

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El documental francés de la liberación a la nouvelle vague

Autor/es:

Weinrichter, Antonio

Citar como:

Weinrichter, A. (2005). El documental francés de la liberación a la nouvelle vague. Nosferatu. Revista de cine. (48):45-51.

Documento descargado de:

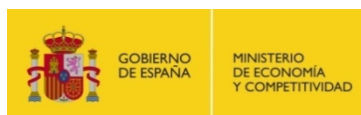
<http://hdl.handle.net/10251/41400>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

El documental francés de la Liberación a la *Nouvelle Vague*

Antonio Weinrichter

Fikziozko pelikulak bezain ezagunak ez izan arren, dokumentalak oso genero landua izan ziren Frantzia Liberazioaren ondoren. Ereku horretan gerora Nouvelle Vague-ko kide izan zirenek beren lehenengo arnauk beilatu zituzten, eta formatu horren askatasunean eremu hobezina topatu zuten beren proposamen esteliko berrietako batzuk garatzeko.



Nuit et brouillard

Cuando François Truffaut escribió su famosa diatriba contra *une certaine tendance* del cine francés de posguerra, que conocía un cierto estancamiento hacia mediados de la década de los años cincuenta (esa tradición de *qualité* apenas redimida por títulos puntuales de Bresson y Tati, más las aportaciones de los recuperados Renoir y Ophüls), no podía referirse al variado y creativo trabajo desarrollado en el terreno

documental. Por más que este no se considerara "auténtico cine", o no fuera visto como su meta final en el oficio por los que se dedicaban a él, el hecho es que el marco administrativo de la industria francesa favoreció que un cierto número de cineastas -no necesariamente, repetimos, poseídos por una vocación documentalista- dieran sus primeros pasos en este terreno: existía desde la posguerra una concepción del "meritoriaje" que obligaba a trabajar en otras

funciones en la industria antes de acceder a la dirección de largometrajes (de ficción); por otro lado, en 1953 se aprobó una ley de ayudas para cortometrajes de "valor artístico", que promovió la producción de filmes experimentales, de carácter documental y también de obras a mitad de camino entre ambos modos que Jean Mitry llamaba *documentaires poétiques* (1). Las cosas cambiaron en 1959 con la llamada ley Pinay-Malraux que favoreció el debut en el campo del largo al distribuir sus ayudas a la calidad sobre guión y no, como la ley de 1953, sobre el film ya realizado (el resultado: más de cuarenta óperas primas en 1960); pero para entonces el nuevo paradigma del *cinéma vérité* ya servía para atraer directamente, y no como desvío previo, al campo del documental a un nuevo grupo de cineastas.

Sea como fuere, lo cierto es que el cine de no ficción francés de los años cincuenta ofrece un campo de trabajo privilegiado para la generación de cineastas que sucede a los que debutan en la posguerra, propone una renovación de las formas y sobre todo de los temas documentales y, como se suele repetir, anuncia y prepara el terreno para la eclosión de la *Nouvelle Vague*... que eclipsará todo el cine anterior, incluido el propio documental. En efecto, el relato canónico del nuevo cine francés privilegia su asumida filiación respecto al trabajo anterior de Renoir, Bresson, Melville o el propio Vigo, olvidando el vínculo mucho más inmediato que le une con su tradición documental (vínculo casi tan directo como el que existió entre el *Free Cinema*, que no fue más que una serie de cortometrajes documentales aglutinados por un manifiesto, y el nuevo cine realista británico). Este puente entre la ficción y la no ficción se revela en el juego de reflejos y trayectorias que cruzan de una orilla a la otra; Louis Malle, enrolado en el Calypso como cameraman en 1953, filma para Jacques-Yves Cousteau **El mundo del silencio** (*Le Monde du silence*) en 1955, si bien luego no volvería al cine factual hasta su experiencia india; Alain Resnais monta en 1947 el film de compilación de Nicole Védres **Paris 1900**, que anticipa sus posteriores experimentos con la memoria y el montaje, y luego desarrolla una brillante carrera documental, de la que aún quedan vestigios en el brillante empleo de material de archivo en su ópera prima de ficción, **Hiroshima, mi amor** (*Hiroshima, mon amour*, 1959); Agnès Varda también mezcla elementos documentales y de ficción en **La Pointe courte** (1955), película que suele citarse como "adelantada" de la nueva ola, y luego desarrolla su estimulante carrera circulando con plena libertad entre ambos modos; por no hablar, en fin, de la confesada influencia del cine de Jean Rouch en la temprana vocación "antropológica" de Jean-Luc Godard.

Si hubo alguien que comprendió bien la importancia del documental francés de posguerra, ese fue André

Bazin. Los escritos de un observador tan fiable demuestran que pensaba que el documental hizo algo más que cumplir una función testimonial de su tiempo, por lo que supuso de renovación en la forma de pensar y representar la realidad; de ello se benefició enseguida la *Nouvelle Vague*, pero también sirvió para alumbrar la noción posterior de que todo el cine moderno se funda en la exploración de la línea de tensión y de las vías de convergencia entre documental y ficción. Bazin no llega a plantear exactamente esta formulación, con la que sin duda se habría mostrado de acuerdo, pero se apoya en la práctica documental para apuntalar su noción de realismo cinematográfico (bien entendido que el documental no es "realista": eso sólo puede serlo un modo de ficción, como el neorealismo), al menos en lo que respecta a su secular desconfianza respecto a la facilidad manipuladora del montaje: no está de más recordar aquí que el famoso texto de Bazin que se titula precisamente *Montage interdit*, en donde asocia la especificidad cinematográfica con el "respeto fotográfico de la unidad espacial", y el montaje con el trucaje, no se nutre apenas de ejemplos de cine de ficción convencional, sino de títulos de Jean Tournier (que antropomorfiza animales) y Albert Lamorisse (que hace lo propio con objetos como "globos rojos"), cuya "credibilidad está indudablemente ligada a su valor documental", así como del propio Flaherty. No se trata de un ejemplo aislado: el primer grupo de artículos de *¿Qué es el cine?* lleva por título "Ontología y lenguaje" y recupera, junto a textos sobre Charlot, Tati y Wyler, una abrumadora cantidad de análisis de filmes documentales. Ello resulta tanto más significativo cuando se considera que Bazin se propuso recopilar en este primer bloque escritos suyos "alrededor de un tema crítico: los fundamentos ontológicos del arte cinematográfico o, si se quiere, en términos menos filosóficos, el cine como arte de la realidad" (2). El documental recibe una cobertura igualmente amplia en otra antología baziniana, esta editada por Jean Narboni y no por el propio Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (3): en la sección titulada precisamente "Le Nouveau cinéma français" predomina la no ficción sobre la ficción: ello sirve, de nuevo, para subrayar que una de las principales líneas de renovación del cine francés anterior a la *Nouvelle Vague* se encontraba en la práctica documental... de cineastas que, irónicamente, por cierto, estaban en la "otra orilla", como Resnais, Varda, Rouch, Franju o Marker.

Si bien parece un tanto temerario hablar de un "movimiento documental" (tal y como hacen algunos historiadores anglosajones como David A. Cook o Raymond Durnat), sí cabe anotar una serie de rasgos en la producción documental francesa de posguerra que se apartan de la tradición anterior del género. Tomando en consideración a los cineastas



que mejor conocemos (los que resaltan Bazin y las historias del cine de Cook, David Bordwell *et al.*) parece evidente que sus obras forman un corpus que apunta a una noción nueva de documental: a diferencia del cine americano del *New Deal* y de la escuela británica de Grierson, el documental no se ve ya "solamente" como un arma para agitar conciencias e instigar una "mejora social". Vayamos por partes: no es que se eludan los contenidos ideológicos o históricos, pero tampoco se privilegia siempre un enfoque "directamente" político. Esto se acusa más en una práctica que se presume tan comprometida con su tiempo histórico como la del documental, pero no hace sino reflejar cierta condición general de la cultura de posguerra: si Godard lamentaba en 1965 que el cine de ficción no hubiera hecho filmes "*en términos políticos*" sobre la Ocupación, la Resistencia y la Liberación, como sí se habían hecho en Italia, el documental tampoco se redime de esta falta quizá hasta el aldabonazo de *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969). El éxito que conoce en 1945 *Paris 1900*, un film de montaje de *actualités* de la Francia anterior a la (Primera) Guerra Mundial se debió sin duda al anhelo de recuperar una era de mayor inocencia; y este deseo de empezar de nuevo enlazando con un pasado pretraumático está quizá presente también en las sentimentales evocaciones de figuras de ese pasado que hace Franju en *Le Grand Méliès* (1952) y *Monsieur et Madame Curie* (1953).

Un tema que sí abordó el documental, y le trajo no pocos quebraderos de cabeza, fue el del colonialismo en general y el de la conflictiva descolonización de Argelia en particular. René Vautier sufrió una cifra récord de condenas por su alegato contra el colonialismo en *Afrique 1950* (1949); convertido ya en militante del Frente de Liberación Nacional (FLN) rueda en 1957 *L'Algérie en flammes*, sobre la independencia argelina, que también es prohibido. Como asimismo se prohibieron dos documentos de primer orden sobre la "herencia" colonial: *Les Statues meurent aussi* (A. Resnais y C. Marker, 1953) es una denuncia indirecta del expolio de la

cultura africana a través de las estatuas que se exhiben en los museos de la metrópoli; mientras que la legendaria *Les Maîtres fous* (J. Rouch, 1955; estrenada en 1957) presenta una alucinante sesión de "magia negra" en la que unos nativos de Ghana se revelan poseídos por los espíritus de... sus antiguos opresores coloniales (esta obra de antropología "trance" inspiró la obra de Jean Genet *Les Noirs*) (4). En fin, algún estudioso ha sugerido que la monumental *Nuit et brouillard* (1955), con la que Resnais rompía el silencio -y el *impasse* que postuló Adorno sobre la posibilidad de hacer arte después de Auschwitz- sobre el Holocausto, no miraba sólo hacia un ignominioso pasado: contenía en realidad un toque de aviso en torno a los excesos del ejército francés en el en ese momento muy actual conflicto argelino. Signo del compromiso de los documentalistas con su época, hubo más filmes que fueron prohibidos, como *Cuba Sí!* (1961); pero en otros casos el enfoque fue más indirecto de lo que sugiere este contundente título de Chris Marker. Por ejemplo, hay un grupo de títulos de Resnais y Franju que parecen acometer un recorrido de ciertas instituciones y establecimientos casi tan programático como el que años después emprenderá el americano Fred Wiseman: el museo de *Les Statues meurent aussi*, la biblioteca nacional de *Toute la mémoire du monde* (1957) y el campo de concentración de *Nuit et brouillard* (visto, y esto es parte del revolucionario carácter de esta obra maestra, como una institución



Les Statues meurent aussi



documental más "comprometido" o airado no puede reducirse a un progresismo convencional.

A este respecto cabe recordar el entusiasmo delirante y casi militantemente surrealista que comparten dos mentalidades tan diferentes como la de Franju (5) y la de Bazin (6) por un documental quirúrgico del doctor Thierry de Martel de bien explícito título: **Trépanation pour crise d'épilepsie Bravais-Jacksonienne...** El más conspicuo practicante de cine científico francés, Jean Painlevé, no necesitó de la ayuda de este tipo de "lecturas creativas", que se apropian de un texto, para darle un contenido *fantastique* a sus populares documentales zoológicos: uno de los más famosos, **Assassins d'eau douce** (1946), mostraba escenas de indecible crueldad submarina a los acordes de jazz "salvaje" de la orquesta de Duke Ellington. Ello provocó protestas del público ante semejante licencia artística, pero para otros constituyó una revelación: esta visión alucinada de la naturaleza "mezclaba las vetas surrealistas más virulentas: la auto-alienación disciplinada del laboratorio surrealista, el anti-humanismo de los acefálicos, y un poco de humor Dadá" (7). En fin, el trabajo de Painlevé en un marco (presumiblemente) tan alejado del ámbito estético como es el del registro científico no hace sino confirmar ciertas conexiones poco ortodoxas del documentalismo francés.

48
NOSFERATU 48-49

para la muerte), por lo que respecta a Resnais; y, por parte de Franju, el museo-asilo de **Hôtel des Invalides** (1951), la planta de acero de **En passant par la Lorraine** (1950), la catedral de **Nôtre-Dame, Cathédrale de Paris** (1957) y por supuesto el matadero de animales de **Le Sang des bêtes** (1948). La conexión explícita que establece Franju en esta última entre los trenes que conducen las reses al matadero y los trenes de los campos de concentración es una turbadora instancia de una veta oculta de surrealismo contenida en el documentalismo francés (véase también **Les Maîtres fous**), lo que quizás explica por qué a veces el sentido del

Si la función testimonial del documental se plasmó en ocasiones en formulaciones heterodoxas es porque en Francia el formato factual se consideraba "también" como un vehículo de expresión personal. Este *parti pris*, que introduce el punto de vista y luego la subjetividad, unido a la tradición literaria, *belletriste*, de la cultura francesa, servirá para alumbrar un modo ensayístico que hoy se nos aparece como una indudable ampliación del paradigma del documental clásico. Los documentales franceses de posguerra que conozco no despliegan necesariamente un nuevo repertorio de técnicas expresivas; muchas de las que utilizan ya estaban ensayadas en la etapa fundacional en la que documental y vanguardia aparecían más ligados de lo que lo estarían en los "politizados" años treinta. Los dos momentos de **Hôtel des Invalides** en los que Franju corta directamente de un primer plano de una hermosa joven a una imagen de los "desastres de la guerra" revelan una estética del montaje como choque procedente del mudo; el recorrido a la inversa del proceso de fabricación del plástico en **Le Chant du styrène** (A. Resnais, 1958) evoca un similar retorno a la semilla respecto a la industrialización de la leche ensayado por Dziga Vertov en uno de sus noticiarios revolucionarios de los primeros años veinte; el título fundacional del documental de posguerra, **Farrebique** (G. Rouquier, 1946), es un estudio de la vida rural que alterna el docudrama posflahertiano (las escenas



Hôtel des Invalides



de la familia en el comedor del hogar) e incluso momentos de concepción casi observacional (escenas sin diálogos de trabajo en el campo) con secuencias "poéticas", llenas de insertos y efectos expresivos, como las que muestran la llegada del invierno o de la primavera, que remiten al modelo de montaje asociativo de las sinfonías urbanas; y al menos otro título de Rouquier, *La Sel de la Terre* (1950), revela también -según Roy Armes- una apreciable influencia de la escuela de montaje soviética. Quizá la principal novedad del documental de posguerra resida sobre todo en los temas elegidos y en la forma de desplegar su reflexión sobre ellos. No buscan el interés social ni "formar a las clases populares", sino que eligen temas excéntricos o de carácter intelectual y reflexionan sobre ellos de manera oblicua: tantean el mundo real con la libertad del ensayo literario y a menudo la expresión de una inteligencia pensante o poetizante prima sobre lo expositivo.

Alexandre Astruc había publicado en 1948 su famoso texto sobre la *caméra-stylo* en donde sugería que el cine iba a librarse de la "tiranía de lo visual" y de las "exigencias de la narración" para "encontrar una forma con la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película" (8). Esta vocación reflexiva del cine no se plasmó en las películas que rodó Astruc cuando pasó a la realización, pero sí en las que dirigieron enseguida Resnais y Marker. Exactamente diez años después del "manifiesto" de la *caméra-stylo*, Bazin escribió una reseña de *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957) en donde sentaba las bases de un eventual modo de cine-ensayo que la obra posterior de Marker convertiría en esplendorosa realidad. Para Bazin, el *film-essai* aportaba una nueva forma de montaje que él llamaba horizontal: "La imagen no remite a lo que la precede o la sigue,

sino que en cierto modo se relaciona lateralmente con lo que se dice de ella. Mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora y es desde ella de donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo (...). La materia prima es la inteligencia, la palabra hablada su expresión inmediata, y la imagen sólo viene en tercer lugar, en relación a esa inteligencia verbal" (9).

Esta predominancia del discurso verbal amenazaba, como no dejó de observar Bazin en su pionero texto, la primacía de la imagen y del montaje entre imágenes, es decir, de los efectos discursivos "específicos" del cinematógrafo. Pero aún antes de hacerse "reflexivo", es decir, de tantear un formato para discutir ideas, el documental francés se distinguió por su carácter "auto-reflexivo" (lo que es algo muy distinto, aunque ambos términos tiendan a usarse como si fueran equivalentes: la ficción modernista, por ejemplo, tiende a ser auto-reflexiva mientras que hay obras de no ficción que son "simplemente" reflexivas, sin llamar la atención sobre su funcionamiento textual). Cuando, en los años setenta, la crítica del formato documental se centró en poner en evidencia la noción de verosimilitud que lo sustentaba buscando ejemplos de estrategias auto-reflexivas que apuntasen al proceso de producción de sentido del documental, encon-



Georges Rouquier durante el rodaje de *La Sel de la Terre*



traba a menudo esos ejemplos en las películas que nos ocupan. **Lettre de Sibérie**, por sus deliberadas discrepancias entre el comentario y lo que mostraban las imágenes en momentos como la famosa secuencia repetida tres veces de Yakutsk. O **Nuit et brouillard**, por el carácter literario, pero sobre todo personal, del comentario de Jean Cayrol que desafiaba la tradición de imperturbable objetividad de la clásica "voz de Dios" del documental: "*Mientras hablo, el agua cubre las fosas comunes*" o "*La única huella -pero hay que saberlo- son las marcas de las uñas en el techo*".

Incluso **Chronique d'un été**, que adoptaba la forma de una inocente encuesta sobre cómo vivía la gente en un momento determinado (París, verano de 1960), incluía en el texto su propio proceso de rodaje, desafiando el "efecto de realidad" del documental que tanto depende de mantener invisible su condición de ser algo construido: Rouch y el sociólogo Edgar Morin aparecen al principio comentando el proyecto y discutiendo si se puede filmar una conversación "natural" con la cámara delante, le enseñan el material filmado a sus encuestados para que lo comenten, y vuelven a salir juntos al final para evaluar el resultado ("*Creo que estamos en un aprieto*", dice Morin como conclusión). A diferencia del *direct cinema* americano, el *vérité* de Rouch y Morin incorporaba entrevistas y no escondía la participación del documentalista como catalizador en la filmación (y, de hecho, Rouch criticó la ausencia de narración en

el cine directo, al que acusaba de producir tan sólo "informes certificados"). Pero estamos ya en 1960, con Rouch como figura tutelar tanto de cierta ficción moderna (Godard, Rozier) como del cine de no ficción, que seguirá recurriendo al modo participativo pasado el momento de vigencia del término *cinéma vérité*. Entre el final de la guerra, cuando **Farrebique** sustituye el comentario del narrador por el dialecto local de sus campesinos (por vez primera se oía hablar a los actantes de un documental con sonido sincronizado), y los albores del documental moderno, cuando **Chronique d'un été** sustituye la performatividad dramatizada y puesta en escena del film de Rouquier por entrevistas rodadas a pie de obra, el cine de no ficción francés ha seguido una trayectoria que merecería ser conocida mejor.

NOTAS

1. Cf.: *Le Cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974, págs. 298 y ss. Mityr distingue entre estos documentales poéticos (los que hacen Rouquier, Epstein, Franju e incluso Cousteau y Painlevé) y los de carácter "etnográfico o social" (entre los que incluye alguno de Resnais).
2. André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 11. El texto mencionado sobre el "Montaje prohibido" aparece a partir de la pág. 110.
3. *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma*, Paris, 1998 (orig. 1983).

4. Si bien el carácter etnográfico del cine de Rouch parecería apartarle de la corriente principal del documental francés hasta la aparición de su esencial *Chronique d'un été* en 1960, lo cierto es que su cine africano -muy mal conocido- aparece repleto de innovaciones, comenzando por la noción esencial de que el documentalista, antropólogo o no, es un observador que influye en la acción que está filmando. Rouch pensaba, como su antecesor Dziga Vertov (de quien tomó el nombre de "cine-verdad"), que el ojo de la cámara era más perspicaz que el ojo humano, más aún, que la presencia de la cámara estimulaba la espontaneidad del sujeto. La idea de rodar cámara al hombro, en contacto físico inmediato con el mundo al que se asomaba, se debió a que perdió el trípode río abajo cuando acometió su primer rodaje en 1946. Tras hacer unas filmaciones sin sonido para *Moi, un noir* (1958), se le ocurrió grabar la voz de uno de sus protagonistas pidiéndole que comentara *a posteriori* las imágenes en las que aparecía, poniendo así en cuestión el viejo problema de la mirada colonialista que se reserva la última palabra sobre el sujeto "primitivo" que filma. Lo que parecía la solución a un mero problema técnico le llevó a desarrollar la idea de una "antropología compartida": "un nuevo sistema de investigación que consiste en compartir la creación con las personas que antes sólo eran objetos de estudio". Después Rouch aplicaría este sistema participativo a la creación de lo que llamaba etno-ficciones como *Jaguar* (1957) o *La Pyramide humaine* (1959).

5. "Nunca lo plástico, nunca el terror, nunca la poesía han resplandecido y se han concentrado tanto, con tanta eficacia por el realismo y con tanta belleza por el surrealismo, como en este film en donde no se esperaba encontrarlos...", recogido en "Realismo e surrealismo", texto reproducido en *Georges Franju*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, pág. 52.

6. "Ni Tanguy, ni Dalí, ni Buñuel se han aproximado más que de lejos a este drama surrealista... Quien no lo ha visto ignora hasta dónde puede llegar el cine", recogido en *¿Qué es el cine?*, pág. 41.

7. Raymond Durnat, "Jean Painlevé", recogido en Macdonald y Cousins (eds.), *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, Londres, Faber & Faber, 1996, pág. 80.

8. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo", recogido en J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

9. Reseña de *Lettre de Sibérie*, recogida en *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, pág. 257. Una traducción se encuentra en N. E. Mayo, M. Expósito y E. R. Matriz (eds.), *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Barcelona, Ed. de la Mirada, 2000. Para una discusión de la forma ensayística véase Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, Festival de Las Palmas y T&B, 2004, cap. 15: "Hacia un cine de ensayo".

