

Para mí hacer un film es una cosa tan particular que los únicos medios que utilizo son las técnicas específicamente cinematográficas —tomas de vistas y de sonido, el montaje de la imagen y de las grabaciones. Por esto me es muy difícil hablar de ello y sobre todo escribir. Nunca he escrito nada antes de comenzar un film y cuando, por razones administrativas o financieras, me he visto obligado a redactar un guión, una continuidad, una sinopsis, no he llegado nunca a realizar esos films.

Un film es una idea, fulgurante o elaborada lentamente, pero que no puede abandonarse, cuya expresión solo puede ser cinematográfica. En el camino de Acera a Abidjan, el sol juguetea entre las hojas de los árboles, la capa ondulada reemplaza al betún sinuoso. He pasado por aquí muchas veces. Manejo, al lado mío se han dormido. Entonces, en el decorado siempre cambiante pero siempre renovado aparecen otros decorados, otros personajes: así, en algunas horas de fatiga y polvo, he visto y oído el bosquejo de LA PIRAMIDE HUMANA, mucho más parecido al film que realicé luego que todos los «proyectos» que tuve que escribir.

O bien es en un bar, en Treichville, un domingo por la noche, donde habíamos errado con un amigo en la búsqueda de esas fiestas fastuosas que sólo los muchachos y las muchachas de allá saben organizar en medio de las calles sórdidas, en medio de los cuchitriles. El fuerte contraste entre la alegría efímera del domingo y la desgracia cotidiana, sé que me atormentará hasta el mismo momento que pueda expresarlo. ¿Cómo salir de ese bar y gritar en la calle? ¿Escribir un libro más público que esta encuesta sobre las emigraciones en la Costa de Marfil, que estamos efectuando y que si llega a publicarse sólo interesará a los especialistas? La única solución sería la de hacer un film, donde no fuera yo el que gritara mi alegría o mi rebeldía, sino uno de esos jóvenes para los que Treichville era a la vez el paraíso y el infierno. Y en ese bar «de ambiente», una noche lúgubre de enero de 1957, YO UN NEGRO me pareció una necesidad.

Y todos los otros films, que se me imponían súbitamente, sobre los caminos de Africa o sobre los ríos, construyéndose en ese extraño contacto con los paisajes o los climas, donde el viajero

solitario descubre lo que buscaba con tanta insistencia, ese diálogo consigo mismo, con sus sueños, esa facultad de «distancia íntima» con el mundo y los hombres, esa facultad que los antropólogos y los poetas conocen tan bien, y que me ha permitido ser a la vez el observador entomólogo y el amigo de los **MATRES FOUS** (Locos Maestros), el conductor del juego y el primer espectador de **JAGUAR**... pero cada vez con la condición, de no fijar jamás los límites del juego cuya única regla es la de filmar cuando los otros, y usted mismo, tengan realmente ganas.

La cámara (y desde hace algunos años el magnetófono) se han convertido así para mí en instrumentos indispensables, tan indispensables como el bloc de notas o la pluma, teniendo cada uno su especialidad, su momento para ser empleados, su límite (estuve varios meses sin filmar en Africa, puesto que no pasaba nada, y luego, un día, o bien pasaba algo, o no podía escapar a ciertas ideas que debía expresar).

Esa dificultad, casi insalvable para mí, de expresar lo que será un film antes de hacerlo, es, sin duda, para los que me rodean y que colaboran conmigo la más cruel de las pruebas. Cada vez que me he encontrado en esas condiciones, los conflictos han estallado y no he sabido como detenerlos, cogido entre el deseo de ser fiel (puede ser que demasiado supersticiosamente) a un método que ya había probado, y el deseo de

pecto a colaboradores que no podían ser otra cosa que amigos.

Y cada vez he recommenzado ese diálogo imposible entre lo incomunicable y aquellos a los que debía comunicarlo.

También, como introducción a **CRÓNICA** no sabría aquí hacer otra cosa que un recuento de cierto tipo de cine que puede ser llamado etnográfico.

Evidentemente puede parecer un poco presuntuoso el escribir sobre una experiencia que no está todavía terminada, una experiencia que está desarrollándose... Pero pienso que es necesario hacerlo.

El cine etnográfico nació con el cine, con el fusil cronofotográfico de Marey, el cual uno de los primeros que lo uso fue un antropólogo, el Dr. Regnault, que gracias a él estudió el comportamiento comparado de europeos y africanos.

Seguidamente el cine se dirigió por otros caminos y verdaderamente el film documental, a pesar de todo, permaneció como una categoría aparte... Hay que nombrar aquí al padre del cine etnográfico Robert Flaherty. Flaherty realizó el primer film etnográfico del mundo, **NANOUK**, en condiciones extremadamente difíciles. Así, desde el principio, Flaherty hizo una tentativa que desgraciadamente fue muy pobremente continuada. Pensaba que para filmar a los hombres pertenecientes a una cultura extranjera, primero era necesario conocerlos. Por lo tanto pasó un año en la bahía de Hudson en medio de los esquimales, antes de filmarlos. Expe-

rimentó igualmente lo que sólo ahora comenzamos a aplicar metódicamente: proyectar a los hombres que filmamos el film que le hemos hecho. En esa época los trabajos de laboratorio eran una cosa extremadamente delicada. Flaherty no dudó en fabricar en su pequeña cabaña de la bahía de Hudson un laboratorio en el que revelaba sus films. Los secaba corriendo al aire, cuenta él, y para sacar las copias, como no tenía una buena fuente de luz— en esa época las copias necesitaban una fuente de luz considerable— había hecho un pequeño agujero en la pared de su cabaña y, cuando había sol, lo utilizaba para sacar las copias de su film. Fue así como proyectó ante Nanuk y su familia la primera versión de NANOUK EL ESQUIMAL. Pero esta primera versión no la ha vuelto a ver nadie puesto que, como a lo mejor saben ustedes, un incendio arrasó la cabaña y el film fue completamente destruido. Flaherty, en ese momento, era ingeniero-geólogo. No dudó en volver a comenzar (era de origen irlandés, y por lo tanto muy testarudo) y gracias a las pieles Revillon, pudo preparar una segunda experiencia y realizar por segunda vez el NANOUK OF THE NORTH que conocemos. MOANA OF THE SOUTH SEAS fue realizado por Flaherty cinco años después de Nanouk. NANOUK había sido un éxito comercial considerable y Flaherty se había visto animado por las sociedades de producción americanas para ir a realizar un film en los Mares del Sur. Apli-

có un método parecido: se fue a las Islas Samoa, estuvo allí durante un año sin filmar y, al cabo de un año, cuando hubo aprendido el idioma—vivía allí con toda su familia— comenzó a filmar la vida cotidiana de los habitantes de las Islas Samoa. Aplicó el mismo método: revelaba sus films en el lugar, los montaba y los proyectaba, al mismo tiempo de la realización, a todos los que había filmado. MOANA, al contrario de NANOUK, fue un completo fracaso comercial y la mayor parte de los films de Flaherty solo tuvieron un éxito limitado. Flaherty murió hace algunos años en una pequeña granja de Vermont extremadamente modesta, donde sigue viviendo su mujer, Frances Flaherty. Se preparaba para realizar una expedición cinematográfica al Africa negra...

Por la misma época en la URSS un equipo de entusiastas cineastas trataba de emplear la cámara hasta el límite de sus posibilidades. Ese equipo de Dziga Vertov, alrededor del año 1929, escribió un manifiesto «La Cámara ojo». La cámara era un ojo, un nuevo ojo abierto al mundo y que permitía hacerlo todo. Las tentativas de Dziga Vertov fueron condenadas severamente por la URSS de esa época; sin embargo, sus películas fueron difundidas por el mundo entero. Aportaron un elemento nuevo: el «cine verdad». Era una tentativa completamente loca, pero una experiencia apasionante, y «EL HOMBRE DE LA CAMARA» permanecerá como la primera tentativa de llevar la

cámara a la calle, de hacer de la cámara el actor principal, el objeto de ese culto nuevo donde el sacerdote es el operador, ese culto del cine total.

Pero algunos pensaron que esa tentativa era un fracaso porque la gente en la calle mira la cámara, porque la cámara es un objeto demasiado pesado, porque el sonido no ha sido inventado. Georges Sadoul me decía hace algún tiempo que en las notas inéditas de D. Vertov éste había previsto, con la llegada del cine sonoro, la posibilidad de grabar en sonido sincrónico lo que abriría un nuevo capítulo en el «Cine-ojo», convirtiéndose así en el «cine ojo y oído». Es precisamente lo que tratamos de hacer hoy en día.

Hay que añadir un tercer maestro a este preámbulo: Jean Vigo. En efecto, por la misma época en Francia, Jean Vigo también trataba de usar la cámara libre para mostrar sencillamente los gestos de sus contemporáneos, y a través de su cultura... así se hizo **A PROPÓSITO DE NIZA**. De esos tres esfuerzos nació el cine etnográfico. Pero ese nacimiento fue difícil. Cuando progresó la técnica, ese cine se dividió en dos ramas. Por una parte, bajo la influencia de Flaherty y a pesar de él, nació el cine «exótico», un cine basado en lo sensorial y sobre la extrañeza de los extranjeros un cine racista que se ignoraba. Por otra parte, del lado de la etnografía, bajo el impulso de Marcel Mauss, el cine se introdujo en

un camino igualmente extraño, el de la investigación total. Mauss recomendaba a sus alumnos que usaran la cámara para captar todo lo que pasaba alrededor de ellos. No hacía falta moverla, era un testigo seguro y era con las películas que se podían estudiar ciertos gestos, ciertas conductas, ciertas técnicas... Por esa época, Marcel Griaule trajo del país Dogon los primeros films etnográficos franceses, seguido por P. O'Reilly, oceanista y cineasta. Desgraciadamente la guerra interrumpió sus trabajos y hubo que esperar hasta la post-guerra para que hubiera una nueva evolución...

Fué una revolución. En lo que respecta a 16 mm. Durante la guerra los camarógrafos de actualidad habían usado con gran éxito las cámaras de 16 mm. y sus films habían podido ser ampliados hasta 35 mm. formato standard. Desde ese momento la cámara no era ya ese objeto voluminoso que los amigos de D. Vertov no podían pasear por la calle sin que todo el mundo la viera. Se convertía en un pequeño objeto tan fácil de manejar como una Leica, o como una pluma lo que aseveraba la profecía del «Profeta» Alexandre Astruc. El empleo del color permitía igualmente no preocuparse de las cuestiones de iluminación: ¿qué podía importar el ángulo de las tomas? Con el color todos los planos estaban logrados.

Por esa época un grupo de jóvenes etnólogos decidió usar la cámara de una manera especial,

en el mismo momento, en Francia, en Bélgica, en los Estados Unidos, en Gran Bretaña, en Suiza; esos etnólogos habían tenido todos la misma idea: tomar las imágenes lo más sinceramente posible, pero respetando las reglas del lenguaje cinematográfico. Se veía entonces que entre la etnografía y el cine había en realidad, una diferencia muy pequeña. Lo he señalado muchas veces, cuando el cineasta lleva a la película los gestos o los hechos que lo rodean, se conduce como un etnólogo que anota en su libreta las observaciones; cuando seguidamente los monta es como el etnólogo que redacta su informe; cuando los difunde hace como el etnólogo que da su libro para que sea publicado y difundido... Hay en ellas técnicas muy similares y el film etnográfico, en esas técnicas, ha encontrado realmente su camino. (La posibilidad de grabar fácilmente el sonido había aportado un elemento nuevo. Alrededor de 1949, unos fabricantes perfeccionaron unos magnetófonos autónomos, permitiendo en principio a un etnólogo el partir con una cámara y una grabadora autónoma).

En Francia, en el Museo del Hombre, nuestro amigo Roger Morillére da, desde hace diez años, cursos de iniciación cinematográfica a los estudiantes de etnología. El cine sonoro se ha convertido en una de las técnicas que se le enseña a los futuros investigadores como se les enseña a estudiar los lazos de parentesco y la Prehistoria, o a

hacer colecciones de objetos. Tenemos ya logros de los que podemos felicitarnos: los films franceses de Morillére, de Monique Gessain, del Padre Pairaut, de Igor de Garine, de Daribehaude, de Guy Le Moal; los films belgas de Luc de Heusch, los suizos de Henri Brandt, los canadienses del maravilloso grupo de la Oficina Nacional del film de Montreal, los americanos de Marshall y Gardner, los de la escuela sociológica italiana, etc...

Hay que decir con cierto orgullo que esas películas realizadas con nada (un film etnográfico en 16 mm. cuesta 1 millón y medio de francos antiguos y en el rodaje 200,000 francos) han logrado tener influencia en dos aspectos.

En el plano mismo de la etnografía, recuerdo que al principio cuando comenzamos a manejar las cámaras mis compañeros y yo, ya fuera aquí, o en Bélgica o en Suiza o en Gran Bretaña, o en los Estados Unidos, un determinado número de etnólogos clásicos consideraban que introducíamos en nuestra disciplina una «linterna mágica», un juguete, y que el cine podría ser cuando más un instrumento útil para ilustrar conferencias o exposiciones de seminario. Pero a fuerza de hacer films, hemos demostrado a los escépticos que el cine es un instrumento de investigación irremplazable, no sólo por su facultad de poder reproducir indefinidamente lo que ha sido observado, sino, volviendo a la antigua técnica de Flaherty, pa-

ra la posibilidad de proyectar el documento ante las gentes que han sido observados y estudiar con ellos en las imágenes su comportamiento.

En el plano del cine comercial nuestra influencia ha sido también importante. Primero, somos responsables del fracaso de cierto número de empresas cinematográficas que eran estafas monumentales, como las de los films de la gran serie CONTINENTE PÉRDIDO, MACIA VERDE, films de Walt Disney, etc... Creo que esa purga ha sido muy eficaz porque no hay derecho a explotar la mentira para ganar dinero. Se me dirá que el cine es el arte de la mentira, pero entonces que no engañen, que se hagan las series de TARZÁN (me gustan mucho los films de Tarzán) pero sin decir que se hace un documental.

Pero hay otra consecuencia; hemos contribuido indirectamente al nacimiento de lo que se ha llamado en Francia la «Nueva Ola». ¿De qué se trataba la nueva ola? Se trataba casi esencialmente de una liberación económica del cine comercial y de las normas tradicionales de la industria cinematográfica (Habíamos tenido predecesores en ese aspecto. Por ejemplo cuando Melville realizó EL SILENCIO DEL MAR compró película pasada y fué así como pudo hacer su película). Efectivamente, alrededor de 1949-50, no era posible filmar en 35 mm sin tener una autorización de filmación, sin tener un equipo mínimo, sin tener una autorización para comprar la pelí-

cula. Y hacer un film en esa época, necesitaba un presupuesto de alrededor de 60 a 100 millones. Pero hemos demostrado que con medios irrisorios podían hacerse films que puede que no fueran de una gran categoría, ni de una calidad excepcional pero que costaban mucho más baratos.

Para darles un ejemplo, un film como YO UN NEGRO ha costado en la filmación 400,000 francos. El interés de la técnica de 16 mm ampliada en colores estaba en que permitía un financiamiento en dos etapas. Se hace un film en 16 mm. Si no vale nada, sólo se ha perdido medio millón. Si vale la pena, se invierte el dinero para ampliarlo y en ese momento ya se sabe sobre qué se invierte el dinero y sobre qué se corre un riesgo.

Pero en todo esto nos faltaba algo, la grabación de sonido sincrónico.

Estábamos ocupados con ese problema, en Francia y en el extranjero, desde hacía muchos años y parecía insoluble por dos razones. La primera era la necesidad de grabar el sonido sincrónico en los estudios puesto que los micrófonos son sensibles al viento, a las condiciones atmosféricas y a los ruidos exteriores; la segunda era el peso de los aparatos; si en 16 mm. se habían liberado del peso, la cámara hacía un ruido de molino de café y era imposible filmar y grabar el sonido al mismo tiempo. Por ejemplo en LA PIRAMIDE HUMANA usábamos una cámara de 16 «blimpée» es de-

cir metida en una enorme caja que pesaba alrededor de 40 kgs. y hacíamos el máximo de grabaciones y de tomas en el interior para evitar esos ruidos exteriores. Cuando estábamos en Abidjan recuerdo muy bien que bastaba empezáramos a filmar una escena para que pasara un camión a 100m. de allí y para que el ingeniero de sonido nos dijera «¡paren!» es imposible. Sin embargo habíamos encontrado un sistema: la cámara se colocaba a igual distancia de los principales protagonistas y cuando un diálogo había comenzado no interrumpíamos la filmación, sencillamente le pedíamos a los intérpretes esperar que la cámara estuviera sobre ellos para responder a la pregunta o a la frase pronunciada por otro intérprete, pero ese mismo estatismo era paralizante.

Hacia esa misma época, en el Canadá, y Estados Unidos, otros buscaban solución al mismo problema. El año pasado, en el mes de agosto, esa solución apareció en tres países a la vez: en el Canadá, Estados Unidos y Francia...

En Francia el constructor André Coutant se había especializado en cámaras ligeras para vuelos de cohetes. Había tenido la idea de ensayar el usar una de esas cámaras eléctricas ligeras para hacer una cámara insonora. Nos presentó un tipo de cámara que no era completamente insonora, pero que pesaba 1.5 kg, que tenía un cargador de 120 m (10 minutos de autonomía) y que, gracias a una

funda fabricada por mis compañeros Morillère y Boucher, eliminaba el ruido como para ser usada en exteriores hasta muy cerca de un micrófono. Nuestro amigo Michel Brault, un camarógrafo canadiense, vino a París en ese momento y nos trajo los micrófonos que usaban las televisiones canadiense y americana, los «micrófonos-corbata». Esos micrófonos tienen la ventaja siguiente: no se ven. Habíamos solucionado el problema de Dziga Vertov: podíamos, con la cámara en una funda pasearnos por dondequiera, filmar con sonido sincrónico en el metro, en el autobús, en la calle. (Michel Brault nos aportó un método que había perfeccionado en el Canadá desde hacía tiempo: la cámara que caminaba. Había practicado desde hacía un año en caminar hacia delante, hacia atrás, de lado, de tal manera que la cámara en sus manos se hacía absolutamente móvil). Otra ventaja: la cámara en su funda era minúscula. Se podía filmar en medio de la calle y nadie sabía que se estaba filmando excepto los técnicos y los protagonistas: es así que técnicamente

CRÓNICA DE UN VERANO ha sido posible.

A partir de ahora etnógrafos y sociólogos podrán ir a cualquier parte del mundo y traer imágenes nunca vistas, imágenes en las que habrá esa sincronización completa entre la imagen y el sonido, el gesto, el decorado, el lenguaje. Disponemos para ésto de un instrumento fantástico y que progresa constantemente (micrófonos emisores,

cámara de diafragma automático, etc) . . .

Por el momento —claro que me dirijo a los etnólogos—, es necesario que podamos usarlo lo más pronto posible antes que ciertas manifestaciones de culturas amenazadas hayan desaparecido completamente. Por lo tanto creo que es necesario incrementar nuestro esfuerzo. Será necesario que en esa escuela que dirige Morillère en el Museo del Hombre, formemos etnógrafos y hasta cineastas para enseñarles esas nuevas técnicas del cine.

¿Adónde vamos? Debo decirles que no lo sé. Pero creo que

desde ahora, al lado del cine industrial y comercial, e íntimamente ligado a este último, existe un «cierto cine» que es ante todo arte e investigación (He hablado muy poco en esta exposición sobre CRÓNICA DE UN VERANO dejándolo en manos de Edgar Morin cuyo minucioso estudio sólo podía haber sido hecho por él, pues vuelvo a lo dicho anteriormente, el film es para mí un medio de expresión total y no veo la necesidad de escribir antes, durante o después de la filmación).

Domaine Cinema 1 —