

## Antropología Visual. Entrevista a Jean Rouch.

Por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda

Traducida del inglés por Silvia Chanvillard y Francisco Gatto

Es desafortunado que los trabajos de Rouch no hayan tenido la atención que merecen en América. Rouch no solamente es el más importante cineasta etnográfico, sino también una de las figuras pioneras del llamado "cine verdad", en el que hizo una gran contribución tecnológica. Junto con Michel Brault y Raoul Coutard trabajó en el diseño de la primera cámara Eclair. En su "Crónica de un verano", hecha con el sociólogo Edgar Morin, encontramos por primera vez el uso de un eficiente sistema de sonido sincrónico portátil en cine.



La mayor influencia de Rouch se encuentra en el área de sus filmes etnográficos, que son más de 60. La cámara portátil y liviana, con su gran movilidad, le permitió penetrar profundamente en la vida de los sujetos que estaba estudiando. A través de su obra se tuvo una visión de África diferente a la que había aparecido en trabajos etnográficos anteriores. Era una mirada distinta de las primeras representaciones exóticas y unidimensionales de las tribus y pueblos de África.

En verdad, el trabajo de Rouch significó un nuevo estadio en la interpretación de la antropología de pueblos africanos. Vio a África de una manera diferente, como su obra lo atestigua. En vez de ponerse fuera del hecho y quedarse en retratos generales, sus filmes se centralizan en aspectos singulares de la existencia tribal, en ritos y rituales que constituyen un todo unificado. Es también significativo que Rouch tratara de trabajar con técnicos indígenas, cuando esto era posible, y ayudara a introducir la tecnología cinematográfica en un continente que carecería aún de escuela de cine. Realizadores africanos como Mustapha Alassane (Níger), Safi Faye (Senegal), Oumarou Ganda (Níger), Desiré Ecare (Costa de Marfil) y otros han trabajado alguna vez con Rouch en sus filmes, para continuar haciendo luego cine antropológico por sus propios medios, con notables resultados. A pesar de esto sigue siendo una figura controvertida para los académicos africanos. Algunos hallarán su trabajo no esclarecedor, y su visión colonial. Otros dicen que el África de Rouch es mítica, un producto de sus propias manipulaciones. Escribiendo en **Jeune Afrique**, René Vautier, uno de los fundadores del cine de Argelia, señalaba que los filmes antropológicos sobre África (incluidos los de Rouch) eran filmes de propaganda contra un pueblo colonizado. Según Vautier, estos filmes fueron hechos con gran habilidad, capacidad y tecnología, pero objetivamente sirvieron al colonizador para sostener como la única imagen de África al África del pasado. África está rompiendo con este tipo de cine antropológico, agrega Vautier, pero con muchísimas dificultades. No obstante, Rouch sigue siendo el mayor realizador etnográfico, y uno de los primeros en filmar África en toda su extensión. El trabajo de los realizadores etnográficos ha sido muy ignorado por los expertos en cine como tal, y aunque si se considera a estas obras desde un punto de vista estrictamente cinematográfico no carecen de cierta razón. Los filmes etnográficos, no obstante, sirven como fuente de información en diversas disciplinas académicas. En este contexto, fueron usados y estudiados sin tener en cuenta los problemas creados por la cinematografía, las distorsiones propias de la cinematografía. Los filmes etnográficos deben ser analizados teniendo en

cuenta sus aspectos cinematográficos y etnográficos, entendidos uno en relación al otro. Con la nueva comprensión del rol que disciplinas occidentales como la antropología y la etnografía han jugado: en el colonialismo, y ubicándonos también en el contexto de los nuevos filmes sobre África hechos por africanos, el trabajo de Rouch necesita un examen muy minucioso. La entrevista que sigue es un aporte para la comprensión cinematográfica y etnográfica de estos filmes. Fue realizada en setiembre de 1977, durante el Festival de Cine "Margaret Mead", en el Museo de Historia Natural en Nueva York, donde se proyectaron durante tres noches filmes de Jean Rouch.

**P:** *Señor Rouch. Usted es muy conocido en Estados Unidos por "Crónica de un verano", pero ocurre que cuanto más sabemos sobre este film que inició el cine-verdad, más controvertible nos resulta. Por ejemplo, algunos de sus propios comentarios después de la proyección en el Museo de Historia Natural provocaron cuestionamientos sobre la fundamental "verdad" del film. Usted afirmó que las escenas de las secretarías fueron rodadas en las oficinas de **Cahiers du Cinema**. También habló de los individuos del film, muchos de los cuales iban a convertirse en realizadores cinematográficos y otros, como Regis Debray, serían prominentes personalidades del marxismo. Más que muestra de la tribu parisina de fines de los años 50, parece el retrato de una vanguardia artística y política. Al mismo tiempo, hay muy poca referencia en el film al hecho de que esta gente es excepcional. Un punto secundario es que ellos nunca usan palabras como socialismo o comunismo. ¿Podría explicar cómo el film evolucionó desde la idea original hasta esta realidad?*

**JR:** Al principio, cuando empezamos a pensar en este film, le dije a mi colaborador, Edgar Morin, que yo realmente no conocía muchos trabajadores industriales. Edgar dijo que solucionaría eso. Yo sólo me enteré más tarde que la gente que él eligió pertenecía toda al grupo político "Socialismo o barbarie", así como también el mismo Morin. Esto se convirtió en algo muy conflictivo para el desarrollo del film, y que no tuve claro desde el comienzo. Creo que usted está equivocado cuando dice que ellos no mencionan al comunismo. En un momento un obrero se siente infeliz porque no hace nada y solamente maneja papeles. Morin le dice: "¿Recuerdas cuando éramos militantes del mismo partido? Entonces hicimos algo. Ahora ¿dónde estamos?" Esta es una referencia a que ambos han estado en el Partido Comunista. Morin y los otros abandonaron el partido en desacuerdo cuando éste apoyó la represión de los húngaros.

**P:** *Esto no me parece claro, pero después de todo usted está afirmando que no se trata de la "tribu parisina".*

**JR:** Está bien, es una tribu, pero una tribu especializada. (risas)

**P:** *¿Tal vez una sub-tribu?*

**JR:** Si, eso me gusta. Afortunadamente fue una tribu calificada; a juzgar por sus actitudes. Se puede ver allí lo que iba a explotar en toda Francia en mayo del 68.

**P:** *Hay aquí algunas implicaciones problemáticas para los documentalistas, y, en especial los que trabajan en el campo de la antropología. Cuando una persona va a un lugar desconocido y un guía le dice: "le llevaré a ver un grupo de obreros"; o "le mostraré un importante ritual". ¿cómo sabemos lo que estamos viendo? En este caso usted estaba en su propio país, trabajando con un amigo, y en cierta forma le tomó el pelo. El le dijo: "He aquí algunos obreros", y resultó tratarse de una tendencia política cuya virtud era la de no ser en absoluto típica.*



**JR:** Tiene toda la razón. Tal vez deberíamos agregar algún subtítulo que identificara “al partido” como el Partido Comunista.

**P:** Pero hay más que eso.

**JR:** Quiero decir que estaba claro para la audiencia francesa. Este grupo no era en absoluto ilegal, pero tenía que tener precauciones. En aquel momento la guerra de Argelia era el principal problema político, y esta gente estaba ayudando a los revolucionarios. No se podía hablar de ciertas cuestiones, por su propia seguridad y la de los argelinos. La audiencia francesa de aquel momento no hubiera tenido ningún problema de comprender lo que representaban los que hablaban. Mostrando ahora y en otro país surgen problemas.

**P:** *Vayamos a algunas de las técnicas que usted usa. Una de las secuencias más fuertes fue claramente preparada por usted como “director”; aunque los “actores” no supieran lo que iba a ocurrir. Estamos hablando de la escena donde le pide al estudiante africano que interprete el significado del tatuaje que Marceline tiene en su muñeca.*

**JR:** Aquello fue una provocación. Cuando vi el film por primera vez me di cuenta que yo tenía una sonrisa muy cruel; que me incomoda aún hoy. Mire, estábamos almorzando ya fuera del Museo de Arte y empezamos a hablar del antisemitismo. Cuando hice la pregunta, el aislamiento y los supuestos culturales emergieron dramáticamente. Antes de este momento la gente estaba jovial y riendo. De pronto los europeos empezaron a llorar y los africanos quedaron totalmente perplejos, pensaban que el tatuaje era un tipo de adorno. Todos quedamos profundamente afectados. El camarógrafo, que era uno de los mejores documentalistas estaba tan afectado que el final de la secuencia está fuera de foco. Paré la filmación para dar a todos la oportunidad de recobrase. Ahora bien; si éste es un momento “verdadero” o un momento “armado”, ¿tiene alguna importancia?.

**P:** *La larga secuencia en la que Marceline camina sola, hablándole a un grabador pegado a su cuerpo, es como una prolongación de la conciencia. Hay muchas cosas experimentales en su film, ¿de dónde salieron esas ideas?*

**JR:** A Morin se le debe mucho reconocimiento. El propuso hacer un film que fuera el primer fresco sociológico, un film sin los convencionalismos de las estrellas o grandes actuaciones. El quería trabajar, en lo posible, con gente anónima. Yo le dije que era posible. Cuando usted empieza a hablar con una persona, incluso un delincuente, el hombre no es la delincuencia, es un delincuente. Usted no puede superar esta situación. Nosotros podemos oponernos al **star-system** y lo que eso implica, pero no podemos negar a los individuos su humanidad y carácter. Teníamos muchas discusiones sobre este punto. Cada día proyectábamos los campeones antes de hacer cualquier trabajo nuevo. Teníamos mucho intercambio entre nosotros y con el productor Dauman y la gente del film. Teníamos todas estas ideas con las cuales queríamos trabajar, que eran más de lo que podíamos asumir. Por ejemplo, teníamos una hermosa secuencia en la que trabajamos todo un día con el obrero Angelo. No pudimos filmar dentro de la fábrica porque sus ideas políticas eran bien conocidas, y tanto la empresa como el sindicato estaban en contra suyo. Los hombres que participaban debían conservar el anonimato. Filmamos solamente en la entrada. Luego seguimos a Angelo hasta su casa, situada en un barrio obrero. Después venían veinte minutos que lo mostraban tomando un baño. Esto hubiera sido un muy buen cortometraje en sí mismo, un estudio de

veinticinco minutos sobre un hombre regresando a casa y tomando un baño caliente. Pero lo tuvimos que cortar. Algo más: cuando hacíamos el film no se nos autorizó a entrar en la fábrica con la cámara. Yo mismo encontré la oposición tanto por parte de la dirección de la fábrica como del sindicato.

**P:** *En el Museo usted indicó que la realización de la película incluyó la realización simultánea de una cámara.*

**JR:** Oh, sí; esto fue una de las mejores partes de la experiencia del film. Ubiquémonos en los años 50, cuando las cámaras eran pesadas y estáticas. Yo había ido a un encuentro de cine en California, donde había conocido a Michel Brault, quien mostró el film **Les Rasquetteurs**. Me pidió que pasara por Montreal; yo acepté la invitación y vi los primeros filmes hechos por los jóvenes cineastas de Quebec. Ellos estaban usando un nuevo tipo de lentes, el gran-angular; también estaban empezando a sacar la cámara del trípode y a “caminar con ella”. Me encantó. Las cámaras eran todavía ruidosas, pero si uno envolvía un abrigo alrededor de ellas algo de ruido se podía evitar. De vuelta a Francia, Morin me habló de la idea del film. Comencé con un muy buen camarógrafo, pero cuando le pedí que “caminara por las calles” el pobre hombre renunció; era demasiado para él. Entonces le dije a Dauman, el productor, que el único que podía hacer lo que necesitábamos era Michel Brault. ¡Qué ofensa para el cine francés! Teníamos que ir a Montreal a buscar a la persona que necesitábamos. Al mismo tiempo hablé con Raoul Coutard, quien era el padre de la cámara **Eclair Cammefleuse 35 mm**, y me contó que había una nueva cámara que me podía interesar. Era un prototipo militar construido para ser usado en un satélite espacial. Era liviana, segura y firme. Desafortunadamente, tenía un chasis para tres minutos de película solamente. Le pedí que construyera un modelo con mayor capacidad, y él dijo que trataría. Es así como empezamos a filmar con una cámara que no existía. Teníamos un contrato con el fabricante, por el cual ellos no se hacían responsables de los problemas que la cámara pudiera ocasionar a la película, pero Coutard aceptó repararla el mismo todas las noches. Después de cada filmación, Edgar y yo se la llevábamos y le decíamos que problemas habíamos encontrado, y qué nuevas propuestas teníamos. La creación de la cámara precedió al film. Me puse muy contento con el resultado. Estaba doblemente feliz, por trabajar con gente tan seria y por ver cómo la cámara nacía. Pero habla un problema con ellos, y especialmente de Morin, quien no se daba cuenta del placer que uno puede llegar a tener en la vida por cosas como éstas.

**P:** *Una cosa que aparece clara viendo sus filmes en tres tardes consecutivas es que "Crónica" tiene un aspecto totalmente distinto a sus otras películas. Generalmente en las filmadas en África hay tomas de larga distancia que muestran a la gente realizando rituales religiosos u otros ritos que tienen que ver con valores no-rationales. En "Crónica..." los personajes generalmente hablan, y lo hacen de complejas ideas filosóficas y psicológicas; la acción es interior y hay muchos primeros planos.*

**JR:** Parte de la explicación tiene que ver con la cámara. Cuando empezamos el film la cámara estaba todavía en su trípode. Pero el efecto me pareció demasiado estático, y empecé a moverla cuando la gente hablaba. La forma en que ellos miraban y lo que hacían con las manos me parecía importante; por eso hice primeros planos. Después salimos y caminamos por las calles. Al final no hay primeros planos. Aún cuando filmamos a los participantes mirando lo que hasta ese momento habíamos completado de la película no hubo primeros planos de Marilou, de Marceline y de ninguno de ellos. Yo acepto su cuestionamiento. Recuerde que yo no conocía a esa gente personalmente y ellos comenzaron a hablarme de problemas muy íntimos. Yo estaba un poco turbado. La primera secuencia de Marilou fue filmada la primera vez que la vi. En la segunda estábamos solos en el

departamento de Marceline, después de almorzar. Ella hablaba con mucho nerviosismo, yo reaccioné tomando esos grandes primeros planos, para tratar de penetrar en su interior. Estaba muy conflictuado por esa experiencia. Usted tiene razón, yo nunca hice planos tan cercanos como éstos en otros filmes; incluso en los filmados en Francia.

**P:** *Es notable cómo sus filmes sobre Francis enfatizan la forma en que los europeos piensan, mientras sus filmes sobre África enfatizan cómo los africanos se comportan.*

**JR:** Este es un punto interesante, y debo decir que es la primera vez que me lo preguntan. Normalmente, no hubiera visto tantas películas una detrás de la otra. Como dije, otros filmes que hice en Francia no tienen tantos primeros planos. Otra cosa; al comienzo nosotros filmábamos gente a cien metros, y ellos no sabían que los estábamos filmando. Pensaban que éramos un grupo de gente con una cámara. Eso me molestaba muchísimo. Queríamos hacer algo que fuese espontáneo, pero resultó una cámara ingenua, usada a hurtadillas. Nuestra precaución viene del hecho de que Angelo y sus amigos tenían tantos enemigos que debíamos protegerlos.

**P:** *Pero esto no explica por qué en los filmes africanos nadie le hable directamente. ¿Cómo se explica esto, dada la fuerte tradición oral de esa cultura? Lo que vemos en sus filmes es una especie de homenaje a lo primitivo, al pasado, a lo exótico. ¿No hay una sociedad africana moderna con elementos tan creativos como el grupo que se llamó a sí mismo Socialismo o Barbarie ?*

**JR:** Usted hace buenas preguntas. Las explicaciones vienen en varios niveles. Una respuesta inmediata que tengo es que yo había decidido no hacer filmes políticos sobre el África de la post-independencia. Después de todo, no se trataba de mi país. Yo creo que es imperialista proyectar los propios valores políticos sobre África. Este tipo de filmes deben ser hechos por africanos. Estuve tentado de romper esa regla; yo tenía una muy buena relación con Kwame Nkrumah y comencé a hacer un filme sobre él. En "Jaguar" puede ver parte del golpe de Estado que lo derrocó. Después de aquel golpe todo lo que tenía que ver con Nkrumah fue destruido. Yo tenía la idea de hacer la película sobre él en el exilio, pero después de tres meses vi que eso era inconveniente. Hubiera sido imposible mostrar aquel film en el país donde más convenía. ¿Quién era yo para hacer esa película? Hubiera sido una vergüenza para él y los suyos.

**P:** *¿Qué puede decirnos sobre la banda de locución y diálogos en sus primeros filmes, de la época de la pre-independencia?*

**JR:** En ese momento no era técnicamente posible hacerlo. Cuando hicimos "Crónica de un verano", la primera independencia había ocurrido en Ghana hacía tres años. Yo entiendo adonde usted quiere llegar, pero hay problemas muy terribles involucrados. Si yo tuviera que hacer actualmente una película sobre los regímenes políticos de África sería un espectáculo de desastres uno detrás del otro. Es embarazoso para los europeos hacer filmes como éstos. No creo que sea cobardía, aunque algunos me han dicho que no soy valiente. No sé, yo me estoy censurando todo el tiempo. En "Monsieur Poulet" teníamos una secuencia en la que la policía negociaba su soborno de dos a tres gallinas. Cuando vimos los campeones decidimos sacarla, a pesar que era una representación honesta y exacta. Como arreglárselas con semejante corrupción es un dilema para la gente que filma en África, incluso para los cineastas africanos.

**P:** *Tomemos el mismo punto desde una perspectiva diferente. ¿Cuál es su concepción de la locución, aún en sus filmes estrictamente antropológicos? Sus comentarios sobre el entierro Dogon y "Los*

*maestros locos” fueron un gran aporte para hacernos comprender los propósitos y objetivos de esas películas. Cuando las vimos por primera vez sin la narración fuimos golpeados por muchas de las imágenes. Estábamos como aquellos africanos que no podían entender la torturada historia que simbolizaba el tatuaje en la muñeca de Marceline.*

**JR:** ¡Pero la alternativa es tan aburrida! Decir: en la aldea de bla, bla, bla... ocurrió. Mi ideal sería un film que todos comprendieran sin narración alguna. El lenguaje es un gran problema. No siempre se puede traducir exactamente lo que otro diciendo en otra lengua. Cuando las películas se muestran; personas que intervienen en ellas, la narración los enfurece obstante, yo simpatizo con su pregunta, es como si los filmes no estuvieran todavía completos, y fuera necesario hacer con ellos. Tengo un nuevo film sobre tambores donde uso un nuevo estilo de narración. Doy una respuesta subjetiva de lo que estoy filmando.

**P:** *Aún no está claro si usted piensa que la narración es buena o mala.*

**JR:** Mi sueño es mostrar en un film lo que puede ser entendido directamente sin la ayuda de la narración. Explicar todo pero mediante recursos cinematográficos. Pero estoy confundido; si la gente habla hay que traducir. Tengo una película en la que hice una muy precisa traducción de lo que hablan en una banda sonora, y la intercalé inmediatamente después, tratando de hablar en la traducción en el mismo tono en que ellos. Esto es lo más cercano a la traducción simultánea que se puede esperar. El sistema estéreo sería una solución mejor: una banda tendría el lenguaje original y la otra la traducción.

**P:** *Una de sus soluciones parciales nos ha creado problemas. En “Los maestros locos”, hacia el final, usted comenta que el ritual ayuda a la gente a ser buenos trabajadores y soporta colonialismo con dignidad, que produce algún tipo de acomodación psicológica. Claramente, uno de sus objetivos fue hacer comprender esto a la gente que podía espantarse viendo beber sangre de perro. Usted deseaba mostrar los beneficios psíquicos de los individuos que participaban. Nosotros pensamos, en cambio, que la gente no debe acomodarse psicológicamente para soportar el colonialismo. ¿No es mejor que la rabia explote en el trabajo antes que descargarla en un inofensivo rito religioso? ¿No sería mejor si ellos fueran “malos trabajadores”, que “accidentalmente” rompieran sus herramientas y fueran haraganes ?*

**JR:** De acuerdo. Ya no gusta más ese final. Quería explicar que el ritual era un método que les permitía funcionar en la sociedad normal con menos conflicto. Quería aclarar que no eran locos. Un punto importante que perdimos era que la terapia para los africanos no es una consulta privada como la del psicoanálisis y la mayoría de las terapias occidentales. La terapia que filmamos era un rito público, hecho a la luz del sol. Este es uno de los puntos más importantes que los occidentales deben aprender. Pero yo no me siento bien ahora con el comentario. La película ha existido como está por más de veinte años.



**P:** *Nosotros hemos llegado a la conclusión que su trabajo es mucho más excitante como cine que como antropología. En cada film hay algún nuevo experimento. La mayor parte del tiempo, como en "La caza del león", hay una estructura dramática impuesta. La acción se dirige hacia un climax tradicional. Esto es efectivo como cine, pero ¿describe a la tribu de una manera exacta? ¿No se pierde demasiada información en función del valor dramático ?*

**JR:** Este es un punto en el que desacuerdo totalmente con usted. La buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales se supone que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean interesantes y dramáticas. En **La caza del león**, veinte minutos fueron desechados. Esas secuencias mostraban la posición de la trampa, por qué ellos usan trampas, por qué cazan. Pero todo eso se puede explicar en un libro. Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de

la antropología visual.

**P:** *¿Qué puede decirnos de las distorsiones? Sus filmes, por ejemplo, excluyen el papel que cumplen las mujeres.*

**JR:** Si usted quisiera hacer películas sobre las mujeres africanas, tendría que ser mujer. Un hombre no puede entrar en la sociedad de las mujeres. Es totalmente imposible, está prohibido. A los hombres no les está permitido tener relaciones con sus esposas cuando está por comenzar una cacería. Yo formo parte de la sociedad masculina, y es eso lo que filmo. Hay muchas cosas que tienen que ver con la mujer que nunca puede mostrar.

**P:** *Si usted pudo entrar en Los Maestros Locos y mostrar lo referente a los oficiales coloniales, ¿por qué no pudo usar recursos similares para hablar de la mujer?*

**JR:** Esto es más fácil decirlo que hacerlo. Cuando muestro que las mujeres perversas dejan correr el agua del pozo ¿qué intervención visual podría hacer? O cuando decimos que el veneno de la hembra es más poderoso que el del macho, una mayor explicación podría confundir las cosas, ya que no es el tema central del film. Tiene que entender que hay maravillosas ceremonias femeninas que los hombres no pueden ver. Obviamente ellas no van a permitir a ninguna mujer filmarlas si los hombres van a ver la película más tarde. Yo conocí una anciana que me contó algunas cosas, pero ella gozaba de ciertos privilegios debido a su avanzada edad. Tengo muchos problemas con mis estudiantes por estos motivos. Tengo que explicarles a las mujeres que durante sus menstruaciones no les está permitido entrar a determinados lugares. Incluso tienen que permanecer fuera de ciertas villas. ¡Qué dilemas para una mujer europea que desea trabajar en África!

**P:** *Ya que hemos hablado de las formas diferentes en que la gente interpreta las mismas imágenes, puede ser un buen momento para hablar sobre la influencia que su trabajo ha tenido sobre otros. Mucha gente en los Estados Unidos no sabe del impacto que **Los Maestros Locos** produjo a Jean Genet cuando la vio.*

**JR:** Si, **Los Negros**, de Genet, es una obra directamente influenciada por **Los Maestros Locos**. Allí la idea central es que los negros representen a los amos como en el ritual. La posesión, después de

todo, está en el teatro desde sus orígenes: es la idea de catarsis. Genet se centró en la idea de la parodia y el cambio de identidad, orientando los materiales hacia sus propios fines.

**P:** *¿Qué tienen los africanos en mente durante el ritual?*

**JR:** Ellos insisten en que no están embarcados en la parodia ni tienen intención de venganza. Yo creo que es cierto, al menos en el nivel consciente. La historia del culto es muy compleja. Comienza con los africanos que iban a la Meca. El rito entero, la espuma en la boca, el sacrificio del perro, y todo el griterío es considerado como la acción de los espíritus que los han poseído. Estos son poderosos dioses nuevos que ciertamente no deben ser burlados. Cuando el culto comenzó, los sacerdotes islámicos los consideraban herejes y los perseguían. La administración francesa se adhirió a ellos, ya que no quería un resurgimiento de creencias animistas que pudieran influir en lo político. Por lo tanto fue un culto prohibido desde el comienzo. Muchos de los cultores originales, miembros de los Hauka, se convirtieron en trabajadores migratorios y tuvieron que irse lejos de su terruño. En todos lados fueron prohibidos, y cuando más se los perseguía, más se difundía el culto. Primero se comprometieron a celebrarlo una sola vez a la semana, los domingos, en un lugar específico. Más tarde el culto declinó, y el se hizo solamente una o dos veces al año. El movimiento de los Hauka rompió tabúes, tanto comiéndose un perro como representando modelos colonialistas. Era como la actitud de Buñuel ante la Iglesia. Usted no puede sentirse sacrílego si no respeta a sus opositores. Lo que los Hauka hicieron era muy creativo e implícitamente revolucionario, justo lo que las autoridades tenían.

Yo me encontré con Genet sólo dos veces, pero conocí a los actores de la obra y discutimos la película muchísimo. Genet era un ex-convicto, y por lo tanto conocía sobre los sistemas dentro de otros sistemas, y cómo resistir en ellos. Creo que el film le enseñó un camino para resolver algunos de sus sentimientos contradictorios. Lo que se ve en la película es una de las últimas épocas del culto. Después vino la independencia y no hubo más poder y modelos coloniales. Pero hay algo extraordinario en el ritual que crearon. Toda clase de poderes los han atacado a ellos, y también a mí por filmarlos: los colonialistas, a quienes no les gustó verse retratados; los revolucionarios africanos, a quienes no les gustó el primitivismo; los que rechazaban el sacrificio del perro, etcétera.

**P:** *Peter Brook fue otro que tuvo una profunda reacción ante la película.*

**JR:** Sí; pero su respuesta fue totalmente distinta a la de Genet. El la vio cuando estaba representando **Marat/Sade**, y pidió a todos sus actores que la vieran, para buscar en ella sus interpretaciones. Más tarde charlamos a menudo sobre esto, y el vino conmigo al África. Quería crear un nuevo teatro sin ninguna palabra que fuera reconocible. Estaba fascinado con los Hauka, que habrían creado un lenguaje artificial, parte pidginenglish, parte petitnegre y parte quién sabe qué. Pero la gente lo entendía. Yo tenía una hipótesis de que antes de que terminara el siglo pasado, un movimiento de los negros de Estados Unidos había recurrido a este tipo de lenguaje. Pero Peter Brook no estaba haciendo política, a él le interesaba el teatro, y su obra trataba de un período revolucionario en el cual el poder pertenecía a su personaje. Quería que los actores actuaran como si estuvieran poseídos, aunque no lo estuvieran. Un amigo mío dijo que si uno está conmovido cuando actúa está perdido. Uno tiene que actuar para conmovirse, pero no estar conmovido cuando está actuando. Uno tiene que creer en los roles que está representando. Con los Hauka no hay representación. Ellos creen que son los espíritus durante la posesión. Yo le dije a Brook que si sus actores lograban despojarse de su identidad podían ser poseídos. Pero entonces, ¿qué haría? El no era ni médico ni sacerdote; yo creo que estaba jugando con fuego. Algo más que hay que decir sobre los Hauka es que no están ya en Ghana. Fueron

expulsados cuando no se los necesitó más como trabajadores. Regresaron a Níger y tomaron un rol muy específico en cada aldea. Como no hay más poder colonial, no tienen modelos y están retornando a su cultura tradicional y al Islamismo. No obstante, ellos y el filme tuvieron un tremendo impacto. La fuerte reacción que produjo esta película fue una de las fuentes de mi idea de llevar antropólogos africanos a Francia para filmar nuestras tribus y nuestros rituales.

**P:** *Usted ayudó a algunos africanos a empezar a filmar; ¿nos podría decir algo sobre eso?*

**JR:** Bueno, está Oumarou Ganda, la figura principal del **Yo, un negro**. El creó una narración para el filme, que se desarrolla en tres niveles. El primero es una descripción de lo que se ve. El segundo, una especie de diálogo, y el tercero se refiere a su propia condición. El empezó a hacer filmes por su cuenta. Otra persona con la que trabajé es Mustapha Alassanne, quien es una suerte de renacentista.

**P:** *Nosotros dijimos antes que sus películas plantean cuestiones muy interesantes desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, pero no estamos tan seguros de sus virtudes como antropología. Estamos pensando en términos de lo que un filme antropológico puede o no ser. ¿Recoge información original o la interpreta? Hacer un filme siempre implica un proceso selectivo y una intervención consciente en puntos específicos. Esto puede entrar en conflictos con la intención de presentar los hechos antropológicos.*

**JR:** Mucha gente se resiste a reconocer que cualquier antropología destruye lo que investiga. Incluso si está haciendo una observación distante del amamantamiento, usted perturba a la madre y al bebé aunque no lo piense así. El problema fundamental en toda ciencia social es que los hechos están siempre distorsionados por la presencia del que pregunta. Se distorsiona una pregunta con el sólo hecho de preguntar.

**P:** *Si la sola presencia del observador produce tanta distorsión, la presencia de la cámara debe aumentarla.*

**JR:** ¡Absolutamente! Pero yo creo que esta nueva distorsión es positiva. Hagamos una comparación entre la antropología clásica y la antropología visual. En la primera usted toma un profesional de una prestigiosa universidad y lo envía a un lugar remoto, donde la gente no usa el lenguaje escrito. Por el solo hecho de tratarse de una investigación, los pobladores se sienten incómodos y su rutina se trastorna. Cuando el informe está completo, los antropólogos vuelven a su Universidad, escriben sus informes y posiblemente obtienen distinciones. ¿Cuál es el resultado para aquellos que fueron investigados? Ninguno; la irrupción del antropólogo no les arroja beneficios. La gente no lee el informe. Con una cámara se puede obtener un resultado más fructífero. La película puede mostrarse a la gente, que puede así discutirla y tener acceso a lo que les ha sucedido. Por malo que el filme sea les permitirá reflexionar sobre sí, y les dará una oportunidad de verse desde cierta distancia. Tal distorsión cambia todo. En el primer ejemplo dado, sólo puede haber alguna recompensa para el investigador y para la ciencia en abstracto. En el segundo, se puede obtener todo aquello y también beneficios para la gente. Hay otro problema relacionado con todo esto, que sus lectores podrán apreciar. Seis o siete años atrás presencié una conferencia en Montreal organizada por la Sección Africana de la Asociación Antropológica Americana. El encuentro fue interrumpido por gente que pertenecía al partido Black Panther. Ellos decían que éramos nuevos traficantes de esclavos. Que haciendo un informe de cualquier tribu y convirtiéndonos en expertos los antropólogos podíamos ganar prominencia, puestos en la enseñanza y contratos lucrativos para toda la vida, mientras que

el trabajo de campo no lleva más que algunos años. Un negro americano respondió que estaba en otra categoría, porque estaba haciendo un estudio sobre trabajadores. La respuesta fue que su trabajo podía ser todavía más peligroso, ya que podía ser de mucho valor para los empresarios y el gobierno que necesitaban datos para explotar más y controlar a los obreros. Yo creo que estos argumentos eran ciertos en un sentido. Pero la solución no es tan simple como ellos quisieran. ¿Tenemos que parar toda investigación porque no podemos controlar el uso de nuestros descubrimientos?

Hay además otra forma de explotación. Hace unos diez años un musicólogo grabó una hermosa canción de los Watusi, que fue publicada en una pequeña colección de grabaciones científicas de tiraje limitado. Los Rolling Stones la escucharon. Les gustó mucho, la grabaron, e hicieron un montón de dinero. Naturalmente, los Watusi nunca recibieron un centavo. Fueron ciertamente explotados. El musicólogo hizo la primera grabación con buenas intenciones, y los Stones obviamente respetaron la música, pero el despojo ocurrió. Cuando Ud. graba una tradición oral no hay derechos de autor, y a menudo tampoco autor. Esto vale también para los cuentos. Cuando usted está haciendo un filme antropológico, el problema es igualmente serio. La gente le permite a uno filmarlos, pero una vez que está hecha la película va a Occidente y pierden el control sobre las imágenes de sus vidas. A menudo los que hacen el filme obtienen gratificaciones o status profesional. ¿Debe pagársele a la gente? ¿O este es otro tipo de afrenta?

*P: Una vez más usted toma el problema como un artista y le preocupa quién es el dueño de la creación.*

**JR:** Sí. Este problema me ha preocupado mucho tiempo. En **Yo un negro** insistí en que el 60% de las ganancias fuera para los actores, ya que ellos habían escrito el guión y hecho todo en la película. Pero aún si el contrato es observado estrictamente estaremos creando la idea de que la cultura es algo para comprar y vender, una idea que los africanos nunca tuvieron. Esta es una distorsión enorme que se incrementa cada vez más. Nadie parece preocuparse de esto. Considere esta posibilidad: Hoy filmamos en una zona "atrasada". Dentro de diez años los habitantes de ese lugar podrían verlo por televisión, tal vez vía satélite. Muy probablemente, seguirán siendo pobres. ¿Cuáles habrán sido los beneficios para su cultura? Y ahora los gobiernos nacionales de África crean otra distorsión. Ellos dicen que si algo se hace dentro de sus fronteras es parte de la cultura nacional. Esto es realmente absurdo, porque una tribu puede ser cortada en tres partes y sus miembros convertirse en ciudadanos de tres países distintos. La gente mostrada en **La caza del león** fue dividida entre los estados de Alto Volta, Malí y Níger. Los estudiantes de cada Universidad nacional consideran a las culturas de las tribus en sus países particulares como parte de su "cultura nacional". Creo que los antropólogos formados en esas universidades pueden provocar más destrucción que los europeos. Una solución que propongo para esto es formar a la gente con la que se trabaja para ser realizadores de cine. No creo que sea una respuesta completa, pero tiene un mérito que es el de dejarle a la gente algo, en lugar de limitarse a tomar cosas de ellos. Esto significa que habría que formar a los antropólogos no sólo como cineastas, sino también como maestros de cine. Por supuesto, no se pueden esperar milagros. Una vez un estudiante africano me preguntó si se podía hacer mucho dinero filmando. Le respondí que si le enseñaba a alguien a usar el lápiz eso no significaba que iba a convertirse en Víctor Hugo, sino sólo que iba a poder escribir.

*P: Este tema de los derechos ha surgido a menudo en discusiones sobre el "cine-verdad" hecho en Estados Unidos. Por ejemplo Fred Wiseman hace una película sobre los beneficiarios de los programas de asistencia y se convierte en un éxito televisivo. ¿Qué pasa con la gente desesperada*

*que él ha filmado? Permanecen como antes, habiendo ayudado al éxito de la carrera de otro profesional.*

**JR:** Este es el problema. Déjeme volver a **Crónica de un Verano**. Yo le llevé ese problema a Dauman. El lo resolvió como un hombre de negocios y no estuvo mal. Marceline, por ejemplo, fue pagada durante seis meses, y así fue como consiguió su primer trabajo en una película. Su historia tiene un final muy feliz: siguió en el cine; se casó con Joris Ivens e hizo películas en Cuba y Vietnam. Angelo no pudo conseguir trabajo debido al filme, y Dauman lo ayudó a comprarse un negocio, porque se sentía responsable. Hicimos cosas como ésas. El próximo año será el 18º aniversario del filme, y la mayor parte de la gente que estuvo en él ha prosperado por su participación.

**P:** *Puede decirnos algo sobre el filme que tuvo su **première** en Estados Unidos en las proyecciones del Museo: **Cocorico, señor Poilero**.*

**JR:** El tema de esta película son los “marginados” de África. Yo llegué a la conclusión de que los cambios en la sociedad se deben a aquellas pocas personas que están en el margen. Ellos ven bien el absurdo de la economía del sistema. Los considero como una especie de “vanguardia” popular, que tiene que encontrar alguna manera de sobrevivir sin ser atrapados por el sistema. Son marginales. El filme trata sobre tres hombres que salen con su auto al campo a comprar gallinas para revenderlas en una gran ciudad. Los tres personajes me ayudaron a escribir y filmar la historia. El auto que se ve pertenecía a Lam, el personaje principal. El andaba en un radio de 50 millas buscando gallinas y pescado. El auto no tenía licencia, ni frenos, ni luces. Pensé que iba a ser interesante mostrar la rutina de esta economía marginal.

**P:** *En el film, las gallinas que compra son de un área contaminada. ¿Usted apoya este tipo de marginalidad ?*

**JR:** No había contaminación. Aquel problema ocurrió dos años antes de la epidemia. Hubo una zona prohibida durante un mes. El cartel que aparece en la película fue hecho por nosotros. Lo pusimos al final como una broma.

**P:** *Eso creó un problema para aquellos que, como nosotros, desconocían la situación. Lo que vimos parecía reforzar los prejuicios básicos contra los africanos. El rostro malvado de la mujer que hechiza. La policía es inepta. Los comerciantes tienen un auto peligroso unido con saliva y goma. La gente vende gallinas contaminadas. Su idea de mostrar los "hippies" de África no funcionó.*

**JR:** Tal vez esto es su propio prejuicio Occidental.

**P:** *Puede ser cierto, pero "Cocorico" es presentado como un filme de ficción, no antropológico. Todos sabemos que África está en transición, y esta película muestra que nada positivo está ocurriendo, concreta o inconcientemente.*

**JR:** Desde mi punto de vista es totalmente positiva. Los africanos tienen una historia propia y su modo de ser. Pero llegan expertos nacionales y extranjeros diciendo que su vida familiar no es buena y que no hacen su trabajo competentemente. Sam y los otros han visto mucha gente como ésa ir y venir. Saben que la mayoría de tales expertos nunca preguntan a los campesinos por qué usan determinada técnica. Yo no puedo ver cómo se pueden hacer cambios antes de conocer los hábitos de la gente. Si usted quiere cambiar los métodos de cultivo africanos tiene que tomar un compromiso de por lo menos veinte años. ¿Cuántos ingenieros, especialistas o expertos están preparados para pasar tanto tiempo en una sola nación africana? No muchos. La mayoría prefiere hacer un informe y volver a casa. **Cocorico** muestra algunos de los esquemas y estrategias usados por el común de los africanos. Creo que la relación que ellos tienen con sus máquinas es mucho más positiva que las de Europa. Sam es un muy buen mecánico, sabe todo sobre su auto, ya que hace todo por sí mismo. Para él no era problema desarmarlo para cruzar el Níger. Tuvo que tener un poco de cuidado para evitar que el agua entrara en el aceite y el cilindro, pero sabía qué hacer. Podía desarmarlo y volverlo a armar simplemente con las herramientas que mostramos. Yo podría haber hecho un filme sobre un africano que repara transistores, que carece de un aprendizaje formal pero tiene un sistema con un pequeño parlante como el de los grabadores. Está conectado a una batería y sabe cuándo hay un defecto en el circuito. Es una aproximación espontánea a la electrónica. Usted no tiene que conocer los principios de la física para arreglárselas con el motor de un auto o reparar un transistor.



**P:** *En la película pareció que los africanos trataban a su auto como algunos personajes cómicos de los filmes de Hollywood y de la TV americana.*

**JR:** Desconozco cuál es la relación entre auto y hombre en Estados Unidos, pero en Francia, si un auto se descompone o si tiene una goma pinchada es una catástrofe. En África, en cambio, es una alegría, porque usted se queda allí. Alguien dirá: "Bueno, estamos detenidos. Ahora podemos quedarnos unos días y conocer a gente que nunca hemos visto antes y que nunca más veremos". En los años 40 nosotros hacíamos andar los autos con una especie de gas de carbón, porque no había petróleo. Estábamos detenidos todo el tiempo. Al principio me ponía furioso, pero luego aprendí el camino africano y ahora esas cosas no me importan. Tampoco uso reloj. Esta es la perspectiva que he tratado de captar en la película.

**P:** *¿Cuál ha sido la recepción que tuvo en Francia?*

**JR:** Cuando el film se pasó en París yo estaba en África. Por lo tanto no hubo conferencia de prensa ni publicidad de ningún tipo. Salió en tres teatros y en dos meses se habían vendido 50 mil entradas. Las únicas copias eran en 16 mm, malas y sin subtítulos. Una de ellas fue usada aquí. El distribuidor se volvió ambicioso y quiso ampliarlo a 35 mm. Se hicieron cinco copias. Desafortunadamente, quebró y no pagó al laboratorio. Las copias quedaron bloqueadas y estoy tratando de hacer un arreglo con dicho laboratorio. También estamos trabajando para conseguir la distribución comercial en África.

**P:** *Antes habló acerca de la construcción de una cámara mientras hacían “Crónica”. Suena como lo de Sam con su auto. A través de los años su equipamiento ha cambiado mucho, ¿no?*

**JR:** Comencé haciendo películas en 16 mm. porque nunca tenía dinero para el 35 mm. Esto era en el 46, cuando el 16 mm era estrictamente amateur. Más tarde conseguí una vieja cámara de noticieros de la Armada Americana, con excelentes lentes. Filmé todos mis primeros filmes con esta cámara. No había mesa de montaje ni empalmadora en esa época. Usted tenía que cortar y pegar los pedazos de película con sus dedos. Como no había visionadora, proyectaba la película con un proyector y cortaba. No había sonido, excepto en 35 mm. Cuando completé mi segundo filme, le pedí a algunos trabajadores africanos que estaban en París que hicieran música al mirar la proyección. Fue una idea simple, pero me dio música genuina africana como acompañamiento, y esto era mejor que nada. Con el tercer filme usé el primer grabador Nagra; se suponía que era portátil, pero pesaba más de 50 libras. La película no tiene sonido sincrónico, pero pudimos grabar la música. Luego tenía que transferir el sonido de la cinta al tipo de disco de grabación usado en aquella época en las emisoras de radio. Algunas veces improvisé comentarios y los mezclé en la banda sonora. Afortunadamente, la televisión usó equipos de 16 mm y con el boom que significó tuvimos mejores implementos: la primera empalmadora buena, la primera visionadora, el primer mezclador de sonidos. Aún queríamos un verdadero sonido sincrónico que fuera portátil. Teníamos un equipamiento que pesaba toneladas, y requería una cuadrilla de cinco para cargarlo. Probamos todo tipo de trucos para resolver el problema. En **La Pirámide Humana** usamos una técnica que hoy suena graciosa. La cámara estaba puesta en un trípode con un blimp y toda la gente estaba parada en torno a la misma y a igual distancia, de tal manera que pudiera ir de uno a otro sin problema de foco. Se podía tener entonces a la gente hablando hacia la cámara. Usamos esa técnica más de una vez, pero era limitada. Estoy hablando de los años 50. Cuando estábamos montando ese filme decidimos hacer **Crónica de un Verano**.

**P:** *¿Y fue entonces cuando construyeron la Eclair?*

**JR:** Sí, me encanta acordarme de eso. Hacia el final de la película Michel regresó a Montreal con una nueva técnica, y nosotros ya teníamos una cámara nueva. Todos aprendimos mucho de esa experiencia. Yo aprendí a “pasear” la cámara, a usar el gran angular. Después de aquel filme el cine francés no fue la misma cosa. Todos querían caminar con la cámara, aunque la tuvieran sobre un trípode y se desplazara sobre rieles. Los obligamos a pensar en lo que era la “verdad” en el cine. Después Coutard hizo nuevas mejoras, y tuvimos la Eclair chica. Desafortunadamente, los principales ingenieros dejaron París y volvieron a Grenoble. Iniciaron su propia compañía y construyeron nuevas cámaras. Coutard es aún joven y está lleno de nuevas ideas todo el tiempo, ideas locas y maravillosas. Trabaja con Godard. Todos nosotros sentimos que no hay secretos. Cada uno es capaz de aprender lo que hay que aprender. Si usted tiene que usar una cámara debe aprender a repararla. La idea con las nuevas cámaras es haber pasado por lo menos un día en la fábrica. Usted la arma solo o la desarma tres o cuatro veces, hasta que la conoce perfectamente. Usted conoce ya lo que va a filmar. Sabe cómo ajustar la cámara, sabe que es una máquina y no tiene magia adentro. Si algo falla, puede cambiarlo como cambia una goma pinchada. Hay todavía muchas películas por hacerse y muchas mejoras en las cámaras. Coutard tiene en su mente un plan de tres años, con una creación tecnológica para cada año. A él le gustaría ver una cámara con foco que se pudiera conectar con el foco de los lentes, y una zona con sus correspondientes focos sonoros. Lo que es importante en el trabajo que he hecho es grabar rituales y modos de vida que

están desapareciendo rápidamente. Con los nuevos equipos vamos a poder hacer muchos filmes mejores, y la gente de esas películas va a poder hacerlos también. Espero que esto suceda.