

Entrevista a Jean Rouch realizada por Dan Georgakas, Udayan Gupta e Judy Janda

P: *Señor Rouch. Vostede é moi coñecido en Estados Unidos por **Crónica dun verán**, mais sucede que canto máis sabemos deste filme que iniciou o cinema-verdade, máis controvertíbel nos resulta. Por exemplo, algúns dos seus propios comentarios logo da proxección no Museo de Historia Natural provocaron cuestionamentos sobre a fundamental "verdade" do filme. Vostede afirmou que as escenas das secretarias foron rodadas nas oficinas de Cahiers du Cinema. Tamén falou dos individuos do filme, moitos dos cales íanse converter en realizadores cinematográficos e outros, como Regis Debray, serían personalidades senlleiras do marxismo. Máis que mostra da tribo parisina de fins dos anos 50, semella o retrato dunha vangarda artística e política. Ao tempo, hai moi poucas referenzas no filme ao feito de que esta xente é excepcional. Un punto secundario é que eles nunca empregan palabras como socialismo ou comunismo. Podería explicar de que xeito o filme evolucionou dende a idea orixinal até esta realidade?*

JR: Ao primeiro, cando empezamos a pensar neste filme, díxenlle ao meu colaborador, Edgar Morin, que eu realmente non coñecía moitos traballadores industriais. Edgar dixo que solucionaríase iso. Eu só me enterei ao remate que a xente que el elixiu pertencía toda ao grupo político "Socialismo ou barbarie", o mesmo que o propio Morin. Isto converteuse nalgo moi conflictivo para o desenvolvemento do filme, e que non tiven claro dende o comezo. Penso que vostede está trabucado cando di que eles non mencionan o comunismo. Nun intre un operario séntese infeliz porque non fai ren para alén do seu traballo na oficina. Morin dille: "Lembras cando eramos militantes do mesmo partido? Daquela fixemos algo. Agora, onde é que estamos?" Esta é unha referencia a que ambos estiveron no Partido Comunista. Morin e os outros abandonaron o Partido en desacordo con este cando apoiou a represión dos húngaros.

P: *Daquela, despois de todo, vostede está afirmando que non se trata da "tribo parisina".*

JR: Está ben, é unha tribo, mais unha tribo especializada. (risas)

P: *Talvez unha sub-tribo?*

JR: Si, iso gústame. Afortunadamente foi una tribo cualificada; a xulgar polas súas actitudes. Pódese ver alí o que ía a explotar en toda Francia en maio do 68.

P: *Hai aquí algunhas implicacións problemáticas para os documentalistas, e, en especial, os que traballan no campo da antropoloxía. Cando unha persoa vai a un lugar descoñecido e un guía dille: "heino levar ver un grupo de operarios"; ou "mostrareille un importante ritual", como sabemos o que estamos a ver? Neste caso vostede estaba no seu propio país, traballando cun amigo, e en certo xeito tomoulle o pelo. El díxolle: "Velaquí algúns obreiros", e resultou tratarse dunha tendencia política cuxa virtude era a de non ser para nada típica.*

JR: Ten toda a razón. Talvez deberíamos agregar algún subtítulo que identificara "o partido" como o Partido Comunista.

P: *Pero hai máis ca iso.*

JR: Quero dicir que estaba claro para a audiencia francesa. Este grupo non era en absoluto ilegal, mais debía ter precaucións. Naquel intre a guerra de Alxeria era o principal problema político, e esta xente estaba axudando os revolucionarios. Non

se podía falar de certas cuestións, pola súa propia seguridade e a dos alxerianos. Mais a audiencia francesa daquel momento non tería ningún problema de enxergar ao que remitían os que falaban. Mostrado agora e noutro país xorden problemas.

P: *Vaiamos a algunhas das técnicas que vostede emprega. Unha das secuencias máis fortes foi claramente preparada por vostede como "director"; aínda que os "actores" non souberan o que ía ocorrer. Estamos a falar da escena onde lle pide ao estudante africano que interprete o significado da tatuaxe que Marceline ten no seu pulso.*

JR: Aquilo foi unha provocación. Cando vin o filme por vez primeira deime de conta de que eu tiña un sorriso moi cruel; que me amola aínda hoxe. Mire, estabamos a xantar xa fóra do Museo de Arte e empezamos a falar do antisemitismo. Cando fixen a pregunta, o illamento e os prexuízos culturais agromaron dramaticamente. Antes deste intre a xente estaba leda a rir. De súpeto os europeos empezaron a chorar e os africanos ficaron totalmente abraiados, pensaban que a tatuaxe era unha caste de adorno. Todos quedamos profundamente afectados. O camarógrafo, que era un dos mellores documentalistas estaba tan abatido que ao remate da secuencia está fóra de foco. Parei a filmación para dar a todos a oportunidade de recuperárense. Agora ben; se este é un intre espontáneo ou un intre planeado, ten algunha importancia?.

P: *No Museo vostede indicou que a realización do filme incluíu a realización simultánea dunha cámara.*

JR: Oh, si; isto foi unha das mellores partes da experiencia do filme. Ubiquémonos nos anos 50, cando as cámaras eran pesadas e estáticas. Eu fora a un encontro de cinema en California, onde coñecera a Michel Brault, que me mostrou o filme **Os raqueteiros** (1958). Pedíume que pasara por Montreal; eu aceptei o convite e vin os primeiros filmes feitos polos cineastas mozos do Quebec. Eles estaban a empregar un novo tipo de lentes, o grande-angular; tamén estaban empezando a sacar a cámara do trípode e a "camiñar con ela". Encantoume. As cámaras eran aínda ruidosas, mais se un envolvía un abrigo ao redor delas podía evitar algo de barullo.

De volta a Franza, Morin faloume da idea do filme. Comecei cun moi bo camarógrafo, mais cando lle pedín que "camiñara polas rúas" o pobre home renunciou; era de máis para el. Daquela díxenlle a Anatole Dauman, o produtor, que o único que podía facer o que precisabamos era Michel Brault. Que ofensa para o cinema francés! Tiñamos que ir a Montreal a buscar a persona que necesitabamos. Ao tempo falei con Raoul Coutard, que era o pai da cámara "Eclair Cammeflese 35 mm", e contoume que había unha cámara nova que me podía interesar. Era un prototipo militar construído para ser empregado nun satélite espacial. Era lixeira, segura e firme. Infelizmente, tiña capacidade para tres minutos de filme tan só. Pedílle que construíra un modelo con maior capacidade, e el dixo que o ía tentar. É así como empezamos a filmar cunha cámara que non existía. Tiñamos un contrato co fabricante, polo cal eles non se facían responsábeis dos problemas que a cámara puidera ocasionar ao filme, mais Coutard aceptou reparala mesmo todas as noites. Logo de cada filmación, Edgar e máis eu llevábalos e decíámoslle qué problemas atopamos, e que novas propostas tiñamos.

A creación da cámara precedeu ao filme. Púxenme moi ledo co resultado. Estaba dobremente feliz, por traballar con xente tan seria e por ver cómo a cámara nacía. Mais había un problema con eles, e especialmente con Morin, quen non se daba de conta do pracer que un pode chegar a ter na vida por cousas coma estas.

P: *Unha cousa que semella clara vendo filmes seus tres tardes consecutivas é que **Crónica dun verán** ten un aspecto totalmente distinto aos seus demais filmes. Polo xeral nos filmados en África hai tomas de longa distancia que amosan xente realizando rituais relixiosos ou outros ritos que teñen a ver con valores non racionais. En **Crónica...** os personaxes xeralmente falan, e fan de complexas ideas filosóficas e psicolóxicas; a acción é interior e hai moitos primeiros planos.*

JR: Parte da explicación ten a ver coa cámara. Cando empezamos o filme a cámara estaba aínda no seu trípode. Mais o efecto pareceu estático de máis e empeceina a mover cando a xente falaba. O xeito en que eles ollaban e o que facían coas mans parecíame importante; por iso fixen primeiros planos. Logo saímos e camiñamos polas rúas. Aínda cando filmamos os participantes mirando o que até ese intre tiñamos completado do filme non houbo primeiros planos de Marilou, de Marceline e de ningún deles. Eu acepto o seu cuestionamento. Lembre que eu non coñecía esa xente persoalmente e eles comezaron a me falar de problemas moi íntimos. Eu estaba unha miga turbado. A primeira secuencia de Marilou foi filmada a primeira vez que a vin. Na segunda estabamos só no apartamento de Marceline, logo de xantar. Ela falaba con moito nerviosismo, eu reaccionei tomando eses grandes primeiros planos, para tentar penetrar no seu interior. Fiquei ben traumatizado por esa experiencia. Vostede ten razón, eu nunca fixen planos tan achegados como eses noutros filmes; mesmo nos filmados en Franza.

P: *É notábel cómo os seus filmes sobre Franza enfatizan o xeito en que os europeos pensan, namentres os seus filmes sobre África enfatizan cómo os africanos se comportan.*

JR: Este é un punto interesante, e debo dicir que é a primeira vez que mo preguntan. Como dixen, outros filmes que fixen en Franza non teñen tantos primeiros planos. Outra cousa; ao empezo nós filmabamos xente a cen metros, e eles non sabían que os estabamos a filmar. Pensaban que eramos un grupo de xente cunha cámara, sen máis. Iso amólame moitísimo. Queríamos facer algo que fose espontáneo, mais resultou unha cámara inxenua, empregada ás agachadas. A nosa precaución vén do feito de que Angelo e os seus amigos tiñan tantos inimigos que debiamos protexelo.

P: *Mais isto non explica por qué nos filmes africanos ninguén lle fale directamente. Como se explica isto, dada a forte tradición oral desa cultura? O que vemos nos seus filmes é unha caste de homenaxe ao primitivo, ao pasado, ao exótico. Non hai unha sociedade africana moderna con elementos tan creativos como o grupo que se chamou a si propio "Socialismo ou Barbarie"?*

JR: Fai vostede boas preguntas. As explicacións proceden de varios niveis. Unha resposta inmediata que teño é que eu decidira non facer filmes políticos verbo da África da post-independencia. Logo de todo, non se trataba do meu país. Eu creo que é imperialista proxectar os propios valores políticos sobre África. Este tipo de filmes deben ser feitos por africanos. Estiven tentado a romper esa regra; eu tiña unha moi boa relación con Kwame Nkrumah e comecei a facer un filme sobre el. En **Xaguar** (1967) pode ver parte do golpe de Estado que o derrocou. Logo daquel golpe todo o que tiña a ver con Nkrumah foi destruído. Eu tiña a idea de facer o filme sobre el no exilio, mais logo de tres meses vin que iso era inconveniente. Tería sido imposible mostrar aquel filme no país onde máis conviña. Quen era eu para facer ese filme? Tería sido una vergoña para el e os seus.

FICHA TÉCNICA DE *CRÓNICA DUN VERÁN*

Título orixinal: Chronique d'un été

Director: Jean Rouch e Edgar Morin

Produtor: Anatole Dauman

Director de produción: André Heinrich

Cámaras: Michel Brault, Raoul Coutard, Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès

Montaxe: Jean Ravel, Néna Baratier, Françoise Colin

Son: Michel Fano, Guy Rolfe

Música: Pierre Barbaud

Produtora: Argos Films

País: Franza

Ano: 1961

Duración: 85 min.