

Raymond Depardon. La distancia justa para la cámara

2007-04-04 19:13:44

[Inicio](#) [1](#) [2](#)

Raymond Depardon es uno de los nombres indispensables en el cine de lo real contemporáneo. La distribuidora [Intermedio](#) edita, por primera vez en España, cuatro títulos de su filmografía, con material adicional donde el autor habla de sus obras.

Las películas seleccionadas son *San Clemente* (1980-82), sobre la vida en un manicomio mal atendido por el estado italiano, *Urgences* (1987), sobre la cotidianeidad en un hospital psiquiátrico de urgencias, *Délits flagrants* (1994), acerca del proceso de detención de gente por delitos menores y *10ème chambre: instants d'audience* (2004), una inmersión en un tribunal parisino también de delitos menores.

Depardon nació en un ambiente rural (Villefranche-sur-Sauve, cerca de Lyon, 1942) pero su pronta pasión por la fotografía le llevó hacia París, donde rápidamente destacó: contratado por importantes agencias, empezó a viajar y a publicar en revistas de prestigio. Poco después entró en el mundo audiovisual cubriendo conflictos bélicos y filmando tres reportajes: *Venezuela* (1963), *Israel* (1967) y *Biafra* (1968), pero sin abandonar la fotografía. En 1966 fundó su propia agencia (*Gamma*) y siguió - hasta hoy en día - combinando esta doble faceta: en 1969 culmina su primer cortometraje documental, *Jan Pallach*, y su primer largo en 1974, *50,81%*, película que fue censurada. Actualmente ha terminado 17 largometrajes, más de 20 cortometrajes y está considerado uno de los fotógrafos más destacados del siglo XX.

En sus documentales empezó recibiendo una fuerte influencia del *free cinema* norteamericano. Realizó un *cinéma direct* tardío, a menudo con incursiones personales, desmarcándose de la línea inicial (**Maysles**, **Wiseman**) y demostrando desde el principio su talento innato para cazar momentos y situaciones desde una mirada original. Su cine ha ido evolucionando, dando paso a una depuración formal, a la observación y al subjetivismo frente la acción y la espontaneidad de sus inicios.



DELITOS FLAGRANTES

Los dos filmes de Depardon sobre la justicia mantienen una fuerte unidad en intereses e intenciones. Como si uno fuese secuela del anterior. *10ª sala* retoma el recorrido judicial allá donde lo había dejado *Delitos flagrantes*, en la puerta de la sala de audiencias públicas del tribunal. Ambos filmes inciden en aquello que ya señalara **Serge Daney** en los años 80: “Y he aquí, que desde hace algunos años, Raymond Depardon, fotógrafo y cineasta, ha franqueado el paso y encuentra de repente la buena distancia entre la fotografía y el cine. Su inteligencia ha consistido en primer lugar en filmar lo contrario de lo que fotografía. Fotografiaba individuos, filmará instituciones” (1). De eso es de lo que tratan *Delitos flagrantes* y *10ª sala*, de encontrar el modo justo de filmar el procedimiento de una institución, de encontrar la distancia justa para la cámara.

Delitos flagrantes deja esto claro desde el inicio. El primer plano fija el edificio del Palacio de Justicia en un plano frontal, emblemático. Designación del lugar del drama y del verdadero protagonista del filme. Depardon opta en las salas por utilizar un plano prácticamente inmóvil, que sitúa de perfil al sustituto del fiscal (en algunos casos también al abogado, aunque en este momento del procedimiento sea una figura menor) e imputado del delito. Un plano profundamente efectivo, riguroso, que pone en valor lo

fundamental: la escucha, la palabra. Un plano justo, puede ser, pero al mismo tiempo un plano esencialmente cruel. Depardon sostiene que este esquema sitúa al espectador en un lugar intermedio entre juez y enjuiciado. Hay pocas películas que, desde la mayor economía de medios, exijan más actividad del espectador, obligado a masticar cada sonido, cada gesto, e inevitablemente a juzgar, a posicionarse en uno u otro lado: en la compasión o en el deseo de castigo, puntualiza el cineasta.

Pero a pesar de las apariencias, el lugar escogido no es neutral. La objetividad de la cámara duplica el discurso institucional de objetividad, oculta la presencia de un desequilibrio de poder, fundamentado en un desequilibrio de saber entre las dos personas que se enfrentan. El primer careo es una perfecta muestra, hasta elevarse casi a metáfora del filme completo. Allí asistimos a algo que difícilmente se ofrece a la visión: la toma de conciencia de la gravedad de un acto, que hasta entonces se creía banal. El detenido, un joven acostumbrado a salir sin castigo de los juzgados, toma la entrevista como un juego, bromea, en la creencia de que unos minutos después estará en la calle. Error fatal que irrita a la fiscal, ya que su actitud está fuera de lugar, no concuerda con la solemnidad de la situación. Entonces el joven encara la posibilidad de ir a la cárcel, y se derrumba ante nosotros, mientras Depardon filma implacablemente el cambio, lo que va de un estado al otro.

Filmar siempre dos tipos de cuerpos, heterogéneos entre sí: uno que conoce las reglas del juego y otro que nunca encuentra su sitio en la función, que intenta estrategias diferentes, que es descubierto en su falsedad y se retracta, o que trata de resistirse al procedimiento, que entonces continúa por encima de él como una apisonadora. Un “cine de la crueldad”, como el definido por **Bazin**: aquel en que lo heterogéneo se reúne en un mismo plano (rechazo del “montaje prohibido”), y en donde esa reunión conlleva un peligro real para una de las dos partes. La justicia, también, como teatro, donde se trata de jugar unos roles de la mejor forma posible. “No la verdad, sino la verosimilitud”, dice un abogado en el filme. Como señalaba Serge Daney, Depardon como continuador de **Balzac** en la puesta en escena de una “comedia humana”. O, en palabras de **Gonzalo de Lucas**, una sala de vistas como caja de resonancia del conjunto de lo social, como nos dice en el texto de presentación de la edición de [Intermedio](#). Continúa Daney el texto: “Las filmará [las instituciones] como grandes cuerpos agitados por micro-movimientos entre la mentira estructural y la sinceridad del detalle” (2). Una afirmación que se invierte *Delitos flagrantes*. Habría que decir: la mentira del detalle, y la verdad de la estructura. La emergencia de una verdad judicial, que va más allá de los esfuerzos del individuo por imponer la suya propia, siempre precaria.

Divergencia de actitudes, también, en la relación con la cámara, presente en el fuera de campo (el mismo lugar desde el que un policía vigila el buen funcionamiento del procedimiento). Escuchamos la queja de la abogada Agnès Tricoire: “Estos filmes me indignan literalmente porque pretenden filmar con su consentimiento a personas que no están en estado de consentir, y que piensan bien que la cámara es obligatoria y que, si dicen que no, agravan su caso, incluso si se les explica lo contrario, bien que la cámara los podrá ayudar, porque ella será su testigo. Cuando es evidente que el filme no cambia nada del enjuiciamiento del que son objeto” (3). Por eso, los acusados interpelan continuamente a la cámara, hacen guiños, la miran mientras esperan el discurso del otro. La cámara como falso cómplice, ignorado por abogados y fiscales, que no tienen necesidad de buscar ningún apoyo fuera de la legitimidad que les otorga la ley. La cámara, también, como lugar vacío, que no puede devolver esa mirada.

Pero hay un punto de flaqueza en el planteamiento cartesiano de Depardon. Este viene con una de las detenidas, llamada Muriel (nombre falso, por supuesto). Ocurre a veces en el documental que una de las personas filmadas logra una empatía especial con la cámara, que roba las escenas en que sale, y que amenaza con llevarse el filme a su terreno y desestabilizarlo. Aquí el director tiene dos opciones: o seguirlo, o domesticarlo en la dinámica del filme. Lección esencial del cine de **Jordá**, que si tiene algo de singular es lanzarse a tumba abierta en estas ocasiones, despreciando absolutamente lo perjudicial que pueda tener para el filme como objeto. Muriel es uno de estos casos singulares. Y lo es en parte porque rompe con la distribución de saber imperante en el resto del filme. Muriel declara su culpabilidad ante el

gabinete psicológico. Nos hace partícipes de su secreto, que después ocultará ante el abogado y la fiscal. Ya no se trata de juzgar las palabras en paralelo a la institución “justicia”, sino de entrar en el juego de máscaras de la ficción, del suspense, y con él del drama. Muriel se convierte en el transcurso de tres largos planos en una figura trágica, que el espectador sospecha ya condenada, cuya única esperanza –según el abogado– consiste en construir un personaje (otro más) que despierte la piedad de sus jueces. *Ivan G. Ambrunheiras.*



10ª SALA INSTANTES DE AUDIENCIAS

10ª sala tiene lugar diez años después. Si *Delitos flagrantes* se ocupaba de las catacumbas del sistema judicial, con esos largos pasillos oscuros por los que deambulan los detenidos esposados, *10ª sala* se ocupa de la parte visible del procedimiento judicial. Movimiento de la oscuridad hacia la luz, entre los que hay lugares intermedios, como la penumbra que envuelve a los procesados que vienen de prisión por la noche, situados en un lugar lateral de la sala.

Se trata otra vez, hay que insistir como lo hace el cineasta, de encontrar el buen lugar para filmar el trabajo de la institución. La moral en el cine, lo sabemos desde **Godard**, siempre ha sido una cuestión de logística. En *10ª sala* Depardon no puede utilizar un único plano que respete estrictamente la duración del acontecimiento. Ese plano hubiese sido demasiado frío, demasiado impersonal. Quizás también demasiado teatral. Depardon despedaza el espacio de la escena utilizando dos cámaras, y asume la lógica del campo-contracampo que había rechazado de forma tan radical en su anterior filme. Los dos planos normalmente oponen a la juez y al encausado, aunque en otros momentos también aparecen la fiscal o la parte civil. La lógica del desequilibrio de poder es la misma que en el filme anterior, pero ahora la cámara ya se otorga a sí misma el papel de observador neutral. Los planos cortos individualizan los discursos de los participantes, los tornan más cercanos a lo subjetivo. Lo señala el propio Depardon: “con los primeros planos se salía de la escucha del otro, de la neutralidad, y nos acercábamos a la autobiografía”.

Depardon filma en *10ª sala* de una forma más cercana al modelo habitual de las películas de ficción de juicios. Del modelo implacable (y sorprendente) de *Delitos flagrantes* se pasa a un modelo más humanista (y también más rutinario). Una pérdida, el fuerte elemento escenográfico del tribunal, que hubiera reducido la figura juzgada a un elemento mínimo del decorado. Aquí, como en los filmes de **Jean Renoir**, todo el mundo tiene sus razones. El trabajo de Depardon consiste en que estas se escuchen, haciendo otra vez un trabajo de sonido modélico, y que veamos los efectos que tienen sobre el rostro. Depardon cae en algún momento a la tentación del melodrama, como en el caso de acoso, donde parte del discurso de la jueza se escucha con el rostro de la denunciante en primer plano.

Paradójicamente, optando por una mirada más cercana, el filme pierde fuerza respecto a su predecesor. *Delitos flagrantes* retrataba el funcionamiento de una máquina, en la que los hombres entraban como en una cadena de montaje. *10ª sala* renuncia a ese carácter global, cerrado, y propone otro diferente ya desde su título: “instantes de audiencias”. Depardon se dedica a realizar apuntes del natural. Ya no el movimiento total de la escena, sino micro-eventos que acontecen dentro de ella. Por eso el filme deja el final abierto, obviando –lo que no había hecho hasta ahora– la sentencia de varios procesados de los que sí hemos oído el testimonio, y frustrando el deseo de saber del espectador. Nos damos cuenta ahora, el filme no trataba de eso, del castigo en el futuro, sino de la lucha en el presente de la audiencia.

En todo caso, el díptico de Depardon consigue –y no es algo menor– visualizar un mundo oculto a la tribuna pública, y de proporcionar elementos ante los que el espectador no puede permanecer pasivo. Ni

ante los efectos de la justicia, ni ante los de su representación. *Ivan G. Ambrunheiras.*

(1) Texto de Serge Daney publicado en un folleto editado para la presentación de *Années Déclic* en Estrasburgo, 1985. Citado en SABORAUD, F., DEPARDON, R., Depardon / *Cinéma, Cahiers du Cinéma*, París, 1993, p. 63.

(2) *Id.*

(3) COMOLLI, J. L., “A propos de procès filmés. Entretien avec Agnès Tricoire” en *Images documentaires* nº54, *Images de la justice*, 2º trimestre 2005, París, p. 51.

[Inicio](#) [1](#) [2](#)