

# BÁSICOS FILMOTECA EL CINE DOCUMENTAL

LE SANG DES BÊTES

Georges Franju. 1948

NUIT ET BROUILLARD

Alain Resnais. 1955

TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE

Alain Resnais. 1956

Sesión 8 / Jueves 3 de marzo de 2016

Presentación y coloquio a cargo de Daniel Gascó,  
crítico de cine y responsable del videoclub Stromboli.



## MEMORIA, HORROR...

«Desde Wings (Alas, 1927), de William Wellman, hasta Star Wars (La guerra de las galaxias, 1977), de George Lucas, he visto volar muchas cosas por las pantallas del mundo. Tal vez el cine haya dado ya todo lo que podía dar de sí, tal vez deba dejar paso a otra cosa. Jean Pré vost escribe en algún lugar que la muerte no es algo tan grave, que consiste en reunirse con todo aquello que se ha amado y se ha perdido. La muerte del cine no sería más que eso, un recordar inmenso. Es un destino honorable.»

Chris Marker

“El cine es memoria”, dijo Costa Gavras a su paso por la Mostra de Valencia. Afirmación que el cineasta griego pareció pronunciar de manera asertiva, más allá de cualquier dilema moral. No a la desmemoria, por muy horrendos que sean los hechos recordados. Lo cierto es que ese imaginario enorme de más de un siglo sabe a ficción cuando se detiene en los aspectos más saludables de la vida: la creación, el sueño, la pasión, el desafío, la aventura, el amor. Mientras que recibimos un azote de la realidad en cuanto aborda todo lo sórdido: la destrucción, la guerra, el dolor, la tortura, el asesinato... Esto último materia tristemente imprescindible para que ninguno de los movimientos cruciales que han hecho Historia falte en ese recordar inmenso que es el cine.

## MEMORIA: TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE (TODA LA MEMORIA DEL MUNDO, 1956)

Luciano Emmer fue el primer cineasta que produjo películas sobre arte. Autor a su vez de una obra de ficción magnífica que interrumpe en 1961, cuando su mirada se vuelve disonante frente a esa nueva sociedad italiana conformista y superflua que generó el boom económico. Refugiado varias décadas en la cantera de la televisión, el célebre Carosello, no abandona sus documentales sobre arte, que produce desde 1940 hasta su fallecimiento en 2009. Un joven Alain Resnais empieza a interesarse por realizar cine a raíz de conocer el trabajo de este cineasta genial, que firma a mediados de los 40 un acuerdo de producción con Francia. Las primeras películas de Resnais, *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1950), *Gauguin* (1950), reproducen esa pasión de Emmer por el detalle. Fragmentadas, deconstruidas incluso, las obras pictóricas renacen gracias al cine revelando un sentido profundo, más allá de lo meramente pictórico. Cuadros que aúllan y se mecen al son de una banda sonora. Una fuerte influencia, sí, pero coherente con el futuro cineasta. Nacen, de hecho, los primeros musicales de Alain Resnais.

*Toute la mémoire du monde* anticipa más aún ese futuro imaginario suyo. El cine como presencia y la humanidad como



## HORROR: *LE SANG DES BÊTES* (LA SANGRE DE LAS BESTIAS, 1948)

En 1927, con 15 años, Georges Franju sustituye sus estudios por la lectura de los folletines de *Fantomas*, los estudios de Freud y la sublime obra del marqués de Sade. Luego, una mirada sadiana distinguirá la obra de este cineasta francés, un deseo violento de suspender la ética, ignorar los límites de la moral y penetrar el alma de las cosas. Una inclinación poética que consiste en extraer belleza del horror y horror de la belleza y, sobre todo, revelar lo insólito dentro de lo cotidiano. *En passant par la Lorraine* (1950) debía ser un documental de encargo sobre las explotaciones de hulla y las acerías de Lorena, pero lo concibe como un poema sobre el fuego, una sinfonía de pesadilla de los grandes hornos. Su excursión por el *Hôtel des Invalides* (1951) muestra que ese museo de la guerra, habitado por hombres mutilados, medio vivos, no es más que el resultado del orgullo patrioter de millones de franceses. En *Poussières* (1954), ese mismo polvo del título, residuos industriales generadores de silicosis, se torna mágico, retratado con la ironía romántica de quien sabe que es más contundente y efectivo mostrar el envenenamiento que la prevención o desintoxicación. En *Mon chien* (1955), una familia parisina que se va de vacaciones abandona a su perro. Logra volver a su domicilio en París, es apresado, encerrado, quedando a la espera de ser conducido a una cámara de gas. En *Notre-Dame, cathédrale de Paris* (1957), no se da una glorificación arquitectónica. Observa cómo abunda la mugre entre sus muros, las gárgolas aparecen corroídas y, sobre todo, señala que este monumental edificio es un obstáculo para el vuelo libre de las aves. Pichones despanzurrados sobre las campanas mueren de frío en el parapeto.

En *Le Sang des bêtes*, George Franju desarticula el París de postal. Muestra un descampado, un mercadillo, un alegre corro de niños, un hombre sentado a la intemperie frente a una mesa. Hasta las zonas menos agraciadas del extrarradio de París muestran signos de vida. Una joven besa a su novio. Surge la instantánea romántica. Pensamos *París, l'amour*, tal y como enunciaba Maurice Chevalier en una vetusta película. Pero un tren corta esa imagen. ¿Qué transporta? ¿A dónde se dirige? Un edificio se alza ante la cámara. ¿Es una prisión? ¿Un depósito? ¿Una fábrica de hilados y encurtidos? Nada de eso. Se trata de un matadero.

extrañeza. Planos cenitales muy severos, *travellings* alucinados, se suceden acompañados de una voz misteriosa que describe la asombrosa humanidad. Abre el film una imagen sorprendente del dispositivo cinematográfico, una máscara oscura, que surge como un inquietante cíclope, proyectando sobre cada uno de los espectadores su semblante frío, impertérrito, robotizado, auxiliado por un simpático micro. Si a Resnais le preocupa mostrar su artefacto de visión y el origen mecánico de la voz, es porque necesita que entendamos que su mirada va a ser ajena a todo lo humano, directamente extraterrestre. 23 años después, Resnais vuelve a comportarse como un entomólogo realizando ese documental distanciado sobre la fauna humana que es *Mon oncle d'Amérique* (1979).

El cine comparece ante el caos e inmediatamente desaparece, se vuelve invisible, al establecerse un orden. Su presencia se da al principio en sótanos atestados de libros, papel mojado, espacios subterráneos abarrotados de documentos en mal estado. Un foco agresivo se ilumina impidiendo que la cámara se aproxime. Ese lugar de Diógenes no va a ser el escenario del film, sino su activador. ¿Qué motiva semejante acumulación? La batalla del hombre contra el olvido, la conciencia de que su memoria es corta. ¿Cómo se organiza semejante desorden? Construyendo fortalezas. El hombre quiere ser libre, mantenerse vivo, tiene miedo de perecer enterrado en esa montaña incesante de recordatorios e inventa las bibliotecas, esos enormes depósitos de memoria.

Resnais propone un viaje por el más gigantesco reducto: la Bibliothèque Nationale, devoradora insaciable capaz de engullir toda palabra impresa en Francia. El ojo de Resnais se abisma sobre kilómetros de estanterías en un viaje que va de lo matérico a lo humano, de la institución a un puñado de individuos. Un desplazamiento que se expone en tres actos. En el primero, el hombre se libera del peso aplastante que constituye la memoria impresa; en el segundo, las palabras se encierran, se depositan en fortalezas escrupulosamente organizadas; y en el tercero, cada libro espera la posibilidad de recuperar su individualidad, revivir en manos de un lector. Y al final del trayecto, una sola palabra: felicidad. Un término secreto, inesperado, esperanzador, probablemente irónico viniendo de esa mirada extraterrestre, prudencialmente alejada de los hombres.





*Le Sang des bêtes* construye un guiñol suficientemente expresivo que podría prescindir de su locución. La vi por primera vez en una copia no subtitulada pudiendo entender el contenido de prácticamente toda su palabrería, que explica el funcionamiento del matadero, los aparatos, sistemas y técnicas de matar reses. El film de Franju muestra cómo las ciudades más hermosas se sostienen sobre el horror. Las comunidades más impolutas, sofisticadas y elegantes navegan sobre un río de sangre. Un océano, en realidad. Un matarife entona *La mer* de Charles Trenet hasta que un barco enorme surca inesperadamente un campo. Es el gesto inesperado de un autor que siempre escapa una vez la realidad ha sido mostrada. Con este film, Franju no quiere convencer a ningún espectador de que se haga vegetariano, intenta mostrar los engranajes de toda civilización, cuya violencia tampoco es el fin que busca, sino el medio que le conduce a desenmascarar una verdad, al margen de que sea o no hermosa. Nada más cuenta cuando sabe que cualquier motivo puede contener un grado de belleza. Captar el objeto, el matadero Vaugirard y La Villette, en su dimensión más profunda supone desplazarlo, resituarlo en otro contexto, París, en este caso. Sólo así huye del reportaje, del retrato vago de una realidad, y abraza las formas del documental, con el que se redescubre la cualidad del objeto, su surrealismo. En palabras del propio Franju: *“En el caso de los mataderos, he buscado dar a unas instalaciones naturales un aspecto artificial, un aspecto de decorado construido”*.

#### **LA MEMORIA DEL HORROR: NUIT ET BROUILLARD (NOCHE Y NIEBLA, 1955)**

*«Uno sólo debería hacer películas que le conciernan directamente. Hacer hoy una película sobre los campos de concentración es deshonesto. Debería haberse hecho en 1943. La única persona que ha logrado recientemente hacer una película de este tipo es Resnais, porque no ha hecho su película sobre los campos sino sobre la memoria de los mismos.»*

Jean-Luc Godard

La fragilidad del mundo, el asesinato de la Historia mostrado sin cortes y en un breve plano. El primero que abre *Nuit et brouillard*. Basta un leve movimiento para que unos alambres de espino rasguen un plácido campo y el firmamento. Los campos de concentración nazis: otrora centros activos de horror, hoy bien conservados, mimados como museos que son, siempre presentes, y masivamente visitados. *Hoy los turistas se hacen fotos delante de los crematorios*, afirma Jean Cayrol, que pone voz al film. Si Alain Resnais, como indica Godard, es honesto es porque no pretende hacer Historia, desempolvar un capítulo horrendo de la humanidad que, sabemos, nunca llegó a coger polvo. Los genocidios siguen, las carnicerías se suceden, la guerra nunca ha terminado, continúa en distintos puntos del planeta. Es una condición irresoluble de nuestro ser. Si en *Une femme mariée* (1964) el propio Godard hace que la mujer casada acuda a ver en un cine de Orly *Nuit et brouillard*, es porque ella está rodeada de noche y niebla y quiere transmitir una sensación de campo de concentración, la idea de que el fenómeno de ocupación no ha cesado. En Francia eso remite a los alemanes, la guerra, la ocupación de un país, un territorio. Y contemplamos a una mujer casada con cierto número de ocupaciones que entra a ver el film de Resnais en un instante del tiempo en que todos estamos expuestos si no tenemos cuidado, todos podemos ser desposeídos, expropiados. Por eso, porque pervive ese trágico capítulo de la Historia, buena parte de las imágenes empleadas por Resnais son contemporáneas a la producción del film. Están integradas, presentes, vivas, sin posibilidad de ser enterradas. Forman parte de una herida tan profunda que se mantiene abierta. Nuevamente el documentalista va en busca de la verdad. Frente al hecho consumado, no se limita a cuestionar qué ocurrió sino, ante todo, por qué.



Un campo de concentración nace como proyecto económico. Precisa arquitectos, constructores, avalistas. Un movimiento suave de *travelling* se desplaza por un block, un campo de concentración, siguiendo un movimiento de izquierda a derecha hasta darse de bruces con imágenes de la Historia. 1933, un desfile nazi irrumpe desplazándose en sentido contrario, seguramente, un plano invertido por el propio Resnais para resaltar su futura derrota, pues el ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels ordenó que, en todas las filmaciones, el ejército nazi apareciera desfilando de izquierda a derecha porque, en el inconsciente colectivo, ese es un movimiento de victoria. El contraste entre ambas imágenes, histórica y actual, es evidente. El deseo del cineasta se expresa visualmente: desandar lo andado, frenar ese avance devastador de la Historia, mostrar detalladamente estos mataderos inactivos. Pero la locución añade la dimensión de horror, provoca que esas imágenes retornen a su pasado, recupere la memoria de los cuerpos y refresque las circunstancias de su devastación. Espacios vacíos se colman ante la detallada descripción. Mientras una imagen del presente muestra el espacio de aquello que fue historia, una voz grave le reasigna su condición pretérita, haber servido de escenario a una fábrica de muerte. La máquina mortal no cesa. Imágenes de archivos muestran gráficamente cómo se reciclan los deshechos: huesos, cabellos, piel. Víctimas y verdugos pasean por esas imágenes: los primeros tratan de sobrevivir o acallar la agonía con su muerte; los segundos, estudian métodos masivos de exterminio.

La guerra ha terminado. Las puertas se abren, pero los campos no se vacían. La realidad, toda ella, es una cárcel de la que es difícil salir. *“¿Seguirá siendo el mundo un lugar habitable?”*, se preguntan. Los campos de concentración quedaron abonados de cadáveres. Algunos criticaron que Alain Resnais no se resistiera a mostrar las distintas atrocidades, pero visto el panorama que ha quedado, ajeno al horror, cubierto por esa extraña hierba que ha manado de la sangre de millares de deportados, el cineasta adquiere responsabilidad de ser transparente y no ocultar esas imágenes, única forma de atentar contra nuestra mala memoria. Aún así, Godard, siempre provocador, se lamentaba: *“El cine no ha servido para nada, no ha hecho nada y no ha habido ninguna película. Se dijo ‘eso nunca más’, pero la película de Resnais sobre los campos de concentración ya no se proyecta”*.

Aunque en parte la tenga, no le damos la razón. Y quede esta hermosa sesión, a favor del cine, en contra de la desmemoria, como nuestro honorable propósito.

**Daniel Gascó**

# CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

www.documentacionfilmoteca.com

ivac\_documentacion@gva.es

## EN LA BIBLIOTECA

### CINE DOCUMENTAL

- BARNOUW, Erik. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARSAM, Richard M. *Nonfiction Film: A Critical History*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- BRESCHAND, Jean. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós / Los pequeños cuadernos de *Cahiers du Cinéma*, 2004.
- CAPARRÓS, J.M. *100 Documentales para explicar la historia: De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- GUYNN, William. *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-En-Provence: Université de Provence, 2001.
- LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

### RESNAIS / FRANJU

- BOU, Núria. *Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- CASAS, Quim (ed.). *Georges Franju*. San Sebastián: Festival de San Sebastián; Filmoteca Española, 2012.
- GOUDET, Stéphane. *Alain Resnais. Positif*. Paris: Gallimard, 2002.
- HEREDERO, Carlos F. *En torno a la Nouvelle Vague: Rupturas y horizontes de la modernidad*. València: IVAC, 2002.
- OMS, Marcel. *Alain Resnais*. Paris: Editions Rivages, 1988.
- RIAMBAU, Esteve. *La ciencia y la ficción: El cine de Alain Resnais*. Barcelona: Lerna, S.A, 1988.
- RIAMBAU, Esteve. *El cine francés (1958-1998)*. Barcelona: Paidós, 1998.

### MEMORIA Y HORROR EN EL DOCUMENTAL FRANCÉS

- FRODON, Jean-Michel. "Le savoir sensible". *Cahiers du cinéma*, nº 622, 2007.

- LANZMANN, Claude. *Shoah*. Paris: Fayard, 1993.
- LIEBMAN, Stuart. *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford University Press, 2009.
- LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et Brouillard: Un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.
- LOZANO, Arturo. *Nuit et brouillard. Entre la Memoria y la Historia*. Tesis de Licenciatura. València: Facultat de Filologia. Universitat de València, 1998.
- ORTEGA, María Luisa. "Sepulturas del pasado y presente: el cine entre la historia y la(s) memoria(s)". *Archivos de la Filmoteca*, nº 59, 2008.
- TORNER, Carles. *Shoah: Cavar con la mirada*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio. "El documental francés de la Liberación a la Nouvelle Vague". *Nosferatu*, nº 48/49, 2005.

## EN LA VIDEOTECA

### DOCUMENTALES RESNAIS Y FRANJU

- Van Gogh* (Alain Resnais, 1948)
- La sangre de las bestias* (Le Sang des bêtes, Georges Franju, 1948)
- Guernica* (Alain Resnais, 1950)
- El gran Méliès* (Le Grand Méliès, Georges Franju, 1951)
- Las estatuas también mueren* (Les Statues meurent aussi, Alain Resnais, Chris Marker, 1953)
- Noche y niebla* (Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1955)
- Toda la memoria del mundo* (Toute la mémoire du monde, Alain Resnais, 1956)
- El canto del estireno* (Le Chant du styrène, Alain Resnais, 1958)

### OTROS DOCUMENTALES FRANCESES SOBRE LA MEMORIA DEL HORROR

- Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- Sobibor, 14 de octubre 1943, 16 h.* (Claude Lanzmann, 2001)

ORGANIZA



CULTURA  
ARTS  
IVAC

COLABORA

visita [ivac.gva.es](http://ivac.gva.es) para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán  
cuadernosdecine