filmar la Neus i la Rita

La (re)presentació de la Neus i la Rita tampoc ha estat exempta de problemàtiques. Des de l'inici i fins al final, he compartit amb la Neus el procés creatiu de manera molt estreta. La Neus ha estat la primera en escoltar i debatre les meves idees, ha vist les proves d'edició i pre-muntatges i ha participat activament en el procés creatiu. També ha treballat en la confecció dels dossiers que he presentat en diversos esdeveniments de la indústria i m'ha ajudat amb els pressupostos i altres aspectes administratius de la producció. La col·laboració de la Neus ha estat fonamental en tot el procés de la recerca, molt més enllà de la pràctica fílmica. Vaig començar la tesi doctoral i el rodatge de la pel·lícula mesos després del naixement de la Rita. Combinar la criança amb la feina a la universitat, alguns rodatges comercials i la recerca doctoral no ha estat senzill. El suport de la Neus ha estat fonamental.

A banda d'haver estat molt present en tota la investigació, especialment pel que fa a la producció i realització de *La pel·lícula dels caputxins*, la Neus és un personatge molt important del film. La pel·lícula, emperò, no li dóna mai la veu. Ella està present en el meu discurs però, quan exposo el seu punt de vista, sempre n'ofereixo la meua versió. Per contra, no sentim parlar la Neus ni en una sola ocasió, ni a través de la seva veu *over*, ni en cap tall sincrònic. La veu silenciada de la Neus pot ser entesa com la veu de la dona subalterna de Spivak, aquella veu que *no pot parlar*. El personatge de la Neus no expressa mai la seva opinió directament, ja sigui sobre la criança o sobre la realització del film.

La Neus encarna una maternitat desromantitzada i una criança problematitzada; l'escena familiar a la sala desordenada, on la Neus apareix amb el tirallets, callada i pensativa, és una imatge fonamental de la seva (re) presentació dins el relat. El quadre íntim, que mostra la Neus en un estat vulnerable, sorgeix de la meua mirada estranyada i perplexa, que descobreix una Neus absolutament desconeguda. El valor del pla, la seva transcendència, radica en aquell poder que l'historiador de l'art David Freedberg detecta en la imatge; la força persuasiva i emotiva que supera la de les paraules, amb una capacitat única per commoure, ja que accedeix a les nostres emocions de manera immediata i poderosa (Freedberg, 2009).

A nivell legal, la Rita pot aparèixer al film perquè la seva mare i jo hi estem d'acord. A nivell ètic, però, la cosa es complica. ¿Quin dret tinc sobre la imatge de la meua filla, filmada i tractada sense el seu permís, usada a pesar de la seva inconsciència? Des de la meua experiència en la producció i realització de publicitat, sempre m'ha semblat èticament complicat que uns pares es lucrin a través d'associar la imatge d'un fill o una filla a un producte comercial. Més enllà de la transacció econòmica, m'amoïnen els drets d'imatge. La (re)presentació de la criatura queda significada i connotada sense que aquesta en pugui assumir les conseqüències des d'una consciència plena. Tant si hi ha un intercanvi econòmic com si no, i tant si es tracta d'un anunci de sabates com d'un film d'autor, el problema persisteix. ¿Què en pensa Svyatoslav Kossakovski, el benjamí de Viktor Kossakovski, de *Svyato* (2005), l'experiment audiovisual del seu





Fotograma de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

pare⁵¹? Quan la Rita pugui veure i entendre *La pel·lícula dels caputxins*, ¿què en pensarà de la seva (re)presentació al film?

Les idees de Spivak poden ser també relacionades amb les implicacions ètiques que sorgeixen al voltant de la representació audiovisual dels infants i el seu dret a la intimitat. Els menors són un grup subaltern en la societat, ja que són dependents dels adults i tenen menys poder i veu que ells. Les dificultats per fer-se escoltar i ser representades de manera justa en el discurs dominant dels adults situa les persones menors d'edat en una clara posició de vulnerabilitat. Igual que en el cas de la Neus, es pot argumentar que *La pel·lícula dels caputxins* subalternitza també la Rita.

Tal i com passava amb els frares, a la pel·lícula filmo i (re)presento la Neus i la Rita, però no és la seva història la que vull explicar, sinó la meua. En cap cas he pretès *parlar per* la Neus ni la Rita, sinó més aviat *parlar sobre* la Neus i la Rita, sobre la meua relació amb elles. Si bé és cert que, des de la mirada de Spivak, i al respecte de la representació dels altres, *La pel·lícula dels caputxins* pot ser controvertida, la proposta no pot ser llegida com un acte de ventriloquisme, perquè no pretén parlar per ningú més que per mi mateix. Si volent parlar de mi, parlo sobre elles, és de nou perquè jo només *sóc-essencialment-amb elles*: “El ser no podría decirse más que de esta manera singular: *somos*” (Nancy, 2003, p. 49). Al film, miro els frares, la Neus i la Rita amb la mateixa estranyesa i perplexitat amb la qual m'estic mirant a mi mateix, al meu procés vital i professional. És a tra-

vés d'estranyar-los a ells i elles que m'estranyo a mi. Aquest posicionament clarament subjectiu, la voluntat de parlar desde mi mateix sobre mi mateix, és el que ha propiciat que, tot i representar l'alteritat, no li hagi donat veu. A *La pel·lícula dels caputxins*, l'alteritat sorgeix irremeiablement per definir el *Pau-en-comú*, el *ser-singular-plural* de Nancy.

Al llibre *Sobre etnografías experimentales y sensoriales*, l'antropòloga –i companya de BAU– Mafe Moscoso proposa l'etnografia experimental com una eina per observar la realitat amb la finalitat d'explorar-la i dissenyar-la, denotant el poder performatiu de l'acte etnogràfic. Moscoso proposa mètodes flexibles, oberts i situats, que no separen l'observador d'allò que s'observa. Objectes i artefactes creatius i sensorials que posen en joc la ciència i la ficció alhora. Segons l'antropòloga, el valor experimental d'amalgamar les fronteres d'allò artístic i allò científic “da lugar a la posibilidad de poner en cuestionamiento los límites epistemológicos y metodológicos de los que a otras disciplinas les cuesta escapar, abriendo, de este modo, el campo de lo improbable y lo inesperado en las investigaciones.” (Moscoso, 2021, p. 49). Tot i que no he encarat la meua recerca des d'una metodologia específicament antropològica, *La pel·lícula dels caputxins* apunta alguns valors propis de l'autoetnografia experimental. La investigació a través de la pràctica ha posat de manifest el potencial de l'autoetnografia en favor d'un cinema-recerca situat, ideològic, inclusiu i divertit.

51 Abans que naixés el seu fill Svyatoslav, el director de cinema va treure tots els miralls i va cobrir tots els elements reflectants de casa seva. Kossakovski va evitar que el seu fill descobrís la seva pròpia imatge fins als dos anys. Premeditadament, va deixar la criatura davant d'un gran mirall a casa seva i ho va filmar amb tres càmeres ocultes. Svyato, el diminutiu del fill, és també el títol de la pel·lícula de l'any 2005 que mostra la reacció de l'infant davant del mirall.

L'estudi sobre la representació de l'alteritat que ha sorgit a través de *La pel·lícula dels caputxins* no ha fet més que albirar algunes possibles estratègies per crear es-

pais de diàleg i establir processos de revisió amb les persones presentades a un film de no ficció.



Fotograma de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

Fotograma de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).





Els modes de representació

La producció i realització de *La pel·lícula dels caputxins* m'ha exigut estudiar, des de la pràctica, les formes de fer de la no ficció i els modes de representació de la realitat. Des de la meua experiència, és molt diferent llegir sobre els usos i les possibilitats del mode observacional que intentar obviar-se darrere una càmera al convent dels caputxins de Sarrià. D'altra banda, quan un mira –i llegeix sobre– el cinema de Frederick Wiseman, per exemple, hi ha una enorme quantitat d'informació pràctica sobre el procés, i els vincles del director amb els personatges i el seu equip, que queda a l'ombra. Val a dir que l'estudi teòric que he dut a terme abans, durant i després del procés de realització i edició de la pràctica ha estat extremadament profitós. La teoria sobre la (re)presentació de no ficció –sobretot les propostes de Barnouw, Nichols i Plantinga– ha servit com a guia pel meu procés pràctic i m'ha proposat tot un conjunt de models a investigar. Gràcies als textos de diversos teòrics he conegut films que desconeixia o als quals no havia parat prou atenció. A més, l'estudi ha estat fonamental per tal de conèixer i entendre les possibilitats, les estratègies, les conseqüències i les controvèrsies de cada mode de representació. La teoria, emperò, s'ha presentat sempre parcial i platònica, sovint resolta.

La investigació pràctica sobre els modes de representació –càmera en mà, però també a la sala d'edició–, ha suposat un aprenentatge molt específic, centrat en un cas particular, que m'ha demanat reflexió i determinació en tots i cadascun dels processos implicats en l'assumpte. D'una banda, m'he trobat davant les decisions creatives específiques, la necessària lluita entre la idea i la matèria que expressa Straub al film de Costa i

Lounas (2001). ¿Com transmetre acuradament allò que un vol explicar o mostrar, segons les pròpies decisions expressives, a través de cada combinació d'imatge i so, en cada pla, en cada transició, en cada efecte de so i en cada paraula? L'aprenentatge, emperò, ha estat molt transversal i ha anat molt més enllà de les estrictes decisions i repercussions de caràcter retòric o discursiu de cada mode.

Tot el procés de creació i recerca dut a terme a través de la pràctica fílmica ha estat molt valuós per assumir l'entramat de relacions i dificultats que suposa situar la càmera i posicionar-se en tant que director. La meua investigació està clarament orientada des del punt de vista del creador cinematogràfic. La decisió sobre la manera de filmar i presentar el món històric, així com la meua relació amb els seus agents, està íntimament relacionada amb les reflexions que he ofert sobre la (re)presentació de l'altre. Cada determinació o forma de fer creativa s'ha presentat condicionada i relacionada pels vincles socials i afectius amb els frares, la Neus i, en un altre ordre, la Rita. Les decisions constants que m'ha exigut la creació del film, molt específicament al respecte dels modes documentals, no s'han vist condicionades només pels meus desitjos creatius, sinó que han estat molt determinades per les relacions amb tots aquells i aquelles que han participat al film, especialment davant (però també darrere) de càmera.

Una paròdia dels modes de representació

La proposta retòrica i discursiva de *La pel·lícula dels caputxins*, que proposa canvis constants entre diversos modes de representació, té la vocació d'esdevenir un estudi o una paròdia d'aquests modes, d'una manera similar als films de McElwee o Siminiani inspeccionats abans. En la seva diversitat, el film adopta els modes expositiu, observacional, interactiu, reflexiu i performatiu. La pel·lícula comença amb una seqüència observacional dels caputxins que és bruscament interrompuda per un moment metadiscursiu, on veiem el projecte de la pròpia pel·lícula dins l'editor de vídeo. Explico el vincle amb Joan Botam a través d'un moment expositiu però comento el meu bateig en un exercici performatiu i, de nou, autoreflexiu. La presentació de la Rita és un fragment autobiogràfic eminentment performatiu. L'inici del film té com a referència clara el començament de *Sherman's March*. Hi tornaré més endavant, en analitzar l'aprenentatge sobre narrativa audiovisual sorgit arrel de la realització de *La pel·lícula dels caputxins*.

La seqüència de *La tardor dels Caputxins*, una mena de tràiler d'un fals reportatge televisiu sobre els frares, és també un exercici enjogassat amb la forma fílmica, centrat en les diferències estudiades entre documental i no ficció. El muntatge està conformat amb els recursos reconeixibles del reportatge o el documental canònic. La veu dels caputxins, sorgida de diferents entrevistes, teixeix un discurs expositiu i argumentatiu sobre l'envelliment i la vida en comunitat a través de mesclar les veus amb imatges d'entrevistes o recursos previsibles, on la imatge queda subordinada al discurs. La seqüència va acompanyada d'una música clàssica, en segon pla sonor, gravada durant el rodatge d'un concert al

temple del convent de Sarrià. La relació entre el gènere musical i els frares és senzilla i estereotípica, i la música no aporta cap missatge o significació creativa, més enllà de fer transitar les declaracions i atorgar continuïtat a les imatges.

En aquest moment reportagístic, apareixen plans que hem vist anteriorment, com el del grup al menjador o el d'en Joan Botam vestint-se a la sagristia. Havent explicat abans —en la presentació de Fra Valentí— que “gravem tot un seguit de recursos falsos i buits de sentit”, hi ha plans del muntatge que intuïm part d'aquest conjunt. Imatges que senzillament presenten als frares *fent coses* i que s'han dut a terme específicament per a la càmera, com el passeig de Fra Pere o el de Fra Valentí a l'arxiu. Les imatges apareixen aquí resignificades o dotades de sentit a través de la veu, orientades cap a una estètica determinada a través del muntatge i la seva relació amb la música. L'exercici de reciclatge d'imatges, així com la mostració de recursos ficcionats, pretén aportar un valor reflexiu en tant que suposa un estudi de la (re)presentació cinematogràfica i el seu poder discursiu construït. D'una banda, la seqüència es proposa com una paròdia del reportatge televisiu i vol generar comicitat. De l'altra, té la missió també de presentar una certa falta de vida conjunta dels frares, argument temàtic del film que em persegueix des de l'inici fins al final del rodatge.

A la pel·lícula insisteixo reiteradament en el fiasco de rodar els frares de forma observacional per tal de generar comicitat a través de l'estètica del fracàs. La seqüència de presentació de Fra Pere és la primera escena que posa de manifest les meves dificultats amb el mode de

la mosca a la pared. No es tracta tant de que en Pere no entengui com vull filmar-lo; el problema és que la meua proposta, això de fer “com si no hi fóssim”, l’incomoda. En endavant, tota la resta de presentacions dels frares –la d’en Massana, en Manolo, Fra Valentí, el pare Jaume i Enric Cortés– inclouen la meua infructuosa lluita per aconseguir filmar els frares de manera observacional. La presentació del pare Massana, que vol copsar-lo entrant a la seva cella per escoltar música, és una mostra clara i divertida del control que exerceixo en la posada

en escena, de la naturalesa construïda de la suposada pel·lícula observacional que vull fer. Les meves intencions observacionals fallides es repeteixen i s’allarguen ben bé fins al moment en el qual em microfono per tal d’incloure’m al film, propiciant el mode interactiu, casi al final del film. El mode interactiu, de fet, fa temps que està funcionant al film, incloent les meves converses des del fora de camp amb els frares, així com alguns talls de converses sobre el rodatge amb ells.



Fotograma de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).



Fotograma de *La película dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

La idea de la pel·lícula no és tant donar a entendre que tot film observacional té quelcom d'impostat, en la mesura que fa com que la càmera no hi és. La proposta pretén sobretot mostrar la confiança i la paciència que el rodatge observacional exigeix al seu equip tècnic i creatiu, usant com a exemple humorístic la meua mala praxis. L'escena del dinar entre el pare Jaume i en Manolo, al menjador de la infermeria, és segurament el moment més representatiu de la meua falta de consciència sobre les formes de fer d'un mode observacional

autèntic. A l'escena demano explícitament als frares que parlin sobre l'afició de copiar llibres d'en Manolo, però no funciona. Insisteixo: "Pero, tú, Manolo, ¿le podrías contar al padre Jaume lo de que pasas el tiempo copiando los libros?" I acato la seva negativa donant-li la raó: "Que os pida hacer teatro ya es demasiado, ¿no? Tienes razón." En una captació observacional, l'acció no es demana, es busca, s'espera, es guanya. El documentalista de cinema directe espera la situació d'interès i aspira a ser invisible (Barnouw, 2005). L'escena del di-

nar explícita que no he assumit encara aquest precepte i aprofita el tall al servei de l'autocrítica irònica. Demanar als actors i actrius socials de ficcionar escenes (o tot un film sencer) per mostrar certes realitats pot funcio-

nar bé si es fa de manera honesta, conscient, explícita i consensuada amb els personatges. Les obres esmentades de Pedro Costa i Neus Ballús són mostres valuoses d'aquest tipus de cinema.



Fotograma de *La película dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

Performativitat, interactivitat i reflexivitat

La pel·lícula dels caputxins pot ser atesa com una proposta eminentment performativa, interactiva i reflexiva. El mode performatiu (o expressiu) proposa un coneixement del món encarnat i local, en la línia de Haraway, basat en l'experiència personal i assumint el context particular i la dimensió emocional, així com l'experiència i la memòria, els valors i les creences, els principis i els compromisos. Aquest model subratlla la complexitat del nostre coneixement emfatitzant la seva dimensió subjectiva i afectiva (Nichols, 2013). El discurs que articula la meua veu, així com una gran selecció de moments que es presenten amb el seu so directe, miren de fer experimentar a l'audiència les meves vivències subjectives respecte la paternitat i la filmació al convent. Totes les proposicions sobre el món es presenten explícitament subjectives, filtrades pel meu punt de vista.

L'entramat metadiscursiu de *La pel·lícula dels caputxins* està constantment desplaçant el foc d'atenció dels caputxins a les propietats del text filmic. Tal i com és propi del mode reflexiu, el film em presenta en tant que representant encarnat de la pel·lícula i posa en primer terme les limitacions que això em suposa en la meua interacció amb els religiosos. L'aproximació interactiva posa en relleu la meua relació amb els frares i mostra la meua parcialitat a través de converses *off the record* que mantinc amb ells sobre la filmació. De naturalesa eminentment reflexiva i interactiva, la cinta busca l'humor a través de presentar obertament les dificultats, els fiascos i els despropòsits del meu intent, al temps que proposa reflexió al voltant del dret

a la representació. L'escena en la qual enxampo els laments sobre el rodatge de Fra Pere, així com aquelles sobre la gimnàstica de Joan Botam, mostren una tensió concreta i real entre allò que un vol rodar i allò que els altres li permeten rodar. Aquests moments d'interacció i autoreflexivitat expliquen el meu procés amb certa comicitat al temps que posen en primer terme els dubtes sobre com filmar les altres persones.

D'altra banda, el meu interès en el mode reflexiu està molt vinculat a l'estudi sobre el poder performatiu del cinema al qual he fet al·lusió al segon capítol. Si he orientat el film cap al mode reflexiu ha estat també per tal d'investigar, de forma compartida amb l'audiència, alguns mecanismes específics a través dels quals el cinema transmet missatges i crea món. Compartir amb l'espectador/a el procés i els dubtes, així com fer evidents certes manipulacions i construccions, fa explícits alguns dels mecanismes dels quals disposa el cinema per generar realitats diverses. L'exercici està en evident consonància amb l'afany anti il·lusionista de Vertov. El procés específic d'escriure la veu *over* i resignificar un metratge propi —a favor d'un discurs subjectiu i retòricament determinat— ha maximitzat la meua percepció del cineasta demiürg, que actua sobre sobre la matèria a voluntat i decideix què i com succeeix. A *La pel·lícula dels caputxins*, he pretés explicitar alguns mecanismes i jugar amb les formes des d'una mirada autocrítica per esbossar un estudi —còmic i accessible— sobre la capacitat d'inscriure món que té el/la cineasta.



Fotograma de *La película dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

La narrativa i el muntatge

La pel·lícula dels caputxins és el meu primer intent de llargmetratge després d'una trajectòria cinematogràfica molt breu, tot just incipient. La meua experiència professional està molt centrada en la realització de publicitat. Tot i tenir certa pràctica amb els nivells de la representació audiovisual –posada en escena, posada en quadre i posada en sèrie–, sóc encara un practicant neòfit de la narrativa cinematogràfica. La meua formació prèvia ha abordat el cinema des d'una vessant teòrica, relacionada amb l'anàlisi hermenèutic i la crítica. No ha estat fins a la recerca doctoral que m'he acostat a estudiar el cinema des de la pròpia pràctica.

D'una banda, he necessitat força temps i distància per descobrir la pel·lícula que creia que valia la pena fer. La recerca doctoral ha afavorit la meua escolta i ha estat cabdal per prendre consciència de les decisions que he anat prenent intuïtivament, per intentar mirar-me la pràctica com un objecte separat de mi i minimitzar la distància entre el que feia i el que creia que estava fent. El procés ha estat lent. D'altra banda, crec que sovint he tingut por de fer la pel·lícula. Por d'escriure, de mullar-me, d'implicar-me. Por de provar-ho i que no sortís bé. Durant la recerca he intentat recordar que haig d'avaluar la pel·lícula en tant que mètode d'investigació i no en tant que objecte artístic. Amb tot, no he deixat d'anhelar fer una pel·lícula mínimament interessant i valuosa també a nivell estrictament artístic.

Quan per fi vaig entendre la pel·lícula que estava fent, vaig trobar els mecanismes per a fer-la. Jo havia d'aparèixer al film i necessitava implicar també la Neus i la Rita. La meua veu havia de narrar el relat i necessitava

escriure un guió honest i valent, treballat molt específicament en relació a la imatge i amb un to humorístic. Ja no podia amagar-me darrere de les imatges observacionals dels frares. Tant la implicació personal com artística que m'ha exigida la creació del film ha estat a moments aclaparadora. Més enllà de la meua inexperiència, crec que les mancances narratives i expressives que detecto al film sorgeixen en part de la meua falta d'atreviment a agafar la paraula i dir la meua, a explicar la meua història honestament i sense por. ¿Què haig de dir? ¿Amb quin motiu? ¿Perquè ha d'interessar la meua història a la resta de la comunitat? Recordo a Alan Berliner: "Everyone has a life that has something special about it." La clau d'un relat de cert interès general no està tant en el relat de vida escollit sinó en la forma de compartir-lo, en la sensibilitat de la mirada, en la profunditat de les reflexions, en l'honestedat i la vocació de crear realitat compartida amb els i les altres.

A nivell artístic, m'ha faltat definir millor què volia fer i com havia de ser la pel·lícula. Tot i que he treballat amb alguns referents, m'ha costat entendre que la meua proposta era eminentment narrativa i no he apostat prou fort per vertebrar el relat amb intenció, treballant a través d'estructures i arcs coneguts i funcionals. Amb la voluntat d'oferir relacions creatives entre imatge i discurs –moments poètics, metàfores i contrastos–, he perdut el nord de la macroestructura del relat. He confós incloure fragments assagístics amb fer un film poètic conscientment deslliurat de l'exercici narratiu. La naturalesa de *La pel·lícula dels caputxins* l'acosta més al cinema de McElwee i Siminiani que no pas al de Mekas. Aquest fet, que ara em sembla obvi, no l'he de-

tectat sempre amb aquesta claredat. Tot i que he intuït alguns dispositius i he jugat alguns dels referents amb cert criteri, a *La pel·lícula dels caputxins* es troba a faltar una major definició narrativa i un treball més acurat i funcional respecte el relat, tant pel que fa als esdeveniments i les trames com pel que fa als personatges.

Lluny d'oferir una anàlisi narrativa exhaustiva de *La pel·lícula dels caputxins* —que repassi sistemàticament els components narratius, els existents, els esdeveniments, les transformacions i els règims narratius, per seguir la proposta de Casetti i di Chio (1991)— la present secció inspecciona els aspectes que considero més complexes o problemàtics de la pel·lícula, mirant

El muntatge i el relat

El muntatge cinematogràfic està estretament relacionat amb la narrativa fílmica, ja que contribueix en gran mesura a l'organització de la pel·lícula (Bordwell i Thompson, 1995). El cinema va desenvolupar el muntatge amb finalitats narratives. “También la primera función del montaje (primera, porque es la que aparece en primer lugar, pero también porque la historia posterior del cine no ha dejado de confirmar su preponderancia) es la *función narrativa* (...) el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas” (Aumont, Bergala, Marie i Vernet, 1983, p. 64).

A banda d'aquesta funció narrativa fonamental, la tècnica del muntatge també presenta una funció expressiva amb un enorme potencial per crear efectes i sensaci-

de rendir comptes del conjunt d'idees, referents i estudis teòrics que han condicionat o determinat algunes preses de decisió rellevants. L'objectiu és estudiar la pràctica en tant que eina d'aprenentatge orientada a la narrativa fílmica, i no pas oferir una crítica estrictament cinematogràfica. D'entrada, poso de manifest la importància del muntatge a la pel·lícula, en relació a la seva funció narrativa i expressiva. Per tal d'analitzar la narrativa de la pràctica, al text poso en relació seqüències de *La pel·lícula dels caputxins* amb la comunitat de pràctiques i estudio alguns components i mecanismes narratius de forma aplicada.

ons. “Esta función *fundamental*, es decir, *fundacional*, del montaje se contrapone a menudo a otra gran función, a veces considerada como exclusiva de la primera, que sería el *montaje expresivo*, es decir aquel que *no es un medio sino un fin* y que *consigue expresar por sí mismo* —por el choque de dos imágenes— *un sentimiento o una idea* (Aumont, Bergala, Marie i Vernet, 1983, p. 64).

Sent generalista, i segons la seva funció semàntica, es poden distingir dues grans corrents històriques del muntatge en funció de la seva creació de significats. Primer, el muntatge continuista narratiu, responsable de la producció de sentit de tots els elements del relat, que busca sempre de donar continuïtat en l'acció, l'espai i el temps, de manera que es pugui atendre la història explicada amb naturalitat.

Aquest muntatge continuista és el propi de la majoria de propostes narratives, tant de ficció com de no ficció.

En segon lloc, hi ha aquest muntatge expressiu, que produeix sentits connotats i posa en relació dos elements diferents per produir un efecte de comparació, de metàfora, causalitat, simbolisme... Aquest és el muntatge més vinculat al model audiovisual experimental, que explora múltiples possibilitats en l'associació de colors, formes i sons en successió, i ensambla imatges a partir de qualitats purament rítmiques o gràfiques, independentment del temps i l'espai que representen. En aquesta corrent, el muntatge simbòlic és clau: és una tècnica de producció de sentits i afectes i és l'element dinàmic del film. Aquesta forma d'entendre la combinació i disposició de plans és la pròpia del *cinema intel·lectual* d'Eisenstein, inspeccionada abans i relacionada amb l'assaig filmic de la tesi, *Cinema pensant el cinema*. És el muntatge propi del "cinema que pensa", menystingut enfront l'enorme producció de cinema de ficció continuista. "Creo que el montaje es una figura soñada por el cine y por el pensamiento, de la que el cine debería haber sido el heredero. Pero la sociedad no quiso que fructificara esa herencia. Esta vieja forma del pensamiento, ese lado uno, dos, tres, la idea de que no hay ninguna imagen sola, sino que hay que considerar la de antes y la de después, todo eso es algo evidente en el cine." (Gordard, 2010, p. 370-371).

El muntatge és l'element fonamental de la construcció de *La pel·lícula dels caputxins*. En primera instància, el muntatge permet anar transitant entre els dos mons de la pel·lícula; el convent de Sarrià i el meu entorn familiar. La successió de "segments" o "grans sintagmes" (Metz, 1972) de tots dos entorns estableix l'espai i planteja una linealitat i una correlació en el temps,

suposant així una certa narrativa. La pel·lícula segueix un ordre lineal que respecta la freqüència dels fets de la història i es proposa amb el·lipsis temporals, ometent accions i moments irrellevants. El creixement i la transformació física de la Rita és sens dubte un element que atorga linealitat cronològica a la cinta. La pandèmia situa el film en un any determinat. En la seva organització del temps (lineal i cronològic) i l'espai (el convent i casa meua, Barcelona i Sant Sadurní) el film es predisposa d'entrada a una certa continuïtat narrativa.

No obstant aquesta estructura de relat, el muntatge de *La pel·lícula dels caputxins* no està subjugat a la instància narrativa. Des de la seva natura autoconscient i reflexiva, la funció semàntica del muntatge no està orientada en produir la diègesi, sinó que la fractura contínuament. El film funciona mitjançant l'ús de discontinuïtats espacials i temporals. El muntatge de *La pel·lícula dels caputxins* facilita la hibridació, la digressió i la connexió apassionada, i configura una proposta visualment heterogènia –fragmentària, canviant i mestissa–, que juga al collage multipantalla i afegeix talls que trenquen la linealitat de l'espai i el temps, jugant entre el temps del rodatge al convent i el temps del muntatge a la sala d'edició.

El muntatge del convent està format per un conjunt de *tableaux vivants* captats per un sol dispositiu de càmera. En el muntatge, els quadres funcionen sovint com aquells del model de representació primitiu, on cada escena esdevé en un sol pla i es talla per canviar de localització. Rodar al convent amb una sola càmera va condicionar el muntatge de la pel·lícula, però els reptes que plantejava em semblaven interessants a nivell creatiu. Filmar una no ficció amb una sola càmera impossibilita un muntatge que ofereixi continuïtat entre





Fotograma de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

plans de diferent valor o l'ús del pla-contraplà. El dispositiu dificulta el muntatge lineal i continuista, que pretén ser invisible, i propicia un muntatge que es fa evident, que es fa present mostrant la selecció i la construcció, fent notar el propi film i el seu realitzador. La transició per *jump cut*, que salta endavant en el temps nombrosos quadres de *La pel·lícula dels caputxins*, és una mostra clara de les implicacions de la realització en el muntatge de la pel·lícula. Efectivament, el *jump cut* fa manifesta la manipulació i selecció del metratge i potència l'autoreflexivitat de la pel·lícula.

Al ja citat *Desconfiar de las imágenes*, el realitzador i pensador Harun Farocki estudia les implicacions del pla-contraplà i es pregunta què amaguen els muntatges i per quina raó no han de notar-se les fractures entre imatges. Farocki recorda que Jean-Luc Godard havia titllat l'ús del pla-contraplà de "feixista" i posa en valor la feina experimental i assagística sobre el muntatge en l'obra del director francès de la nouvelle vague. En relació a la professionalitat i l'amateurisme del pla-contraplà al cinema, Farocki assegura que "sin el plano-contraplano no se puede hacer algo comercial. Asimismo, sin plano-contraplano todo luce amateur. Con plano-contraplano cualquiera puede hacer una película y, a la vez, si uno sabe hacer un film sin plano-contraplano es considerado un amateur. (Y solo es profesional si sabe hacer lo que cualquiera podría hacer)." (Farocki, 2013, p. 97). Des de l'inici, sent cons-

cient del meu dispositiu de rodatge, vaig voler aplicar aquesta mirada sobre el muntatge a la meua pràctica. "Para mí, el cine es el arte del montaje" (Gordard, 2010, p. 226).

A banda de concatenar quadres aïllats dels frares o de casa meua, la pel·lícula inclou alguns "inserts no diegètics" (Bordwell i Thompson, 1995). Els dos moments de multipantalla –les imatges històriques sobre el meu bateig i les imatges de Fra Valentí als mitjans–, així com les imatges del llibret de la celebració d'aniversari de Fra Pere o la manipulació del metratge del Manolo són moments que tallen la diègesi del convent per parlar molt explícitament des de la sala de muntatge. A banda d'aquesta mena d'inserts, la repetició i la parada (Agamben, 1998), s'usen al film al servei de l'anàlisi i el pensament de les imatges. Totes aquestes estratègies propicien una narrativa dèbil i fragmentària. "Aunque tanto el salto de imagen como el inserto no diegético se pueden utilizar en un contexto narrativo, tienden a debilitar la continuidad de la narración. El salto de imagen la interrumpe con bruscos desajustes, mientras que el inserto no diegético suspende la acción de la historia por completo. No es accidental que ambos recursos los haya utilizado principalmente el cineasta contemporáneo más vinculado con el desafío a la narrativa clásica, Jean-Luc Godard." (Bordwell i Thompson, 1995, p. 282).

La presentació del film

El començament d'una pel·lícula és important perquè presenta els seus components narratius així com els mecanismes formals fonamentals que presenta la proposta. La rellevància de la seqüència inicial d'un film ha quedat palesa en la selecció de fragments analitzats de les obres de la comunitat de pràctiques i la constel·lació fílmica. L'inici de *La pel·lícula dels caputxins* està conscientment inspirat en el començament de *Sherman's March*, analitzat en el capítol corresponent a la comunitat de pràctiques. Al seu film, McElwee talla el suposat documental per explicar a l'audiència el motor i la justificació del projecte, així com per presentar un fet personal –la ruptura sentimental–, que el condiciona i orienta. La pel·lícula, que es presenta lúdica des del seu inici, canvia els modes de representació per tal de situar el director-protagonista-narrador, un alter ego retòric del McElwee autor, que parla directament a l'audiència. En la seqüència es presenta al protagonista encarnat i el seu doble objectiu: fer un film seguint la ruta del general i posar ordre a la seva vida amorosa. Des de l'inici queden presentades les dues trames fonamentals del film així com els mecanismes fílmics que usará –i no usará– per desenvolupar-les.

En un altre ordre, l'inici de la meua pràctica fílmica també té com a referent la presentació de *Mapa*, de Siminiani, estudiada a la comunitat de pràctiques. El film també comença amb *una pel·lícula que no és –una pel·lícula que ja va ser–* i atura la diègesi frenant el flux d'imatge en moviment dins un ordinador, a través de la barra espaiadora. En aquest gir, la proposta es presenta metacinematogràfica, autoconscient i autoreflexiva,

centrant la importància en el procés. En aquest punt, i d'una manera molt explícita, el director es presenta a ell mateix com el protagonista, un narrador extremadament subjectiu i situat que ens dibuixa el seu context i revela el seu objectiu de natura doble, que toca tant amb allò personal (evolucionar i adaptar-se a la seva nova realitat vital) com professional (realitzar la seva primera pel·lícula).

D'una manera anàloga a *Sherman's March* i *Mapa*, *La pel·lícula dels caputxins* comença oferint una seqüència –un mig matí al convent– d'un film observacional que no esdevindrà. La meua veu irromp sobre la interfície d'Adobe Premiere Pro per anunciar el meu objectiu inicial de la manera més clara i directa que vaig trobar. El trencament de la representació observacional dels religiosos anuncia allò que serà una constant del film. La seqüència del meu bateig serveix per establir la relació amb en Joan i el vincle amb la pel·lícula dels frares, alhora que presenta el to i els mecanismes formals del film: la veu *over* irònica i crítica i l'ús de les imatges a favor d'una revisió analítica. Tot l'entramat està pensat per explicitar el dispositiu fílmic buscant començar a través del joc metadiscursiu i l'anàlisi crític de la meua (re)presentació. Com en John Wilson, començo rient-me de mi mateix. La presentació de la Rita, que apareix a través d'un *match cut* de la meua imatge amb la seva, re-defineix el meu objectiu i presenta les dues trames del film. La realització de *la pel·lícula dels caputxins* es veurà condicionada per la meua nova condició de pare i les dificultats de la criança.



(pàgina anterior) Fotogrames de *La pel·lícula dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

A *Sherman's March*, totes dues trames s'alternen, evolucionen i es relacionen a través d'una mirada subjectiva i a favor d'un humor irònic i autocrític. El film està centrat en la descoberta de personatges femenins, potencials relacions sentimentals, que fa el protagonista en el recorregut pel sud dels EEUU. Les preocupacions sobre la creació de la pel·lícula històrica i sobre la representació de les altres persones agafa sovint el protagonisme. Tot i que McElwee no acaba proposant un documental sobre la marxa de Sherman, en la seva ruta mostra llocs històrics i ofereix alguns comentaris sobre l'operació militar i les seves conseqüències. Pel camí, el director es perd i conversa amb personatges que semblen sortits de la sèrie de John Wilson, com els amics de la Claudia que es preparen per una possible guerra nuclear. El tipus d'entrevista i la interacció amb els personatges de Wilson i McElwee és de la mateixa naturalesa. McElwee es compara i s'emmiralla sovint en el general Sherman,

oferint vincles creatius i humorístics. Per una festa de disfresses que organitza la seva germana, el director lloga un uniforme militar d'època i es disfressa del propi Sherman.

La pel·lícula dels caputxins té la mateixa premissa que *Sherman's March*. Totes dues propostes volen situar tant l'enunciador d'un cert coneixement –sigui sobre els frares, sigui sobre el general– que acaben convertint-se irremeiablement en pel·lícules autobiogràfiques eminentment reflexives. L'estudi sobre el món històric es perd en un embull de relacions personals i dubtes, pors i inquietuds sobre la (re)presentació. Si bé el film de McElwee fa evolucionar les dues trames i estableix lligams entre elles fins al final del relat, a *La pel·lícula dels caputxins* s'observa un cert estancament en la narrativa i en l'evolució del seu protagonista, el pare i cineasta primerenc.



Fotograma del film *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986).

Els règims narratius

L'anàlisi dels règims narratius (Casetti i di Chio, 1991) de *La pel·lícula dels caputxins* posa de manifest una certa antinarració, en la mesura que proposa una situació narrativa fragmentària i diversa, de juxtaposicions casuals més que no pas relacions causals i lògiques. Al film no existeix un equilibri entre la trama al convent i la trama dins de casa, i els esdeveniments s'entrellacen de manera incompleta i provisional. Respecte la filma-

ció amb els frares, jo insisteixo una vegada i una altra amb la meva suposada intervenció observacional. No proposo cap canvi fins a l'intent interactiu, tot microfonnant-me, al final del film. Pel que fa a les meves aventures dins de casa, parlo de desavinences i mancances inconcretas que no avancen cap enlloc. Hi ha una certa suspensió en l'arc del meu personatge i les transformacions es produeixen molt lentament i sense cap reso-

lució concreta. L'estancament del relat no es correspon amb el treball narratiu que proposa l'estructura dramàtica del *coming of age* que pretenia dibuixar. Igual que en qualsevol altre arc de personatge, en aquesta estructura de gènere esdevenen un conjunt d'etapes i punts de gir que fan avançar el relat i desenvolupen un cert creixement maduratiu del protagonista.

Al respecte de la narrativa audiovisual van resultar molt valuoses les assessories de guió de Gabriela Iacov a *Cinema Pendent*, programa del festival L'Alternativa que recolza i assisteix projectes filmics en desenvolupament. L'assessorament de Iacov va estar centrat en un muntatge anterior de *La película dels caputxins* en el qual ja m'havia incorporat com a protagonista però que es centrava en la història de la meua fe religiosa i no pas en la paternitat. Tot i que el muntatge atorgava importància a la criança (perquè condicionava el rodatge del documental) no posava el tema en el centre. La trama personal del film explicava la meua relació amb la tradició cristiana i mostrava la meua progressiva falta d'interès envers la religió i l'església. La fe cristiana i els seus ritus connectaven fàcilment amb els caputxins. Tenia metratge domèstic del meu bateig i de la comunió, i també fotos i altres records de la confirmació. Però, ¿perquè parlava de la meua fe si no tenia cap necessitat expressiva al respecte? Per més que fos un tema afí als religiosos, ¿quina relació tenia la meua fe amb el procés de rodatge del film dels caputxins? En aquell muntatge, fet ràpidament i de forma intuïtiva, hi havia escenes sobre la paternitat que van aparèixer d'una manera no conscient ni massa estudiada. Iacov em va animar

a re-pensar la narrativa del film buscant un tema –un dilema, una pregunta– que estigués present en totes dues trames i afavorís els lligams i les relacions entre elles. “Cada proyecto artístico es como un bebé”, va assegurar Iacov en una de les nostres trobades al CCCB.

L'assessora de guió recomanava fer avançar l'acció de les trames, fent superar obstacles i oferint nous reptes al protagonista, generant tensió i conflicte. Mentre es van alternant, les trames evolucionen en un crescendo i proposen una transformació del personatge. “Para que sea una trama, tiene que haber transformación.” Iacov va insistir en la importància del dispositiu narratiu clàssic, posant en relleu dos mecanismes específics: *But and therefore* i *Meanwhile, back at the ranch*.⁵² El mecanisme que anomeno *but and therefore* proposa una forma de lligar les escenes buscant relacions de causa i conseqüència. Per tal de crear un relat cohesionat que generi interès, cal evitar juxtaposar les accions a través de la fórmula “i aleshores” i usar les partícules “però” o “per tant”. El connector “i aleshores” pot aglutinar les accions en qualsevol ordre, sense un interès ni un vincle. Els connectors “però” o “per tant”, en canvi, obliguen a estructurar el relat amb cohesió i condicionen una evolució. *Meanwhile, back at the ranch* és el nom d'una tècnica narrativa per entreteixir dues trames de forma atractiva, fent-les créixer en tensió i alternant-les quan perden l'interès.

Tot i el seu valor assagístic, les obres de Siminiani i John Wilson estan estructurades amb una narrativa precisa molt estudiada. Als seus *Apuntes*, Siminiani comença

52 Al vídeo-assaig *F for Fake* (1973) - How to Structure a Video Essay, Tony Zhou explica tots dos mecanismes narratius i defén, a través d'un anàlisi del film de Welles, que són extremadament valuosos també per estructurar assajos audiovisuals. Recuperat de <<https://youtu.be/1GXvzC7vwXO>> el 12/12/2022.

presentant-se com el protagonista del film; mostra el seu món habitual i explica el seu objectiu. Primer, el realitzador fa créixer la tensió dosificant curiosament la informació i la imatge del Flako. Després se centra en el desenvolupament de la relació entre ells dos i la possibilitat del film. La proposta presenta obstacles clars a l'objectiu (l'advocada, la Mariela i la imatge del Flako) i els conflictes evolucionen fins a la seva resolució. Cap a la meitat de la cinta, en el seu *midpoint*, en Flako accepta formalment aparèixer al film amb la màscara i en Siminiani li cedeix la veu narrativa i el punt de vista. En un joc de miralls, Siminiani inclou el seu procés d'embaràs i la seva paternitat per reflexionar sobre la paternitat del Flako, a la qual no hi té accés. D'altra banda, el director també usa el mirall per establir paral·lelismes entre produir una pel·lícula i preparar un atracament. Tal i com fan els films clàssics de gènere negre als quals cita, Siminiani focaliza la pel·lícula en la relació d'amistat entre homes, en la camaraderia entre iguals. *Apuntes para una película de atracos* està estructurada amb una narrativa conscient i complexa que fa avançar el relat generant interès a través dels mateixos dispositius narratius que em va recomanar Gabriela Iacov, l'assessora de guió.

Per la seva banda, tot i la seva originalitat i la seva força poètica, la sèrie de John Wilson proposa una narrativa summament clàssica en l'estructura de cada episodi. A "How to cook the perfect risotto", l'episodi analitzat abans, Wilson vol cuinar un bon arròs, "però" no ho aconseguirà fins que no deixi de fumar, "per tant" canvia d'aires i marxa a esquiar a la muntanya. Allà, "però", es troba amb un jove que fa fumejar el tub d'escapament del seu cotxe per plaer. Més enllà de si les diferents accions poden tenir una relació més o menys lògica i causal, la narrativa de Wilson les presenta com a tal. I amb l'exercici proposa associacions extravagants que generen comicitat. A l'episodi, la transformació del personatge és òbvia i la seva evolució és positiva. Tots els seus primers intents culinaris fracassen estrepitosament però, després del seu viatge, i gràcies al seu canvi interior, Wilson aconsegueix cuinar el risotto perfecte per a la *mamma*.

La meua veu

La veu que estructura *La película dels caputxins* està íntimament relacionada amb tot allò exposat fins ara al respecte de la (re)presentació dels altres, la meua posició en tant que director-narrador-protagonista i la narrativa del film. Tot i la meua reflexió teòrica i la meua voluntat, l'escriptura de la veu s'ha vist condicionada per aquesta falta de definició i atreviment inspeccionada. En el procés ha faltat distància i espai per teixir una veu realment encarnada, específica i local, que aprofiti bé l'espai temporal que proporciona l'anàlisi retrospectiva de les imatges filmades i els esdeveniments passats.

D'altra banda, ha faltat una consciència i una pràctica sobre la tipologia múltiple i ambigua de la veu. Al *jo es-*

criptor li ha costat distanciar-se del *jo personatge* que va filmar les imatges i del *jo narrador* que l'analitza, amb pretesa ironia i autocrítica. Les implicacions de *La película dels caputxins* en la meua imatge i en les relacions amb els altres ha condicionat la creativitat retòrica i expressiva del film. El desdoblament no ha estat evident i la veu s'ha sentit sovint pudorosa i tímida, sense aprofitar prou el potencial humorístic i l'aparell reflexiu del relat. Tot i que, a moments, el discurs de la veu ha estat capaç de proposar relacions creatives entre imatge i so, d'altres vegades la imatge s'ha vist subordinada a aquell "so massa alt" que criticaven Godard, Miéville i Gorin a *Ici et ailleurs*.



Fotograma subtitulat del film *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976).

La primera persona encarnada

A la pel·lícula, la meua veu narradora assegura que “la paternitat em supera”, que “tot ha canviat”, i menciona “les desavinences educatives amb la Neus” i el “mal humor” de les nits. Parlo de la meua falta de “ paciència, maduresa i generositat”. Lluny de proposar mostres concretes i encarnades de les discussions o les mancances, el film proposa un discurs general que no determina ni desenvolupa cap malestar concret, cap discrepància específica, ni dóna cap prova o exemple d’immaduresa ni egoisme. Les paraules d’un discurs genèric s’imposen sobre les imatges de la Rita, que es veuen obligades a la servitud d’un text que, des de la seva condició general, no localitza a l’enunciador ni genera empatia ni humor. Torno a recordar Haraway: “La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular.” (Haraway, 1995, p. 339).

Aparèixer al film i fer sonar la meua veu en primera persona, així com mostrar imatges il·lustratives de la meua filla i la meua parella, no garanteixen directament que la meua sigui una proposta realment encarnada. A la pel·lícula, sobretot en les escenes de la paternitat, s’ha perdut allò específic i s’ha desaprofitat la capacitat d’encarnació pròpia del cine. Ha faltat determinar, concretar i fer evolucionar vivències i malestars específics que efectivament he viscut; l’aprenentatge forçat sobre puericultura, els còlics i les regurgitacions de la Rita, els grups de lactància, la compra de l’assecadora de roba o les derives entre el mètode Estivill i les teories del pediatra Carlos González, per dir-ne alguns de rellevants. Aquestes experiències són susceptibles de ser disseccionades i reflexionades per oferir-les al film amb un hu-

mor tendre, situat i autocrític. L’espectador/a pot adoptar una posició activa davant del film si efectivament se li permet veure a través dels ulls, la ideologia i les creences del meu personatge. I això només pot esdevenir a través d’una subjectivitat específica, materialitzada en problemes domèstics concrets i preocupacions particulars sobre la criança de la Rita. Vivències específiques que, des de la seva naturalesa local, es proposen amb un cert ressò universal.

A través de mostrar els dubtes, els fracassos i les pors més personals, d’una forma realment encarnada, *La pel·lícula dels caputxins* voldria alinear-se amb la mirada de Bergala sobre el cinema autobiogràfic: “un espacio de libertad en el que el yo del otro no es forzosamente percibido como un ego competidor y odioso, sino como la expresión de alguien que sería de nuevo nuestro semejante. En el sentido más humilde del término: alguien de quien puedo comprender —a través de las sensaciones, la voz que me habla, la manera en la cual organiza los acontecimientos aleatorios, graves o minúsculos, que lo constituyen en yo— que la vida que vive, o que ha vivido, me concierne precisamente en tanto que no es la mía, pero que es vivida en un grado de percepción, de conciencia, de sentimiento de contingencia verdadera, muy cercano a aquél en el que yo vivo la mía.” (Bergala, 2008, p. 32).

El film es narra en el present de les imatges filmades però va ser editat i escrit en un segon temps, en la fase d’edició, anys després de la seva captació. Aquestes dues temporalitats (filmació i edició), permeten aquesta reelaboració secundària i retòrica, pròpia de l’acte autobiogràfic, d’on ha d’esdevenir el coneixement: “el

cineasta puede salir de sí mismo, objetivarse mirando lo que el material le revela de su propia ideología o psicología inscrita inconscientemente en el filme, o examinando el propio proceso.” (de Lucas, 2013, p. 57). *La película dels caputxins* no ha acabat d’aprofitar aquest potencial de reelaboració de les imatges (i els fets) que ofereix la mirada retrospectiva. A la veu *over* de la pel·lícula li ha faltat concreció, però també reflexió i espai.

He necessitat temps abans de poder parlar –des de la distància, amb un humor autocrític– de segons quins malestars personals. Ha faltat cert distanciament per tal de maximitzar la meua mirada estranyada (sobre mi i sobre els altres) i usar-la estratègicament en favor d’un discurs retòric divertit i situat que proposi reflexió al voltant de la paternitat i la representació.



Fotograma de *La película dels caputxins* (Pau Pericas, 2022).

L'ontologia ambigua de la veu

Jo sóc i no sóc el meu personatge cinematogràfic de *La pel·lícula dels caputxins*. Al film, el punt de vista de l'autor implícit és equivalent al del narrador (jo) i el narratori (l'audiència). El Pau protagonista i narrador del film es correspon amb l'autor implícit, una figura vicària abstracta que sosté el projecte comunicatiu del film (Casetti i di Chio, 1991). L'emissor del film, el Pau de carn i ossos, és molt més complex i sofisticat que el seu personatge filmic. La sensació és que m'ha costat desdoblar-me en el meu jo retòric per al film, no ficcionat però sí reduït, caracteritzat, carregat de significat. Certa falta d'atreviment, detectada abans en el meu procés creatiu, ha sorgit en gran part d'aquesta dificultat per mirar-me al Pau com un personatge aliè a mi, un llenç en blanc sobre el qual dibuixar una reflexió sobre allò que he viscut, amb total llibertat retòrica i expressiva, evitant judicis i buscant l'humor. Les implicacions en la pròpia imatge i en les relacions amb les altres persones que suposa protagonitzar *La pel·lícula dels caputxins* no tenen res a veure amb estudiar la posició de l'autor-protagonista-narrador-actor en els films de no ficció autobiogràfics dels altres. La pràctica s'ha demostrat més complexa, interdisciplinària i perillosa que la teoria.

Al llibre *Una voz y nada más*, Mladen Dolar desenvolupa de forma sistemàtica totes les dimensions de la veu com a objecte: el rol que exerceix en la constitució del subjecte, en el tractament psicoanalític, en l'ètica, en la política, en la literatura, etcètera. En proposar una història de l'ètica a través de la veu, Dolar posa de manifest una doble ontologia de la veu. La veu ètica és una veu interior que prové de l'altre. És una veu interior que prové de l'exterior. "La voz ètica no es la del propio sujeto,

no es para que el sujeto la domine o controle, aunque la autonomía del sujeto dependa completamente de ella. Pero tampoco pertenece al Otro sin más, aunque surge de él: pertenecería al Otro si fuera reductible a órdenes positivas, si no fuera meramente una apertura y una enunciación." (Dolar, 2007, p. 123). En aquesta anàlisi, des del biaix de l'ètica, la veu és l'element que uneix el subjecte i l'altre, sense pertànyer a cap dels dos.

La veu confessional del meu personatge a *La pel·lícula dels caputxins*, igual que la de McElwee, Siminiani i Wilson, és ben bé aquesta veu interior que defineix Dolar, és la veu ètica aliena al subjecte. Una brama que sorgeix del meu interior però prové dels altres, sovint centrada en les preocupacions ètiques de la seva representació. La veu *over* de la pel·lícula no és la meua veu, si no aquesta apertura cap a l'alteritat. És la veu interior al voltant de la creació del film i de la criança, sobre els meus deures respecte els frares, la Neus i la Rita. Recuperant una vegada més a Nancy, la veu interior de *La pel·lícula dels caputxins* sorgeix d'aquell *Pau-en-comú* l'essència del qual és la seva co-essència.

L'elocució, en present però de fet retrospectiva, té la capacitat d'oferir una anàlisi en temps real d'aquest Pau protagonista passat, el que va filmar les imatges. I ho fa des d'una veu que prové dels altres, per més interior que sigui. En aquest sentit, l'exercici m'ha proposat un doble distanciament. En primer lloc, he necessitat separar-me del meu personatge del passat, el Pau que va filmar les imatges, que es va mostrar carent de "paciència, maduresa i generositat".

En segon lloc, m'he hagut de distingir del propietari de la veu narradora, una veu interior que “viene del Otro sin ser parte de él; más bien, indica y evoca un vacío en el Otro, circunscribiéndolo, pero sin darle consistencia positiva alguna. No tiene propiedades, y aun así es imposible eludirla.” (Dolar, 2007, p. 123).

La veu de *La película dels caputxins* no s'ha estranyat suficient i s'ha quedat a mig dir. Si bé és cert que el muntatge de les imatges dels frares vol rendir comptes de com va ser filmat el metratge –posant al descobert la meua ideologia, la posada en escena construïda i la manipulació–, hi ha potencial per explorar la veu confessional, afavorint el discurs analític i juganer, treballat específicament en la seva relació amb les imatges, buscant el detall i des de la mirada retrospectiva i analítica dels fets i les imatges concretes.

La relació entre el discurs de la veu i les imatges és un tema que m'ha interessat sobremanera. Tot i que he provat de presentar la meua veu sense que la paraula fos repressiva ni imposés el sentit a la imatge, ha quedat força recorregut creatiu en aquest sentit. La falta d'encarnació i concreció del discurs respecte la paternitat i la criança, així com aquesta falta de distanciament, no han facilitat la veu assagística, metafòrica i juganera que volia proposar. La veu sovint s'ha imposat i el discurs ha engolit el relat, reduint el valor de les imatges a pures il·lustracions. Joan Sala, productor executiu de Filmin i mentor al D'A Film Lab, em va fer encara un altre comentari útil. En relació al final del teaser de *La película dels caputxins* –on parlo de “les nits sense dormir, les tensions i les hores de rentadores, purés i còlics”– Sala em va demanar: “Muéstramelo, no me lo expliques.” Ja sigui a través d'una restitució de la mimesi, així com d'una exploració assagística dins el relat

narratiu global, a *La película dels caputxins* li ha quedat força potencial per jugar la veu narradora a favor de la imatge poètica, “la imagen por ver, por pensar” (de Lucas, 2013, p. 54).

He vertebrat l'estudi de *La película dels caputxins* en tant que eina d'investigació acadèmica a través de cinc elements fonamentals de la producció, explorant els condicionants, les decisions i els aprenentatges sorgits de la recerca des de la pràctica. He començat advertint que les condicions materials de la pel·lícula –autoproduïda i sense finançament– han limitat l'equip humà i l'estructura del projecte, reduint la capacitat de treball en totes les fases de la producció. Donada la importància que la pel·lícula tenia per a la investigació doctoral, a més, he sentit pressió i certa pressa per a materialitzar-la. A través de les idees que exposa la investigadora Remedios Zafra al seu llibre *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, he analitzat com la meua vocació i el meu entusiasme (per dur a terme la pel·lícula tot i les condicions adverses) es poden relacionar amb el context professional actual en l'àmbit creatiu, artístic o intel·lectual.

Pel que fa a la representació dels caputxins, la Neus i la Rita en la pel·lícula, he començat estudiant la idea d'alteritat, parant especial atenció a l'ontologia del *ser-en-comú* del pensador Jean-Luc Nancy. He relacionat la no ficció amb l'antropologia de la imatge i he ofert una succinta revisió històrica de l'etnografia visual, posant de manifest el seu origen imperialista i les seves implicacions deformadores i reduccionistes. Les idees sobre la veu del subaltern de la filòsofa Gayatri Spivak han servit per reflexionar al voltant de la representació dels altres en *La película dels caputxins*, especialment de la Neus i la Rita que, en ser silenciades, queden subal-

ternitzades. La voluntat del film de parlar de mi mateix sobre mi mateix ha propiciat aquest silenciament. El *Pau-en-comú* parla estranyat sobre els altres només per estranyar-se a ell mateix. *La pel·lícula dels caputxins* no pretén parlar per ningú més que per mi mateix, evitant maniobres de ventriloquisme.

La decisió sobre la manera de filmar i presentar el món històric s'ha vist molt relacionada amb els meus vincles amb els freres, la Neus i la Rita. La realització de *La pel·lícula dels caputxins* ha suposat un estudi profund i encarnat sobre certes tipologies de la ficció i els modes de representació proposats per Bill Nichols. La textura performativa, interactiva i reflexiva de la meua pràctica ha pretés posar l'atenció en les propietats del text fílmic i buscar l'humor a través de compartir el procés, els dubtes i els fracassos. D'altra banda, el meu interès en el mode reflexiu s'ha demostrat vinculat a l'estudi sobre el poder performatiu del mitjà cinematogràfic.

He denotat la importància del muntatge a *La pel·lícula dels caputxins* i he estudiat la relació entre el muntatge i la continuïtat narrativa. Tot i pretendre explicar una història –i, per tant, proposar una certa narrativa– a la pràctica s'hi detecta una exploració de diversos estils de muntatge, mitjançant l'ús de discontinuïtats espa-

cial i temporals i fent ús d'inserts no diegètics, entre d'altres formes d'un muntatge expressiu més que no pas narratiu. A través de l'anàlisi d'algunes seqüències de *La pel·lícula dels caputxins*, he inspeccionat el treball amb els referents pel que fa a la narrativa. En detectar un cert estancament narratiu, he estudiat el funcionament d'alguns dispositius narratius clàssics en films de la comunitat de pràctiques i he detectat diferències notables en l'exercici de *La pel·lícula dels caputxins*.

Per últim, he realitzat un estudi de l'ús i la natura de la meua veu a la pel·lícula. A la veu narradora li ha faltat concreció i encarnació, però també reflexió i espai. En tant que creador, m'ha costat desdoblarme en el meu personatge i en el narrador del film. La veu ètica interior que prové de l'altre, analitzada per Mladen Dolar i detectada en les obres de McElwee, Siminiani i Wilson, s'ha presentat al text com una eina interessant per inspeccionar la veu confessional de *La pel·lícula dels caputxins*. Per últim, he detectat una voluntat de seguir investigant sobre la relació dialèctica, assagística i poètica entre el discurs i les imatges, fomentant un cinema que proposi reflexions profundes des d'una mirada còmica d'una certa realitat compartida.

EPÍLEG



Fotograma subtitulat del film *Apuntes para una película de atracos* (León Siminiani, 2018).

«El único medio de saber es hacer algo y analizarlo después...»

Jean-Luc Godard

La recerca doctoral des de la pràctica no ha estat ben bé com el procés que proposa Godard. Tot i que la investigació m'ha exigít realitzar un film, no l'he analitzat pas després –des d'una mirada cinèfila–, sinó contínuament –des d'una mirada investigadora. *La película dels caputxins*, conjuntament amb la resta d'objectes de la constel·lació, és una recerca que inspecciona la creació audiovisual en tant que mètode d'investigació i aprenentatge. En el camí, el procés *investigar-crear-investigar-crear* s'ha revelat com un continuum infinit fonamental i la recerca és un testimoni de la seva pròpia confecció.

En el meu treball, les atraccions, les afinitats, les afectacions i les simpaties han establert les trames de *La película dels caputxins*, i la intuïció i el desig tenen el mateix valor que la teoria o la pràctica. Investigar des del cinema m'ha permès experimentar i afavorir possibilitats inesperades, produïnt subjectivitats i sensibilitats. El procés d'investigació m'ha conduït per camins que han qüestionat el meu punt de partida i han capgirat propòsits. D'una suposada pel·lícula observacional sobre els caputxins ha sorgit un film autoreflexiu en primera persona. També les possibilitats materials de la recerca –el pressupost i el temps– han condicionat enormement la pràctica. El cinema és un art econòmicament exigent i la falta de finançament de la pràctica ha afectat la seva producció. Convertir l'impediment en possibilitat ha estat un dels grans reptes de la producció de *La película dels caputxins*.

La pràctica fílmica que presento a la recerca és una forma retòrica i subjectiva de fer recompte de l'experiència i transmetre sabers. Investigar des dels encreuaments de la ciència amb l'art té la voluntat de contrarestar la “cultura organitzada per compartiments” que criticava Adorno (2003). L'escriptor José Ángel Valente va marcar el caràcter irrepètible de l'art com l'element central que el contraposa amb la ciència: “Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible (...) la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad. Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legislable, es decir, lo que hay en ella de irrepètible y fugaz. (Valente a través de de Lucas, 2013, p. 53). La recerca científica des de la pràctica artística no pot generar homogeneïtat, sinó que necessita fomentar la producció de singularitat i de diferència (Camps i Rowan, 2021).

La meua recerca no separa la política de la ciència ni el coneixement de l'experiència, i aposta per una ciència jovial i interdisciplinària, unida a “les forces artístiques” i “la saviesa pràctica”, com aquella que proposava Nietzsche (2019). La investigació posa en joc l'estètica, la narrativa, la ficció i l'humor dins la ciència, i en la seva experimentació proposa reflexió al voltant d'algunes epistemologies establertes. Al text citat de Moscoso, l'antropòloga posa en valor l'experimentació en la producció de coneixements sobre l'art ja que “da lugar a la posibilidad de poner en cuestionamiento los límites epistemológicos y metodológicos de los que a otras disciplinas les cuesta escapar, abriendo, de este modo,

el campo de lo improbable y lo inesperado en las investigaciones.” (Moscoso, 2020, p. 49). La meua aposta per una “ecologia dels sabers”⁵³ vol afavorir una ciència situada, plural, renovadora i mestissa. He mirat de sostenir una pràctica rigorosa però flexible, que es deixa afectar pel procés i atorga especial importància a la dimensió ètica.

Investigar a través d'una pràctica fílmica genera una especificitat i una proximitat particular amb els cossos, els espais i els moviments. La càmera és el dispositiu mediador que estableix irremeiablement una jerarquia. L'investigador pràctic encarna molts dels problemes o debats que l'investigador teòric estudia des de la distància. La recerca a través de *La pel·lícula dels caputxins* ha plantejat alguns dilemes morals, sobretot pel que fa a la representació dels caputxins, la Neus i la Rita, en relació al dret a la intimitat i la política de la identitat. En tant que *investigador des de l'acció*, les ineludibles implicacions ètiques de la recerca han condicionat les meves relacions personals. Alhora, algunes implicacions socials i personals han condicionat les decisions creatives de la pel·lícula. *La pel·lícula dels caputxins* desdibuixa els límits professional-investigatiu-personal i ha demanat involucrar-se d'una manera molt física, corporal i encarnada.

Estudiar els modes de representació de la no ficció, càmera en mà i en un convent de caputxins, m'ha demanat afrontar les implicacions pràctiques i les controvèrsies de cada dispositiu de filmació d'una forma molt específica. Els infructuosos intents observacionals i l'exercici de selecció i muntatge a la sala d'edició funcionen al film per reflexionar idees teòriques i posicionar-me en alguns debats històrics del cinema. En la mesura que la creació fílmica demana prendre decisions inaplaçables contínuament –recordo de nou al Director Ferrand de Truffaut–, la recerca m'ha exigit decidir amb celeritat, resolent casos particulars i concrets absolutament imprescindibles per seguir endavant i materialitzar la pel·lícula.

La pel·lícula dels caputxins, amb tota la constel·lació d'objectes que conforma la recerca, m'ha demanat mirar-me des fora mentre feia la *pel·lícula-investigació*. He hagut d'estranyar-me i investigar com investigo, prenent consciència de quina pràctica estava fent, sovint diversa de la que creia que estava fent. He necessitat explicitar les preses de decisió, que amb freqüència han estat intuïtives i inconscients. L'exercici més complicat de tota la recerca ha estat analitzar-me a mi mateix a través de la pràctica. La falta de distància i estranyament sobre mi mateix, la indecisió d'afagar la paraula i la por a ser honest han propiciat una narrativa fragmentària i una veu de vocació encarnada que so-

53 Des de la seva proposta decolonial, i per tal d'afavorir perspectives de justícia social, el sociòleg Boaventura de Sousa Santos assegura que és important descentrar la preeminència del coneixement científic i fer ús d'altres sabers. Considera imperatiu “iniciar un diàleg y una traducción interculturales entre los diferentes saberes y prácticas críticas. Sur-céntrico y Norte-céntrico, popular y científico, religioso y laico, femenino y masculino, urbano y rural, etc.” (de Sousa Santos, 2017, p. 71). No es tracta pas de desacreditar el coneixement científic sinó d'usar-lo en un context més ampli de diàleg amb altres coneixements. Aquesta és la base del fet epistemològic que de Sousa Santos etiqueta i descriu sota el nom de “ecologías de los saberes” (de Sousa Santos, 2017, p. 238-262).

vint es queda a mitges. A la veu interior de *La pel·lícula dels caputxins* li ha faltat espai i reflexió per aprofitar el potencial analític i reflexiu de la veu *over* retrospectiva.

L'exercici de jerarquitzar, sintetitzar i explicitar idees que m'ha exigint l'escriptura de la memòria ha estat fonamental per a l'anàlisi de la pel·lícula i la resta d'objectes de la recerca. L'anàlisi crítica dels mètodes ha estat realment útil per estudiar com puc depurar el meu procés creatiu i ha iniciat un estudi sobre l'etnografia experimental i l'autoetnografia que voldria ampliar en el futur. El mètode com a pràctica ha possibilitat fer-me preguntes noves i explorar el món de manera diversa, afavorint metodologies innovadores que contempen l'ètica i l'estètica. L'abast investigatiu del web cronograma i cosmograma, de l'assaig *Cinema pensant el cinema* i del llargmetratge, *La pel·lícula dels caputxins*, no ha finalitzat en la seva confecció i/o el seu ús, sinó en la seva inspecció crítica final, expressada en el text que ara concloc. En la seva condició de compendi i orientació de la pràctica, la memòria escrita –la metodologia, la revisió literària, la comunitat de pràctiques i l'anàlisi de la pel·lícula– ha afavorit el rigor, la síntesi i la transferència dels resultats de la recerca.

El procés de recerca i creació ha estat extremament intuïtiu. Mirant de ser crític, detecto en la recerca una certa falta de sistematització generalitzada. Pel que fa sobretot al disseny previ de la metodologia (els webs, l'assaig fílmic i la pel·lícula), trobo a faltar un treball més rigorós i preceptiu. En la seva concepció inicial, ha faltat establir estratègies i objectius específics de cada mètode d'una manera explícita i compartida. La recerca no ha arribat a establir uns mecanismes d'autoavaluació, específics per a cada instrument o creació, previs al seu disseny o confecció. Sovint, els indicadors,

les estratègies o disciplines per avaluar la feina feta han aparegut a posteriori i s'han aplicat de manera parcial. Tot i haver-me acostat a l'antropologia de la imatge, la investigació no ha proposat un treball autoetnogràfic (ni etnogràfic) precís i orientat des del seu inici. En el futur, voldria continuar inspeccionant les possibilitats que l'autoetnografia i l'etnografia experimental poden aportar a un cinema epistemològic, sobretot pel que fa a la representació dels altres, l'ètica de les imatges i la posició del/la realitzador/a.

Amb la meua proposta, espero haver aportat eines, recursos i estratègies per investigar a través de la pràctica fílmica, així com alguns apunts que proposin reflexió al voltant de la creació cinematogràfica en tant que mètode de coneixement científic. *La pel·lícula dels caputxins* mostra un procés de creació de forma honesta i situada, posant al centre moltes problemàtiques específiques que sorgeixen alhora de fer un film. El web cronograma i cosmograma investiga sobre una forma de quadern de bitàcola o diari etnogràfic en línia, al temps que posa en valor la força del diagrama i el cosmograma, concretant possibilitats i estudiant limitacions. L'eina de l'assaig fílmic, *Cinema pensant el cinema*, ha mirat de desplaçar l'hegemonia de la paraula escrita en la investigació acadèmica, representant als cineastes i proposant reflexió sobre el cinema a través del cinema i les seves matèries d'expressió, que inclouen però no acaben en el llenguatge. La peça audiovisual, conjuntament amb la seva corresponent anàlisi duta a terme a la memòria, estudia les possibilitats de l'assaig audiovisual en tant que eina de recerca. El tauler d'idees i l'escaleta en línia proposen eines i estratègies per treballar en projectes creatius de forma *online*. La recerca ha provat que la plataforma de miro.com ha funcionat per fer un destil·lat final i traslladar els interrogants i

aprenentatges de la recerca cap a l'estructura i la forma de la pràctica. Assumint la pel·lícula i la resta d'objectes fonamentals de la recerca com un tot, *La pel·lícula dels caputxins* possibilita un conjunt de coneixements i sabers al voltant de la creació cinematogràfica. La tesi doctoral, “Recerca a través de la creació cinematogràfica”, pretén contribuir a la comprensió de la pràctica fílmica i transferir experiència i coneixement situat al voltant del fenomen cinematogràfic, especialment orientat a la posició del creador/a.

El procés d'investigació és inherent a la creació. Dur a terme una pràctica artística suposa acumular informació, fer-ne una síntesi i reinventar-la en un llenguatge específic. Realitzar una pel·lícula demana inexorablement fer una recerca, trobar el film, investigar sobre la

idea, la forma i la seva relació. La pràctica és una forma més d'aprendre i conèixer el món. Tota pràctica suposa un exercici de pensament, implícit en l'acció. “Si lo desvestimos de métodos, formatos, escuelas y disciplinas, investigar es, sencillamente, dejarse llevar por la curiosidad (Asimov, 1987), adentrarnos en un espacio en el que podemos permitirnos hacernos y lanzar preguntas. La investigación la entendemos, al fin y al cabo, como un interrogarse “con”: con tecnologías, con metodologías, con materiales, con personas, con lenguajes, con cosas.” (Camps i Rowan, 2019). Des de la mirada de les companyes, que assumeix la recerca com la curiositat per “interrogar-se amb”, el Pau que filmava les pel·lícules amb playmobil era tot un (petit) investigador.

REFERÈNCIES

Bibliografía

Adams, Tony E., Bochner, Arthur P. i Ellis, Carolyn. 2019. "Autoetnografía: un panorama." A Silvia M. Bénard (coord.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (1): 17-42. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Adorno, Theodor W. 2003. *Notas sobre la literatura*. Madrid: Ediciones Akal.

Agamben, G., 1998. *L'immagine et la mémoire*. París: Éditions Hoëbeke.

Albert, Mitch. 2002. "Testigo a su pesar. Entrevista sobre *Nobody's Business*" A Efrén Cuevas i Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner* (10): 143-160. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Alsina, Homero i Romaguera, Joaquim (eds.). 1980. *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona: Gustavo Gili D.L.

Altman, Rick. 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Arnheim, Rudolf. 1971. *El cine como Arte*. Buenos Aires: Infinito.

Asad, Talal. 1973. *Anthropology & the Colonial Encounter*. Nova York: Humanities Press.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., 1996. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Aumont, Jacques. 2016. *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila.

Boschi, Gabriel. 2002. "El archivo y la historia. Sobre *Nobody's Business*" A Efrén Cuevas i Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner* (8): 103-115. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Barnouw, Erik. 2005. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Barsam, Richard Meran. 1992. *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.

Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Bazin, André. 1990. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

- Benjamin, Walter. 1931. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros.
- Benjamin, Walter. 1973. *Tesis sobre el concepto de la historia*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bergala, Alain. 2008. "Si yo me fuera contado." A Gregorio Martín Gutiérrez (coord.), *Cineastas frente al espejo* (3): 27-33. Madrid: T&B Editores.
- Bordwell, David i Thompson, Kristin. 1995. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Boschi, Gabriel. 2002. "El archivo y la historia. Sobre *Nobody's Business*" A Efrén Cuevas i Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner* (8): 103-115. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Boserman, Carla. 2019. "Rescatando los objetos epistémicos del diseño." *Diseña*, no. 14 (Febrero): 118-137. <http://doi.org/10.7764/disena.14.118-137>.
- Boserman, Carla i Ricart, David. 2016. "Metodologías de investigación materializadas. Entre maquetas, tostadoras, diagramas, rampas y cabinas." *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad* (1). <http://www.inmaterialdesign.com/index.php/mag/article/view/10>.
- Bruss, Elizabeth W. 1980. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film." A James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*: 296-320. Princeton University Press.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Camps, Marta i Rowan, Jaron. 2018. "Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño." *ANIAV - Revista de investigación en artes visuales* 1 (3):53. <http://doi.org/10.4995/aniav.2018.10041>.
- Camps, Marta i Rowan, Jaron. 2019. "Indisciplinables: Explorando la práctica como método de investigación en diseño." *Diseña*, no. 14 (Febrero): 100-117. <http://doi.org/10.7764/disena.14.100-117>.
- Camps, Marta i Rowan, Jaron. 2021. *Investigación en diseño*. Barcelona: BAU Edicions.
- Castti, Francesco i di Chio, Federico. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- Català, Josep M. 2010. "El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI." A Efrén Cuevas (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (3): 301-343. Madrid: Ocho y medio.
- Cerdán, Josetxo i Torreiro, Casimiro. 2005. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Croft, William i Cruse, Donald A. 2008. *Lingüística cognitiva*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cuevas, Efrén i Muguero, Carlos. 2002. "Las razones de un cine personal" A Efrén Cuevas i Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner* (9): 119-142. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Cuevas, Efrén. 2005. "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica." A Casimiro Torreiro i Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (8): 219-250. Madrid: Cátedra.
- Cuevas, Efrén. 2007. "Esculpir el yo: la autobiografía según Ross McElwee". A Efrén Cuevas y Alberto N. García (eds.), *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. (2): 37-69. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Cuevas, Efrén. 2008. "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta." A Gregorio Martín Gutiérrez (coord.), *Cineastas frente al espejo* (8): 101-119. Madrid: T&B Editores.
- Cuevas, Efrén. 2010. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio.
- Cuevas, Efrén. 2012. "El cine autobiográfico en España: una panorámica." A María Pilar Saiz Cerredá i Rosalía Baena (eds.), *Identidad y representación en el discurso autobiográfico* (5): 106-125. Rilce, 28 (1).
- Cuevas, Efrén. 2013. "Fronteras del yo en el documental español contemporáneo." A Norberto Mínguez (ed.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*: 115-128. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Daney, Serge. 2004. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- de Lucas, Gonzalo. 2013. "Ars poetica. La voz del cineasta." A *Cinema Comparat/ive Cinema*, n. 3, 2013, pp. 49-59.

- de Lucas, Gonzalo i Sourdis, Carolina. 2019. "The Essay Film as Methodology for Film Theory *and Practice: Disruptions and Expansions for Film Research*." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 17, 2019, pp. 80–96. DOI: <https://doi.org/10.33178/alpha.17.05>.
- de Sousa Santos, Boaventura. 2017. *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Morata.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.
- Eisenstein, Serguei Mikhàilovitx. 1970. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen.
- Fanon, Frantz. 1983. *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Freedberg, David. 2009. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Gander, Ryan. 2007. *Loose associations and other lectures*. New York: Onestar Press.
- Gaines, Jane i Renov, Michael. 1999. "Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self," in *Collecting Visible Evidence*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Garaizabal, Cristina, Macaya, Laura i Serra, Clara (coords.). 2021. *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*. Bellaterra: Edicions Bellaterra.
- Garcés, Marina. 2013. *La estandarización de la escritura. La asfíxia del pensamiento filosófico en la academia actual*. *Athenea Digital*, 13(1), 29-41.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nova York: Basic Books.
- Gil, Rebecca. 2015. *Atrapando la luz. Origen y materialidad de la fotografía*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gil, Rebecca i Llorens, Martí. 2016. "El ojo artificial. El pasado en el presente fotográfico." A Alejandro Carrión Gútiez (coord.), *Patrimonio Cultural de España. N° 11*. 2016. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Godard, Jean-Luc. 2010. *Pensar entre imágenes*. Barcelona: Intermedio.

- Grierson, John. 1966. *Grierson on Documentary*. Londres: Faber & Faber.
- Guardiola, Ingrid. 2015. *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*. Girona: Universitat Pompeu Fabra.
- Hanisch, Carol. 1970. "The Personal is Political" A Shulie Firestone i Anne Koedt (eds.) *Notes from the Second Year: Women's Liberation*.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, Sandra. 1986. *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Harding, Sandra. 2015. *Objectivity and Diversity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hill Collins, Patricia i Bilge, Sirma. 2016. *Interseccionalidad*. Madrid: Ediciones Morata.
- Huyssen, Andreas. 2011. *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Kaiser, Andrea. 2018. "El cine o la vida: Narraciones del yo en *Mapa* (Siminiani, 2012)". *Zer* 23-44: 175-191.
- Konigsberg, Ira. 2004. *Diccionario técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Krakauer, Siegfried. 1960. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Nova York: Oxford University Press.
- Lane, Jim. 2002. *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Latour, Bruno. 2010. *Cogitamus: Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos Aires: Paidós.
- Latour, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Siglo XXI.
- Latour, Bruno. 1990. "Technology Is Society Made Durable." *The Sociological Review*.
- Latour, Bruno. 1986. "Visualisation and Cognition: Drawing Things Together." *A Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, 6:1-40. Jai Press.

- Lave, Jean. 1991. "Situating learning in communities of practice." *A Perspectives on Socially Shared Cognition*, Lauren Resnick, Levine B., M. John, Stephanie Teasley & D. (eds.), 63-82. American Psychological Association.
- Law, John. 2004. *After Method: Mess in Social Science Research*. Londres: Routledge.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lejeune, Philippe. 2008. "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario." A Gregorio Martín Gutiérrez (coord.), *Cineastas frente al espejo (2)*: 13-26. Madrid: T&B Editores.
- Lévinas, Emmanuel. 2002. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lorde, Audre. "Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo" (1979/1984/2003), en Audre Lorde, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, traducción de María Corniero, revisión de Alba V. Lasheras y Miren Elordui Cadiz, Ed. Horas y horas, Madrid, 2003, pp. 115-120. (Texto original: «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House», en Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 1984)
- Martín Gutiérrez, Gregorio. 2008. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- Mccann, Carole i Seung-Kyung, Kim. 2013. *Feminist theory reader: Local and global perspectives*. London: Routledge.
- Metz, Christian. 1972. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Metz, Christian. 1973. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Minh-ha, Trinh T. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Monroy, Vicente. 2020. *Contra la cinefilia*. Madrid: Clave Intelectual.
- Moscoso, Mafe. 2020. *Sobre etnografías experimentales y sensoriales*. Barcelona: BAU Edicions.
- Nancy, Jean-Luc. 1996. *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Nancy, Jean Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

- Nancy, Jean-Luc. 2006. *Ser Singular Plural*. Madrid: Arena Libros.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Nichols, Bill. 2013. *Introducción al documental*.
- Nietzsche, Friedrich. 2019. *La gaya ciencia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Niney, François. 2009. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mekas, Jonas. 2017. *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Mendoza, Carlos. 2016. *Avatares del documental contemporáneo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pericas, Pau. 2021. "Anar al cine amb Donna Haraway. En busca d'un cinema situat." *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 6 (11): 92-111.
- Perlov, David. 1996. "A Conversation in Two Parts with David Perlov." A Rachel Bilesky-Cohen i Baruch Blich (eds.), *The Medium in 20th Century Arts*. Tel Aviv: Or-Am i The Van Leer Jerusalem Institute.
- Plantinga, Carl R. 2014. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2013. *Figuraciones del yo en la narrativa*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Renov, Michael. 1989. "The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video." *Afterimage* 17 (1): 4-7.

Renov, Michael. 1995. "New Subjectivities: Documentary and Selfrepresentation in the Post-Verité Age." *Documentary Box* (7): 1-8.

Richardson, Laurel. 2019. "Evaluar la etnografía." A Silvia M. Bénard (coord.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (5): 183-185. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography*. Durham: Duke University Press.

Sadoul, Georges. 1968. *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*. París: Flammarion.

Said, Edward. 1994. *Culture and Imperialism*. Nova York: Vintage Books.

Sánchez, Sergi. 2010. *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze, el tiempo y el cine digital*.

Sanderson, John D. 2005. *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Múrcia: Universidad de Alicante.

Schaefer, Eric. 1999. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press.

Spivak, Gayatri. 2009. *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.

Talpade, Chandra. 1991. *The Third World Woman and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Tarkovsky, Andrei. 1991. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid: Rialp.

Tuhiwai Smith, Linda. 2016. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Tullis, Jillian A. 2019. "Yo y los otros. La ética en la investigación autoetnográfica." A Silvia M. Bénard (coord.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (4): 155-179. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Valente, José Ángel. 1995. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

Villanueva, Darío. 1993. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía." *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor, 15-31.

Villarme, Iván. 2022. "Historias de vida y paisajes alegóricos: estrategias de representación documental en el Cine Ibérico de la Austeridad". *Cine Documental*, 24: 118-154.

Weinrichter, Antonio. 2004. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Weinrichter, Antonio. 2007. "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo." A Antonio Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al film ensayo* (1): 18-48. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Colección Punto de Vista.

Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

Zunzunegui, Santos. 2018. *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Filmografia

365 Day Project, 2007. Dirigit per Jonas Mekas. EEUU: Jonas Mekas.

8 ½, 1963. Dirigit per Federico Fellini. Itàlia: Cineriz, Francinex.

Adaptation, 2002. Dirigit per Spike Jonze. EEUU: Columbia Pictures, Intermedia Films.

All that Jazz, 1979. Dirigit per Bob Fosse. EEUU: Columbia Pictures, 20th Century Fox.

Appunti per un film sull'India, 1968. Dirigit per Pier Paolo Pasolini. Itàlia: Radiotelevisione Italiana (RAI).

Appunti per un'Orestiade africana, 1970. Dirigit per Pier Paolo Pasolini. Itàlia: I Film dell'Orso, IDI Cinematografica, Radiotelevisione Italiana (RAI).

Apuntes para una película de atracos, 2018. Dirigit per León Siminiani. Espanya: Avalon P.C., Apuntes Las Películas A.I.E., Tusitala P.C., Pandora Cinema.

Arrebato, 1979. Dirigit per Iván Zulueta. Espanya: Nicolás Astiarraga P.C.

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 2000. Dirigit per Jonas Mekas. EEUU: Canyon Cinema, Film-Makers' Cooperative, LUX, Re:Vair.

A tiro limpio, 1963. Dirigit per Francisco Pérez-Dolz. Espanya: Producciones Balcázar.

Backyard, 1984. Dirigit per Ross McElwee. EEUU: First Run Features, First Run Features, Artificial Eye, Artificial Eye.

Ballet mécanique, 1924. Dirigit per Fernand Léger i Dudley Murphy. França: Synchro-Ciné.

Begone Dull Care, 1949. Dirigit per Evelyn Lambart i Norman McLaren. Canadà: National Film Board of Canada (NFB).

Bright Leaves, 2003. Dirigit per Ross McElwee. EEUU: Channel 4, Homemade Movies, WGBH Boston.

Calcutta, 1969. Dirigit per Louis Malle. França: Nouvelles Éditions de Films.

Castro Street, 1966. Dirigit per Bruce Baillie. EEUU: Bruce Baillie.

Chelovek s kino-apparatom, 1929. Dirigit per Dziga Vertov. URSS: VUFKU.

Chronique d'un été, 1961. Dirigit per Edgar Morin i Jean Rouch. França: Argos Films.

Daguerréotypes, 1976. Dirigit per Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Institut National de l'Audiovisuel, ZDF.

Das Kino und der Wind und die Photographie, 1992. Dirigit per Hartmut Bitomsky. Alemanya: Hartmut Bitomsky.

Delphine et Carole, insoumuses, 2019. Dirigit per Callisto McNulty. França: Les Films de la Butte.

Diaries, 1982. Dirigit per Ed Pincus. EEUU: Ed Pincus.

Diary, 1983. Dirigit per David Perlov. Israel: Film4 Productions.

Dúo, 2022. Dirigit per Meritxell Colell. Espanya: Pensilvania Films, Paraíso Productions, Manufactura de Peliculas, Polar Star Films.

Eadweard Muybridge Motion, 1887. Dirigit per Eadweard Muybridge. EEUU.

Efecte Kuleshov, 1922. Dirigit per Lev Kuleshov. Rússia.

Embracing, 1992. Dirigit per Naomi Kawase. Japó: Naomi Kawase.

FHAR, 1971. Dirigit per Carole Roussopoulos. França: Carole Roussopoulos.

Film Ist, 1998. Dirigit per Gustav Deutsch. Àustria: LOOP TV-Video-Film.

Film Portrait, 1972. Dirigit per Jerome Hill. EEUU: Jerome Hill.

Ghost Dance, 1983. Dirigit per Ken McMullen. Regne Unit: Film4 Productions, Channel Four Television, Looseyard Productions, ZDF.

Guest, 2010. Dirigit per José Luis Guerín. Espanya: Versus Entertainment, Roxbury Pictures.

Herman Slobbe/Blind kind 2, 1966. Dirigit per Johan Van der Keuken. Holanda: VPRO Television.

Histoire[s] du cinéma, 1988. Dirigit per Jean-Luc Godard. França: Gaumont, Canal+, La Sept, France 3 (FR 3), JLG Films, CNC, Télévision Suisse-Romande (TSR), Vega Film.

History Lessons, 2000. Dirigit per Barbara Hammer. EEUU: Barbara Hammer.

Hot Fuzz, 2007. Dirigit per Edgar Wright. Regne Unit: Working Title Films, Big Talk Productions, Studiocanal.

How to with John Wilson, 2020. Dirigit per John Wilson EEUU: Blow Out Productions, John's Movies.

Ici et ailleurs, 1976. Dirigit per Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin i Anne-Marie Miéville. França: Sonimage, Gaumont.

Interface, 1995. Dirigit per Harun Farocki. Alemanya: Harun Farocki.

La chasse au Lion à l'arc, 1967. Dirigit per Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, Comité du film Ethnographique.

La Fée aux choux, 1896. Dirigit per Alice Guy. França: Gaumont.

La Nuit américaine, 1973. Dirigit per François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, PECE, PECE.

La Pêche aux poissons rouges, 1895. Dirigit per Louis Lumière. França: Lumière.

La plaga, 2013. Dirigit per Neus Ballús. Espanya: El Kinògraf, Televisión de Galicia (TVG).

La pyramide humaine, 1961. Dirigit per Jean Rouch. Costa de Marfil-França: Les Films de la Pléiade.

L'Arroseur arrosé, 1895. Dirigit per Louis Lumière. França: Lumière.

Le Jolie Mai, 1963. Dirigit per Chris Marker. França: Sofracima.

Les glaneurs et la glaneuse, 2000. Dirigit per Agnès Varda. França: Ciné Tamaris.

Lettre de Sibérie, 1957. Dirigit per Chris Marker. França: Argos Films, Procinex.

Los orígenes del marketing, 2010. Dirigit per León Siminiani. Espanya: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Lost, Lost, Lost, 1976. Dirigit per Jonas Mekas. EEUU: Jonas Mekas.

Madrid, 1987. Dirigit per Basilio Martín Patino. Espanya: La Linterna Mágica.

Margarita y el lobo, 1969. Dirigit per Cecilia Bartolomé. Espanya: Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

Mondo Cane, 1962. Dirigit per Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti i Franco Proserpi. Itàlia. Cineriz.

Mothlight, 1963. Dirigit per Stan Brakhage. EEUU: Stan Brakhage.

Mulholland Drive, 2001. Dirigit per David Lynch. EEUU: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Production.

News from Home, 1977. Dirigit per Chantal Akerman. Bèlgica: UNITE 3, Paradise Films, Institut National de l'Audiovisuel.

Nobody's Business, 1996. Dirigit per Alan Berliner. EEUU: Cine-Matrix, Independent Television Service.

Nosotros somos así, 1936. Dirigit per Valentín R. González. Espanya: Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona.

Now That the Buffalo Has Gone, 1967. Dirigit per Burton Gershfield. EEUU: UCLA Theatre Arts.

Où gît votre sourire enfoui?, 2001. Dirigit per Pedro Costa. França i Portugal: Contracosta Produções.

Ossos, 1997. Dirigit per Pedro Costa. Portugal: Gémini Films, IPACA, Madragoa Filmes, Radiotelevisão Portuguesa, Zentropa Productions.

Passaporta, 2021. Dirigit per Nicky Hamlyn. Regne Unit: Nicky Hamlyn.

Peeping Tom, 1960. Dirigit per Michael Powell. Regne Unit: Amalgamated Productions, Michael Powell.

Piece Mandala/End War, 1966. Dirigit per Paul Sharits. EEUU: Paul Sharits.

Pierrot Le Fou, 1965. Dirigit per Jean-Luc Godard. França i Itàlia: Dino de Laurentiis Cinematografica.

Pop Ràpid, 2011. Dirigit per Marc Crehuet. Espanya: Moiré Films, Televisión de Galicia (TVG).

Por primera vez, 1969. Dirigit per Octavio Cortázar. Cuba: ICAIC, Lombarda Industria Cinematografia.

Privilege, 1990. Dirigit per Yvonne Rainer. EEUU: Zeitgeist Films.

Promising Young Woman, 2020. Dirigit per Emerald Fennell. Regne Unit: Filmnation Entertainment, Focus Features, LuckyChap Entertainment. Productor: Margot Robbie, Carey Mulligan.

Reassemblage: From the Firelight to the Screen, 1982. Dirigit per Trinh T. Minh-ha. EEUU: Trinh T. Minh-ha.

Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972. Dirigit per Jonas Mekas. Regne Unit: Vaughan Films.

Repas de bébé, 1895. Dirigit per Louis Lumière. França: Lumière.

Report, 1967. Dirigit per Bruce Conner. EEUU: Canyon Cinema.

Ritual in Transfigured Time, 1946. Dirigit per Maya Deren. EEUU: Maya Deren Experimental Films.

Sans soleil, 1983. Dirigit per Chris Marker. França: Argos Films.

Second Weaver, 1966. Dirigit per Alta Kahn. EEUU: John Adair and Richard Chalfen.

Shaun of the Dead, 2004. Dirigit per Edgar Wright. Regne Unit: WT2, Big Talk Productions, Universal Pictures.

Sherman's March, 1986. Dirigit per Ross McElwee. EEUU: First Run Features, PBS.

Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo, 1965. Dirigit per Pier Paolo Pasolini. Itàlia: Arco Film Roma.

Svyato, 2005. Dirigit per Viktor Kossakovski. Rússia: Kossakovsky Film Production.

That Which Does Not Kill, 2019. Dirigit per Alexe Poukine. Bèlgica: Centre Video de Bruxelles (CVB), Alter Ego Production.

The Bridge, 1928. Dirigit per Joris Ivens. Holanda: Capi-Holland.

The Inextinguishable Fire, 1969. Dirigit per Harun Farocki. Alemanaya de l'Oest (RFA): Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

The Jinx, 2015. Dirigit per Andrew Jarecki. EEUU: HBO, Blumhouse Productions.

The Office, 2001. Dirigit per Ricky Gervais i Stephen Merchant. Regne Unit: BBC.

The Power of the Dog, 2021. Dirigit per Jane Campion. Australia: See-Saw Films, Cross City Films, Max Films Productions, BBC Films, Brightstar Films, New Zealand Film Commission.

The Tree of Life, 2011. Dirigit per Terrence Malick. EEUU: Fox Searchlight, River Road Entertainment, Plan B Entertainment, Brace Cove Productions.

The World's End, 2013. Dirigit per Edgar Wright. Regne Unit: Working Title Films, Universal Pictures.

Time Indefinite, 1993. Dirigit per Ross McElwee. EEUU: Channel 4, Homemade Movies, ZDF.

Tren de sombras, 1997. Dirigit per José Luis Guerín. Espanya: Grup Cinema-Art, Films 59, Institut del Cinema Català.

Vakantie van de filmer, 1974. Dirigit per Johan Van der Keuken. Holanda: VPRO Television.

Video Blues, 2019. Dirigit per Emma Tusell. Espanya: Estela Films.

Walden: Diaries, Notes and Sketches, 1969. Dirigit per Jonas Mekas. EEUU: Filmmakers Distribution Center.

Waltz with Bashir, 2008. Dirigit per Ari Folman. Israel: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film, Arte France, ITVS International.

Ways of Seeing, 1972. Dirigit per Mike Dibb. Regne Unit: BBC.

F for Fake, 1973. Dirigit per Orson Welles. França: Janus Film, SACI.

Why Vietnam?, 1965. Dirigit per Peter Davis. EEUU: Department of Defense.

World Trade Center, 2006. Dirigit per Oliver Stone. EEUU: Paramount Pictures.

Altres

Berliner, Alan. 1997. *Nobody's Business* Interview. [vídeo] American Public Television. Recuperat de <<https://vimeo.com/84436335>> el 08/01/2023.

Jordà, Joaquím i Maqua, Javier. 2005. *La frontera de los géneros*. [vídeo] Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporani (OCEC UPF). Recuperat de <<https://www.youtube.com/watch?v=v6uMF1jA6bE>> el 27/10/2022.

Renov, Michael. 2021. "The Autobiographical Supplement": Michael Renov at The Steve Tisch School, TAU. [vídeo] Steve Tisch School of Film & TV at TAU. Recuperat de <<https://www.youtube.com/watch?v=ZFFaSOERSWQ>> el 08/01/2023.

Serra, Clara. 2021. "El feminismo también libera a los hombres, no es una guerra". A La Nueva España, 18 de juliol. Recuperat de <<https://www.lne.es/gijon/2021/07/18/feminismo-libera-hombres-guerra-55175196.html>> el 08/01/2023.

Siminani, León. 2019. Entrevista con Elías León Siminiani, sobre "Apuntes para una película de atracos". [àudio] IBAFF, Festival Internacional de Cinema de Murcia. Recuperat de <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/74283>> el 08/01/2023.

Wilches, Gloria. 2022. *Una introducció al cinema experimental*. [vídeo] Xcèntric Cinema (CCCB). Recuperat de <<https://youtu.be/-dZBDWLcSWQ>> el 29/10/2022.

Wilson, John. 2021. *How John Wilson makes his acclaimed "How To" videos*. [vídeo] CBS. Recuperat de <<https://youtu.be/7zwYodXUKEc>> el 08/01/2023.

Annex

Llistat de films inclosos a *Cinema pensant el cinema*

(Segons ordre d'aparició i ordenats per capítols)

- *Report* (Bruce Conner, 1967)

“*Cinema pensant el cinema*”

- *Por primera vez* (Octavio Cortázar, 1969)

- *Film Ist* (Gustav Deutsch, 1998)

- *Calcutta* (Louis Malle, 1969)

- *Piece Mandala/End War* (Paul Sharits, 1966)

- *Efecte Kuleshov* (Lev Kuleshov, 1922)

- *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965)

- *Eadweard Muybridge Motion* (Eadweard Muybridge, 1887)

- *Mothlight* (Stan Brakhage, 1963)

- *La Fée aux choux* (Alice Guy, 1896)

- *Ritual in Transfigured Time* (Maya Deren, 1946)

- *Ballet mécanique* (Fernand Léger i Dudley Murphy, 1924)

- *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983)

- *8 ½* (Federico Fellini, 1963)

“Tot film és un film de ficció”

- *Nosotros somos así* (Valentín R. González, 1936)
- *Ways of Seeing* (Mike Dibb, 1972)
- *F for Fake* (Orson Welles, 1973)
- *Das Kino und der Wind und die Photographie* (Hartmut Bitomsky, 1992)
- *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987)
- *Guest* (José Luis Guerín, 2010)
- *La Nuit américaine* (François Truffaut, 1973)
- *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000)

“Hi ha algú darrere la càmera”

- *Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov, 1929)
- *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976)
- *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000)
- *Embracing* (Naomi Kawase, 1992)
- *Chronique d'un été* (Edgar Morin i Jean Rouch, 1961)
- *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)
- *Interface* (Harun Farocki, 1995)
- *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960)

“En una pel·lícula tot és forma”

- *Où gît votre sourire enfoui?* (Pedro Costa i Thierry Lounas, 2001)
- *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997)
- *Herman Slobbe/Blind kind 2* (Johan Van der Keuken, 1966)
- *Begone Dull Care* (Evelyn Lambart i Norman McLaren, 1949)
- *Los orígenes del marketing* (León Siminiani, 2010)
- *Appunti per un film sull'India* (Pier Paolo Pasolini, 1968)
- *La chasse au Lion à l'arc* (Jean Rouch, 1967)

“Allò que és personal és polític”

- *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969)
- *Diary* (David Perlov, 1983)
- *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996)
- *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895)
- *FHAR* (Carole Roussopoulos, 1971)
- *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986)

“Veure amb l’altre sense pretendre ser l’altre”

- *That Which Does Not Kill* (Alexe Poukine, 2019)
- *Delphine et Carole, insoumuses* (Callisto McNulty, 2019)
- *Second Weaver* (Alta Kahn, 1966)
- *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (Trinh T. Minh-ha, 1982)
- *Appunti per un'Orestiade africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970)

“El cinema genera realitats”

- *Ossos* (Pedro Costa, 1997)
- *La pyramide humaine* (Jean Rouch, 1961)
- *Privilege* (Yvonne Rainer, 1990)
- *Histoire[s] du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988)
- *History Lessons* (Barbara Hammer, 2000)
- *La plaga* (Neus Ballús, 2013)
- *Daguerréotypes* (Agnès Varda, 1976)

