

CRÓNICA DE UN VERANO

1960



Directores:

Edgar Morin

Jean Rouch

Fotografía:

Raoul Coutard

Michel Brault

Roger Morillier

Jean Jacques Tarbes

Sonido:

Michel Fano

Productor:

Anatole Dauman

Duración:

85 minutos

Presentación en:

Blanco y negro

En esta película, el sociólogo Edgar Morin y Jean Rouch dan cuenta de un malestar profundo, el del sujeto alienado por el capitalismo y, para ello, toman una muestra de gente a la que se le pregunta algo tan simple y tan complicado como:

- ¿Usted es feliz? – para dar cuenta de la vivencia de sus contemporáneos, de su destino y de sus anhelos, en el contexto de un mundo industrializado, en crisis, con grandes tensiones sociales.

Los directores querían ir más allá de la antropología, más bien, lo que pretendían, al decir de Rouch era hacer un fresco sociológico, que diera cuenta de lo que piensa el hombre anónimo, el de la masa, el de la multitud y de las grandes series que andan por el mundo, para escuchar su discurso singular, de seres de carne y sangre y hueso, más allá de cualquier abstracción, según los derroteros marcados por el *cinéma vérité*, a partir de fragmentos de la realidad, lo cual nos demuestra el relativismo de eso que consideramos la Verdad, desde cierta distancia emocional, como una especie de extrañamiento brechtiano.

Morin y Rouch van entonces a la busca de lo esencial en la vida del hombre corriente, de la *ordinary people*, de la gente como uno, para hacernos pensar qué es la verdad del cine.

Pero su gran pregunta es si podemos llegar a la verdad de la milanesa, a la verdad limpia y pura, sin artificios, al auténtico documental, sin ninguna puesta en escena, pues al fin y al cabo, los recortes y montajes dan cuenta de algo que corresponde al creador del filme, que no alcanza nunca la pura objetividad.

La misma selección de la muestra de los entrevistados hace correr el riesgo de sesgar la investigación, así sea su propósito hacer surgir al sujeto político del sujeto social, a través de una mirada introspectiva, ya que el gran problema de las ciencias sociales es que los hechos quedan desfigurados por la presencia del investigador. La cámara podría ofrecer un instrumento más productivo, más objetivo, para las ciencias humanas, para que la factura final pueda ser llevada, de nuevo, a un foro que amplíe los resultados, a través de procesos reflexivos, en busca de nuevos consensos.

Está claro que el propósito de los directores era poner la cámara cinematográfica al servicio de la antropología y de la sociología, para hacer una reflexión sobre la influencia del cine en la vida y la verdad de las gentes.

Con la cámara al hombro y una gran sobriedad, más dos preguntas sobre cómo se vive y si se es feliz, escucharon las respuestas de estudiantes, artistas, gente en el paro, seres anónimos, verdaderos N.N's, de todas las clases sociales, quienes iban a tomar el metro y se les pedía que reflexionaran sobre sus vidas, sobre la felicidad, la soledad, la apatía y la guerra, en entrevistas con gente corriente, que nada tenían que ver con la vida actoral.

No podemos dejar de pensar que la búsqueda de Morin y de Rouch era sincera y que lograrían un excelente retrato de sus entrevistados, con el propósito de adentrarse en el alma humana, desde una actitud curiosa, epistemofílica, respetuosa y cargada de un espíritu humanista, confrontador de los protagonistas, de una manera un tanto provocadora, para dar cuenta de la percepción subjetiva de la realidad de la vida, de tal suerte que

podiera descubrirse una verdad autorreflexiva, que pudiera convertirse en una verdadera crónica.

La cinta es un ensayo etnográfico, un filme-encuesta, que asalta a los paseantes por las calles de París, para obtener respuestas múltiples y dispares, algunas desconfiadas y otras desconcertadas, en las que algunas declaran la infelicidad que representa el ser viejos, mientras otras la sustentan en la pobreza, sin que el reportaje tenga una verdadera linealidad, sino que tome una forma en espiral, que gira y da vueltas, para ensamblar distintos lenguajes, en la medida en que la película se va haciendo, sobre una base de indagaciones, más allá del ir y venir de las preguntas y de las respuestas.

Hasta hacer surgir algunas metapreguntas:

-¿Qué es el cine?

- ¿Qué es una película?

- ¿Puede un filme decir la verdad como se lo plantearan los teóricos del *cinema-verité*?

Preguntas para las cuáles no encontramos respuestas. Al finalizar la película, los autores nos dejan, a los espectadores, con la tarea, la responsabilidad, de encontrarlas, en tanto nos han hecho participantes de la película, sin que ésta se convierta, en sí, en un simple juego metalingüístico sino en un intento de hacerle el quite a las trampas formalistas, para darnos un *collage* de la existencia parisina.



Lo cierto del caso es que Rouch, como destacado cineasta etnográfico, como pionero del *Cinema-Verité*, junto con los fotógrafos, Michel Brault y Raoul Coutard, contribuyó con el

desarrollo de la cámara *Eclair*, tan socorrida en los tiempos de la Nueva Ola Francesa, como cámara portátil, muy útil para la realización de documentales; con ella, se lograba hacer un cine distinto al clásico hollywoodense, al oponer a toda su parafernalia, recursos más simples para acercarse a un realismo subjetivo, con una mínima artificiosidad, así no se llegara a la objetividad más pura. Se lograba entonces aproximarse más a las situaciones de la vida, allí, al lugar donde ocurren las cosas, que no siempre tienen un mensaje ni un propósito claro sino que, por el contrario, pueden tener uno vago y misterioso. Se llegaba a un cine que no se explicaba a sí mismo, complejo, en el que cada personaje vaga, se encuentra con cosas y hace otras, sin motivos claros, sin explicaciones definitivas, en fin, un cine que permitía adentrarse en las problemáticas sociales de una manera tanto objetiva como subjetiva, sin los límites que imponen las tramas narrativas, con lo que, en cierto sentido, se lograba un cine más realista, aún en los planos subjetivos, para acceder a lo que podríamos llamar un realismo subjetivo, con una mayor libertad expresiva, más creativo, con técnicas naturalistas, en la línea de Dziga Vertov, siempre en busca de una verdad escondida en la yuxtaposición de escenas pero que tendría su máxima expresión en las décadas de 1950 y 1960, con el *free cinema* anglocanadiense y el *direct cinema* de los Estados Unidos de América, que tomaban la técnica documental, sin narrador, para apuntar a un naturalismo extremo, mediante el uso de actores no profesionales, con

sonido natural, sin efectos en la postproducción, para poner el énfasis en las circunstancias reales de las escenas, mientras se restaba importancia al guión, la edición y la iluminación.

Rouch, por allá, en 1946, cuando era apenas un aficionado, había empezado a hacer películas en formato de 16 milímetros porque no tenía dinero para usar el de 35, pero más tarde consiguió una vieja cámara de noticieros de la Armada Americana, con unos excelentes lentes, con los que realizó sus primeros filmes, sin mesa de montaje, ni empalmadora para la edición, puro cine mudo; por eso, para la proyección de uno de sus primeros filmes, pidió a unos africanos que hicieran la música durante la proyección, como en los primeros tiempos del cine; más tarde utilizaría grabadoras, ya que las cámaras no tenían sonido sincrónico. La televisión empezaría entonces a usar equipos de 16 milímetros con empalmadoras, visionadoras y mezcladores de sonido, pero todavía se requerían portátiles con sonido sincrónico. Fue en la *Crónica de un verano* que, por primera vez, pudieron usarlos, lo cual fue todo un aprendizaje, aprender a pasearse con la cámara, a hacer uso del gran angular, lograban así una experiencia innovadora para el cine francés, que podía acercarlos más a la verdad que querían encontrar.

La propuesta de Morin era hacer un cine sin el convencionalismo del *Star-System* y las grandes actuaciones, hacer un trabajo con gente anónima, lo cual le pareció posible a Rouch; así se hablaría con seres concretos pues al hacerlo con un delincuente se haría con malhechor y no con la delincuencia, con sujetos individuales, con su carácter y su humanidad. El filme implicó un gran trabajo de equipo donde la discusión estaba en pleno orden del día. Así podían trabajar todo un día con un obrero.

El ideal era hacer un filme que todos comprendieran sin narración alguna, para explicarlo todo con recursos cinematográficos, para hacer un cine antropológico con una descripción intensiva de algún asunto.

El filme se realizó en el verano de 1960, bajo el influjo de la Nueva Ola Francesa. Hacía parte de la preocupación y la pasión de Edgar Morin por el *homo cinematographicus*, en la línea de su ensayo de 1956, *El cine o el hombre imaginario*, en el que dicho autor hacía un gran esfuerzo por comprender el universo de significaciones que irradia de la naturaleza psicológica de la imagen, como producto artístico e industrial, que emerge de nuestra conciencia pero con otra parte oscura y sumergida, que se confunde con la esencia humana misma.

Su propósito era descubrir una política de la civilización, diferenciada de la cultura, como conjunto de creencias y valores propios de una comunidad, en particular, que sería el tema del filme, para lanzarla al mundo civilizado, compuesto por muchas comunidades, que se intercomunican, entre sí, sus técnicas, sus saberes, sus ciencias, para alcanzar a grandes conglomerados sociales, como el que llamamos civilización occidental, esa que pretende globalizarse y que estaría definida por su desarrollo científico, técnico y económico, pero que a pesar de sus ventajas, nos agobia con sus efectos negativos, que hacen que haya que clamar por su reforma, bajo las directrices de una política de la civilización, más allá de los neoconservadurismos de Fukuyama y Huntington, más con abiertos propósitos de cambio que de conservación de tradiciones, bajo el ideal moriniano de desarrollar una simbiosis de civilizaciones, donde cada una aporte lo mejor de sí, en una necesaria convivencia, en un mundo en el que la ciencia, más allá de sus efectos positivos, ha aportado armas de destrucción masiva y posibilidades de manipulaciones biológicas, en el que

la técnica ha contribuido a la degradación de la biosfera y la creación de grandes problemas ecológicos, los cuales los estamos teniendo que soportar, sin que los beneficios materiales hayan aportado a la población un verdadero bienestar psicológico y moral, de tal suerte que en un supuesto mundo de bienestar no salimos de un gran malestar en la civilización, en el que el individualismo, más allá de las bondades de la autonomía y las libertades personales, ha roto la utilidad de la solidaridad, al debilitarla drásticamente, para crear toda una carga de negatividad, en un mundo que privilegia lo cuantitativo sobre lo cualitativo, en detrimento de lo mejor, por lo que se hace necesaria una reforma de nuestra política mundial, la cual debería basarse en los siguientes ejes:

- 1- La humanización de las ciudades, así tengan que invertirse grandes cantidades de dinero.
- 2- La lucha contra la desertificación de las tierras fértiles.

Aspectos en los que la lucha librada hasta hoy es todavía insuficiente, ya que se precisa de la revitalización del campo y devolverle, en primera instancia, la vida a las ciudades e impedir el avance de la agricultura y la ganadería industrializadas, que contaminan los alimentos y los mantos freáticos, para volver a la granja pequeña y de mediana explotación, con un máximo desarrollo de la agricultura biológica.

En las ciudades deshumanizadas, las zonas periféricas van convirtiéndose en verdaderos *ghettos*, al lado de grandes urbes hiperatadas de gente, tóxicas, generadoras de ambientes malsanos, donde emerge toda una sociología de las enfermedades mentales, de las enfermedades psicosomáticas, en donde el consumo de psicoactivos se convierte en una

verdadera epidemia con todas sus secuelas, lo que impone la necesidad de un cambio de rumbos, así sea muy difícil lograrlo, ya que la única perspectiva posible, la única posibilidad para la civilización, sería una recuperación de las solidaridades y las responsabilidades, de una ética vital, que no puede suprimirse, eso sí, sin unir, a la manera de Robespierre, la virtud al terror pues una verdadera y bondadosa política de la civilización no debe ligarse ni fascinarse, por ningún motivo, con el crecimiento económico, ya que siempre más no es siempre mejor y de lo cuantitativo deberíamos pasar a lo cualitativo, de tal suerte que se establezca una dialéctica adecuada de los procesos de crecimiento y decrecimiento.

De ahí, que el actual Morin nos hable de la necesidad de establecer en las grandes ciudades casas y servicios civiles de solidaridad, para volverlas más cívicas, en el pleno sentido de la palabra, más amables para la población, más propiciadoras de un verdadero liberalismo.

Para el Morin de ahora, de casi cincuenta años después del filme, la política de la civilización es un concepto geopolítico, válido en cualquier parte del mundo occidentalizado, tanto en São Paulo como en Shanghai, en un universo que clama por una reforma, que comprenda los problemas profundos del África, que perciba que el discurso cristiano de Europa se laicizó y que, lo que quedaría positivo de ello, sería un verdadero humanismo, más allá de las creencias religiosas o del ateísmo.

La simbiosis anhelada por Morin conllevaría la idea de democracia, de los Derechos Humanos, sin dejar de lado, por ejemplo, la riqueza y la prudencia del taoísmo chino, el arte de vivir de los indígenas de muchas partes del mundo, con sus saberes y conocimientos, con su pensamiento salvaje, que no hay que despreciar, sino adoptar de alguna manera, ya que

toda cultura tiene sus virtudes y sus vicios y, entonces, lo que debería procurarse sería la reunión de todas las primeras, para buscar una ética y una estética del buen vivir, a la manera que lo han buscado los budistas zen, o los monjes tibetanos con el Dalai Lama a la cabeza o las aspiraciones a otros modos de vida, distintos a la búsqueda insaciable de Occidente de un desarrollo material y técnico, sin aportar demasiado al desarrollo de la conciencia, de las mentalidades, de las relaciones del sujeto consigo mismo y con el prójimo, cosas de las que sí pueden enseñarnos otras civilizaciones.

Es por ello que deberíamos superar la teoría del choque de civilizaciones de Samuel Huntington, el politólogo de Harvard, con sus tesis sobre los conflictos sociales del futuro, quien en los tiempos de Lyndon B. Johnson justificara los bombardeos a las zonas rurales de Vietnam, quien ahora predice que, en el siglo XXI, serán las civilizaciones más que los estados-nación, los principales actores políticos y para, sin ambages, declarar una política xenofóbica para América del Norte.

Siniestro mensaje de un hombre del calibre del Fukuyama de *El fin de la Historia y el último hombre*, para pensar un nuevo orden mundial conservador, en un planeta habitado por múltiples civilizaciones en conflicto, quien de una manera solapada legitima la agresión hacia los países del Tercer Mundo por parte de un Occidente, liderado por el Tío Sam y sus belicosos presidentes, así sean premiados por Estocolmo con el Nóbel de la Paz, en tanto y en cuanto, el propósito de su *Destino Manifiesto* sería impedir que las regiones con desarrollo inhibido y distorsionado alcancen el nivel económico de los países ricos, de tal forma que no frenen un fortalecimiento interno de Occidente y su incesante

intervencionismo, más allá de universalismos, que Huntington tildaría de demagógicos.

El Morin actual se opone rotundamente al pensamiento político de este yanqui, quien no duda en mostrar su xenofobia, al advertir el peligro que para los Estados Unidos constituye la inmigración latinoamericana a gran escala, ya que ésta podría atentar contra la identidad de los hijos del Tío Sam y convertir su país en dos pueblos, dos culturas y dos lenguajes, que atentarían contra la cultura protestante anglo-sajona, con su compromiso religioso y su ética laboriosa, lo cual daría al traste con el sueño americano.

Jesús Dapena Botero, Vigo, 13 de diciembre del 2009

GRADIVA