

## El documental de los años sesenta como arte: consideraciones de la película *Crónica de un verano*

José Alejandro López<sup>1</sup>

### Resumen

En la década de los sesenta del siglo pasado emergieron nuevas formas de cine documental, entre ellas el *cinema vérité*, el *direct cinema* y el *free cinema*. Diversos estudios consideran estas propuestas una consecuencia directa de los avances tecnológicos, al restar importancia a otras condiciones. El objetivo de este texto es observar otras influencias, como la que tuvo el *performance*. Para esto, se realiza un análisis del documental *Crónica de un verano*, de Jean Rouch y Edgar Morin, como un *performance*.

**Palabras clave:** cine, documental, performance, fotografía, Rouch.

## Documentary of the sixties as art: Considerations of the movie *Chronique d'un été*

### Abstract

In the past century, new forms of documentary emerged during the decade of the sixties, like those of the *cinema vérité*, the *direct cinema* and the *free cinema*. Several studies consider these proposals a direct consequence of technological advances; taking away importance to other aspects. The objective of this text is to observe other influences, particularly regarding the performance. For this end, the documentary *Chronique d'un été*, by Jean Rouch and Edgar Morin, is analyzed as a performance.

**Key words:** Film, documentary, performance, photography, Rouch.

Para citar este artículo  
To reference this article  
Para citar este artigo

López, J. A. Diciembre de 2011. El documental de los años sesenta como arte: consideraciones de la película *Crónica de un verano*. 14 (2), 235-246.

<sup>1</sup> Magíster en Arte y Tecnología. Profesor asistente, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. lopez.jose@javeriana.edu.co

Recibido: 02/05/11  
Aceptado: 24/08/11

## O documentário dos anos sessenta como arte: considerações sobre o filme *Crônica de um verão*

### Resumo

Na década dos sessenta do século passado emergiram novas formas de cinema documentário, entre elas o *cinéma vérité*, o *direct cinema* e o *free cinema*. Diversos estudos consideram estas propostas uma consequência direta dos avanços tecnológicos, tirando importância de outras condições. O objetivo deste texto é observar outras influências, particularmente na qual teve o *performance*. Para isso, realiza-se uma análise do documentário *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, como um *performance*.

**Palavras-chave:** cinema, documentário, performance, fotografia, Rouch.

## La lectura del documental de los sesenta

En los años sesenta surgieron nuevas formas de cine documental. Entre ellas se encuentran las reconocidas *cinéma vérité*, *cine directo* y *free cinema*. Principalmente, la primera se exploraba en Francia, la segunda en Estados Unidos y la tercera en Inglaterra. Es común relacionar estas propuestas documentales como consecuencia directa de los avances tecnológicos, particularmente la aparición en el mercado de las cámaras de 16 mm portátiles, e importantes progresos en los dispositivos de registro de audio, que permitían a los realizadores una mayor movilidad. Aunque teóricos muy reconocidos del documental sugieren otras variables, estas carecen de una importante profundización en el surgimiento de estas formas de elaborar documental. Esta investigación problematiza este hecho y se propone resaltar cómo fueron influenciadas estas formas documentales de los años sesenta, no solo por las innovaciones tecnológicas, sino también por el *performance* o la acción (en este texto consideradas ambas como sinónimos), la fotografía y el video.

En primera instancia, se recalcará la concentración que realizan reconocidos teóricos en las innovaciones tecnológicas (sin ahondar en otras variables) que permitieron el surgimiento del documental en los años sesenta. Después, se buscarán esas variables en otras artes. Posteriormente, se hará una contextualización del *performance* y se mostrará cómo aquellas variables se reconocen en el documental de los años sesenta. Y, finalmente, se utilizará una película hito, como es *Crónica de un verano*, para ejemplificar la influencia de otras artes en el documental de los años en mención. Es importante aclarar que el objetivo no es proponer una lectura absolutamente novedosa de esta película ni realizar un análisis detallado de ella, sino utilizarla para ejemplificar cómo el documental fue permeado

por otras disciplinas artísticas. Esta película es seleccionada por su gran importancia en la historia del documental. Incluso, para algunos significa el nacimiento del *cinéma vérité*. Entre ellos Diane Scheinman, quien al referirse a la obra de Jean Rouch, dice: “*Crónica* [de un verano], una de sus películas más importantes, representa el nacimiento del *cinéma vérité*” (Scheinman, 1998, p. 193). Por tanto, el interés no es proponer un modelo de análisis sobre el contenido de esta película, sino realizar una lectura de ella por su valor desde conceptos que provienen del *performance*, la fotografía y el video. Así, se seleccionarán algunas escenas reconocidas de este documental solo para observar estos conceptos, los cuales están no solo en otras escenas de la película, sino también en muchas otras producciones documentales de esa década.

Después de esta breve descripción del orden que se seguirá en este texto, veamos lo escrito por diferentes teóricos reconocidos alrededor del problema que concierne a este texto. Entre los escritores en mención se encuentra el estadounidense Bill Nichols, uno de los más reconocidos escritores en este campo, quien en *Introduction to Documentary* realiza una taxonomía de los diferentes modos del documental: el poético y el expositivo (que surgió en los años veinte); el observacional y el participativo (en los sesenta); y el performático y el reflexivo (en los años noventa). Al modo observacional pertenecen aquellas propuestas que pretendían realizar las grabaciones con una mínima intervención del realizador. El objetivo era capturar los eventos tal como sucedían, sin incidencia de los autores en la grabación. Para Nichols, en contraposición a esta propuesta se encontraba el modo participativo, el cual asumía que el hecho de realizar un registro implicaba que la postura por parte de los realizadores tendría repercusión en todo el proceso del documental. Nichols relaciona el surgimiento de ambos modos con la aparición de las cámaras de 16 mm. Escribe: “El modo

observacional de representación surge, *en parte*, de la disponibilidad de cámaras móviles de 16 mm y de grabadoras magnéticas de cinta en los 1960" (Nichols, 2001, p. 100). Sin embargo, a pesar de que Nichols reconozca que el aspecto técnico solo determina *en parte* el surgimiento de estas modalidades de documental, no propone un análisis de esas otras partes que provocan su surgimiento en los años sesenta.

Esta visión no se limita al análisis que realiza Nichols. Como él, existen otros autores que se concentran en el aspecto tecnológico al momento de establecer los factores que determinaron el surgimiento de estas propuestas documentales. Michael Chanan, al referirse al *cinéma vérité* y al *cine directo*, menciona: "tampoco se debe permitir que los desarrollos tecnológicos tengan 'una vida por sí mismos', pero al contrario, como Winston lo expone, que la 'tecnología es siempre receptiva a las fuerzas afuera de sí misma'. Estas fuerzas, no obstante, son mediadas por los mercados" (Chanan, 2007, p. 170).

De nuevo se observa, como en el análisis de Nichols, que existen "otras" fuerzas, en este caso mediadas por el mercado. Pero ¿cuáles son con más detalle esas "otras" fuerzas? Su estudio no se extiende más allá de una simple mención.

Otra escritora sobre documental, que también desarrolla una apreciación similar, es Jane Chapman, quien menciona particularidades del proceso de producción audiovisual, como consecuencia de estas cámaras. Estas "permiten a los realizadores del documental rodar sin una preparación elaborada, y con una ética periodística de observación y sin intervención que se convirtió en *cine directo* [...]" (Chapman, 2009, p. 10). A pesar de enunciar algunas posturas que venían del periodismo, la autora no contextualiza la influencia particular de estas prácticas en esta época en particular.

Por su parte, Scheinman hace una valoración similar en la que enfatiza en el registro del sonido. Ella escribe que el *cinéma vérité* es "una práctica que se basaba para lograr su efecto en una técnica completamente nueva de sonido sincronizado, hecho posible por tecnología cinematográfica que Rouch ayudó a desarrollar [...]" (Scheinman, 1998, p. 193).

En contraposición a las anteriores observaciones sobre el desarrollo del documental en los años sesenta, la autora Stella Bruzzi propone una lectura crítica en la propuesta del *cine directo* y reconoce en ella un problema. En *New Documentary*, ella explica que:

[...] el *Cine directo* es un "problema" porque sus exponentes creen (aunque no todos [...]) que, con la llegada del equipo portátil y con el estilo más informal del movimiento, ellos podrían de hecho mostrar las cosas como son y por lo tanto colapsar, mejor que ninguna otra forma de documental, la frontera entre sujeto y representación (Bruzzi, 2006, p. 74).

Esta aproximación es importante pues reconoce que solo por un avance tecnológico no se puede pretender realizar documental desconociendo que la visión y presencia del realizador tienen una influencia determinante en el trabajo. Esta es una crítica sustancial a esta forma documental, que Nichols llama observacional.

Después de observar que estos autores sugieren aportes de otros factores, además del tecnológico, para el surgimiento del documental en los años sesenta, se procederá a buscar esos aportes en otras artes que se desarrollaban en esa década.

### Aportes desde otras artes

Como se mencionó, el interés de este artículo radica en mostrar que, aunque el desarrollo tecnológico tiene gran importancia en los planteamientos y alcances que ha tenido el documental

en toda su historia, también han existido otras influencias determinantes en las formas audiovisuales de no ficción. En los años sesenta otras dos formas de registro con soporte tecnológico tienen importantes avances como expresiones artísticas. Estas son la fotografía y el video. Al estudiar las razones del desarrollo de avances significativos se tocan otros factores del contexto, sin priorizar a la tecnología. Esto en parte puede ser debido a que la fotografía llevaba ya más de un siglo de haber sido creada y era repensada como plataforma, tanto por artistas como por teóricos. Por su parte el video, al igual que la fotografía, tiene una reconocida cercanía con las artes plásticas, lo que permite que problemas en esta área se reconozcan directamente. Entre ellos están el fin de las vanguardias artísticas, la entrada al posmodernismo, el contexto político con la Guerra Fría, por mencionar solo algunos. Aquí se consideran aproximaciones realizadas a la fotografía con el objetivo de mostrar cómo esta se encuentra determinada por más parámetros que el tecnológico, y se expone de qué manera las propuestas entabladas desde este medio tienen una importante relación con las formas de desarrollo del documental en la década analizada.

Al momento de estudiar cuáles eran los diferentes factores que influenciaban la fotografía en los años sesenta y setenta, Jorge Ribalta, artista y crítico, menciona cinco condiciones. En primer lugar, está el vínculo con el proyecto de la vanguardia histórica (Ribalta, 2004, p. 9); en segundo lugar, «el contexto geopolítico de finales de los setenta y la década de los ochenta, en el que se inscriben las tomas de partido de los artistas y críticos [...]» (p. 10); en tercer lugar, observa la constante referencia a teóricos marxistas; en cuarto lugar, se suma a estas condiciones el interés en realizar una crítica al arte moderno, y por último, «es entender la práctica artística en un sentido más amplio que el trabajo de estudio, en consonancia con una comprensión

desmitificadora de la figura del artista [...]» (p. 13). Estos componentes, según Ribalta, tienen repercusiones directas en la forma en la que se hace fotografía. Sin tener en cuenta la segunda condición, por no pertenecer históricamente al contexto de los años sesenta, las otras condiciones se pueden considerar como influyentes en la forma expresiva que alcanzó el documental en esta época. En particular, si se observa la última, junto al hecho de considerar a ese artista como el autor audiovisual de no-ficción, esta condición influyó en las propuestas documentales mencionadas. Por una parte, el autor pretendía pasar desapercibido, teniendo la menor consecuencia en la pieza; o al contrario, procuraba mostrar su influencia directa en el proceso de construcción del documental, donde se resalta su visión subjetiva durante el proceso. Esta última evidencia que el autor está presente en la construcción del discurso documental.

Para continuar el análisis de este contexto histórico cercano, en la fotografía se reconocen otras influencias. Así, Rosalind Krauss y Annette Michelson, en un artículo de la famosa revista *October*, reconocen que la fotografía es afectada por

La estructura del mercado en formación, la naturaleza de sus mecanismos de intercambio, la manera como se definen las nociones de valor, la transmutación de la abundancia en escasez, el establecimiento de relaciones entre las fuerzas productivas, todo ello se revela ahora, aunque todavía de forma inarticulada, en el discurso histórico y teórico actual (Krauss y Michelson, 2004, p. 146).

Para este entonces, la fotografía explora el registro de otras manifestaciones artísticas, que surgen en los años cincuenta y sesenta, que influenciaron su propuesta artística. Dominique Baqué realiza un análisis de estas manifestaciones, que no son en sí objetos o que están dispuestas en un espacio al que el público no puede acceder con facilidad. Ella escribe:



Acciones de Gina Pane, *happenings* neoyorquinos, accionismo vienés, *performances* californianas, o *land art*: si hemos decidido reunir todas estas prácticas bajo una misma denominación de "arte de actitud", y si hemos intentado acercamientos y articulaciones es, precisamente, porque la fotografía desempeña cada vez un rol mayor. Se trata de un rol como mínimo ambiguo cuando no paradójico: de la simple y pura documentación a lo que, quizás, pudiera ser la obra misma (Baqué, 1998, p. 14).

Acá la autora sugiere que tanto en el proceso de fotografiar estas *artes de actitud* como en el resultado, ya existe una propuesta artística. Ella dice "la fotografía ya no es lo que documenta la *performance*, sino más bien lo que rige y la modela" (Baqué, 1998, p. 16). Añade que "la fotografía aquí funciona como reliquia: esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha sido" (p. 14). En este caso, tanto la concepción de la acción (*performance*), como el proceso con el que iba a ser fotografiada, conforman a la obra. No son independientes. El acto de *documentar* se transforma en la medida en que la imagen desarrollada con el dispositivo fotográfico constituye parte del evento.

La fotografía, gracias a estas nuevas manifestaciones expresivas, se replantea su potencia artística. Algo similar acontece con otra de las formas de registro de los años sesenta. El video se introdujo y se desarrollaba como medio artístico al estar involucrado en las manifestaciones de estas *artes de actitud*. Este fue empleado por el reconocido movimiento *fluxus* como materia básica de sus expresiones, en las *performances*

**Así como con la fotografía, el video no se concentraba en lo que sería el producto final, sino en los procesos que lo llevarían a ser.**

o instalaciones. El mismo dispositivo video es parte de la obra. No se limita a realizar un registro, sino que constituye parte de la pieza.

Así como con la fotografía, el video no se concentraba en lo que sería el producto final, sino en los procesos que lo llevarían a ser. Deirdre Boyle señala:

La habilidad única del video para capitalizar en el momento con la reproducción instantánea y el monitoreo en tiempo real los eventos, fundamentó el énfasis de la era en el "proceso, no en el producto". Arte de proceso, *earth land* [*land art*], arte conceptual y arte performático, todos compartían menos énfasis en el producto final y un énfasis en cómo llegaría a ser (Boyle, 1999, p. 52).

Tanto en el video como en la fotografía se reconoce que la forma en la que se registra no es objetiva, sino que hay una subjetividad determinante en todo el proceso de realización. Las expresiones documentales de la época también reconocían esta subjetividad en su proceso. El documental, y esta es la hipótesis central de este escrito, igualmente se ve afectado por las nuevas formas de expresión artística en el momento de realizar los rodajes. Nuevas variables se suman a las estrategias utilizadas, asumiendo como una acción o *performance* (en algunos casos) el hecho de definir las estrategias de grabación, filmar y abordar a los sujetos, considerando al proceso de realización de la pieza como la manifestación que tiene importancia. El hecho de *documentar* se ve alterado al redefinirse en términos de acción. Ya no se trata de un registro objetivo, sino de una especie particular de *performance* o puesta en escena en el que la cámara juega un papel protagónico.

Para sustentar la anterior afirmación se debe definir desde cuáles consideraciones se pueden valorar los procesos de realización documental como acciones. Por tanto, en el siguiente aparte se abordará lo que es un *performance* o acción.

## Documental performativo

En inglés, la palabra *performance* se puede aplicar a cualquier acción. Así como en español la palabra acción no se vincula solo a las artes. Por lo que es necesario aclarar que al mencionar acción se hace referencia a la acción o *performance* artísticos. A diferencia de una acción que se desarrolla en diferentes contextos de la vida, una acción artística contiene *reflexividad*, donde los sentidos y valores de una cultura se observan, dándoles forma y explicando su comportamiento. Es un movimiento en el que la acción y la conciencia son una sola cosa (Schechner, 2006, p. 13).

El contexto en el cual se desarrollan influye en si la acción tiene valor artístico o no. Marvin Carlson dice que “si una acción en el escenario es idéntica a alguna en la vida real, en el escenario es considerada como ‘actuada’ y fuera del escenario sencillamente ‘hecha’” (Carlson, 2004, p. 13). Este escenario no es solo el del teatro, sino que puede ser un espacio definido para que se ejecute la acción con un propósito *reflexivo*, como un espacio público. De hecho, la situación en donde se realiza el *performance* aporta un importante sentido a la obra. “A pesar del aparente énfasis sobre el ‘cómo’ de la acción, Hymes y Bauman se mantienen firmemente ‘contextuales’, dándole mucha más atención al total de la situación del *performance* que a la actividad específica del *performer*” (p. 15).

Existen interpretaciones que diferencian la acción del *event* o el *happening*. Sin embargo, estas tres estarían dentro de la definición general de Schechner, que es a lo que se hace referencia al decir acción o *performance*. Baqué explica que la noción de “*event*”, empleada sobre todo por los artistas de *fluxus*, no viene determinada exclusivamente por la temporalidad. Un *event* puede durar un segundo, dos minutos o más todavía; lo esencial es que conlleve a la vez una dimensión expresiva muy fuerte y una dimensión

conceptual” (Baqué, 1998, p. 12). Según Baqué, esta dimensión también es parte de la acción o del *happening*. Este último, es una manifestación en la cual el público participa activamente en la propuesta y resolución de la obra.

Ahora, si se observa la descripción que realizaba Jean Rouch de la antropología visual, es posible considerar esta como una forma de realizar una acción. No solo por lo que se graba, sino también por la forma en la que se realiza dicha aproximación a los sujetos. Es decir, como en las prácticas fotográficas mencionadas anteriormente, el proceso es lo que constituye a la obra. Rouch dice que “la buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales [acciones] se supone que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean interesantes y dramáticas” (Rouch, 2001). Es en la selección de los elementos que se escoge describir, donde el realizador aporta su visión. Tanto el rito, como la visión del autor(es) al realizar el rodaje, conforman la obra. “En su descripción de grabación de rituales de posesión, Jean Rouch revela el último objetivo de la etnografía participativa: trascender la división entre el observador y el observado” (Russel, 1998, p. 344). Así, la propuesta del cine de Rouch hace evidente cómo se construye la obra, cómo la participación del realizador altera los ritos a los que él hace referencia, con la presencia del equipo de producción audiovisual, para conformar una acción de este mismo proceso. Bill Nichols, al referirse a Jean Rouch, dice que él “adoptaba la

**Tanto en el video como en la fotografía se reconoce que la forma en la que se registra no es objetiva, sino que hay una subjetividad determinante en todo el proceso de realización.**

básica suposición epistemológica en su trabajo de que el conocimiento y la posición propia en relación al mediador de conocimiento, un texto dado, son socialmente y formalmente contruidos y deben ser mostrados para que lo sean” (Nichols, 1983, p. 27).

Es decir, la intención de la antropología visual, como la asume Rouch, es mostrar cómo se desarrolla la construcción del documental. Esto está en sincronía con lo que sugiere Bruzzi al referirse al documental:

[...] el uso de tácticas del *performance* puede ser visto como una forma de sugerir que tal vez los documentales deban admitir la derrota de su aspiración utópica y elegir al contrario el presentar una alternativa “honesta” que no busca enmascarar su inherente inestabilidad, sino reconocer ese *performance* [...] [que] siempre será el corazón del cine de no-ficción (Bruzzi, 2006, p. 187).

La obra de Rouch contiene una propuesta ética que estaría en consonancia con lo expuesto por Bruzzi, por el hecho de que esa postura honesta está presente en sus películas que hacen evidentes esos *performances*.

De la misma manera, el documental actualmente se sitúa como una manifestación con una gran cercanía al *performance*. Por ejemplo, al establecer sus modos, Nichols apunta que en los años noventa surge el modo performativo.

**Lo performativo no se limita a las acciones que se graban, sino también a la forma en la que los realizadores asumen el hecho de realizar un documental. En este proceso existe una *reflexividad* en el sentido en que los valores culturales de realización documental también se evidencian.**

Stella Bruzzi, por su parte, define al documental contemporáneo de ese modo, y se opone a la taxonomía de Nichols, ya que él realiza una diferencia entre los modos performativo y el reflexivo. Para ella, al hacer un documental que reflexiona sobre el lenguaje con el que se está construyendo el documental (el modo reflexivo de Nichols), ya se establece un acto performativo. Lo performativo no se limita a las acciones que se graban, sino también a la forma en la que los realizadores asumen el hecho de realizar un documental. En este proceso existe una *reflexividad* en el sentido en que los valores culturales de realización documental también se evidencian. Bruzzi plantea que “concretamente los documentales [contemporáneos] son actos performativos, intrínsecamente fluidos e inestables y bien informados por cuestiones del *performance* y la performatividad” (Bruzzi, 2006, p. 1).

Aunque la misma autora considera que el documental performativo surge formalmente en los años noventa, supone que siempre ha existido un interés por ciertos realizadores en reflexionar sobre el lenguaje del documental. Ella utiliza el término *journey films*. Al respecto, menciona que algunos de ellos “demuestran cómo la base de cualquier documental es casualidad de la noción de no saber que, durante el curso de hacer la película, los realizadores van a descubrir” (Bruzzi, 2006, p. 82). Los define como documentales “estructurados alrededor de encuentros y reuniones que son usualmente accidentales y no planeados; corolario de esto es que la preocupación de un punto final raramente prevalece” (p. 81). Entre estas producciones menciona: *Crónica de un verano* (1960) de Jean Rouch y Edgar Morin, *Seven Up!* (1964) de Paul Almond, *Hoop Dreams* (1994) de Steve James, *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), y *Hotel Terminus* (1988) de Marcel Ophüls. Estas producciones tienen en común el que no se conoce el punto al que se va a llegar, y se van estructurando durante su realización de acuerdo con las circunstancias. La forma de pro-



ducción reflexiona sobre la manera de realizar el documental, así no en todos los *journey films* se evidencie el planteamiento de una acción.

Acogiendo la posición de Bruzzi, se puede considerar que *Crónica de un verano* ya presenta en varias de sus partes *performances*, tanto por la forma como se plantean estas acciones a los sujetos, como por los procesos que desarrollan los realizadores para establecerlas. En el siguiente aparte se analizarán algunas escenas de este documental, para observar cómo la propuesta de antropología visual en esta película es en sí performativa.

### ***Crónica de un verano* como una acción**

Esta película es comúnmente mencionada en los textos que abordan el documental en los años sesenta, y es pionera en sus propuestas para desarrollar la antropología visual. En ella se presentan diferentes acciones que replican la noción de acción desarrollada por las artes plásticas, desde el momento de concebir las experimentaciones que se realizan, su posterior ejecución, hasta el análisis de los resultados con los participantes de la película.

En este aparte se abordarán cuatro escenas de la película para, a continuación, observar cómo estas se relacionan con nociones enunciadas de acción artística en los apartes anteriores. En primera instancia se mencionarán brevemente esas nociones. Luego, se irán introduciendo parcialmente las escenas mientras se describe la forma en la que se ven esas nociones en la película.

La primera noción artística de *performance* es que la cámara, al estar presente en el espacio, aunque este sea de la vida diaria sin ninguna decoración preparada para la grabación, modi-

**La primera noción artística de *performance* es que la cámara, al estar presente en el espacio, aunque este sea de la vida diaria sin ninguna decoración preparada para la grabación, modifica el sentido del espacio mismo y por ende a la obra.**

fica el sentido del espacio mismo y por ende a la obra. La segunda noción es la participación directa de los personajes en las decisiones que se están tomando; es similar a lo que propone el *happening*, donde en conjunto con los espectadores se construye la obra. La tercera noción hace referencia a la existencia de una *reflexividad* que muestra el valor y el sentido, explicando un comportamiento; así, para Carlson, en el *performance* se encuentran “[...] dos conceptos diferentes de acciones; una envolviendo la muestra de destrezas, la otra también envolviendo una muestra, pero menos de destrezas particulares que de un [...] patrón codificado de comportamiento culturalmente” (Carlson, 2004, p. 4). La cuarta noción es la mencionada con relación a los *journey films* por parte de Bruzzi: los realizadores no saben hacia dónde va a ir la película, no hay un guión fijo sobre el cual proceder. La quinta noción es de carácter ético, donde los realizadores hacen clara la forma en la que se está presentando esa realidad.

Ahora analicemos cómo se observan estas nociones en las escenas seleccionadas; el criterio de selección pretende encontrar en ellas una riqueza performativa con relación a las nociones descritas. La propuesta en este punto del artículo es que así se mencionen algunas nociones del *performance* y escenas de este bello documental, el lector utilice este texto para analizar otras partes de esta película así como, por qué no, de

otras películas documentales y obras de arte a las que se les pueden aplicar no solo las nociones acá mencionadas, sino también otras.

Primera noción: la cámara está presente y este acto altera el sentido del espacio y de los hechos que se presentan. Esto lo recalca Rouch en la primera escena que se utilizará, la cual pertenece al inicio del documental. En ella los dos realizadores conversan con Marceline (una judía que estuvo en los campos de concentración Nazi) sobre el documental que van a realizar. Rouch dice: “[...] no sé si conseguiremos grabar una conversación tan espontánea como si no hubiera una cámara”. Esta noción se observa, a la vez, en las otras tres escenas seleccionadas, las cuales se introducirán parcialmente. La segunda escena ocurre a las afueras del museo de arte en París, donde se encuentran reunidos los realizadores dialogando con otros franceses y africanos. La tercera escena se sitúa en un auditorio donde están reunidos Morin y Rouch con los protagonistas que participaron en la película. Acaban de ver una versión preliminar de este documental. Morin, dirigiéndose a un niño, pregunta: “¿Cuál es tu impresión? [...] A algunos les parece cierto y a otros no”. El niño responde que es cierto porque “no se puede mentir ante la cámara”, y se sigue discutiendo la pregunta entre los protagonistas. Ellos dan puntos de vista divididos sobre si lo que se vio es real o no. Una de las opiniones es que las escenas son artificiales y que algunos personajes actuaban ante la cámara; otros consideraban que la cámara no alteró el desarrollo de las acciones. La cuarta escena es en un museo, allí Rouch y Morin discuten sus impresiones sobre el proceso que ha tenido el documental. Morin observa que hay dos reacciones: o se discute si los personajes son sinceros o si están actuando ante la cámara. Continúa: “Significa que no hemos tocado el tema de la realidad cotidiana, sino que hemos ido más lejos. Cuando son más sinceros que en la vida. [...] Ese es el

problema de fondo. Si se les considera actores o exhibicionistas, nuestro film ha fracasado”. Rouch responde: “No podemos saberlo y ellos tampoco”. Morin dice que si Marceline actuaba “era su parte más auténtica [...] Esta película, a diferencia del cine habitual, entra en la vida. Es como la vida de cada día”. En todas estas escenas la cámara se desplaza bastante cerca de los personajes, quienes demuestran que están conscientes de estar siendo grabados.

Segunda noción: la participación directa de los personajes en las decisiones que se están tomando. Esto se observa en la primera escena, cuando los realizadores discuten con Marcelin sobre cómo va a desarrollarse la película y le preguntan si ella está dispuesta a elaborar entrevistas. Los realizadores le explican que no saben con exactitud cuáles preguntas le van a hacer; a continuación Morin le pregunta: “¿cómo vives?” En un diálogo ella comenta sus rutinas y las impresiones de su trabajo. Al final de la escena ellos le piden a Marceline que salga a la calle y le pregunte a la gente: “¿es usted feliz?” Al mismo tiempo, en la tercera escena seleccionada, cuando ven la película en conjunto, los personajes dan sus puntos de vista acerca de los resultados y por último son incluidos en la versión final del documental.

Tercera noción: la existencia de una *reflexividad*, que muestra el valor y el sentido de un comportamiento, se evidencia en la segunda escena, afuera del museo. Tanto cuando se habla de los africanos en Francia, como en el momento en el que estos desconocen el significado de la marca del campo de concentración en el brazo de Marcelin. En este momento se explica el comportamiento de dos culturas ante un código particular. Al principio de la conversación abordan el tema de los negros en Francia. En una parte de este diálogo, Rouch dice a Marceline:

“No te gustan los negros. ¿Eres racista sexualmente?” Ella responde que no es racista, pero que no le interesaría tener un hijo con un negro y que había bailado con uno (menciona la fecha con precisión). Uno de los africanos expresa su molestia, argumentando que en Francia los negros son apreciados por su baile, pero en otros campos no lo son. Después cambian de tema y pasan a hablar de la guerra en el Congo, y esta conversación lleva a hablar del antisemitismo. En este punto, Rouch le pregunta a los africanos: “¿Te habías dado cuenta que Marceline tiene un número tatuado? ¿Qué crees que es?” Ellos no saben que es la marca de un campo de concentración. Uno de ellos supone que es un adorno, a lo que sigue la aclaración de Marceline sobre su marca: “Es el número de matrícula del campo”. “Esta relación dialógica, el encuentro, la mezcla, y ‘rechazo’ del contacto cultural, es central a las preguntas de Rouch” (Scheinman, 1998, p. 191).

Cuarta noción: esta noción del *performance* se refiere al análisis de Bruzzi sobre los *journey films*. En la primera escena, acá mencionada, los realizadores dejan claro que no saben hacia dónde van a ir las preguntas, que no hay un guión fijo sobre el cual proceder. En la cuarta escena ellos repiten que no sabían cuál iba a ser el resultado del trabajo. Morin dice que “era una película de amor y llegamos a una [...] película de reacción, una reacción no siempre positiva”.

Quinta noción: para concluir este análisis, a partir de la quinta noción, que es de carácter ético, los realizadores evidencian cómo se construye el documental; esta noción se ve en todas estas escenas, en esta obra en general. En ella se pre-

**El documental *Crónica de un verano* es contemporáneo con las propuestas de *performance* que comenzaron a desarrollarse desde el teatro y las *artes de actitud*.**

sentan las estrategias con las cuales se está realizando la película, desde los diálogos que tienen entre ellos, hasta los que sostienen con los personajes. Ellos “[...] usa[n] al *performance* en el contexto de la no-ficción para desplazar la atención a las imposibilidades de la auténtica representación documental” (Bruzzi, 2006, p. 186).

## Conclusión

El documental *Crónica de un verano* es contemporáneo con las propuestas de *performance* que comenzaron a desarrollarse desde el teatro y las *artes de actitud*. Hay una relación entre estos, y entre sus estrategias, que permite considerar no solo a este documental, sino a gran parte de la obra de Rouch y de otros directores del *cinéma vérité*, como acciones. La importancia de esto radica en que esta forma documental no fue determinada únicamente por las innovaciones tecnológicas de esa época, sino que el contexto de la misma produjo propuestas artísticas que se emplearon para modificar las *artes de actitud* y sus formas de registro como el video y la fotografía, así como esta forma, también de arte, que es el documental.

En el documental es necesario realizar nuevamente lecturas de los contextos en los cuales surgen diferentes manifestaciones. En este caso, algunos análisis pudieron darle prioridad a la tecnología por la cercanía entre esta propuesta documental del *cinéma vérité* y la aparición en el mercado de las cámaras de 16 mm. Sin embargo, se han tocado algunos factores que también tuvieron una influencia contundente en el documental. Así, también existen más. Seguramente, desde otras áreas se encontrarán nuevas e interesantes lecturas que aporten al desarrollo de una visión más amplia.

Por lo expuesto anteriormente es necesario extender las reflexiones a otros ámbitos, más allá del tecnológico. En especial por lo que vivimos a

diario, donde hay una abundancia de cámaras de video, sistemas de edición y plataformas de difusión, muchas lecturas se centran en el impacto de estos aparatos en la sociedad. Empero, es factible y necesario hallar otras razones por las que el documental y el arte en general se redefinen día a día sin obviar lecturas que pueden ser igual o aun más determinantes que la tecnológica.

### Referencias

- Baqué, D. (1998). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Boyle, D. (1999). A Brief History of American Documentary Video. In D. Hall, & S. Jo Fiffer, *Illuminating Video* (pp. 51-69). New York: Aperture Foundation.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Abingdon: Routledge.
- Carlson, M. (2004). *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.
- Chapman, J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press.
- Krauss, R. y Michelson, A. (2004). Fotografía: número especial. Editorial de la revista *October*, 5. En J. Ribalta, *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 145-149). Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36 (3), 17-30.
- Ribalta, J. (2004). Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna. In J. Ribalta, *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 7-32). Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Rouch, J. (n.d.). *Entrevista a Jean Rouch*. Retrieved 2011 July 20-01 from <http://www.antropologiavisual.cl>: [http://www.antropologiavisual.cl/entrevista\\_rouch.htm](http://www.antropologiavisual.cl/entrevista_rouch.htm)
- Russel, C. (1998). Subjectivity Lost and Found: Bill Viola's I do not Know what it is I am Like. In B. K. Grant, & J. Sloniowski, *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video* (pp. 344-359). Detroit: Wayne State University Press.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Scheinman, D. (1998). The "Dialogic Imagination" of Jean Rouch. In B. K. Grant, & J. Sloniowski, *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video* (pp. 188-203). Detroit: Wayne State University Press.