

# BÁSICOS FILMOTECA EL CINE DOCUMENTAL

## INDIA, MATRI BUHMI

Roberto Rossellini. 1958

Sesión 9 / Jueves 10 de marzo de 2016

Presentación y coloquio a cargo de Carlos F. Heredero,  
director de *Caimán Cuadernos de Cine*



### TAN BELLO COMO LA CREACIÓN DEL MUNDO

Ya se sabe que Godard tiene frases para todo, y la que recoge el título del presente texto es la que corresponde al enorme impacto que le produjo el descubrimiento de *India* (1958), el largometraje presentado por Rossellini en el Festival de Cannes de 1959: el mismo certamen en el que surgieron *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut) e *Hiroshima, mon amour* (Resnais); es decir, el momento simbólico y fundacional por excelencia de la modernidad cinematográfica. Y no era casual que un veterano cineasta de 53 años, que había sido el padre espiritual del neorrealismo italiano ocho años antes (*Roma, ciudad abierta*, 1945), compareciera en aquella cita junto con dos jóvenes creadores de 27 y 37 años respectivamente, como tampoco lo era que el documental del maestro admirado por éstos le disputara en buena lid a sus dos audaces ficciones la capacidad de ruptura con los cánones de la tradición clásica y la dimensión de modernidad.

El origen de ese ciertamente fascinante documental desvela, además, otras facetas no menos estimulantes. Así, tras terminar el rodaje de *La paura* (1955), el film que cierra de manera definitiva su etapa de colaboración con Ingrid Bergman, Rossellini comenzó a concebir la idea de rodar una película en la India. La experiencia que Jean Renoir le había transmitido personalmente tras rodar allí *El río* (1950) y su encuentro personal en Roma con Mahatma Gandhi le habían dejado una huella profunda. Pone en marcha entonces un insólito y ambicioso proyecto audiovisual –pensado a la vez para el cine y para la televisión– que en principio debía tener once episodios, luego reducidos a nueve, con la intención de desmontar los falsos tópicos occidentales sobre aquellas tierras.

Con la financiación del Indian Films Development (organismo público del estado hindú para el desarrollo del cine), Rossellini empieza a filmar imágenes documentales de muy diferentes aspectos de una cultura que desconoce, al tiempo que va creando algunas ficciones (sin actores profesionales, en escenarios reales y

con un guion en constante transformación) que pudieran servir de base para un largometraje. Existen, al parecer, más de ocho horas de imágenes documentales, en color y en 35 mm, filmadas por él, pero todavía hoy en día permanecen en paradero desconocido.

Cuando regresa a Roma, comienza a montar un largometraje en 35 mm que incluye numerosas imágenes filmadas en 16 mm hinchados y ofrece a diferentes cadenas de televisión europeas la posibilidad de emitir una serie sobre su experiencia (*L'Inda vista da Rossellini*, 1958), documentada con imágenes en 16 mm, en kodachrome y ferraniacolor (a pesar de que, obviamente, la televisión solo podía emitir las por aquel entonces en blanco y negro) y compuesta por diez episodios de entre 18 y 29 minutos cada uno, finalmente estrenados por la RAI entre enero y marzo de 1959, y luego por RTF francesa (con el título *J'ai fait un bon voyage*) y por la BBC británica.

El largometraje, a su vez, consta de cuatro episodios. El primero cuenta una boda campesina que coincide con el apareamiento sexual de unos elefantes. El segundo sigue la pista a un obrero que ha trabajado en la construcción de una gigantesca presa cuando debe abandonar su lugar de trabajo. El tercero narra la historia de un viejo que trata de salvar a un tigre perseguido por sus cazadores y el cuarto es una fábula protagonizada por una mona que va a ser comprada por un nuevo propietario. Los cuatro segmentos levantan acta de una realidad incesantemente dinámica, de la dialéctica constante entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y el progreso en la India de aquellas fechas: un proceso que fascina al cineasta y que es observado por su cámara con la ya incipiente vocación de objetividad que, poco después, habría de encontrar un cauce esplendoroso en lo que, a partir de *La edad del hierro*, acabará constituyendo el programa de su gran utopía didáctica y televisiva, desarrollada entre 1964 y 1973.

Carlos F. Heredero, en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 47 (98), marzo 2016.

## LES ESTRATÈGIES ENUNCIATIVES D'UN DOCUMENTAL DÍDACTIC: EL CAS D'ÍNDIA, DE ROBERTO ROSSELLINI

Uns quants anys després del rodatge de *The River*, Jean Renoir coneix Rossellini a París i li parla de la fascinació que sent per un món en el qual contínuament pot posar-se en dubte la vanitat que envolta la idea occidental de l'acció: «Jean Renoir, que va marxar a l'Índia dos anys abans per rodar *The River*, em va parlar moltes vegades de la virtut d'aquest país, fins al punt de generar-me la curiositat sobre el seu ritme de vida», recordava Rossellini en la seua autobiografia. El cineasta italià va fer cas dels consells de Jean Renoir i el 9 de desembre de 1956 va arribar a Bombai disposat a dur a terme un complicat projecte de filmació de diversos documentals de caràcter geogràfic sobre l'Índia. [...] Aquest projecte audiovisual estava integrat per dos sèries de televisió rodades en 16 mm que, amb el títol de *J'ai fait un bon voyage* i l'*Índia vista da Rossellini*, van ser emeses per la cadena francesa ORTF y la italiana RAI, a més d'un llargmetratge rodat en 35 mm, *Índia, matri buhmi*.

El projecte *Índia* havia de ser el primer de diversos treballs en els quals, a partir d'una barreja d'elements de ficció i imatges documentals, s'establí una mena d'enquesta audiovisual sobre els problemes del món. Amb aquests projectes, Rossellini va voler posar en crisi la figura del director, observat com a autor pels nous cinemes des d'una perspectiva hereva del romanticisme, per començar a entreveure la figura del cineasta com a coordinador d'un ampli projecte audiovisual útil per al coneixement. [...]

A la revista *Cahiers du cinéma* va reafirmar la seua posició en declarar que la seua experiència a l'Índia no era més que el punt de partida d'un gran projecte:

Tota la meua aventura a l'Índia ha estat, per a mi, una mena d'estudi sobre un projecte audiovisual més ampli, que he decidit aixecar. Crec que tots els mitjans de difusió de la cultura han esdevingut estèrils, ja que han abandonat tota forma de comprensió de l'ésser humà tal com és.

[...] En el projecte *Índia*, Rossellini va establir sempre una distinció entre el material en brut que havia de donar origen a la sèrie televisiva i el material construït del llargmetratge. Les imatges de la sèrie van ser una mena d'apunts sobre la situació global de l'Índia, una primera presa de contacte amb la realitat i l'esborrany d'un treball més elaborat on la ficció observada va ser posada en contacte amb una construcció més dramatitzada que no volia perdre en cap moment l'empremta d'allò real. El propi Rossellini va expressar el seu punt de vista sobre el seu poc usual procés de recerca, que en certa manera constitueix un precedent del treball que determinats cineastes actuals poden realitzar amb una càmera digital a partir de l'estudi de les localitzacions que s'utilitzaran per a la creació d'una ficció. La diferència està en el fet que Rossellini va proposar a *Índia* que els apunts foren també matèria essencial d'una recerca global sobre una realitat exterior:

En la sèrie he volgut observar el món, amb la intenció de fer un simple reportatge, sense cap idea prèvia, només amb la voluntat d'arribar a establir una construcció cinematogràfica particular. En el film, per contra, la matèria es troba construïda dramàticament. Ja que allò que he intentat expressar és el sentiment provocat per l'Índia, he volgut copsar la calor interior de la gent de l'Índia. He intentat, si ho puc afirmar sense caure en el ridícul, de transformar poèticament les meues sensacions de reporter.

En les declaracions a la revista *Cahiers du cinéma*, Rossellini sembla trobar-se obligat a establir uns trets diferencials entre els dos discursos audiovisuals que han utilitzat com a matèria la pròpia realitat geogràfica de l'Índia: la sèrie televisiva i el llargmetratge cinematogràfic. La separació que estableix Rossellini ens permet construir una interessant comparació entre una forma primitiva de cinema documental –el testimoni d'haver estat allà– i una forma moderna en la qual el cineasta s'impregna d'una realitat per poder crear, mitjançant els instruments que li ofereix el discurs

documental, un assaig poètic. En el llargmetratge *Índia, matri buhmi*, la realitat exterior esdevé la matèria que el cineasta utilitza per construir un discurs, en el qual les diferents informacions que ens ofereix han estat regulades prèviament mitjançant un seguit d'estratègies. A *Índia, matri buhmi* existeixen diferents veus en *off* que ens parlen i ordenen la realitat, fins acabar conferint a la pel·lícula documental un aspecte de relat semificcional. Rossellini no utilitza la forma clàssica de l'enunciació documental, en la qual un comentari en *off* es converteix en el símbol d'una certa objectivitat que contrasta amb la subjectivitat d'una càmera que es troba subjecta als límits de l'experiència, sinó que utilitza diferents comentaris en *off* de caràcter narratiu, que actuen com a certificat d'una pluralitat i com a transmissors d'un coneixement didàctic. A *Índia, matri buhmi*, les diferents estratègies de posada en escena i d'enunciació no estan encaminades a desrealitzar l'efecte documental, sinó al contrari, la seua intenció és la de reforçar l'efecte de transparència de les imatges, per tal d'aconseguir que aquestes puguen acabar presentant-se com a garantia d'una certa veritat del món.

[...] Per entendre la transformació que Rossellini va dur a terme al llargmetratge *Índia, matri buhmi* respecte a la sèrie televisiva i respecte a l'univers del documental cinematogràfic, hem de tenir en compte que la pel·lícula inaugura, en l'obra de Rossellini, una nova reflexió sobre la realitat, en la qual la tensió bàsica ja no se situa –com en les pel·lícules rodades amb Ingrid Bergman– entre la ficció i la realitat, sinó entre la il·lusió i el coneixement. Els mecanismes discursius del cinema capaços de provocar una il·lusió de realitat entren en tensió amb unes imatges que tenen com a finalitat primordial la de transmetre un coneixement. A *Índia, matri buhmi*, la creació cinematogràfica s'orienta cap a un desig de vectorització de tots els components propis de la mediació fílmica cap a una nova forma de descripció de la realitat. El cinema de Rossellini parteix de la reivindicació del món visible, però per dur-la a terme necessita articular una sèrie de processos de mediació que permeten que l'espectador reconega el món representat.

A *Índia, matri buhmi*, Rossellini utilitza els procediments propis d'allò que, dins la teoria literària, Kate Hamburger va definir com a *fentise* –acció de fingir–, com a estat de simulació intermedi entre els fets factuais –allò que veritablement ha succeït– i els fets ficticis –allò que no existeix o no ha pogut existir. Com veurem més endavant, en els episodis d'*Índia, matri buhmi*, la veu en *off* a la tercera persona és substituïda per una veu a la primera persona, en la qual diferents personatges es converteixen en testimoni d'una experiència individual i acaben fingint que aquesta experiència, que es desenvolupa davant dels ulls de l'espectador, és el testimoni d'una veritat. Rossellini articula *Índia, matri buhmi* a partir de la difícil harmonia que existeix entre una sèrie de veus enunciatives llunyanes que ens parlen des de diferents punts de vista i que ens situen en una curiosa frontera entre allò real i allò fictici, i orienten el relat cap a diferents discursos contraposats que van des del discurs didàctic sobre els elements que han configurat l'Índia com a país de la tolerància, fins a l'assaig personal sobre la utopia d'un univers sense ortodòxies. Aquesta multiplicitat de formes enunciatives acaba convertint-se en símbol d'una pluralitat harmònica que destrueix la idea del coneixement com a dogma i estimula la idea de l'educació com a transmissió d'informacions orientades cap a la producció d'un sentit. La pluralitat de formes acaba establint, també, un pont amb el tema central del llargmetratge: la integració de l'home amb la naturalesa.

*Índia, matri buhmi* està integrada per quatre episodis, en els quals es troba una breu història individual, i cinc interludis generals, de durada variable, que actuen com a nexa d'unió entre les diferents parts. Aquests interludis pretenen donar una visió global de l'Índia. Al llarg de la pel·lícula, el comentari en *off* unifica les diferents parts i es transforma en el principal element estructural –juntament amb el muntatge– dels components del relat. A diferència dels documentals tradicionals, a *Índia, matri buhmi* no existeix una única veu externa –extradiagètica– que a

partir de l'omnisciència i mitjançant la tercera persona explique la situació global de l'Índia. En el llargmetratge, aquesta veu només es troba present en determinats moments, especialment en totes les seqüències de transició, en els breus moments introductoris i en l'episodi final, el protagonista del qual és una mona. La veu externa estableix una harmonia amb tres veus internes que marquen el to dels relats de vida que es troben presents en els tres primers episodis. [...]

Al començament d'*Índia, matri buhmi*, el comentari en *off* extern construeix un espectador model cap al qual va dirigida la pel·lícula. El narrador comença afirmant que «*pour quiconque vient de l'Occident, Bombay c'est la porte de l'Inde*» («per qui vinga d'Occident, Bombai és la porta de l'Índia»). L'espectador ideal de la pel·lícula pot ser qualsevol espectador occidental que vulga conèixer la realitat profunda de l'Índia. La pel·lícula ha d'encarregar-se de revelar aquesta realitat. El narrador proposa un pacte amb l'espectador, el convida a realitzar un viatge, un desplaçament que l'ajude a destruir els tòpics, els falsos mites, als quals ja s'havia oposat la sèrie de televisió. El pròleg del llargmetratge es limita a mostrar la porta de l'Índia, els espais quotidians de visibilitat urbana, centrant-se en la varietat de gents, races i accions. El narrador ens parla de les diversions de Bombai, de la seua arquitectura, dels moviments de la massa, dels seus treballs artesanals. En diferents moments del seu discurs, el narrador sembla divertir-se duent a terme diferents jocs lingüístics amb els verbs d'acció, que contrasten amb les accions que mostren les imatges, muntades mitjançant un ritme accelerat. Mentre, les imatges articulen un veritable calidoscopi urbà, el comentari en *off* certifica la pretesa objectivitat del missatge, dilueix les pistes que revelen els signes de l'experiència subjectiva de l'acte de filmació i estableix un llaç d'unió lògica entre les imatges. La imatge global de Bombai, com a autèntic microcosmos que defineix la multiculturalitat i la tolerància de l'Índia, presideix el to del pròleg i no torna a aparèixer fins al seu epíleg.

A *Índia, matri buhmi*, Rossellini du a terme un desplaçament des d'allò col·lectiu fins a allò particular, de l'Índia urbana cap a una Índia rural aliena a totes les formes publicitàries imposades des d'Occident. Aquest desplaçament es troba marcat per una sèrie d'interludis que precedeixen el relat de cadascun dels quatre principals episodis. A nivell visual, aquest desplaçament d'allò global a allò particular està marcat per la constant presència de tràvelings laterals i frontals. Aquests moviments de càmera actuen com a reveladors de l'existència d'un viatge que havia estat esborrat per la pretesa objectivitat del muntatge de les primeres escenes. El comentari en *off* torna a fer efectiu el pacte del desplaçament establert amb l'espectador model, ja que l'adverteix que la veritable Índia es troba en els poblats, en els sistemes de vida artesana allunyats de la vida urbana. En aquest espai, el documental pot convertir-se en una ficció presentada, sota la màscara de l'autenticitat, com a relat de vida.

[...] Les veus internes que marquen el to del comentari de tres dels quatre relats de vida inscrits dins del fresc *Índia, matri buhmi* es troben enunciades mitjançant la utilització de la primera persona del singular, fet que els dona un caràcter homodiegètic, ja que qui parla és algú que es troba present en el món de la diegesi, és algú que ha viscut uns esdeveniments i que els reconstrueix des d'un incert present. El caràcter *homodiegètic* d'aquestes veus també és discutible, ja que la seua forma també es troba subjecta als diferents problemes provocats per la *fantasia*, l'acte de simulació. En cap moment, els personatges –interpretats per actors no professionals– es dirigeixen a la càmera o parlen de manera neutra com a dipositaris del cos de la veu en *off*. La seua veu, doblada al francès, es troba dissociada del cos en un espai indeterminat, i generalment no es correspon amb la veu original que escoltem en les escenes de ficció reconstruïdes en la pel·lícula. Aquestes escenes estan rodades en so directe i els diàlegs s'efectuen en la llengua del lloc. El so directe serveix per garantir un efecte de contemporaneïtat i per accentuar la impressió de realitat. Si l'espectador és capaç d'identificar cada veu amb un personatge



concret, és gràcies als recursos de muntatge que ens proposen una associació de les imatges basada en la contigüitat. El *jo* dels comentaris en *off* acaba projectant-se en un cos concret que assumeix la funció de protagonista.

[...]

Les estratègies enunciatives que Rossellini du a terme mitjançant l'ús de la veu en *off* no pretenen anul·lar el poder de les imatges. Les descripcions orals no han estat concebudes per infravalorar el poder sintètic de les imatges, sinó com a simples estratègies per privilegiar la transparència. És molt curiós que *Índia, matri buhmi*, una de les obres de la filmografia de Rossellini on la paraula com a instrument d'enunciació té més importància, siga al mateix temps la primera pel·lícula en la qual el cineasta explora a fons el valor didàctic de les imatges i on introdueix per primera vegada el concepte d'imatge essencial, entesa com la imatge on es desenvolupen tots els aspectes formatius d'una idea. Un dels factors més sorprenents del projecte *Índia* és la capacitat de síntesi de Rossellini. Cada petit detall, cada fet en aparença intranscendent és símbol d'una determinada concepció plural de l'univers. La imatge essencial acaba configurada en la seua filmografia com a utopia, com un sistema de creença en el valor dels ulls més enllà de les paraules:

La nostra dialèctica és purament verbal. Podem teoritzar tot allò que vulguem, però en la pràctica no fem més que il·lustrar un procés mental que és purament verbal. Si aconseguim deslliurar-nos de tot això, potser podrem arribar a trobar una imatge que siga essencial. Aconseguir veure les coses tal com són, aquest ha de ser l'objectiu principal.

[...] L'atreviment de Rossellini a *Índia* va consistir a introduir la recerca d'un camí absolutament nou que capgirava la idea de documental. En partir d'una mirada exterior, que, de manera progressiva, en cadascun dels episodis, es converteix en una mirada interior, va transformar l'estructura del documental clàssic. Aquesta pluralitat de veus va caracteritzar-se per la necessitat de buscar una harmonia en l'interior del relat, que convertira el film en veritablement exemplar. El projecte *Índia* no va tenir continuïtat dins l'obra de Rossellini, el qual va abandonar la recerca de caire antropològic per tal de dissenyar un projecte enciclopèdic, a partir de 1962, que va qüestionar des de la utopia la institucionalització de la televisió i la posició demiúrgica del cinema d'autor.

Àngel Quintana, en revista *Anàlisi*, nº 27, 2001.

# 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](http://www.documentacionfilmoteca.com)

[ivac\\_documentacion@gva.es](mailto: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.

### ROBERTO ROSSELLINI

- BERGALA, Alain. *Roberto Rossellini*. Paris: L'Étoile-Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française, 1990.
- BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- FORGACS, David. *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. London: BFI, 2000.
- FRAPPAT, Hélène. *El libro de Roberto Rosellini*. Paris; Madrid: Cahiers du cinéma; Prisa Innova, 2008.
- GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. València: Fundació Municipal de Cine, 1996.
- LALANNE, Jean-Marc. "India, retrouvé et relu". *Cahiers du cinéma*, N°521, 1998.
- MURRI, Serafino. "Il documentario d'autore nel cinema italiano". *Bianco e Nero*, vol. LXII, n° 1, 2001.
- OLIVER, Jos; GUARNER, José Luis. *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- QUINTANA, Àngel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995.

QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.

QUINTANA, Àngel. *Roberto Rossellini: La herencia de un maestro*. València: IVAC, 2005.

ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo: Escritos sobre cine y educación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000.

## EN LA VIDEOTECA

### ROSSELLINI DOCUMENTALISTA

*L'India vista da Rossellini* (1959)

*El Mesías* (II Messia, 1975)

### OTRAS VISIONES DE LA INDIA

*El río* (The River, 1951)

*Calcutta* (Louis Malle, 1969)

*Mapa* (Elías León Siminiani, 2012)

ORGANIZA



CULTURAARTS  
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