

BÁSICOS FILMOTECA EL CINE DOCUMENTAL

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

Jean Rouch y Edgar Morin (1961)

Sesión 10 / Jueves 7 de abril de 2016

Presentación y coloquio a cargo de Fernando Ros Galiana,
profesor de la Universidad CEU- Cardenal Herrera



UNA VERDAD INCÓMODA

ANTES DEL VERANO. *Chronique d'un été*, de Jean Rouch y Edgar Morin (1961), constituye una singularidad y un acontecimiento en el panorama cinematográfico francés de la década de los 60. También fue el síntoma y la resultante de una serie de factores diversos y complejos, sin los cuales difícilmente se hubiera producido. Un triángulo transatlántico –del que París sólo era uno de sus vértices– alumbró una nueva orientación del cine, donde esta obra de Rouch y Morin juega un papel particularmente revelador y polémico. Los 3 vértices fueron, por este orden: Canadá (Québec), Estados Unidos (New York) y Francia (Paris).

Desde mediados de la década de los 50, el cine de ficción europeo se hallaba en un momento especialmente fecundo en cuanto a innovación y experimentación estilística. Surgían diversas propuestas –a un lado y otro del Atlántico– que cuestionaban el cine clásico. En Gran Bretaña, las tendencias del nuevo documental social y crítico, acogidas bajo la etiqueta de *Free Cinema*, contaron –desde 1955– con las airadas obras de Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson; autores que caminaron poco después hacia el cine narrativo, bajo el rótulo –homónimo del movimiento francés– de *New Wave*. En Francia, la *Nouvelle vague* arranca en 1959 con una serie de cineastas combativos contra la ciudadela gremial del clasicismo, todavía heredero –salvo veteranas e ilustres excepciones como Bresson, Renoir y Melville– de la *qualité* del cine francés de los 50, o de nuevos avatares del “Realismo poético” de Marcel Carné. En particular, y por lo que atañe a la sintonía con el nuevo camino que marcará *Chronique d'un été*, deberían citarse: Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Jean-Luc Godard, y esporádicamente, Louis Malle. Estados Unidos, hasta poco antes ajeno a las vanguardias y movimientos estéticos europeos –tanto en cine como en las demás artes–, comienza a ofrecer, tras la II Guerra mundial, propuestas tan radicales como la *Action Painting* y el *Pop Art*. Entretanto,

y a finales de los 50, emergen también nuevos movimientos cinematográficos, alternativos al hegemónico y rutinario *Star system* de los grandes estudios: como el *New American Cinema*, la *Escuela de Nueva York* y el *Underground*. Figuras destacadas de este nuevo momento de innovación serían John Cassavetes (*Shadows*, 1959) y Jonas Mekas. En este magma creativo, pero minoritario y marginal del cine estadounidense, la cámara al hombro se convierte en recurso habitual.

Esa ebullición estilística y las formas de experimentación que la acompañaron no tuvo correspondencia ni reflejo en el rutinario campo del cine documental de la década de los 50; salvo tal vez la excepción del honesto militante de Joris Ivens, que en 1958 realiza *600 millions* y *Lettre de Chine*; y de las anteriores tentativas veristas de Georges Franju (*Le sang des bêtes*, 1948 y *Hôtel des Invalides*, 1951). En otro ámbito trabaja el “Groupe des 30”, con trabajos de ambición artística que revelan la crisis del documental militante o meramente crítico en Francia. Pero antes de todo eso, Canadá ya impulsaba decididamente, desde la ONF –“Office National du Film”–, iniciativas pioneras y audaces en la dirección de un nuevo enfoque y una nueva mirada ética para el cine documental. Conviene revisar con atención las aportaciones canadienses –“el país del directo”, en palabras de la crítica–, pues se sitúan en la genealogía del filme *Chronique d'un été* (en adelante *CdÉ*), manifiesto de una propuesta cinematográfica denominada con la polémica etiqueta de “Cinéma-vérité” (Cine-verdad).

LA SITUACIÓN EN CANADÁ Y ESTADOS UNIDOS. John Grierson, fundador de la tenaz y activa escuela documentalista británica, visitó Canadá en los últimos años 30, y resultado de su magisterio fue la creación de la ONF en Ottawa, en el año 1939. En esta institución, pronto orientada por y hacia la minoría francófona canadiense, se desarrolló una creciente actividad de producción documental, que puso las bases para las nuevas propuestas y tendencias denominadas luego *Direct Cinema* (Cine directo, CD

en adelante) en EE.UU., o *Cinéma-vérité* en el caso francés (en adelante CV). Con el traslado de la ONF desde Ottawa a Montréal, y luego a Québec, asistimos a la consolidación del CD alrededor de 1958. La referencia a ciertas innovaciones técnicas que se lograron allí y entonces resulta ineludible para comprender las novedades estéticas o formales que ofrecen el CD y el CV. Tales innovaciones respondían a la demanda –pendiente de satisfacer desde el advenimiento del sonoro en los primeros años 30– de poder disponer de equipos ligeros de rodaje con sonido sincrónico. Entre otros factores de índole socioeconómica y cultural, esa frontera técnica había condenado al documental a un estancamiento patente desde la obra de Robert Flaherty (*Nanook of the North*, 1922, *Louisiana Story*, 1946–48), tan admirada en Gran Bretaña como ignorada por entonces en EE.UU., y del propio John Grierson (*Drifters*, 1929, *Man in Africa*, 1953), valedor en Europa del gran cineasta norteamericano.

En palabras de Guy Gauthier: “El cine directo de vocación documental –registro simultáneo de la imagen y del sonido en situación, sin la mediación de los actores ni la limitación impuesta por diálogos escritos o programados– comenzó de hecho en la ONF en 1956, con la puesta a punto de un magnetófono para sincronizar el sonido y la imagen” (en *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 85; trad. de F. Ros). Sin embargo, para lograr la plena operatividad y discreción del equipo destinado al CD –y luego a *CdÉ*–, algunos detalles de importancia todavía no estaban resueltos: el rumor producido por la cámara, la pesadez del equipo de sonido, los cables que dificultaban la movilidad... Estos últimos fueron superados a partir de 1958. Desde entonces, y liberados los cineastas de tales constricciones técnicas –impedimentos que, por otra parte, la poderosa industria del cine norteamericano no se había planteado resolver–, fueron posibles nuevos desarrollos del cine “de lo real”, de “no-ficción”, “observacional” o “documental”; todos ellos términos o tendencias parciales o controvertidos, como no lo fue menos el de *Direct Cinema* y, sobre todo, el de *Cinéma-vérité*. En 1958, con los nuevos instrumentos ligeros y sincronizados, comenzó a producirse la serie para TV *Candid Eye* –literalmente “Ojo franco” o sincero, también con el uso de “objetivo indiscreto”–, impulsada por la tendencia de investigación sociológica y etnográfica de la ONF, bajo la dirección de Terence Macartney-Filgate, y con la participación de un camarógrafo clave en este momento decisivo: Michel Brault. Él será, en lo sucesivo, un vínculo entre los nacientes CD canadiense y norteamericano, y la conexión decisiva con el inminente CV francés. Brault puede considerarse un verdadero coautor en el proceso de creación de *CdÉ*. Por otra parte, la experiencia del *Candid Eye* puso las bases del desarrollo del CD en Canadá, además de influir sobremanera en la emergencia de su homónimo en EE.UU. La adopción de un “punto de vista interno” a los acontecimientos, grupos y situaciones, en cierto modo semejante en sus aspiraciones a la “observación participante” de los trabajos de campo etnográficos, representa una perspectiva cinematográfica de acercamiento y puesta en acto de la empatía del cineasta, que no podía hacerse efectiva hasta la adopción de las nuevas técnicas y aparatos descritos. Con *Les Raquetteurs* (1958), Gilles Groulx y Michel Brault crean un hito en el desarrollo del CD; tendencia que continuará magistralmente Pierre Perrault, ya en Québec, con 13 filmes para TV, y la sobresaliente *Pour la suite du monde* (1963), de nuevo con la participación de Brault.

Pero para acercarnos a la gestación del filme de Rouch y Morin, hay que desplazarse ahora a los EE.UU., donde el surgimiento del CD –con semejanzas y también diferencias notables respecto de la vecina tendencia canadiense– ofrece datos de sumo interés. Allí será también el medio televisivo el que impulse y acoja la nueva perspectiva del documental directo con sonido sincronizado. Las bases las puso Robert Drew con su productora “Drew Associates” que, entre 1959 y 1963, reunió al plantel de los más notables cineastas del directo: Richard Leacock –la pionera *Primary*



(1960)–, D.A. Pennebaker, y los hermanos Albert y David Maysles, junto al propio Drew. Los trabajos de Drew desde mediados los años 50 para la potente productora televisiva *Time Inc.*, y para la cadena *ABC*, construyeron los cimientos del denso y notable desarrollo que el CD tuvo en los EE.UU. En ese contexto, y desde la reciente recuperación en EE.UU. de la figura pionera de Robert Flaherty, tuvo lugar en 1959 un “Seminario Flaherty” en la UCLA (Los Ángeles), donde se dieron cita los cineastas canadienses y norteamericanos implicados en las nuevas orientaciones del documental, y en la tendencia concreta del naciente CD. Entre los que coincidieron en aquel encuentro, hay que destacar a Michel Brault y a Richard Leacock, pero también acudió a la cita Jean Rouch. He aquí la encrucijada decisiva para la inminente creación del filme francés, resultado de la inmediata conexión entre Rouch y Brault, catalizador del proyecto que se llevaría a cabo con Edgar Morin al año siguiente. En aquel histórico encuentro se puso de manifiesto una creciente y estrecha colaboración entre técnicos y cineastas, ante la acuciante demanda de conocimiento sociocultural y antropológico, que ahora podía intentar satisfacerse –por fin– gracias al desbloqueo favorecido por las recientes innovaciones técnicas.

LA SITUACIÓN DEL CINE FRANCÉS A FINALES DE LOS 50, Y LA CREACIÓN DE *Chronique d'un été*. A la altura de 1959, Jean Rouch ya contaba con una apreciable obra cinematográfica como etnólogo. Títulos como *Les maîtres fous* y *Jaguar*, ambos de 1955, habían contado con una crítica muy positiva en el ámbito de la etnología y sociología francesas, a la sazón dominadas por la imponente figura de Claude Lévi-Strauss y el estructuralismo. Pero su película más reciente, *Moi, un noir* (1958), de difícil clasificación genérica, parecía apuntar hacia la nueva y arriesgada elección que supuso *CdÉ*. Este filme –admirado por el primer Godard, que declara la directa influencia que tuvo en su opera prima *À bout de souffle* (1960)– presenta ya muchos de los rasgos que podrán rastrearse en *CdÉ*. A partir de entonces, la

obra rouchiana rodada en Francia, *CdÉ* y *La punition* (1962, con Brault) recibió críticas severas, en contraste con su extensa obra africana. Al regreso del encuentro en la UCLA Rouch se encontró con Edgar Morin, entonces joven sociólogo, que le propuso la idea inicial del filme que nos ocupa: trasladar la cámara desde África a la ciudad de París, con el objetivo, como declaró el propio Morin, de “alcanzar la autenticidad de lo vivido”, y de captar “ese no sé qué de irreductible que se encuentra en lo tomado en vivo” –“pris sur le vif”, en el original francés–. Morin había publicado en 1956 una obra de teoría cinematográfica –“ensayo de antropología” lo denominó su autor– que no hacía presagiar su posterior aproximación al Rouch etnólogo ni al campo del cine documental. En aquella obra –*Le cinéma o l’homme imaginaire*– señalaba, precisamente, que para dar cuenta de la verdad o de la realidad del mundo, el cine de ficción, por su potencialidad emocional y cognitiva a la vez, era más apropiado que el documental. La impronta del psicoanálisis, y de la concepción del espectador como fronterizo entre el sueño y la vigilia, se advierte en el texto. La sintonía entre el etnólogo y cineasta Rouch y el experto operador Brault abrió el camino para la gestación de *CdÉ*. El canadiense viajó a Francia, y durante el verano de 1960 comenzó el rodaje del filme realizado por Edgar Morin y Jean Rouch, con Michel Brault al mando de la cámara. La película se rodó durante el verano de 1960 y se estrenó en 1961 en Cannes, donde obtuvo el Premio de la Crítica.

LA RECEPCIÓN DE *Chronique d’un été*. Resulta paradójico advertir que la atención que suscitó la película, desde su mismo estreno, no se ocupaba tanto de su análisis y valoración, cuanto de someter a una inmediata crítica la expresión programática “Cinéma-vérité”, acuñada por Morin y Rouch para la ocasión, y sancionada positivamente por el respetado historiador y crítico de cine Georges Sadoul. Hay que mencionar las reacciones que provocó la película por esta razón. De los argumentos esgrimidos por unos y otros se desprende una evidencia incontestable: el filme –y su polémica etiqueta– interpelaron a la *intelligentsia* francesa de entonces, resultando de paso un catalizador excelente para repensar el cine en su conjunto y, sobre todo, las borrosas balizas que deslindan los campos del documental y la ficción. En cuanto a los cineastas de *la Nouvelle vague*, en 1961, y en la plenitud de su apuesta por un nuevo cine, ignoraron el filme o se manifestaron críticos, con algunas excepciones como Godard y Chris Marker. Al igual que sus coetáneos británicos del *Free Cinema* y de la *New Wave*, desconfiaban mayoritariamente del género documental al uso; o bien cuestionaban –con desigual lucidez– las fronteras entre ese cine y el de ficción. En particular, los *Angry Young Man* habían formulado mucho antes una severa crítica al padre fundador de la escuela documentalista inglesa: el respetado John Grierson; aduciendo su presunto carácter acomodaticio y su tendencia al didactismo. La expresión elegida, “Cinéma-vérité”, procedía, además, de un malentendido acerca de la expresión homónima de

otro pretendido precursor del CV: Dziga Vertov. Aquella era “Kino-Pravda”, traducida literalmente del ruso como “Cine-Verdad”. Pero lo que no consideró Sadoul –uno de los más firmes defensores de la propuesta “verista” de *CdÉ*– era que esa expresión correspondía simplemente al título de una serie de reportajes o noticiarios, concebidos como suplemento cinematográfico de actualidades para el diario oficial del PCUS, cuyo título era “Pravda” (Verdad). Sadoul, años después, al conocer otros textos teóricos de Vertov, reconoció abochornado el error que había contribuido a difundir, situándolo erróneamente como precursor del CV francés. Los detractores de la ambiciosa y filosóficamente comprometedora etiqueta de CV ganaron claramente a los puntos; y el cineasta Mario Ruspoli trató de apaciguar el debate mediante la adopción de un nuevo rótulo: “Cine directo”, que finalmente se impuso en Norteamérica y Canadá, con alguna notable excepción como la del teórico de los géneros norteamericano Rick Altman, que recuperó para el conjunto de CD + CV la etiqueta francesa. Ruspoli colaboró también con Brault, que permaneció un par de años más en Francia, realizando juntos dos obras maestras del CD en 1961 y 1962: *Les inconnus de la terre* y *Regard sur la folie*. Los múltiples efectos de la polémica suscitada –cuyos argumentos en pro y en contra no podemos examinar aquí– relanzaron en cualquier caso, no solamente la reflexión teórica acerca del documental y sus relaciones con la ficción cinematográfica, sino que también impulsaron la creación de nuevas propuestas, más o menos experimentales o de mestizaje entre géneros. Una de las referencias clave en este sentido es la trayectoria de Chris Marker. En lo que atañe a sus relaciones con el CV, Marker rodó en 1962 *Le Joli Mai*, con el trasfondo del final de la guerra de Argelia, y donde –esta vez en primavera– la cámara de Pierre Lhomme acompaña a Marker y a los parisinos en una exploración de sus deseos y modos de pensar; lo que tiene mucho que ver con el planteamiento de *CdÉ*. Con todo, el sutil trabajo de Marker, arraigado siempre en lo real y en sus sensaciones, no renunciaba a explicitar en su propuesta la necesidad de atender también a la expresión del cineasta y a ensayar –“Cine-ensayo” se ha denominado a veces su trabajo– un creativo balance entre el cine como forma de conocimiento y como proceso de creación artística. Una senda que huye de dicotomías empobrecedoras al acecho, y que le llevó a acuñar entonces, con ironía, la expresión alternativa “Ciné-ma vérité” (Cine mi verdad). Todavía puede escucharse aquí un eco de la lúcida propuesta de Jean Vigo en su filme *À propos de Nice* (1929): el cine documental como “Point de vue documenté” (Punto de vista documentado).

SINCRONÍA DE UN VERANO. Y volviendo, para concluir, a *CdÉ*: una de sus lecturas sería, precisamente, entender este filme como la creación de un espacio micropolítico de libertad expresiva donde se dan cita, y entran en resonancia e interacción horizontal, una *serie de puntos de vista documentados*. Puntos de vista concurrentes, sin jerarquía, que surgen de y “documentan” las vidas de cada uno de sus participantes. No solo las del tándem de directores, ni la del equipo técnico que les acompaña; sino ante todo la manera de pensar, los deseos y las necesidades de expresión de los personajes del filme; también la co-presencia de sus cuerpos y la cámara, de sus voces y la grabadora. Pero no solamente para hablar de sí mismos, desde una identidad ya dada que la película podría revelar, sino para algo todavía más nuevo y audaz: arraigando en ese “documento” singular que es la memoria y la subjetividad de cada cual, atreverse también a devenir otro u otra y a producir acontecimientos. Esta película sería el resultado de la presencia de una cámara casi táctil y de un micrófono bien sincronizado que interpela a todos por igual; y aparecen así varias verdades, aunque no todas nos afecten de igual modo. Y se formó así un verdadero grupúsculo, una singularidad que captó el cine sin capturarla: una obra que nos invita a nosotros, espectadores, a entrar o salir por cualquiera de sus momentos según nuestras sensaciones.

Fernando Ros Galiana



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.

JEAN ROUCH

- ANDERSON, Jason. "Create Your Own Truth". *Sight & Sound*, vol. 24, nº 4, 2014.
- BÉGHIN, Cyril. "Jean Rouch, espíritu de cine". *Cahiers du cinéma-España*, nº 25, 2009.
- CASAS, Quim. "Jean Rouch: poeta y etnógrafo". *Dirigido por*, nº 391, 2009.
- DAVIES, Andy (ed.). *Miradas cruzadas. Cine y antropología*. Madrid: La Casa Encendida, 2007.
- STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

ROUCH EN LA VIDEOTECA

- Mammy Water* (1953)
- Los amos locos* (Les Maîtres fous, 1955)
- Yo, un negro* (Moi, un noir, 1958)
- Crónica de un verano* (Chronique d'un été, 1961)
- La pirámide humana* (La Pyramide humaine, 1961)
- La caza del león con arco* (La Chasse au lion à l'arc, 1965)
- Las viudas de 15 años* (Les Veuves de 15 ans, 1965)
- La goubé de los jóvenes jueguistas* (La goubé des jeunes noceurs, 1965)
- Jaguar* (1967)
- Un león llamado El Americano* (Un lion nommé l'américain, 1968)
- Los tambores de Antaño* (Les Tambours d'avant, 1971)
- Poco a Poco* (Petit à petit, 1971)
- Dioniso* (Dyonisos, 1985)

ORGANIZA



CULTURARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine