

S UN CATÁLOGO DE LOS DOCUMENTALES FRANCESES

MICHÈLE LAGNY

El pequeño mundo de los «especialistas» del cine francés se encuentra en plena efervescencia documentalista: aunque con algunas décadas de retraso, el Centenario despierta la fiebre de los inventarios. Algunas grandes compañías de producción o de distribución han contribuido ya a ello, así como aquéllos que desde

hace tiempo se implicaron en la tarea de inventariar bien los «largometrajes de ficción», bien la producción de los «primeros tiempos». Las austeras filmografías de antaño se han visto sucedidas por un esfuerzo de descripción y de clasificación, que se extiende a la sección de innumerables papeluchos hasta ahora olvidados en sus cajas. La instauración del depósito legal (más o menos antiguo según los soportes) y su puesta en marcha, el difícil reparto de los tesoros entre diferentes instituciones de conservación y consulta, acentúan esta necesidad, antes tan solo percibida por los historiadores del cine, y además permite conocer todo lo que se posee. Entonces ¿por qué no un catálogo de documentales, inexistente en Francia, aunque sólo fuera en forma elemental? El proyecto se puso en marcha bajo el doble impulso del Service des Archives du Film del Centre National de la Cinématographie (SAF-CNC) y de la Bibliothèque National de France (BNF), que posee una cinemateca de documentales, con el apoyo de la Société Civile des Auteurs Multimédia (SCAM) que vela por los derechos de autor.

¿DOCUMENTALES?

A decir verdad, la definición del objeto de este repertorio no es obvia. El título mismo de los grandes catálogos en uso en este momento, en Francia, lo atestigua: mientras funciona una estrecha asociación, si bien falaz, entre el largometraje y la ficción, se establece otra entre cortometraje y documental. Existen definiciones jurídicas (tanto de cortometraje como de documental) específicamente francesas, puesto que están asociadas a la política de intervencionismo del Estado en el dominio del cine desde 1940-45, pero éstas no son suficientes para nuestro trabajo, puesto que éste incluye los filmes producidos antes de su redacción.

Desde los años de defensa apasionada del cortometraje, principalmente con el debate abierto por el Grupo de los Treinta en 1953, el tamaño está fijado (menos de 1300 metros en 35 mm en 1940, hasta 1600 metros desde 1964) y la «calidad» puede reconocerse por las ayudas a la producción (a partir de las leyes sucesivas de 1953 y 1959, después de un conflicto sobre los criterios de atribución de ayudas financieras). Su función como «complemento de programa» es esencial en el circuito comercial: la obligación por parte del explotador de exhibir, antes de la película larga, un cortometraje francés que tuviera

el visto bueno de censura de menos de diez años, se pone en cuestión en 1953, pero, aun así, cada gran película se distribuye con un cortometraje asociado, con frecuencia denominado «filme de primera parte», que podía no ser proyectado.

Sin embargo, todos los cortometrajes no son documentales y el documental se delimita con menos facilidad: ciertamente existen criterios, formulados en 1949 a partir de las reflexiones encabezadas por la Unión Mundial del Documental, como «todo filme que da cuenta de hechos reales y apunta a hacer comprender problemas de orden económico, cultural y relativos a las relaciones humanas» (1), y que sólo serán precisados más tarde (en Francia en 1964, con el nacimiento de la segunda cadena de televisión y después con diversas modificaciones principalmente para el «documental de creación»). Esencialmente el cine documental se considera un «cine de lo real» por oposición a las historias inventadas por la ficción, convirtiéndose en una fuente de buena calidad para los historiadores; posee por tanto en principio una forma más «informativa» que «narrativa». Además se erige algunas veces en un «género» específico, con temas dominantes y reglas éticas y enunciativas que, por variar en función del tiempo y el lugar, no dejan de manifestar una finalidad idéntica: se trata de enseñar e instruir, no de divertir o emocionar. Esto no excluye, sin embargo (de hecho ocurre en la mayoría de los casos), que se cuente una historia ni que sea necesario ayudarse de «reconstrucciones», siempre que éstas sean consideradas para hacer comprender mejor el propósito, ni que los filmes rechacen el humor (lo cómico) o la apelación a los sentimientos.

Realizar el catálogo de los documentales ha obligado por tanto a decisiones previas que entrañan cierta arbitrariedad. Por el momento, la reflexión se ha centrado sobre el documental cinematográfico (2), desde una óptica estrechamente hexagonal. El mismo término «francés» entraña exclusiones, especialmente respecto a filmes francófonos (belgas o canadienses principalmente), a menudo inventariados en los catálogos nacionales y tan importantes por ejemplo en el área de filmes de arte o naturaleza; hemos eliminado asimismo los filmes producidos por la ONU y la UNESCO, salvo los que tienen como director un francés y conciernen al Hexágono o sus dependencias, o también los montajes en versión francesa de documentales procedentes de archivos extranjeros (por ejemplo, los del Service Cinématographique des Armées, pero también muchos de los filmes producidos especialmente para diversas embajadas, como la de la India, presentes en repertorios comerciales).

Por una parte hemos investigado prioritariamente estos cortometrajes documentales, aceptando (por comodidad) la regla consuada: en efecto, los principales índices cinematográficos clasifican sus títulos distinguiendo largo y cortometraje. Hay sin embargo largometrajes que responden a finalidades documentales y que hemos convenido en añadir a la lista para una investigación complementaria (por ejemplo, el filme de Rouquier *Farrebique*).

(1) Véase la historia del uso del término en Francia en G. Jacquinot, «Le documentaire existe-t-il», *CinémAction*, n° 68, pp. 162-172.

(2) El documental cinematográfico cubre dos categorías actualmente diferenciadas por la televisión

francesa: el documental propiamente dicho, que tiene una temática sólida; pero también las formas de *magazine* que ilustra un tema a través de uno o varios objetos.



Chronique d'un été,
Jean Rouch y Edgar
Morin, 1960

Si la oposición «ficción/no ficción», tan imprecisa que ha dado lugar a toda una discusión teórica sobre las características de las dos categorías de filme, no es muy pertinente, por el contrario la que distingue entre instrucción y diversión es (relativamente) reconocible. Por tanto, no hemos considerado «documentales» más que los filmes cuya función sea bien informativa o educativa y rechazamos como «ficción» aquéllos que tienen valor de documentos pero que inventan situaciones y personajes, éstos interpretados por actores. Esto elimina en particular, a pesar de su carácter «cultural» e instructivo, las adaptaciones literarias y las obras de teatro filmadas. El límite es, no obstante, muy incierto, ya que muchos documentales tienen aspectos ficcionales; además los actores profesionales a veces echan una mano, sea en las reconstrucciones, sea, en la mayoría de los casos, «leyendo» el texto (esto constituye una fuente no despreciable de ingresos para muchos de ellos en determinadas épocas). Tomemos un ejemplo característico: *Kalla* (a la vez el título de un cortometraje de 1955 y el nombre de su héroe), estudiante camerunés, sueña con convertirse en ingeniero electrónico para contribuir al desarrollo del país. El joven, interpretado por un actor negro, mata el tiempo en un café del Barrio

Latino, donde lo que observa en la calle le recuerda —¿recuerdos en *flash-back* o rememoración imaginaria?— las escenas a la vez próximas y diferentes de su hogar, allí donde ha pasado su infancia. Se alternan episodios representados en París con imágenes de África reconstruidas, acompañadas de la voz de un actor blanco conocido, Jean Debucourt, que explica la evolución del héroe tanto en el comentario *en off* como atribuyéndose (mediante el empleo del «yo») las reflexiones del joven negro. Lo consideramos documental por el valor demostrativo atribuido a esta historia que peca precisamente de exceso de autenticidad.

Igualmente hemos eliminado los cortometrajes que son muestra de puro y simple *divertimento*, pero hemos tenido en cuenta la dimensión informativa de ciertos filmes sobre el espectáculo. Así, para las cintas sobre la danza, la canción, el circo o el cine, la elección se realiza según si la información sobre los bastidores es más importante que los números de escena: se excluyen los ballets, mimos o ejercicios estéticos sobre la música, por no hablar de las innumerables canciones filmadas. Incluimos por ejemplo *Naissance du cinéma* (Roger Leenhardt), *Le métier de danseur* (Jacques Baratier) o *Le grand cirque s'en va* (Marc de Gastyne) y algunos montajes en los cabarets parisinos, mientras rechazamos *Torticola contre Frankenstein* y *Pantomimes* (Paul Paviot) o *La nuit sur le Mont Chauve* (Alexandre Alexeieff).

Por otra parte, la noción de filme «instructivo» impide limitarse a los filmes distribuidos en el marco del cine comercial bajo la forma de «filme de primera parte»: hay que tener también en cuenta los filmes llamados «especializados» (de empresa, educativos, científicos). Claro está que la mayor parte de los filmes así financiados no están destinados a especialistas, sino que por el contrario están creados para informar a un público amplio: nadie excluiría *Les Poussières* (realizado por Franju para el Institut National de Sécurité) o *Les Maîtres fous* (realizado por Rouch para el CNRS y el Institut Française d'Afrique Noire). Pero está mucho menos claro cuando nos encontramos a menudo con problemas de demarcación: por ejemplo, para los filmes de medicina, algunos de los cuales están destinados a un público de especialistas, extremadamente restringido. Recurriendo en estos casos a un criterio de notoriedad, hemos elegido deliberadamente tan sólo aquéllos que han traspasado las fronteras de las instituciones financiadoras, bien porque han gozado de cierta difusión (exhibidos en festivales o premiados en concursos), o porque su público es potencialmente importante (filmes financiados por algunos ministerios, como el de Agricultura para la mejora agrícola o el de Educación Nacional para la enseñanza). Así, dejaremos a un lado las innumerables grabaciones de operaciones diversas realizadas en los grandes hospitales franceses, mientras no dudaremos en incluir *L'os temporal*, «ensayo de un gran filme de enseñanza anatómica» o en el caso de los filmes presentados al Congreso de Cine Científico, como en 1953 *L'accouchement sans douleur par la méthode psychophysique*. Como regla general, se han elegido los filmes científicos denominados de «divulgación» en lugar de los de investigación puntual: aquí de nuevo la definición no es muy precisa, a pesar de los esfuerzos de Painlevé en un artículo de 1950 para señalar las diferencias («Du faux dans le documentaire», UFOCEL): en un caso lo esencial es desencadenar la comprensión de una explicación propuesta por la «ciencia básica», incluyendo para ello los trucajes, mientras que en el otro no está permitido ningún tipo de interpretación. Añadamos que entre los móviles de estas elecciones

no hay que excluir el efecto-autor: se renunciará a los filmes de desconocidos pero no a los del Dr. Thévenard (encargado del Laboratorio de Cinematografía del Institut Pasteur) y su pintoresca *Aventures d'une mouche bleue*, aunque sea menos célebre que Painlevé.

Lo mismo ocurre con los límites que separan el reportaje y la publicidad (para el caso de las empresas) y la propaganda (en el caso de partidos o de grupos de intereses), al menos en el periodo pre-televisivo. En el primer caso, por ejemplo, se han considerado los filmes que se construyen a partir de elementos tomados de reportajes (en las producciones de las Actualités Françaises o en las del Service Cinématographique des Armées), pero se han excluido las meras noticias, institucionalmente definidas. En el segundo, si bien censamos sin reparos los filmes sobre minas o presas hidroeléctricas —aunque fueran temas de reclamo para los Charbonnages de France o EDF tras de la guerra—, o aquéllos producidos por el PCF o los lobbies coloniales cuya función de propaganda es evidente, podríamos dudar respecto a los pequeños filmes de Shell o Renault que presentan los tractores o el 4CV, a la vez informativos y con función publicitaria. Tan sólo la propia forma del filme, si podemos visionarlo, o su objetivo explícito, en el caso de que se disponga de fuentes externas, permite excluirlo como «publicitario» propiamente dicho.

Vemos por tanto que intervienen demasiados factores para que podamos garantizar completamente elecciones incontestables, puesto que nos encontramos en los límites de la ficción, de la investigación, de la actualidad o incluso de la diversión. En conjunto, hemos optado por «excedernos», para eliminar después algunas cintas. Por otra parte, hemos tenido que repartir el trabajo. De manera no menos arbitraria el reparto se ha hecho por periodos: antes de 1935 (BNF), de 1936 a 1945 (Universidad de París VIII), de 1946 a 1955 (Universidad de París III) por el momento; la SCAM pretende tratar los años posteriores para los que dispone ya de un material importante. Esto parece razonable, pero las incertidumbres de datación (a veces coincidentes con variaciones en los títulos), sobre las que volveremos, ofrecen problemas de localización, con el riesgo de caer en duplicados (lo que no es grave) y sobre todo de provocar omisiones, lo que sí es más molesto. A pesar de los riesgos de errores, la investigación para el periodo anterior a 1955 (donde los filmes son exclusivamente cinematográficos, pero comienza a establecerse el relevo de la televisión) está suficientemente avanzada, de forma que se pretende realizar en breve una publicación. Para los años 1945-55, emprendidos bajo mi dirección por un grupo de estudiantes-investigadores de la Universidad de París III, haré algunas observaciones sobre la utilidad de este trabajo después de haber presentado el modo de constitución del catálogo.

LOCALIZAR LOS FILMES

Se pretende que la localización de los documentales sea exhaustiva, aunque se sabe que una buena parte de ellos han desaparecido. La hipótesis es que, una vez mencionados en un catálogo actualizado, puedan localizarse filmes todavía escondidos en lugares diversos. Para el periodo que nos interesa disponemos de fuentes bastante numerosas y variadas para establecer las comparaciones necesarias de cara a una verificación seria. El punto de arranque lo constituyen las compilaciones anuales o puntuales que permiten encontrar al menos los títulos, realizadores, productores y (pensamos) fechas. Hemos podido hacer una revisión sistemática del *Index de la Cinématographie* que indicaliza

cada año (de 1946-47 a 1956) todos los filmes exhibidos el año anterior, y un catálogo de cortometrajes en distribución publicado por *Unifrance Film* (tres volúmenes: de 1953, 1955 y 1956). Esto se completa, siempre que es posible, mediante comprobaciones con filmografías realizadas por autores y productores (fuentes en el *Annuaire Biographique du Cinéma [ABC]*, y diferentes diccionarios o palmarés de festivales).

La verificaciones se realizan con la lista de autorizaciones acordadas por el CNC, diferentes catálogos especializados, y los que existen en las cinematecas. Así hemos explorado los fondos catalogados por los archivos (SAF para el CNC, ECPA para el ejército), por las cinematecas para sus propios fondos (Cinémathèque Française, Vidéothèque de Paris, Cinémathèque de la Ville de Paris, Cinémathèque de Saint-Etienne, de Bretagne, de Toulouse, Cinémathèques Gaumont y Pathé, etc.) y por diferentes instituciones (Centre du Cinéma Scientifique, Comité du Film Ethnographique, Cinémathèque del Ministère de l'Agriculture, de la Santé, del Centre National de Documentation Pédagogique [CNDP], etc.). Es necesario señalar que todos estos recursos no están aún completamente explotados, pues las innumerables dificultades de acceso retrasan la investigación. Finalmente, indicamos las últimas fuentes «primarias»: los catálogos de las sociedades de producción o de distribución cuando se han conservado (Franfilmidis) o renovado (Atlantic Film y Argos Film, por ejemplo, han comprado antiguas compañías de producción). Las revistas profesionales (*Film Française*, *Cinématographie Française* y *Technicien du Film*, el *Bulletin du CNC*, en particular) ofrecen en ocasiones detalles complementarios, así como palmarés de los grandes concursos internacionales y las actas de festivales de cortometrajes (especialmente en las grandes revistas de crítica de la época, sobre todo *L'Ecran Française* hasta 1953, *Revue du Cinéma* e *Image et Son* desde 1946, *Cahiers du Cinéma* desde 1951, *Positif* desde 1952). Se encuentra en curso su examen detallado. De igual modo intentamos encontrar realizadores y técnicos, ya que generalmente pueden tener material personal aún no depositado.

Con todo este material la primera dificultad estriba en seleccionar los filmes en función de los criterios adoptados. En general es posible hacerlo a partir de los resúmenes que figuran en los catálogos (cuando los tienen) aunque con un margen de indecisión que no puede ser resuelto sino después del visionado. La segunda dificultad supone datar con precisión estos filmes: las fechas que pueden deducirse del *Index* no son las correspondientes al año de producción, ni a la primera exhibición, pues en muchos casos se trata de reposiciones. Las fechas de realización que se indican en *Unifrance Film* son en principio fiables, pero existen algunas incertidumbres (sobre todo para el periodo inmediato después de la guerra). Los esfuerzos de delimitación ofrecen resultados engañosos: así, las listas de autorizaciones proporcionadas por el CNC ofrecen muy pocos datos (puesto que jurídicamente la fecha de la autorización es la que cuenta); los catálogos de compañías de producción o distribución, los de las cinematecas y los repertorios establecidos en números especializados de revistas (3) tampoco indican más y comportan un gran margen de error. Estas insuficiencias responden probablemente al hecho de que, a diferencia de lo

(3) Como el muy apreciado *Image et Son*, nº 150-151, abril-mayo de 1962.



*Tidjane, les voies
d'Allah, Éliane de
Latour, 1988*

que ocurre con los largometrajes de ficción, el valor de mercado que se espera de los cortometrajes es bajo y el control ejercido a este respecto o el interés que se les presta se ve disminuido. No será posible realizar una verdadera datación hasta después de comenzar a utilizar el catálogo que, en este punto, deberá aceptar algunas vacilaciones en su primera versión.

Por otra parte, la cuestión de la localización y visionado no es sencilla: muchas de las cintas están en los Archives du Film. Pero los filmes que están realmente en *stock* no corresponden siempre a los registrados en la base de datos del servicio o en las fichas en papel. Puede que no haya más que «fragmentos» (género banda-sonido solamente) y muchos de los filmes son registrados «bajo reserva de inventario». En algunas cinematecas (Toulouse, Gaumont) los cortometrajes están en proceso de catalogación y son difícilmente accesibles, ni siquiera en forma de lista. En otros casos, los antiguos catálogos han caído en desuso y los filmes han desaparecido o han sido considerados como desaparecidos (CNDP, SNCF). En particular los filmes de medicina son de muy difícil acceso. Además, las cuestiones jurídicas hacen que la publicación de la localización sea hipotética (no sólo porque algunos poseedores de derechos se nieguen a ello, sino porque se producen cambios muy rápidos de propiedad). Una vez que los filmes están localizados, tratamos de visionarlos, según el estado en que se hallen y las posibilidades de acceso: en este caso, rellenamos una ficha después del visionado, con los datos técnicos y un resumen que incluye indicaciones relativas al tema y la forma característica de cada filme. Cuando esto no es posible, debemos contentarnos con los resú-

menes que aparecen en las fuentes en «papel» y que, en ocasiones, son algo fantasiosos.

Para aportar mayor precisión, en particular acerca de la producción y de la explotación de estos filmes, disponemos de una pobre bibliografía: mientras existen numerosos estudios sobre los «autores» que han destacado en el largometraje de ficción (4), únicamente encontramos de forma excepcional obras sobre realizadores que han hecho «sólo» cortometrajes: casi siempre éstos son los mismos nombres y los mismos filmes que hallamos en algunas obras consagradas al cortometraje o al documental. El trabajo de inventario de fuentes que permitiera el estudio de los medios de producción (quién los ha realizado o financiado, con qué fin) está aún por hacer. Algunos fondos relativos al cine depositados en el Arsenal (sector de «Arts du spectacle» de la Bibliothèque Nationale), en la Cinémathèque Française y otros archivos, están en proceso de selección y catalogación en el marco de la puesta en marcha de la Bibliothèque-Filmothèque (BIFI) pero por el momento debemos contentarnos con fuentes dispersas.

CATALOGACIÓN

Un segundo paso, en realidad acometido de forma simultánea, consiste en la construcción de un catálogo razonado: una larga reflexión condujo al diseño de un modelo de ficha de trabajo (véase el Anexo) que permitiera crear una base de datos. Ésta debe conducir a una posible publicación escrita, que por razones prácticas ofrezca un número limitado de registros, y con mayor probabilidad a la edición de un CD-ROM, que permitiría conservar todos los registros recopilados y permitir que la base de datos evolucione, dado que en un primer momento, inevitablemente, tendrá algunos errores e imprecisiones, pero cuya puesta en circulación es indispensable.

Se designa a cada filme por el o los *títulos* que le son atribuidos por los catálogos consultados. Siguiendo las mismas fuentes se precisa el nombre del *realizador* (se ha conservado la posibilidad de un nombre para el autor, pero parece poco útil y debería entrar en la rúbrica genérica), el o los *productores*, el o los *distribuidores* de la época, el *metraje* y la *duración* (que a menudo son inciertos y están aún por verificar), el *formato* (soporte, color o blanco y negro, mudo; no se indica sonoro). Se señala el *genérico* cuando ha sido visionado el filme sin que haya un orden sistemático, pues este varía considerablemente según los filmes.

La *fecha* indicada corresponde generalmente a la que figura en el catálogo *Unifrance Film* (en principio la fecha de realización) o la que aparece en el *Index de la Cinématographie* que publica cada año (a partir de 1950, en tanto que los catálogos precedentes están a caballo entre 1946-47 y 1948-49) los filmes que han comenzado a distribuirse el año anterior (un filme del *Index* 1952 se atribuye a 1951, si *Unifrance Film* no ofrece otra fecha). Cuando se han encontrado indicaciones más fiables en otro lugar son éstas las que se han consignado. El origen de las fechas debe quedar indicado en la rúbrica «notas»; desgraciadamente esto no se ha hecho de forma sistemática (es un trabajo para completar posteriormente). Las *autorizaciones* proporcionadas por el CNC se consignan siempre que existen.

(4) Véanse, por ejemplo, los trabajos de Gérard Leblanc sobre Franju.

Una rúbrica específica la o las *fuentes* de estos datos. Injustificadamente no hemos consignado siempre la referencia de forma minuciosa (fecha y página de los catálogos). La *localización* indica los archivos o cinematecas donde se encuentran los filmes (trabajo inacabado). Estos son principalmente Archives du Film, ECPA, Cinémathèque Française y otras cinematecas regionales o especializadas. Respecto a los *titulares de derechos* actuales hemos indicado los correspondientes a los catálogos de compañías en funcionamiento (de forma muy incompleta). La rúbrica *recompensa* contiene los premios obtenidos y *notas* sirve como campo para consignar las fuentes diversas, las investigaciones interrumpidas momentáneamente, etc.

El *resumen* puede ser tomado de una de las fuentes (con indicación de su origen bajo la forma IC o UF correspondiente a *Index de la Cinématographie* o a *Unifrance Film* respectivamente, o con el nombre abreviado de la fuente de origen si es diferente a las citadas). Sólo una pequeña parte de los filmes han sido visionados por el momento. En este caso, el resumen viene firmado VS (visionado) e incluye, en menos de 75 palabras, indicaciones sobre el tema y los aspectos formales relevantes (presencia o ausencia de comentario o música, utilización eventual de material de archivo, dibujos animados, reconstrucciones o fragmentos de ficciones). De la misma forma, las *palabras-clave* deben indicarse en caso de visionado; pero por el momento no existe todavía un principio común respecto a su elección. Sería necesario definir una lista mínima de principios de autoridad y pautas de homogeneización para realizar el trabajo de confección de índices.

Como en el caso de la localización existen algunos escollos por salvar con el fin de conducir a buen término el trabajo de catalogación: principalmente se refieren a problemas planteados por la redacción de los resúmenes, la elección de palabras-clave, la elaboración de tipologías y listas de autoridad.

Los resúmenes realizados después del visionado plantean numerosas dudas: ¿En qué medida se debe seguir lo que se denomina «el análisis cronológico» —cuyo modelo nos ha sido facilitado por el servicio de documentalistas del Institut National de l'Audiovisuel (INA)— que respeta el orden de las secuencias, señala todos los personajes o lugares citados, y todos los documentos-fuente utilizados? ¿En qué medida debemos conformarnos con ofrecer el tema del filme y su orientación global? En un caso supone una investigación adicional importante y conduce a una descripción a menudo poco coherente y en cualquier caso demasiado larga; el otro caso conlleva una interpretación, muy dependiente de la capacidad del autor del resumen tanto en el dominio de la lectura fílmica como en el de cultura general. Hemos optado por la segunda solución, por razones prácticas evidentes de tiempo y espacio, aun con sus riesgos. Añadamos a todo ello que algunos usuarios lamentan no tener el contenido del documental y los diálogos. Otro punto importante es el de la notación de los aspectos formales: relación banda sonora/banda imagen (papel relevante del comentario y la música), encuadres y movimientos de cámara, características del montaje, efectos especiales, etc. Introducir todo ello en el resumen puede resultar extraño pero no hemos creado para ello una rúbrica especial. Por una parte, ésta no habría podido ser completada más que en caso de visionado, ya que ninguno de los catálogos que sirven como fuente hacen mención alguna a dichos aspectos (argumento algo engañoso que responde a la forma en la que hemos concebido el trabajo) y, por otra parte, los campos de notación deberían ser

gigantescos. Nos hemos conformado con un compromiso, intentando transcribir los rasgos que nos parecen característicos, lo cual resulta muy problemático.

Las palabras-clave son indispensables no sólo para la publicación, que incluirá un índice, sino para manipular con facilidad la base de datos, al margen de que pueda invocarse cada palabra recogida. Por el momento son temáticas y se indican tan sólo en caso de haber visionado el filme. Algunos ensayos de trabajo sobre la base de datos conducen a pensar que habrá que ofrecerlas aunque sólo se disponga de títulos y resúmenes en papel. Los criterios de elección son aún dudosos: ¿deben remitir al *thesaurus* de la Bibliothèque National, concebido para documentos escritos o deben inspirarse en aquéllos concebidos para los audiovisuales como el de la base Imago (INA), en proceso de reelaboración con vistas a su futura consulta autorizada por parte del depósito legal? Numerosos grupos de trabajo se preocupan por esta cuestión actualmente. La tendencia documentalista conduce a multiplicar los descriptores hasta llegar a un número asombroso, teniendo éstos que corresponder a los recogidos en los gigantescos *thesaurus* preestablecidos (con su arborescencia). En realidad, la pesadez de estos *thesaurus* los hace en parte inservibles y rápidamente se percibe que sería necesario construir listas restringidas, que requieran no sólo un trabajo sobre cada filme individualmente, sino una reflexión previa en conjunto sobre el tipo de corpus constituido.

Sobre este punto, al igual que sobre el de los resúmenes, existe de forma manifiesta un conflicto latente entre las instituciones de conservación y/o de consulta y el trabajo de los investigadores. Los primeros, preocupados por la eficacia y por no exponer el material sin motivo, intentan cubrir las necesidades propias que se suponen de los investigadores (por ejemplo, personajes y eventos para los historiadores, autores y productores para los especialistas del cine). Los investigadores por su parte requieren aspectos que no se adecúan a estos planes *a priori*, por lo que deben construir sus propios índices y unos índices previos demasiado pesados para su manipulación rápida en lugar de facilitar el trabajo lo entorpece, sin contar con los deslices semánticos que se operan inconscientemente de un medio o de un momento a otro. Además, las tradiciones llevan una vida difícil. En lo que se refiere a la descripción, se constata el mantenimiento de la prioridad del «asunto», en términos de contenido, lo que no molestará a los historiadores; pero no existe un epígrafe de «objetivos» para las notaciones formales ni criterios que permitan clasificar los filmes, lo que plantea problemas a los especialistas del audiovisual. Finalmente, perdura una contradicción entre el principio de exhaustividad, siempre afirmado, y la persistencia de un archivo de tipo «panteón», que sigue siendo dominante y engendra la debilidad de ciertas fuentes: la falsa posición del documental, ni noble como el filme de ficción, a no ser que sea «de creación», ni rentable como los noticiarios, que constituyen un stock de imágenes vendibles, hace particularmente difícil su localización y su restauración cuando ésta es necesaria.

EXCURSIONES EN LA BASE DE DATOS

Hemos elaborado una base de datos bastante consistente para el periodo comprendido entre 1946 y 1955: recoge alrededor de 4.000 documentales, de los que cerca de la mitad están localizados. El trabajo no está concluido y deberá sin duda añadir «filmes reencontrados». Este conjunto



Jean Painlevé

representa cinco veces más que lo contabilizado para los diez años anteriores (en el estado actual de catalogación para el periodo 1936-1945 se han contado alrededor de 800 filmes, aunque posiblemente esté aún incompleto pues se basa sobre todo en las localizaciones); para el periodo 1919-1935 se han encontrado en torno a 2.000, una media de 120 por año, de los que se conservan muy pocos. Existen diversas razones que explican el número elevado de filmes en nuestro periodo: una mejor conservación, sin duda, pero también la legislación del periodo de guerra y postguerra («filmes de primera parte») y el desarrollo de una política de cortometrajes, concebidos por el CNC como aprendizaje para los futuros realizadores o financiados por otras instituciones (principalmente el Ministère des Affaires Etrangères que promueve cortometrajes de prestigio). Otros factores serían la elevación cultural del cine después de 1945 y en el periodo inmediato de postguerra y una reflexión ética y estética que insiste en la importancia de la relación entre el cine y la realidad. Añadamos el desarrollo de filmes «especializados» (de empresa, científicos o de divulgación) privilegiados por los financiadores oficiales y, en otro nivel, el hecho de que el «bloqueo de carreras» impide a aquéllos que no poseen carnet profesional de realizador producir grandes filmes, lo que lleva a que algunos técnicos (en especial operadores-jefe) se desquiten en el sector del cortometraje, más accesible. Se mantienen o se crean un número increíble de pequeñas compañías especializadas en cortometraje (varios cientos; entre ellos citemos Forces et Voix de France, fundada por

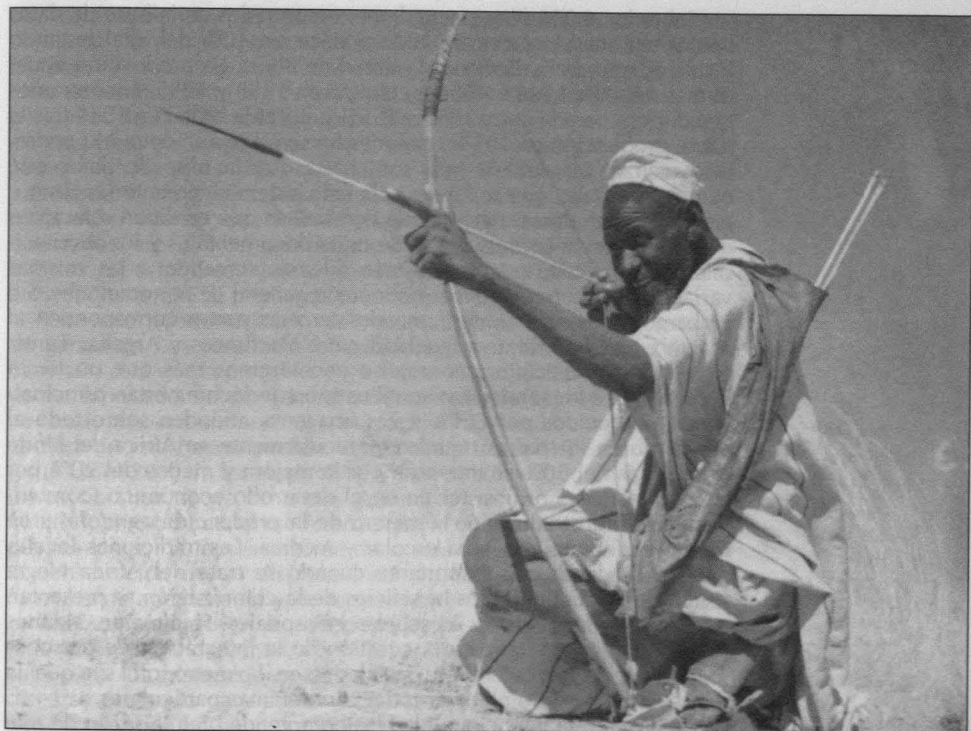
Pierre Legros) que viven con escasos medios (a pesar de las «primeras partes» impuestas y subvencionadas) y que desaparecerán en los años 50 pero permiten a muchos realizadores hacer algunos filmes (realizadores que, bien entendido, crean algunas veces su propia sociedad como Films André Tadié).

De aquí en adelante, siempre bajo la reserva de investigaciones complementarias y de una mejor datación, podemos establecer una curva de producción anual: queda fijado en el orden de 200 filmes por año hasta 1950, con un pico en 1948 (356 filmes), sobrepasa los 400 entre 1951 y 1955 con un pico en 1951 (¡con cerca de 700 filmes!) y una caída en 1954 (232 filmes). Es algo prematuro interpretar estas variaciones con certeza: en todo caso, no corresponden a la evaluación del conjunto de la producción de cortometrajes realizada por Porcile (5) a partir de los datos del CNC (muy inferiores a la realidad). En esta curva aparece, por el contrario, un aumento en 1954, atribuido al apoyo a la «calidad» decidido por la ley de 1953, que por su parte suprime la ayuda a prorrateo de los ingresos instaurada en 1948 (el beneficio del cortometraje, esto es el 3% de los ingresos, dependía todavía del que consiguiera el filme principal).

El reparto según los diferentes temas es difícil de apreciar, a falta de la tipología que queda por hacer. Varios estudiantes-investigadores trabajan sobre temas precisos, lo que permitirá cierto avance. Este material documental es particularmente interesante para los historiadores, a quienes permite análisis a la vez cuantitativos y cualitativos. Habrá que estudiar de cerca un sector importante, aquél que concierne a la vida social, tradicionalmente considerado como un dominio predilecto del documental, pues en el ámbito de la ficción el trabajo y los trabajadores están poco representados. En realidad es sorprendente no encontrar una preponderancia cuantitativa neta (a primera vista, ya que no he realizado más que un somero balance de la base de datos). En relación a las muestras visionadas, en este periodo de reconstrucción parece que es más valorado el trabajo que los trabajadores y la eficacia de la modernización representa el argumento esencial. Hallamos diversos filmes sobre los oficios, la máquinas, las grandes obras, los transportes, las mejoras agrícolas, pero pocos sobre las condiciones de vida, con la excepción de la preocupación en el periodo de postguerra por los problemas de vivienda o los concernientes a la seguridad laboral. Incluso si algunos filmes manifiestan simpatías respecto a los trabajadores, como los de Henri Fabiani (*La Gran Pêche* o *Les Hommes de la nuit*) o los que abordan la vida en las regiones industriales (*Ces gens du Nord*, de René Lucot, o *En passant par la Lorraine*, de Franju) o por contra las subdesarrolladas (por ejemplo, *Goémons*, de Yannick Bellon), parece que sobre todo son las instituciones financieras las que hacen escuchar su voz.

Por el contrario, y de nuevo a partir de un recorrido rápido por la base, sorprende la importancia relativa otorgada al dominio cultural, en un sentido amplio. Los espectáculos y las visitas turísticas a ciudades y regiones son argumentos frecuentes. Respecto a los filmes sobre el arte, la pintura es con diferencia la más representada (más de 70 filmes), pero la arquitectura (una cuarentena de filmes aproximadamente) y la literatura (una treintena) tienen también su lugar: el cine sólo ocupa una posición menor y seduce más por su técnica originaria

(5) F. Porcile, *Défense du court-métrage française* (París, 1965).



*La chasse au lion à
l'arc, Jean Rouch,
1965*

(*Naissance du cinéma, Lumière, Le grand Méliès*) que por su aura artística. La historia no está todavía muy de moda entre los documentalistas, con menos de 80 filmes, y una buena centena de ellos incluye un apunte «histórico» del tema elegido, generalmente muy rudimentario, tanto si se trata de epizootias, del teléfono o de las ciudades que se promocionan para el turismo. Entre estos filmes muy pocos tratan la historia reciente, recordada tan sólo con ocasión de conmemoraciones (como los famosos *Nuit et Brouillard* o *Varsovie quand même*, en 1955). Respecto a los filmes educativos (el catálogo del CNDP de 1961 censa 450, de los cuales sólo el 10% está producido por la institución misma), las ciencias naturales son las estrellas (en particular la vida de los animales). Hay que decir que el cine científico tiene un origen muy antiguo y su carta de nobleza con la micro-cinematografía del Dr. Comandon, al igual que la puesta en escena del mundo por los operadores de los Lumière, otorgó la suya a las vistas turísticas, más que geográficas.

Desde un punto de vista más estrechamente ligado a cuestiones políticas, he intentado evaluar de manera menos impresionista el interés que la imagen cinematográfica documental ha mostrado por los territorios de la Union Française en el periodo que nos ocupa, marcado por las luchas de la descolonización, y ciertamente resulta considerable. Con la reserva de un inventariado más preciso (que se está realizando en el marco de un DEA), es apreciable tanto por el número de filmes consagrados a la cuestión en relación con los filmes producidos como por el tipo de representaciones que proponen.

Sobre los 4.000 filmes actualmente registrados en la base de datos hemos encontrado cerca de 400, es decir un 10% del total (estando localizada aproximadamente la mitad de ellos). La producción anual es más débil en 1946 y 1954 y culmina en 1953 y 1955. Encontramos una curiosa parada entre 1953 y 1955, una caída brutal en 1954 tras la fuerte producción en 1953 y después un sensible aumento. No podremos realizar un análisis más sutil hasta que la base de datos esté completa y hasta que se hayan señalado sistemáticamente las instituciones financiadoras, pero puede constatar que es difícil relacionar de forma directa la producción de estos documentales y los acontecimientos políticos: la curva parece además sometida a las mismas variaciones observadas en la producción general de cortometrajes. Sin embargo, de todo este conjunto dos terceras partes corresponden al Magreb, con una relativa igualdad entre Marruecos y Argelia. Túnez alcanza un porcentaje menor y no encontramos más que un tercio dedicados a África, mientras aquéllos sobre Indochina están principalmente producidos por ECPA. Estas imágenes atienden sobre todo al desarrollo en los países tratados (particularmente en África del Norte donde más del 30% se interesan por la mejora y menos del 20% por las tradiciones), con insistencia en el desarrollo económico (comunicaciones, industrialización y mejora de la producción agrícola) y de forma secundaria a la obra escolar y médica. Las tradiciones locales ocupan un lugar más importante cuando se trata del África Negra (cerca del 48%) donde los beneficios de la colonización se presentan principalmente asociados a escuelas y hospitales. Finalmente, algunos filmes están consagrados a la cuestión de la integración de personas originarias de las colonias e instaladas en la metrópoli, sin que la inmigración parezca plantear todavía problemas particulares.

Respecto a la intencionalidad, se comprende bien la razón de este interés: salvo en el caso de Indochina, donde la cuestión de la guerra se plantea enseguida, el objetivo principal es mostrar la razón de ser de la Union Française (a la que se dedica un filme en 1955), sobre todo en África del Norte, donde los intereses son mayores y las amenazas más sensibles (el África Negra parece aún tranquila con la excepción de Madagascar en 1947). Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que la producción de filmes corresponde a los capitales invertidos en las diferentes zonas durante este periodo. En todos los casos un análisis cualitativo permite comprender la ambigüedad de los sentimientos que se expresan respecto a estos países y sus habitantes. La relación con la actualidad es débil y las luchas anticoloniales raramente son evocadas (salvo en el caso de la Indochina en guerra, vista evidentemente desde el ángulo francés); por el contrario, la voluntad asimiladora es manifiesta y trata de mostrar el interés de las colonias para los franceses y para los colonizados la importancia de la aportación francesa. El racismo sólo aparece en la forma de un paternalismo empalagoso: así, el tono comprensivo del comentario de Jean Debucourt para el filme *Kalla*, anteriormente citado, se contradice por la apropiación de la voz del Negro por el Blanco. Las representaciones de inmigrados o de indígenas son favorables, mientras que se señala la feliz cohabitación entre tradiciones (reducidas al estado del folklore) y la modernización, cultural y tecnológica: ahí de nuevo la imagen contradice a veces el propósito, puesto que se describe con cierta ingenuidad a los «pequeños oficios» a los que se dedican los magrebíes, o el interior de una familia feliz con cuatro o cinco personas encajonadas tras una mesa en la esquina de una minúscula habitación

(A l'Ombre de la Mosquée, 1947). Sólo algunos filmes, como *Voilà Nous*, de Jacques Dupont, señalando el esfuerzo de los Negros para adaptarse, emiten algunas dudas sobre la posibilidad real de combinación armoniosa entre las culturas occidental y africana y sugieren los perjuicios de la colonización sobre las formas de vida local. África es, sin embargo, el campo de acción favorito de la etnología francesa, en pleno auge en estos años, que parece (con algunas excepciones sorprendentes) más preocupada en recoger los rastros antiguos que en evaluar las interacciones. En conjunto, los documentales están muy orientados, en favor de una ocupación de la que no se muestran más que los aspectos positivos y no permiten un «contra-análisis» de la sociedad más que al precio de un análisis muy atento.

Este recorrido temático a vuelo de pluma adolece incontestablemente de garantías. Los resultados estadísticos, incompletos puesto que la base aún está en preparación y no existe aún un índice (salvo las que yo he fabricado *ad hoc* de forma fragmentaria e irregular), se han realizado mayoritariamente a partir de títulos y resúmenes, pues hasta el momento no hemos podido visionar más que el 10% de los filmes (es decir el 20% de los disponibles). Carece sobre todo de fundamentos teóricos: se apoya en temas generales, en función de los asuntos tratados, pero no trata el modo en la que el cine codifica los problemas planteados por la representación de lo real o de las artes o incluso por la construcción de un discurso histórico. La cuestión de los modos formales de aprehensión y de representación del mundo, tal como se recoge por ejemplo en la reflexión de Bill Nichols en *Representing Reality* (6), es fundamental, no sólo para especialistas del audiovisual sino para los historiadores que deben tomar en cuenta el tipo de discurso proferido para poder juzgar la credibilidad de los filmes. El periodo del que he hablado aquí, por ejemplo, fabrica esencialmente documentales dotados de un comentario *en off* y que tienden a explicar imágenes expresamente seleccionadas para significar (modo expositivo). Vemos cómo se inicia el cine directo (modo observacional) que sueña con captar la realidad directamente, así como algunas tentativas de cine interactivo, que hace entrar al autor de la encuesta y del discurso en el texto mismo, afirmando así explícitamente las modificaciones que él puede hacer experimentar a la realidad; pero no encontramos apenas cine reflexivo, que intente construir una distancia crítica respecto al sistema de representación. Esta reflexión, que debe suministrar categorías instrumentales a los historiadores de la sociedad, es evidentemente esencial para aquéllos dedicados al audiovisual.

Espero, a pesar de todo, que esta tentativa de explotación, por rudimentaria y cuestionable que sea, permita señalar la importancia de ciertos documentos demasiado desatendidos. En relación con los filmes de ficción, para los que los modelos narrativos comprometen mucho aunque el objeto sea tomado «en vivo» y su calidad los convierta en auténticos «documentos» con la condición de saberlos leer, los documentales (incluso si son documentarios) ambicionan una participación con la realidad (pasivamente, por su forma de recogerla y activamente, por el impacto esperado) que se manifiesta en el texto mismo por las «consignas» de lectura que ofrece y que han conducido al análisis de Roger Odin (7). Su significación social no podrá calibrar-

(6) Bill Nichols, «Documentary Modes of Representation», en *Representing Reality* (Bloomington, Indiana University Press, 1991), pp. 32-75.

(7) Roger Odin, «Film documentaire, lecture documentarizante», en J.Ch. Lyant y R. Odin, *Cinéma et réalités* (Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1984), pp. 263-278.

se hasta que la colaboración entre especialistas en cine e historiadores permita evaluar claramente su medio de producción o, más exactamente, en nuestro caso, su medio de financiación, que parece imprimir su marca en la mayoría de los casos al menos por lo que concierne al dominio socio-político. Respecto a su alcance real, no será evaluable hasta que sepamos quiénes los vieron y cómo fueron percibidos y utilizados: esto es aún más aleatorio que en el caso de los largometrajes de ficción, de los que al menos podemos conocer la distribución y el éxito cuantitativo, lo que no ocurre con los cortometrajes dado su modo de explotación comercial. Además sería necesario tomar en cuenta su utilización en un contexto de formación, tanto en el caso de los filmes educativos como en los de sensibilización sobre problemas contemporáneos. Esto son los límites de lo que podemos esperar, pero lo cual no les arrebatara en nada su interés: nos aportan imágenes consideradas como «ejemplares» en su época porque han sido hechas para instruir y, a veces, para convencer.

The Centre National de la Cinématographie and the Bibliothèque National de France have both started a new catalogue of the French documentary production.

This article describes the difficulties that the editors have found, the criteria and sources employed, as well as the type of record card used. A brief outline of the available data, which belong to the 1946-1955 period, is also included.

■ MICHÈLE LAGNY es profesora en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-París III. Ha publicado diversos estudios sobre las relaciones entre la historia y el cine, así como diferentes análisis de films, por ejemplo, sobre *Octubre* de Eisenstein, *Senso* de Visconti, y sobre el cine de los años treinta en Francia. Actualmente se dedica a la investigación sobre cine y cultura popular.

1

Titre							
Autre titre							
Réalisateur							
Producteur							
Distribution commercial							
Distribution non commercial							
Date		Visa					
Métrage		Durée					
Résumé		Format					
Mots-clés							
Localisation	<input type="checkbox"/> AF <input type="checkbox"/> CF <input type="checkbox"/> CDP <input type="checkbox"/> VDP <input type="checkbox"/> CSE <input type="checkbox"/> ECPA <input type="checkbox"/> CT <input type="checkbox"/> CB <input type="checkbox"/> Autre...						
Source	<input type="checkbox"/> Index Cinémato <input type="checkbox"/> Unifrance Film <input type="checkbox"/> ABC <input type="checkbox"/> Cat CDP <input type="checkbox"/> Cat CNDP <input type="checkbox"/> Cat Agriculture <input type="checkbox"/> Cat VDI						
Récompense	Notes						
Générique							
		Ayants droits					

1

689

Titre A la claire fontaine

Autre titre

Réalisateur

Delorme, Jean

Producteur

Films du Sagittaire (Les)

Distribution commercial

Distribution non commercial CODIC

Date

1953

Visa 14854

Métrage 800 m Durée 30 mn Format Couleur Gévacolor

Résumé L'alimentation en eau de Paris exige chaque jour un milliard de litres d'eau potable et un milliard et demi d'eau industrielle. Le problème est à la fois technique, industriel, chimique, et gastronomique. Filtrage des eaux en rivière, purification des eaux de la Seine. Le trajet des eaux à travers les dispositifs divers représente un voyage souterrain de deux jours. IC ou UJF

Mots-clés

Localisation

☐ AF ☐ CF ☐ CDP ☐ VDP ☐ CSE ☐ ECPA ☐ CT ☒ CB ☐ Autre...

Source

☒ Index Cinémath ☒ Unifrance Film ☒ ABC ☐ Cat CDP ☒ Cat CNDP ☐ Cat Agriculture ☐ Cat VDP

Récompense

Sélectionné pour le Festival international de Sao Paulo. Notes CB Durée: 25mn
Mention spéciale: 1954.

Générique

Ayants droits