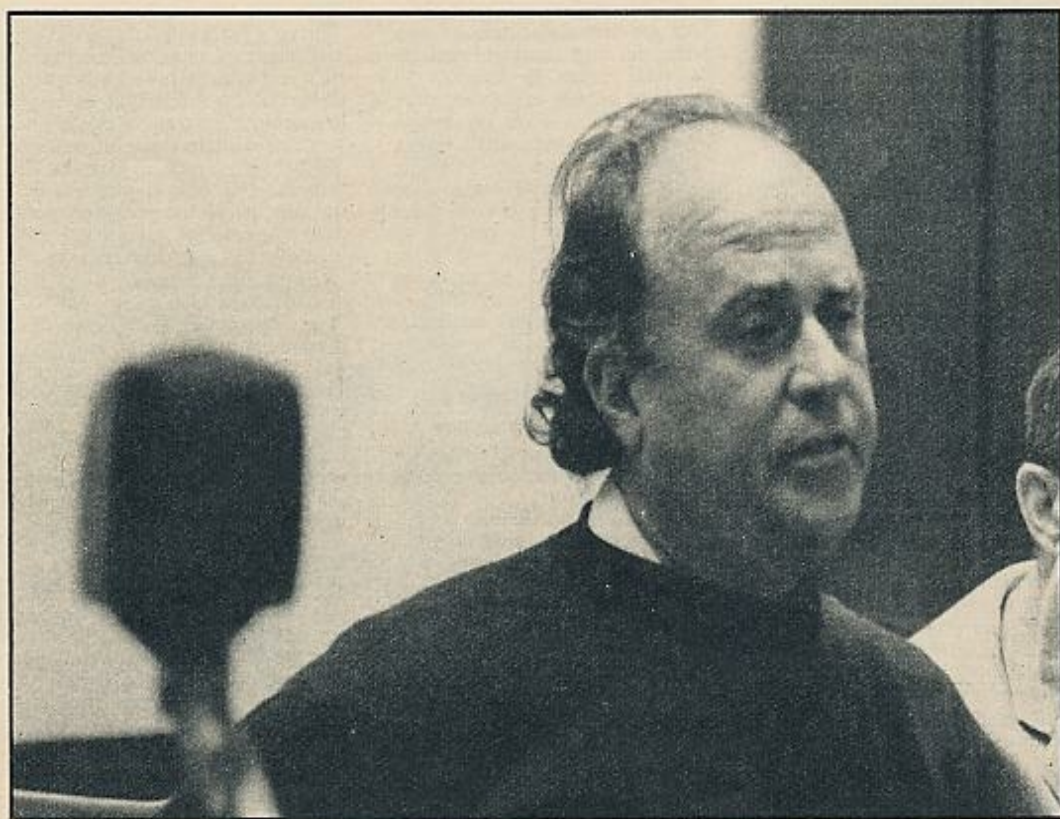


Treinta y nueve años,
 etnólogo, profesor universitario, ingeniero, cineasta,
 la figura de Jean Rouch se mantiene
 en una trayectoria absolutamente personal
 y casi aislada, donde el "cinéma-verité" no sólo significa
 una postura estética, sino, en su caso,
 un acercamiento esencial a la problemática del África negra.



JEAN ROUCH

EL INVENTOR DEL "CINEMA-VERITE"

Quizá la tendencia más inmediatamente visible de todo el cine moderno consiste en su afán por desprenderse de los artilugios complicados de la estética tradicional y buscar un lenguaje más directo, más simple, más veraz. Y las técnicas más utilizadas para ello suelen encontrarse en los diálogos improvisados; la cámara en mano, la carencia de actores profesionales, la improvisación general del rodaje. Es Jean Rouch —treinta y nueve años, etnólogo, profesor en la Universidad, ingeniero, cineasta— quien, tras la tradición de los clásicos, ha renovado y puesto al día este intento casi mesiánico del «cinéma-verité». Su obra es la primera, o casi la primera —como señala Georges Sadoul— que se ha interesado realmente por el África negra y ha intentado, a partir de una serie de películas, llevar el cine a aquella parte del mundo y conseguir una buena lista de cineastas. Durante el último Festival de Venecia, tras la proyección de «Petit à petit», su última película —de cuatro horas y media de duración—, Jean Rouch, locuaz y divertido, contesta a nuestras preguntas, un poco sin orden, como inventando unas teorías que tiene ya perfectamente asumidas y muchas veces repetidas.

TRIUNFO.—Su caso como hombre de cine es extraño. Porque si, por un lado, su obra —que hemos tenido oportunidad de conocer en España a través de los canales de televisión, exceptuando "Paris vu par...", que fue exhibida en las salas de arte y ensayo— se encuentra alejada de cualquier consideración de "amateurismo", hasta el punto de ser capaz de proponer nuevas tendencias y estilos, por otro, no parte del cine y acaba en él, sino que sólo lo utiliza como medio para tipos de trabajo más ambiciosos. Quisiera que nos hablara un poco de los caminos que le llevaron al cine y de cómo una vez en él ha entendido que la estética tradicional debía ser renovada...

JEAN ROUCH.—Sí, efectivamente, no soy un cineasta de profesión. Mi carrera es la de ingeniero de puentes y caminos. Pero mi introducción en el cine es sencilla: me fui a África cuando París estaba ocupada por los alemanes. Ya antes había pretendido irme a Inglaterra junto con dos amigos, pero los alemanes no nos lo permitían. La única forma de salir de París consistía en irse a África. Y allí me instalé, como ingeniero, en mil novecientos cuarenta y uno. Era el momento de la derrota francesa y el Gobierno de Vichy. Comencé a interesarme por la gente que trabajaba conmigo, por la mano de obra y las lamentables condiciones en las que trabajaban. Cuando empezaba a interesarme seriamente por la cuestión, me expulsaron; según dijeron, que por hacer propaganda gaullista. ¡Cosas de la vida!... Cuando acabó la guerra y volví a Francia me encontré con que en las empresas en las que podía trabajar me preguntaban que qué había hecho durante los últimos cuatro años. Yo les contestaba que había habido una guerra, y entonces me respondían que había perdido el tiempo. Fue entonces cuando decidí acabar con ese país imbécil, y acabé mis estudios de etnografía, en la rama de filosofía, y con otros tres amigos me fui a hacer una encuesta por el río Níger, que descendimos en piragua. Para ello nos compramos una cámara de dieciséis milímetros que no sabíamos exactamente lo que era, pero con la que empezamos a rodar. Como en Francia no había aún cámaras de ese tipo, tuvimos que aprenderlo todo sobre la marcha, pegando incluso las películas a mano, ya que no había aparatos adecuados al formato. Hice una

"Petit à petit", presentada en la última Mostra de Venecia,
narra la historia de dos senegaleses
que van a París para averiguar cómo son los rascacielos
y poder construir uno en Niamey.
Todo ello, filmado de una manera improvisada,
presupone una crítica violenta
de la burguesía africana actual.

primera película sobre la caza del hipopótamo que acabó por comprarme las «Actualités Françaises» una vez «hinchada» a treinta y cinco milímetros. Sin darme cuenta me encontré siendo un pionero de los dieciséis milímetros. Cuando más tarde, gracias a la televisión, el sistema se extendió más, yo me encontré como conocedor especialista en la materia, ya que, sin aparatos, había estado montando a mano casi todas mis películas. Lo que ocurrió fue que, en mil novecientos cincuenta y siete, al rodar «La pirámide humana», el material que se necesitaba para el rodaje era inmenso y complicadísimo, me sentía incómodo con él. De modo que decidí visitar a los fabricantes de cámaras, entre los cuales había uno que había puesto a punto una, microscópica, para cohetes. Ha sido con los materiales de esa cámara como hemos ido perfeccionando paulatinamente —sobre todo durante el rodaje de «Crónica de un verano»—, con los que hemos montado la que ya uso siempre en mis películas.



SIGUIENDO LOS PASOS DE DZIGA VERTOV

T.—"Crónica de un verano", la película que realizó con Edgar Morin, fue el inicio de su método de "cinéma-verité"...

R.—Fue un ensayo de «cinéma-verité», entre comillas (sic), que pretendía volver a tomar para el cine los métodos de Dziga Vertov (que él había iniciado, con «El hombre de la cámara», en el año veintinueve, e incluso antes).

T.—El "cine-ojo"...

R.—Sí, el «cine-ojo».

T.—... Que se definía "como el intento, casi futurista, de que el cine debía rechazar el actor, los trajes, el maquillaje, el estudio, los decorados, la iluminación, en una palabra, toda la puesta en escena, para someterse a la cámara, ojo más objetivo todavía que el ojo humano. Que la imposibilidad de la mecánica era la mejor garantía de verdad"...

R.—Pretendíamos conseguir el dominio de la encuesta por el cine. Después de esto hice dos cosas: utilicé el cine-directo —término que prefiero de «cinéma-verité»— para rodar tanto documentales reales, como son las películas etnográficas, de las que aún ruedo unas tres cada año, como para aplicar esta técnica al cine de ficción. Y, en particular, a una cosa que he descubierto en

**"LA FICCION LLEGA A EXPRESAR
LA REALIDAD
MEJOR QUE LA REALIDAD MISMA".**

**"LA UNICA POSTURA
REVOLUCIONARIA POSIBLE
ES LA DE DETENERSE Y REFLEXIONAR".**

Africa, que es la ficción provocada.

«La invención provocada, es decir, la improvisación. Cine improvisado. «Petit à petit», la última película que he realizado, es ya, en cierta manera, dentro de ser una película de ficción, una película antropológica.

«Cuando hago una película de antropología, nunca o casi nunca —lo cierto es que algunas veces me ha ocurrido— me atrevo a rodar algo de lo que no conozco

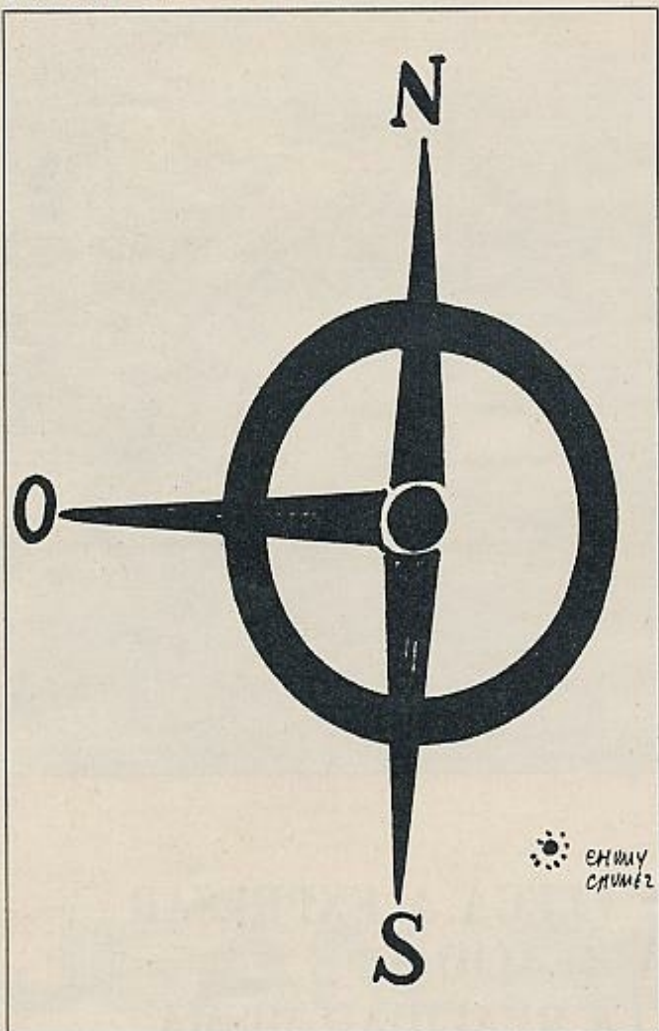
el significado. Ruedo en función de esa significación que conozco y todo debe estar adaptado a ese sentido. Pero cuando empleo ese mismo sistema en la ficción, lo que hago es poner en movimiento esa ficción provocando las cosas.

«Creo que la ficción llega a expresar mejor la realidad que la realidad misma, salvo en los casos en los que la realidad es más increíble que la ficción. Por ejemplo, cuando hago un estudio etnográfico sobre una cultura africana

fantástica, como una que he estudiado, que vive en un acantilado, cerca de Mali. Por vivir allí, su civilización está marginada a las influencias exteriores. Es tan fantástica y anárquica que hacen una ceremonia cada sesenta años, cuya celebración dura unos ocho. Celebran la conmemoración del invento de la muerte y hacen el traspaso de los conocimientos de una generación a otra. Durante esos ocho años, van de pueblo en pueblo, como en un vía crucis, en

JEAN ROUCH EL INVENTOR DEL 'CINEMA-VERITE'

CHUMY-CHUMÉZ



—¡No importa! Como era sordo, podemos hablar tranquilamente durante este minuto de silencio.

una larga agonía que es la búsqueda del primer hombre de la tribu que debe encontrar su alma. Como al final no consigue encontrarla, debe volver al lugar de origen. Al rodar esta historia, en la que ya he trabajado durante cuatro años, no se puede introducir ningún elemento de ficción, porque la realidad lo supera todo. Es como en la teoría de Salvador Dalí sobre el film paranoico-crítico, en el que —dice— no hay que filmar, sino hacer fotografías en color lo más precisas posibles; sólo así puede expresarse una cosa que no es creíble, que es muy distante a nuestra cultura.

»Yo tengo una extraña hipótesis sobre algunas civilizaciones africanas, y es que en los africanos lo patológico es lo real y lo imaginario es lo normal. Y creo que la técnica del cine-directo permite filmar la ficción como si fuera la realidad, es decir, como si lo imaginario fuera lo real. La cámara, en este sentido, es un estímulo irremplazable. Sobre todo para los actores.

BUSCANDO LA COMUNICACION TOTAL

T.—En su cine, los actores nunca conocen el texto de lo que deben decir, ni tampoco en qué puede quedar la historia que interpretan...

R.—Y hasta en ocasiones no se conocen entre ellos, y la primera vez que se ven es ya cuando se está rodando, como ocurre en «La punition». Todo ello permite que, de hecho, sea el propio actor quien se manifieste ante la cámara. Y esto es lo que hay que saber descubrir en el momento de rodar. Creo que el cine moderno no puede permitir que el director y el operador sean dos personas distintas. El operador es el único que puede saber en el momento mismo del rodaje quién va a hablar en un momento o qué es lo que va a ocurrir. Yo, al ser el operador de mis películas, soy también el primer espectador de las mismas, y puedo ir decidiendo en el mismo momento del rodaje qué es lo bueno y lo malo del material impresionado. El conjunto del rodaje es como una improvisación de «jazz». Si hay un instrumento o alguien que no está inspirado, entonces nada funciona. Lo que quisiera obtener es que esta creación de lo imaginario pudiera hacer participar al espectador en la misma medida en que estamos involucrados los que hacemos la película. Pero aún no conozco plenamente el siste-

ma. El «cinéma-verité» permite la total comunicación del realizador con su película, y es, en la búsqueda de la comunicación total, el sistema más importante que conozco por el momento. Quizá también podría conseguirse algo introduciendo en la película un chiste en una lengua extraña que sólo puedan entender dos o tres espectadores, que se reirán por su cuenta. Y que el chiste traducido vaya de butaca en butaca haciendo reír a cada espectador a su tiempo. También quizá se conseguiría así el espectáculo total, como en el Living Theatre.

UNA CRITICA DE LA BURGUESIA AFRICANA ACTUAL

T.—Sin embargo, hablando ya de su última película, «Petit à petit», hay algunos elementos que no responden totalmente a este enunciado del «cinéma-verité». Usted nos cuenta la historia de dos senegaleses que van a París para averiguar cómo son los rascacielos y poder construir alguno en Niamey. Las aventuras de estos dos hombres por París, con sus encuentros con la gente, las encuestas que hacen, cómo se desenvuelven de determinados ambientes, etcétera, están filmadas de esta manera improvisada, imprevista, de la que nos habla. Pero, al final de la película, los dos amigos, tras todas sus andanzas, deciden volver a su país, decepcionados de la cultura occidental, y se refugian en una pequeña cabaña dispuestos a apartarse de la vida social y comenzar todo de nuevo. Al margen de la posible ambigüedad de este final de la historia, que no queda del todo justificado con las escenas precedentes, existe un apriorismo en el planteamiento, ya que todo lo que se rodó de manera improvisada va orientado hacia esta moraleja final...

R.—En todas mis películas está previsto el final. Lo que se varía, lo que va organizándose sobre la marcha es la estructura misma de la película, todo su desarrollo. En esta ocasión, esta moraleja era una condición —con la que estoy totalmente de acuerdo— de los actores, que entendían que la historia debía acabar así. Para Lam y Damouré, esta película es una crítica violenta de la burguesía africana actual. De esa burguesía idiota que realmente quiere construir grandes edificios, cada uno más alto que el otro. Desde el principio, los dos actores, que son pequeños empleados y no grandes burgueses, es-



"Mi última película ("Petit à petit") no ha sido muy entendida por la crítica europea, sobre todo en su parte final. Sin embargo, para los africanos es un desenlace muy neto, muy actual, muy inteligible".
Son palabras de Jean Rouch en las que insistiría dentro de la rueda de prensa celebrada en el recinto certamen veneciano.

taban dispuestos a interpretar sus papeles a condición de que al final pudieran desembarazarse de ellos. Ambos saben que el problema actual de Africa es esta burguesía, y por eso quieren criticarla. Este final no ha sido muy entendido por la crítica europea, y, sin embargo, estoy convencido de que para los africanos aparecerá como muy neto, muy actual, muy inteligible.

«Ante un mundo cuyo modelo se ha transformado en innoble, no hay más solución que la de pararse y reflexionar. La sensación general es de que si se continúa en el mismo camino, en el mismo sentido, se ha fracasado. Damouré y Lam se han dado cuenta de que no pueden hacer grandes cosas si continúan aceptando los canales de sus modelos europeos. Y esto puede notarse hasta en ejemplos pequeños, como puede ser el que representa un hospital construido con las aportaciones de una organización internacional y que luego no puede funcionar por falta de dinero, y que se ve obligado a quedarse desierto. Hay que utilizar las técnicas modernas, pero no entrar en el sistema europeo, no seguirlo paso a paso. Salvo esa burguesía ridícula de la que hablaba antes.

Y esta postura de la reflexión y la detención de la marcha es una tendencia que puede apreciarse desde hace unos tres años, pero que nadie se atreve a hacer pública, de la que nadie quiere hablar, porque, entre otras cosas, no se conoce la solución al problema. Creo que es una postura similar a la de los «hippies» o a la de la juventud francesa actual, que prefieren esperar antes de coger el relevo que les ofrecen sus padres.

UNA CIERTA AMBIGÜEDAD

«Si las razones no están claras en las películas, creo que se debe fundamentalmente a que no son fáciles de explicar. Mi próximo trabajo versará sobre la revolución africana, y quiero profundizar mucho más en toda esta cuestión. En «Petit à petit» he querido quedarme aquí porque, personalmente, considero que esta detención en la marcha general de las cosas, esta no integración en el engranaje es la única postura revolucionaria que se puede adoptar. Es lo que está pasando en Francia: hoy por hoy, no hay acción posible. Y para los africanos tampoco hay acción, porque los países subdesarrollados son, de día en día, más atrasados con respecto a los países desarrollados. Y esta diferencia en el desarrollo aumenta, aumenta, aumenta... ¿Qué es lo que pasa entonces? ¿Qué es lo que puede pasar? Que el peatón decide pasarse y dejar por delante a la bicicleta, al coche, al tren, al avión... Los estudiantes franceses no quieren obtener sus títulos para reemplazar a sus padres. Se han parado. No es una vuelta a la Naturaleza, sino la construcción de una nueva sociedad. En realidad no es más que una parada para la reflexión: una parada provisional.

«Insisto en que era necesario dejar una cierta ambigüedad al final de la historia, porque ninguno de nosotros es capaz de encontrar la solución al problema. Quizá, gracias a esa ambigüedad, el hecho de que la gente diga que la película es reaccionaria determina que ella es reaccionaria. Y los que dicen que es paternalista, son paternalistas. Y los que dicen que es racista, son racistas. Los que no son capaces de ver que este final es un final revolucionario es que no son revolucionarios. ■ Entrevista registrada en magnetofón por DIEGO GALAN. Fotos: AUGUSTO M. TORRES.

LA GRAN EPOPEYA DE LOS PAISES AMERICANOS QUE HABLAN NUESTRO IDIOMA

PARAMOUNT FILMS Presenta

ALFREDO ALCON

en

Estirpe de Raza

(GENERAL JOSE DE SAN MARTIN)

con

EVANGELINA SALAZAR

**LAUTARO MURUA
ANA MARIA PICCHIO**

UN FILM DE
LEOPOLDO

TORRE NILSSON

EASTMANCOLOR · PANORAMICA

