

Jean Rouch

Un antropólogo de las fronteras*

Roger CANALS*, Universitat de Barcelona

Jean Rouch (1917-2004) es una referencia ineludible en la historia del cine etnográfico. Especialista en los rituales de posesión en África del oeste y claramente influenciado por el cine de Flaherty y de Vertov, Rouch desarrolló un método y una teoría cinematográfica que se oponían frontalmente a los principios del positivismo científico así como a las teorías objetivistas del cine etnográfico. Más concretamente, Rouch puso en práctica durante su trabajo de campo una “antropología compartida”, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones entre el antropólogo y la comunidad estudiada, y situó la idea de “reflexividad” como eje principal del conocimiento científico y del cine etnográfico. Crítico con la clásica distinción entre arte y ciencia, el director francés siempre reivindicó la creatividad, la experimentación y la libertad de estilo como puntos esenciales de la investigación etnográfica.

Palabras clave: antropología visual, cine etnográfico, Jean Rouch, reflexividad, África Occidental.

* Canals i Vilageliu, Roger (2008) “Jean Rouch. Un antropòleg de les fronteres”, en (Con)textos. Revista d'antropologia i investigació social, Número 1, pp. 91-106. ISSN:2013-0864. Primera edición en castellano para México: Revista Bricolage, 2010 (18). Traducción al español: Dzilam Méndez Villagrán.

* Roger Canals (Barcelona, 1980) es doctor en Antropología Social y Cultural, con especialidad en Antropología Visual por la *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* de París y la Universidad de Barcelona. Ha publicado diversos artículos sobre antropología visual y religiones afro-americanas en catalán, español, inglés y francés, así como el libro *L'image nomade* (Éditions Universitaires Européennes, 2010). Ha realizado también varios filmes etnográficos, entre los cuales *Rostros de una divinidad venezolana* (2007), que explora el culto de María Lionza en Venezuela y que ha recibido reconocimientos y premios en varios festivales de cine etnográfico. En la actualidad trabaja en la Universidad de Barcelona como profesor e investigador postdoctoral en el Departamento de Antropología Social y Cultural. Es también coordinador del Master en Antropología Visual de esta misma Universidad.

Este artículo fue escrito primeramente en catalán el verano de 2003. El hecho que motivó su redacción fue una visita de Jean Rouch a Barcelona a raíz de un ciclo-homenaje de su filmografía que se organizó en el Instituto Francés de la capital catalana. Rouch era ya por aquel entonces un hombre mayor. Conservaba sin embargo todo el ingenio, la vitalidad y la generosidad que le hicieron célebre, lo que permitió que pudiéramos hablar largo y tendido sobre su dilatada trayectoria como antropólogo y cineasta.

Una vez terminada la redacción, este texto no pudo ver la luz, y sufrió varios retoques, hasta que en 2008 se publicó por vez primera en su idioma original en el primer número de la revista Con-Textos, una publicación asociada al Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y África de la Universidad de Barcelona. En 2010, el texto fue publicado en español en la revista Bricolage (nº 18), una publicación estudiantil de la Universidad Autónoma Metropolitana de México (UAM).

*Mucho se ha escrito y discutido sobre Rouch desde que nos dejó un 18 de febrero de 2004. La ciudad de París, por ejemplo, celebró del 14 al 20 de noviembre de 2009 un congreso internacional enteramente dedicado a su obra (ver <http://www.comite-film-ethno.net>). Entre las publicaciones sobre el director francés, cabe subrayar el compendio de sus textos y artículos editado por el antropólogo y cineasta Jean-Paul Colleyn (Jean Rouch. *Cinéma et anthropologie*. 2009. Paris: Cahiers du cinéma-INA) o el magnífico ensayo de Paul Henley, un nombre de referencia en la antropología visual (*The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. 2009. Chicago: Chicago University Press).*

Pese a todas estas aportaciones tan recientes, pienso que el artículo que aquí se ofrece es plenamente vigente, y espero que sea de interés para el lector que desee iniciarse en la obra de Rouch o profundizar en ella. He introducido algunos cambios en relación a la versión que se publicó en 2010 que sin embargo no alteran en modo alguno el contenido esencial del texto.

*Debo decir para terminar que representa para mí una gran satisfacción publicar finalmente este texto en español en una revista europea como es *Imagens da Cultura / Cultura das Imagens*. Considero un honor formar parte del primer número de este proyecto y agradezco profundamente a José S. Ribeiro que haya pensado en mi trabajo para el volumen inaugural.*

*Roger Canals
Barcelona, diciembre 2011*

“Je est un autre” (Yo es otro)

Rimbaud

Jean Rouch nació en París en el año de 1927 y murió en Níger en el año 2004, durante una investigación etnográfica que terminaría con una nueva película *post mortem*. Antropólogo y cineasta, especialista en los rituales de posesión en África Occidental, Rouch es considerado como uno de los grandes maestros del cine etnográfico, un género que revolucionó completamente y para el cual siempre reclamó una consideración científica y un reconocimiento universitario.

Escribir sobre Jean Rouch es una tarea apasionante y difícil a la vez. Apasionante por que su cine y su vida son explícitamente un grito a la libertad y a la apertura al imprevisto. En la biografía y en la obra de Rouch encontramos un vitalismo frenético, un constante deseo de descubrimiento, una necesidad inacabable de poner en cuestión los cánones sociales, epistemológicos y estéticos de la época en que vivió. Las películas y los textos de Jean Rouch transmiten rápidamente este elogio de la vida, este interés hacia lo desconocido, este deseo de sobrepasar las fronteras geográficas y culturales para encontrar nuevas vías de conocimiento y de expresión. Hacer un artículo sobre el cine de Jean Rouch implica participar, aunque sea de manera indirecta, en este movimiento transgresor e inconformista que apostó por la creación de un método etnográfico que se alejara del paradigma objetivista clásico, así como un lenguaje cinematográfico nuevo, capaz de reunir la libertad de estilo, el rigor de la investigación y la apertura a la alteridad cultural.

Ahora bien, la experimentación constante, la abundante filmografía y la falta de unidad en el cine de Jean Rouch dificultan enormemente la redacción de un texto sobre su obra. Resulta casi imposible sintetizar en unas cuantas páginas la complejidad de una producción tan vasta, tan heterogénea y de tan difícil acceso. Pero, sobre todo, el principal obstáculo al momento de escribir sobre Rouch es llegar al expresar, por escrito, el carácter móvil y rompedor de su proyecto cinematográfico, la naturaleza dinámica y experimental de su obra. Rouch adoraba el cine porque lo consideraba un medio privilegiado para captar el movimiento de la vida, el paso del tiempo, los cambios que experimentan las culturas cuando entran en contacto las unas con las otras. Y es que toda la vida y el cine de Rouch se definen sobre todo por ser un movimiento perpetuo, una búsqueda inacabada e inacabable, un constante replanteamiento de los propios principios teóricos y estéticos.

Rouch decía que las películas etnográficas no deberían tener final, ya que representan un cine de la vida, y la vida es, esencialmente, un viaje continuo e inestable, hecho de proyectos inconexos, de contradicciones, de cambios de sentido. Ahora bien, el director francés subrayaba igualmente que la imposibilidad de captar la totalidad de este movimiento no debía conducir al abandono de la investigación sino, todo lo contrario, a la búsqueda y a la investigación, a la experimentación y al riesgo. Así mismo, la imposibilidad de conseguir analizar en un artículo toda la filmografía y el pensamiento de Jean Rouch no debe impedir escribir sobre su cine y plantearse una vez más el sentido y la importancia de su proyecto etnográfico.

El encuentro con África, el encuentro con el cine

La vida de Jean Rouch estuvo llena de giros imprevisibles. Durante la Segunda Guerra Mundial, alternó sus estudios en la escuela politécnica de París con la participación activa en la defensa de la capital francesa. El año de 1941, una vez licenciado en ingeniería de puentes y caminos, solicitó una plaza para ir a trabajar a África, consciente de que esta era una de las pocas posibilidades que le quedaban para abandonar una Francia parcialmente ocupada por el ejército alemán. Su demanda fue aceptada y, al cabo de pocos meses, fue enviado a Níger para supervisar la construcción de la carretera Niamey-Gao. Fue durante el ejercicio de su trabajo, y a causa de un hecho totalmente azaroso, que Rouch comenzó a sentir interés por la antropología y, más concretamente, por el cine etnográfico. Resulta que un día un grupo de trabajadores nativos de una obra próxima a donde trabajaba Rouch murieron fulminados por un rayo. Frente a los cuerpos sin vida de los operadores se organizó de forma espontánea un ritual de posesión que fascinó al joven Rouch. Sorprendido por la gestualidad, la simbología y la intensidad dramática de los rituales de posesión, resolvió realizar, en un viaje posterior, un documento cinematográfico que permitiera dejar constancia del aquellas ceremonias religiosas y mostrarlas “directamente” al público occidental.

Dicho y hecho: en el año de 1946 Jean Rouch bajó de nuevo el río Níger para estudiar y filmar los rituales de posesión de algunos grupos de la llamada África Negra. Tres objetos lo acompañaban en su travesía: una cámara de 16 milímetros Bell Howell comprada poco antes en el *Marché aux Pouces* du Paris¹, una grabadora portátil y una edición de bolsillo de *Iluminaciones* de Rimbaud. Estos datos biográficos resultan muy reveladores ya que sintetizan a la perfección los tres ejes principales e inseparables de la obra del director y antropólogo francés: el interés por la etnografía, la realización cinematográfica y la pasión por la poesía, especialmente por el movimiento surrealista. Ese mismo año Rouch realizó su primer cortometraje: *Au pays des mages noirs* (1946, 13 min.), donde se mostraba la caza del hipopótamo que realizaban los integrantes de la tribu Sorko. A esta película le siguieron títulos tan destacados como *Les magiciens de Wanzarbé* (1948, 32 min.), *Initiation à la danse des possédés* (1949, 16min.), o *Les maîtres fous* (1954, 36 min.) la cual provocó una gran polémica en su estreno y que hoy en día es considerada una obra de culto dentro el ámbito del cine etnográfico.

Muy pronto Rouch comenzó a realizar un tipo de películas que él mismo las denominó como etnoficciones y que consisten básicamente en la improvisación de escenas, de historias y de situaciones con algunos de sus amigos africanos. Las películas de esta etapa destacan por el hecho de oscilar entre el estudio etnográfico y la fabulación, y por ser tanto un impecable retrato de las transformaciones del África Negra como una crítica severa de ciertos temas occidentales sobre esta zona, así como de los efectos del colonialismo europeo. En estas películas, Rouch innovó en una cantidad considerable de recursos

¹ “Mercado de las Pulgas” de París. Se trata del mercadillo de objetos de segunda mano más célebre de la capital francesa.

cinematográficos que, como reconoció el propio Jean-Luc Godard, ejercieron una gran influencia en la *Novelle Vague* francesa. Especialmente interesantes son algunas de las realizaciones que realizó con sus amigos Lam, Damouré y Tallou como por ejemplo *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974) o la última obra del realizador, *Le rêve est plus fort que la mort* (2002). También cabe mencionar de manera especial la película *Chronique d'un été* (1961), realizada en París durante el verano de 1960 en colaboración con el filósofo y sociólogo Edgar Morin. Esta película, calificada como el manifiesto fundador del cinema-vérité (movimiento cinematográfico francés similar al *Direct Cinema* de los Estados Unidos, al *Candid Eye* de Canadá o al *Free Cinema* de Inglaterra) se proponía un doble objetivo: por un lado, estudiar la complejidad social de París de los años sesenta y, por otro lado, poner en cuestión el mismo medio cinematográfico como un instrumento de investigación sociológica. Esto con la intención de dar a conocer el cine etnográfico y de quitarle la etiqueta de género “minoritario y académico”, Rouch, junto con André Leroi-Gourham y con la colaboración del Museo del Hombre de París, fundó en 1952 el Comité de Filme Etnográfico (*Le Comité du Film Ethnographique*) e impulsó en 1980 la creación de un festival cinematográfico en la capital francesa que se ha convertido en un encuentro de referencia para antropólogos y cineastas y que recientemente ha cumplido sus treinta años de existencia.

Los orígenes del cine etnográfico

Para entender la singularidad del proyecto de Rouch, debemos situar su obra en el contexto de la evolución del cine etnográfico. La historia del cine etnográfico es tan antigua como la del cine mismo. En el momento de la aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX, los científicos e investigadores europeos (tanto los relacionados con el estudio de la naturaleza como los enfocados al estudio de las tradiciones y prácticas sociales humanas) vieron en este nuevo medio una herramienta inigualable para explorar, captar y coleccionar las peculiaridades del mundo. Este proyecto cinematográfico estaba claramente inspirado en la filosofía positivista, la cual postulaba la existencia de una verdad intrínseca al mundo exterior e independiente de la mirada del investigador. La tarea de éste último era desde esta perspectiva, descifrar la verdad objetiva mediante la puesta en práctica del método científico. En este contexto la imagen cinematográfica era vista como un instrumento que posibilitaba obtener una reproducción fiel y verdadera del mundo exterior. Gracias al cinematógrafo debía realizarse el viejo sueño positivista de la creación de un archivo universal de la geografía humana y natural del planeta. Desde un punto de vista formal, este primer cine etnográfico mostraba las costumbres de los pueblos no occidentales a través de un estilo objetivista, distante y observacional, que se definía por la aparente no intervención del realizador sobre el comportamiento de los individuos filmados. A partir de la irrupción del sonido, el cine etnográfico incorporó una voz en off de carácter expositivo, neutral e impersonal, que tenía como fin explicar –es decir, interpretar– el contenido de las imágenes, haciéndolas así más comprensibles al público occidental. En conclusión, en el contexto de la filosofía positivista, se consideraba que solo se podría realizar una película “científica” y etnográficamente rigurosa a través de un estilo expositivo y (presuntamente)

objetivo. Los principios teóricos y metodológicos de este cine etnográfico marcaron la historia del género, a tal punto que, incluso hoy en día, el formato “estándar” de documental científico se caracteriza por un estilo algo neutro, alejado y contemplativo, en el que no se percibe la interacción entre el realizador y los participantes en el filme y que incorpora una voz en off impersonal (a menudo masculina) que pretende explicitar y analizar conceptualmente lo que las imágenes, en principio, muestran.

El proyecto cinematográfico y antropológico de Jean Rouch se reivindica como una crítica a este cine presuntamente “científico”. Desde un punto de vista ético, Rouch afirmaba que esta corriente positivista tenía un carácter marcadamente etnocéntrico y colonialista, de clara inspiración evolucionista, pues el indígena aparecía en las películas como un salvaje (primitivismo), como un infante (paternalismo), o bien como un ser extraño, misterioso y potencialmente peligroso (exotismo). En los tres casos el otro se consideraba en función de unos estereotipos que le negaban su condición histórica y humana. Ante esto Rouch optó por situarse en un plano de igualdad respecto a la figura del otro y por mostrar las características culturales a través de una mirada libre de prejuicios. Cabe señalar que la noción de “alteridad cultural” no sólo es válida en relación con las culturas geográficamente o simbólicamente alejadas de la del antropólogo. Éste término expresa sobre todo la actitud con la que el investigador se sitúa respecto al colectivo humano objeto de su investigación: una actitud de proximidad y de distancia, que debe permitirle, por un lado, penetrar en un nuevo ámbito cultural y, al mismo tiempo, permanecer suficientemente distanciado para poder hacer una interpretación crítica del mismo. Esta toma de decisión a nivel ético es inseparable de un replanteamiento profundo de los recursos estéticos y metodológicos del cine etnográfico. Con el fin de entender este vuelco estilístico hay que volver la mirada hacia la historia del cine, específicamente hacia dos de los grandes maestros y referentes de Jean Rouch: Dziga Vertov (Bialystok 1895-Moscú 1954) y Robert Flaherty (Michigan 1884-Dummerston 1951).

Los padres del *cinéma-vérité*

Según Rouch, la importancia de Vertov y Flaherty consiste en su concepción no positivista de la investigación etnológica y social, así como en las innovaciones técnicas y metodológicas que incorporaron en la realización cinematográfica. Del cineasta ruso, Rouch valoró especialmente la idea de un “cine ojo” (Kino Oki) capaz de desplazarse por todo tipo de lugares captando “la vida de improvisado”². También destacaba la concepción del montaje, mediante el cual Vertov conseguía integrar las diferentes escenas en una visión total de las contradicciones sociales y de la complejidad de la realidad de la época – evientemente, desde una determinada óptica política y con una evidente actitud revolucionaria. Finalmente, Rouch subrayaba el carácter reflexivo del cine de Vertov, que

² Subtítulo de la película Кино Глаз (Cine-Ojo, 1924) y que se rotula como la primera película de no ficción, sin guión, sin actores y sin escenarios montados.

Ver: <http://www.veoh.com/browse/videos/category/educational/watch/v11996229S9TrDhFt>

no pretendía ser una copia objetiva de la realidad sino de exponernos una interpretación personal y cinematográfica, es decir, no dejar un “simple” registro sino elaborar un discurso. Para poner en manifiesto la distancia que había entre el cine y la realidad, así como el carácter marcadamente subjetivo del discurso cinematográfico, Vertov construía un montaje que se alejaba expresamente de la percepción natural o incluía a menudo planos donde se le veía filmando.

Respecto a Flaherty, Rouch destacó su preocupación por conocer a fondo las personas y establecer un lazo afectivo antes de iniciar el rodaje. En el trabajo de Flaherty ya habría, por lo tanto, una primera muestra de “observación participante”, es decir, de una antropología donde la relación entre estudiosos y estudiados se basaba en un mutuo interés de conocimiento y cooperación. Esta proximidad con los personajes de la película permitía a Flaherty penetrar en su realidad social y personal, ofreciendo un documento de gran intensidad dramática. Si bien es cierto que el realizador norteamericano nunca se desprendió de una cierta mirada naif de la vieja concepción del nativo como “el buen salvaje”, Rouch veía en el hecho que Flaherty mostrara la película a aquellos que habían intervenido antes de hacerlo al público un ejemplo de honradez por parte del realizador. En uno de sus escritos, el director francés proponía llegar a una “síntesis” entre el cine de Flaherty y el de Vertov, gracias al cual se podía transmitir la humanidad que destilaban las películas del primero sin renunciar a la libertad de la mirada y a la representación móvil y dinámica de la realidad propia del cineasta ruso.

Hacia una “antropología compartida” (*anthropologie partagée*)

Y, de hecho, el cine de Rouch es ya una buena medida de esta síntesis. Siguiendo los pasos de Flaherty, Rouch siempre destacó la importancia del trabajo de campo como fase previa para la realización del cine etnográfico. La investigación *in situ* sería indispensable pues permitiría conocer las características del ámbito cultural en el que el antropólogo o antropóloga se encuentra y, paralelamente, porque el investigador podría establecer una relación de complicidad con los participantes con el fin de crear lo que Rouch llamaba un “cine de proximidad” o “cine-contacto”. En este proceso de acercamiento a un contexto ajeno, el antropólogo aprende de los representantes de la otra cultura, quienes a su vez, adquieren nuevas experiencias a través de la relación con el antropólogo, con quien comparten un mismo proyecto cinematográfico. Este procedimiento corresponde a una “antropología compartida” y dialógica, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones humanas y en la idea de que la realización de una película es un juego de interacciones en donde todos dan y reciben al mismo tiempo. La idea de Rouch no consistía, por lo tanto, en considerar a los colectivos con los que trabajaba como meros objetos de estudio, sin reconocerlos como sujetos autónomos, haciéndolos participar activamente en la realización del filme.

En consecuencia, Rouch no pretendía que su cine fuera el reflejo de una verdad exterior en sí, sino el resultado de una mirada personal hacia el mundo y, más

concretamente, hacia la alteridad cultural. Este giro subjetivista, claramente inspirado en Vertov, es evidente en diversos aspectos del cine de Rouch, como por ejemplo en su método de filmación, muy libre y expresivo, donde destacaba la ausencia del trípode y los constantes movimientos de cámara. Para potenciar el componente subjetivo del cine, Rouch introdujo cada vez más la primera persona en la voz en off, un hecho en aquel tiempo insólito. Otro aspecto en que confluían los proyectos de Vertov y de Rouch era la voluntad de captar el imprevisto, de registrar “la vida por sorpresa”. A diferencia de Flaherty, que trabajaba sobre una estructura argumental preconcebida, Rouch siempre defendió el cine como un descubrimiento, como una investigación en el curso del cual la película se iba construyendo a medida que la investigación avanzaba. En efecto, Rouch no utilizaba durante el rodaje ningún tipo de guión técnico, sino que partía únicamente de unas ideas previas muy generales que dibujaban el marco estético y teórico de la obra a realizar. Por otro lado, el antropólogo francés no se mostraba partidario del trabajo con equipos técnicos numerosos –de hecho, él contaba solamente con la compañía de un técnico de sonido– ni del uso del zoom o las cámaras ocultas, dos técnicas que él consideraba cercanas al voyeurismo. Asimismo, Rouch, que siempre fue partidario del color respecto al blanco y negro, consideraba que si decidía hacer alguna reconstrucción o plantear alguna escena por adelantado –como lo haría el mismo en las etno-ficciones– había que dar por buena la primera toma, ya que según él, era siempre la más significativa. Este criterio respondía a una cierta concepción fenomenológica del cine y de la verdad misma, que partía de la base que es en el imprevisto y lo espontáneo, en aquello que se hace sin un método estricto y riguroso, donde aparecía lo más valioso y revelador, donde es posible captar algún “vestigio de verdad”. En cuanto a la utilización de la música, cabe hacer una distinción entre los filmes más etnológicos de Rouch, donde no se incluía nada que no se hubiera registrado durante la escena, y el caso de algunas etno-ficciones, en las cuales la música adquiere un protagonismo independiente y es el espectador que debe de buscar los nexos entre el registro sonoro y las imágenes. Pero el aspecto más novedoso del cine de Rouch es sin duda la idea de la “cámara participante”. Este término evoca el carácter activo y performativo que tenía el rodaje para el director francés. Rouch no pretendía que los hechos se desarrollaran “naturalmente” frente a él, sino que intentaba incidir en la realidad y “provocar” situaciones antropológicamente significativas, es decir, situaciones donde se revelaran los rasgos característicos de la cultura o colectivo de personas objeto de su investigación.

África, el surrealismo y la *Nouvelle Vague*

Flaherty y Vertov fueron los dos referentes cinematográficos de Jean Rouch. Ahora bien, su cine está fuertemente marcado por otras influencias, de las cuales cabe resaltar el movimiento surrealista, el pensamiento religioso del África occidental y la *nouvelle vague* francesa. Del movimiento surrealista Rouch extrajo la idea de que el arte y la vida en general son un trabajo de improvisación, un ensayo constante donde el azar y el imprevisto juegan un rol decisivo. Rouch tomaba el tono del cuento y la fábula popular para hacer lo

que él llamaba “poesía improvisada”: imágenes, leyendas, música y reflexiones del propio autor; todos los elementos se mezclaban con la intención de hacer un cine experimental y antropológicamente riguroso, que rompiera con los moldes estéticos y fuera capaz al mismo tiempo de cuestionar los prejuicios raciales y las concepciones más conservadoras sobre la sociedad contemporánea a través de una nueva mirada hacia la alteridad cultural. Por otro lado, la relación entre el surrealismo y el África Negra ha hecho objeto de numerosos estudios. El surrealismo, que siempre se ha interesado por lo que se encuentra oculto a la evidencia y por aquello que sobrepasa los límites de la racionalidad, encontró en el continente africano un modelo de pensamiento que se situaba fuera de la lógica occidental, así como unos paradigmas de representación que no se enmarcaban en los cánones de la imagen representativa. Además del interés por el África Negra, la huella del surrealismo en Rouch se puede ver en otros aspectos como, por ejemplo, en la voluntad del autor por captar el mundo de los sueños y del imaginario (de aquí la insistencia del director francés en el tema de lo sagrado, de las divinidades y de los rituales de posesión) o en la importancia que le otorga al azar, la improvisación y la necesidad de romper los esquemas habituales de percepción y de salir de la lógica de la coherencia narrativa. La fascinación del director francés por África y su interés por estudiarla estaban acompañadas por una actitud singularmente crítica. Al mostrar la especificidad del continente africano, Rouch quería descolonizar el pensamiento occidental remarcando el hecho de que no se podía disponer del privilegio de la verdad absoluta.

Por otro lado, en el año 1957 Jean Rouch sorprendió a los jóvenes de la *Nouvelle Vague* con el premontaje de la obra *Moi, un noir*. Dicho de una manera muy general, la *Nouvelle Vague* fue un movimiento que apostó por la libertad de estilo y por sobrepasar los cánones formales e ideológicos del cine industrial convencional. Desde esta perspectiva las películas de Rouch participaban totalmente en esta corriente: en todas las obras del antropólogo francés, pero sobre todo en las etno-ficciones, Rouch mostraba un lenguaje inusualmente fresco, novedoso y espontáneo, nacido de la experimentación y del conocimiento autodidacta, sin guión previo ni puesta en escena y libre de imposiciones comerciales. La estructura gramática convencional construida, de acuerdo al canon clásico, sobre la base de un planteamiento un nudo y un desenlace, fue sustituida por una narrativa fragmentada, inconexa y sin argumento preciso. Por ende, los filmes de Rouch estaban llenos de falsos *raccords*³, de saltos espacio temporales y de asincronías entre imagen y sonido. En cuanto a la “interpretación”, el cineasta francés sorprendió haciendo que los personajes explicitaran su participación en el filme por medio de miradas directamente a cámara y de comentarios dirigidos a Jean Rouch y al mismo espectador, algo que desafiaba directamente los estándares cinematográficos establecidos e introducía en el cine etnográfico una dimensión reflexiva hoy en día considerada indispensable.

³ Continuidad cinematográfica o *raccord* hace referencia a la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación a fin de que no rompan en el receptor o espectador la ilusión de secuencia. Cada plano ha de tener relación con el anterior y servir de base para el siguiente.

Un cine “en tránsito” (*en transe*)

Rouch observó que la posibilidad de fijar y reproducir la realidad en movimiento otorgaba al cine un cierto aspecto mágico. Esta tesis aparece magistralmente expuesta en un artículo escrito en 1971 y titulado “*Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe*”. El objetivo de este artículo es estudiar las alteraciones que experimenta el médium, el mago, el brujo y el cineasta durante la filmación de las ceremonias de la etnia de los Shongay-Zarma de Níger. El hecho que Rouch incluya en este análisis la figura del antropólogo-cineasta pone en evidencia el “giro subjetivista” del director francés, que no piensa al antropólogo como una figura externa a los acontecimientos observados, sino como alguien que desarrolla un rol activo durante el trabajo de campo: con Rouch la presencia del cineasta es problematizada y se convierte en objeto de estudio antropológico.

El artículo comienza con una presentación de la religión de los Shongay-Zarma. Esta religión se basa en la creencia que todo individuo tiene un doble (*bia*) que habita en un mundo paralelo, que es en sí mismo un doble del mundo terrestre. Este mundo paralelo e invisible, poblado por dobles y fuerzas divinas, no se sitúa en un más allá inaccesible (como es el caso de la religión cristiana) sino en un plano de estricta inmanencia. La posesión, el chamanismo o la brujería son los mecanismos idóneos para establecer puentes entre estos dos mundos. Todo proceso de chamanismo brujería o posesión consiste en un viaje de un doble hacia el encuentro con otro doble: el doble del chamán contra el doble del paciente, el doble del brujo contra el doble de la víctima o el doble del dios contra el doble del médium. Rouch observó que, desde el punto de vista de los Shongay-Zarma, el cineasta etnógrafo experimenta durante la filmación de las ceremonias religiosas una serie de cambios comparables a los del médium poseído, del mago o del brujo. En efecto, durante el rodaje del ritual, el cineasta se encontraría inmerso en un estado excepcional que, de forma análoga al poseído, le llevaría a realizar movimientos inusuales y le dotaría, gracias al uso de la cámara y del equipo de sonido, de unas capacidades sensitivas extraordinarias. Es precisamente este carácter excepcional de la filmación el que permitía al realizador integrarse al ritual: la cámara se reivindica así ya no como un obstáculo para el análisis del ritual sino como una estrategia privilegiada para tal fin.

Por lo que se ha dicho hasta aquí, ya se puede ver que el cine ofrecía a Rouch potencialidades muy valiosas para la antropología. Rouch coincidía en cierto sentido con la corriente objetivista del cine próxima a las tesis de André Bazin, quien subrayaba el carácter mimético de la imagen cinematográfica que la dotaría de un valor “huella” o de “rastros” del mundo exterior. Así, Rouch reconoce que la cámara permite obtener un documento etnográfico de una riqueza que no puede ser comparado con la descripción escrita de las observaciones realizadas durante el trabajo de campo. Para ilustrar esta diferencia, Rouch ponía a menudo el ejemplo de los rituales de posesión: un antropólogo podría esforzarse en narrar todo tipo de detalles durante el desarrollo de una de estas ceremonias. Ahora bien, por muy precisa que fuera esta descripción, la percepción que el lector tendría del ritual a través de la lectura sería menos viva que la que lograría asistiendo

a la proyección cinematográfica del ritual, gracias a la cual es posible ver “directamente” el movimiento de los cuerpos, los rostros de las personas o los colores de las vestimentas, y podría escuchar con su propio oído el canto de los creyentes y el ritmo del tambor. Es así que el documento cinematográfico tiene un carácter inmediato que hace posible que el espectador tenga una percepción sensitiva de la escena filmada, no mediada por el lenguaje conceptual. Por esta razón, Rouch veía en el cine una manera para transmitir no solamente un saber antropológico (como lo haría el texto), sino sobre todo, una experiencia etnográfica.

Por otro lado Rouch entendía que, por su propia naturaleza, el cine es una manera especialmente indicada de comunicación entre diferentes culturas. Contraria a la opinión mayoritaria, que consideraba que la cámara era un problema añadido en el proceso de integración en un contexto ajeno, Rouch opinaba que su presencia ayudaba al cineasta-etnógrafo a penetrar en una comunidad diferente. En este sentido, el director destacaba que el cine, por el hecho de no ser un lenguaje discursivo, posibilita un uso inmediato del material registrado que permite crear puentes entre colectivos culturalmente o geográficamente muy distantes. Esta difusión potencialmente universal del cine etnográfico representa una ventaja en relación a la antropología textual, que se dirige únicamente a aquellos lectores que puedan entender el idioma en que se ha escrito o traducido la obra.

La vida como ficción

A Jean Rouch se le conoce sobre todo como un realizador de cine documental. El término “documental” es sin embargo problemático, sobre todo aplicado al cine de Rouch. Esto es debido a diversas razones. El origen de las discusiones y de los equívocos que suscita hoy en día la noción de “cine documental” radica precisamente en la concepción objetivista de la ciencia y, particularmente del cine etnográfico, expuesto en la primera parte de este artículo. “Documental” es un concepto derivado del término “documento”. Según la concepción objetivista de la ciencia, un “documento” sería un dato o un testimonio de la realidad no modificado por aquel que lo ha obtenido. Así, desde esta perspectiva, se suele decir, refiriéndose al cine, que una película tiene un valor de documento cuando muestra un evento social de manera “directa”, “neutra” y “objetiva”. En consecuencia un film se le atribuye más contenido “documental” cuando menor parece la intervención del realizador sobre la realidad filmada, tanto en el momento del rodaje, como en el del montaje. Paralelamente se interpreta al cine de “ficción” como opuesto al cine “documental”. La “ficción” sería así una creación libre, subjetiva y personal, desvinculada completamente de la realidad y sin ninguna voluntad de ser un dato objetivamente contrastable. Rouch siempre se opuso a esta distinción radical entre documental y ficción basada en una visión positivista de la ciencia y, a su vez, en una concepción romántica de la creación artística. El director francés parte de la base que toda filmación de carácter “documental” es esencialmente un acto de creación, un ensayo, una investigación, es decir, un acto de afirmación personal. Por añadidura, Rouch consideraba que todo rodaje de una película implica una cierta intervención o alteración sobre la realidad filmada, es decir, que el acto

de filmar conlleva un cierto grado de “ficcionalización” de la realidad. De hecho, para el director francés, la “ficcionalización”, entendida como la capacidad de fabular, de inventar situaciones que sobrepasaban el ámbito de la vida cotidiana y, en último término, de inventarse a sí mismo, es un aspecto inherente a la propia existencia humana. Según Rouch, a lo largo de nuestras vidas redefinimos una y otra vez nuestra identidad y creamos constantemente, a través de la interacción con otros, situaciones que se desplazan entre el imaginario y la realidad. Rouch se obstinó en captar esta capacidad de fabulación, estas ficciones que configuran la vida propia a través de las etno-ficciones. El término “etno-ficción” es claramente contradictorio si se analiza desde la perspectiva del cine objetivista, que define la ficción como un ámbito completamente desligado del mundo real y que reduce la etnografía al estudio de una realidad supuestamente objetiva que contendría una verdad en sí.

En consecuencia, Rouch rechazaba la idea de que se podían filmar los hechos “en bruto”, que se desarrollasen autónomamente, al margen de la presencia del realizador, como si la cámara no estuviera presente en el momento del rodaje. Según el cineasta francés, la cámara participa de la realidad que filma, alterándola, modificándola y provocando situaciones que pueden ser antropológicamente significativas. Por otro lado, él era plenamente consciente del hecho que el momento del rodaje y posteriormente, en el montaje, el cineasta toma de manera más o menos consciente una posición ética respecto el tema de su película: un documental es esencialmente una interpretación del mundo históricamente y culturalmente condicionada. Hay que abandonar pues la creencia ingenua en la objetividad pura del cine y entender que las imágenes que los “documentales” nos muestran no son la realidad en sí sino la huella de la mirada del realizador sobre un determinado acontecimiento social.

El hecho de que toda producción “documental” contenga un acto de creación personal, es decir, que no pueda haber un cine científico neutro, no implica que no se puedan realizar películas etnográficamente valiosas, o que den a conocer algunos aspectos de otra realidad cultural de manera fundamentada y rigurosa. Dicho de otra manera, el componente necesariamente subjetivo del cine no imposibilita la producción de un cine etnográfico – como se ha defendido desde ciertas corrientes de la antropología– sino todo lo contrario: es su misma condición de posibilidad. El cine puede captar lo real gracias a su componente mimético, pero esta captación del mundo exterior tan sólo es posible mediante una mirada, es decir, mediante una iniciativa personal, un acto de creación. Es más, en total coherencia con los principios de los movimientos vanguardistas, Rouch defendía que el cine etnográfico tenía que ser necesariamente experimental, quebrantador y radical. En efecto, según el director francés, la única vía para dar a conocer aspectos inéditos de otra cultura, fin de la antropología y, por extensión, del cine etnográfico, es observarla de manera radicalmente diferente, ofreciéndonos una lectura inédita, analizada a través de un nuevo paradigma interpretativo. Evidentemente, toda interpretación sobre un determinado hecho social debe estar sólidamente justificada, por esta razón antes de dar por terminado cualquier proyecto cinematográfico, es necesario haber estudiado con profundidad el tema de estudio, conocer bien el contexto, dominar la lengua del grupo humano sobre el que se

trabaja y, finalmente, familiarizarse con las costumbres del ámbito cultural en donde el antropólogo realiza su investigación. Solo así, después de un largo trabajo de inserción en el terreno y de un estudio riguroso del contexto de estudio, se puede dar, según Rouch, alguna información reveladora y antropológicamente valiosa: todo documental ha de expresar, como decía Jean Vigo, “*un point de vue documenté*” (un punto de vista documentado)⁴.

La intención positivista de hacer un cine neutro, “científico” y de mostrar unos hechos “en bruto” implicaría un engaño desde el punto de vista antropológico al presentar como auténtico —es decir que no ha sido distorsionado por una presencia exterior— aquello que es una recreación. En consecuencia, Rouch consideraba que las películas influidas por el positivismo no nos revelaban una verdad objetiva (a pesar de las apariencias), sino que mostraban esencialmente cómo sus realizadores entendían el conocimiento científico y en consecuencia, cómo creían que se debía presentar la figura del otro. El hecho de que los espectadores atribuyeran en muchos casos una cierta autenticidad a estos tipos de realizaciones se explicaría básicamente por sus hábitos cinematográficos y por el hecho de compartir con estos filmes una misma concepción sobre cómo debiera ser un documento antropológicamente valioso y auténtico. La “verdad” atribuida a estos filmes se debe más por su forma que por su contenido.

Como respuesta a este cine presuntamente objetivista, Rouch afirmaba que en lugar de intentar ocultar a los espectadores la intervención del realizador en la realidad lo que se debería hacer es explicitarla. La actitud distante de los realizadores positivistas respecto a las otras culturas les lleva a mostrarse en el film desde una perspectiva externa. Contrariamente, Rouch declaraba que se debía alcanzar un punto de auténtica interacción con los miembros de la comunidad. El resultado de este proceso de apropiamiento y conocimiento debe ser un cine reflexivo y manifiestamente subjetivista, donde no se pretendiera disimular la influencia del director y en donde su mismo trabajo se convirtiera en objeto de estudio y de debate.

Las “mentiras” de Jean Rouch

Desde la óptica del cine de Jean Rouch y del “giro subjetivista” que supone, las cuestiones clásicas del cine etnográfico toman un sentido diferente. De entrada, ya que hablamos del fundador de un cine denominado “*vérité*”, parece obligado precisar cómo se debe entender el concepto de “verdad” en el seno de su obra. Como ya se ha dicho anteriormente, Rouch no compartía la idea de que hay una verdad objetiva independiente de la mirada del sujeto. El *corpus* de enunciados científicos, así como el cine etnográfico de carácter objetivista, son solamente posibles maneras de interpretar el mundo. La función del artista, y también del antropólogo, es mostrar otras. Rouch afirmaba que solo puede haber

⁴ Jean Vigo, *Vers un cinéma social*, presentación de la película *A propos de Nice*; Conferencia impartida por Jean Vigo en el Vieux-Colombier el 14 de junio de 1930.

conocimiento sobre el mundo cuando nos apropiamos de él de una manera original, cuando se hace un proyecto radicalmente nuevo, capaz de oponerse a los cánones formales e ideológicos establecidos. Sólo un nuevo cine, un cine que “haga trampas respecto a las normas del juego”, es decir, respecto a todo lo que se ha convertido canónico, podrá revelarnos alguna faceta significativa de la realidad. El discurso sobre el mundo aceptado como “verdadero” constituye únicamente una de sus interpretaciones posibles, consensuado mayoritariamente, como una construcción social que se ha convertido en hegemónica: es, como decía Rouch, “la verdad en la mentira”.

En el caso de la antropología, el hecho que la verdad “se invente”, es decir, que no exista una verdad independiente de la mirada del antropólogo, no significa que todas las producciones etnográficas, ya sean textuales o visuales, sean equivalentes, que no existan criterios de contrastación o de verificación que permitan determinarles el valor etnográfico. La antropología se propone interpretar y dar a conocer ciertas características culturales de determinados grupos sociales: tiene, en consecuencia, una pretensión y una aspiración científica de descripción y de comprensión del mundo. Es por esto que, a diferencia del artista, el cineasta-etnógrafo debe conocer muy bien el contexto de estudio antes de filmarlo y debe justificar sus decisiones técnicas y estéticas en función de sus características. La obra de Rouch es el ejemplo más claro de la síntesis de rigor etnográfico y de innovación estilística, del estudio de la realidad social y cultural por un lado, y de la creación, la experimentación y la libertad por el otro lado. Para Jean Rouch, la figura del artista y del antropólogo son inseparables.

Uno de los aspectos más interesantes del proyecto de Rouch es precisamente la voluntad de poner al descubierto los puntos esenciales en que siempre se había basado el documento cinematográfico, a pesar de que en la mayoría de casos se hayan intentado ocultar. Así, Rouch explicita el subjetivismo del cine etnográfico mediante la presencia de la cámara en el proceso de investigación y muestra que toda producción fílmica responde a una cierta concepción del mundo (es decir, que no hay un cine neutro). Como dice Deleuze (1983b), el “cine-verdad” no sería un cine de la verdad, sino la verdad del cine. Esta exigencia reflexiva viene condicionado por un conjunto de exigencias éticas y epistemológicas. Por un lado, Rouch encuentra honesto mostrar al espectador los procedimientos utilizados para la realización de la película. Es una manera, según el director francés, de poner “las cartas sobre la mesa”, es decir, de mostrar cómo se ha hecho la película y que tipos de interacción se han creado con los participantes. A través de este procedimiento, Rouch quería evitar el efecto “observacional” de algunos filmes etnográficos, en los que parece no hay ninguna influencia del realizador en la escena cuando, de hecho, sí tiene un rol determinado. Por otro lado, el director francés veía en esta estrategia reflexiva una garantía de la calidad científica del documental. En efecto, para juzgar el valor explicativo de un documento cinematográfico debemos conocer las condiciones de producción. Cabe saber, en efecto, cuál es el grado de intervención del realizador y qué mecanismos se han utilizado para filmar la escena. En consecuencia, para Rouch la objetividad no se debe entender como la adecuación del filme a una supuesta verdad inherente al mundo, sino, sobre todo como una consecuencia de la reflexividad, es

decir, del hecho de hacer manifiestos los mecanismos utilizados durante el rodaje así como el carácter esencialmente interpretativo de toda la película etnográfica. Es en este sentido que Rouch decía que el cine-verdad también podría denominarse cine-sinceridad.

Historia e identidad

Otro de los puntos principales del cine de Rouch es la preocupación por entender la diferencia cultural sin reducirla a la propia identidad ni, inversamente, relegarla a una alteridad radical con la cual no sería posible crear ningún tipo de lazo. El primer caso correspondería a un paradigma evolucionista, según el cual, por ejemplo, se argumentaría que el momento actual del África Negra equivale a un periodo ya superado de la historia de Occidente. El segundo caso, en cambio, haría referencia a una concepción culturalista, que presupone que las sociedades constituyen grupos cerrados, heterogéneos entre sí. El proyecto de Rouch se sitúa entre estos dos extremos y pretende encontrar la igualdad en la diferencia, es decir, poner de manifiesto lo que todos los seres humanos tienen en común a pesar de pertenecer a contextos culturales diferentes. Y este punto común consiste, según Rouch, en la dimensión fundamentalmente simbólica de la experiencia humana así como en la capacidad del ser humano de abrirse a la diferencia cultural. En efecto, somos humanos, en primer lugar en la medida que vivimos según una serie de códigos simbólicos que hemos aprendido, que aplicamos inconscientemente y que definen una determinada cultura. Este sustrato simbólico se revela teatralmente en el ritual y se explicita verbalmente a través del mito. Por tanto, cuando Rouch muestra a los africanos imaginando, improvisando o haciendo rituales de posesión, lo que está haciendo, en el fondo, es reivindicar su humanidad. En segundo lugar la obra de Rouch mostró lo que más caracteriza al ser humano, su capacidad de acceder al otro, de crear lazos con aquel que está integrado en un universo simbólico diferente. En el cine de Rouch hay el firme convencimiento en la posibilidad de establecer lazos entre los miembros de diferentes culturas, es decir, en la posibilidad de encontrar una continuidad cultural entre los diferentes pueblos a pesar de las aparentes diferencias. Esta apertura a la alteridad es posible desde una mirada libre de prejuicios, que no pretende juzgar al otro antes de tiempo, sino que concibe la relación cultural como un descubrimiento, como un aprendizaje, como una posibilidad de conocer al otro y de conocerse a sí mismo.

La preocupación por la condición esencialmente temporal de la experiencia humana es también otro de los ejes principales de la obra del director francés. En contra de la idea que los pueblos no occidentales son pueblos sin historia, es decir, pueblos en los cuales no habría habido procesos de transformación culturalmente significativos, Rouch reivindicó la contemporaneidad de África y exploró sus cambios y sus transformaciones. De esta forma nos mostró un continente activo y dinámico, donde las tradiciones y los rituales ancestrales conviven con la introducción de elementos de la cultura occidental y con las propias mutaciones internas. La influencia colonial y post-colonial de Occidente no había sido recibida pasivamente ni habría supuesto un simple proceso de sustitución cultural, sino que se habría integrado a una determinada concepción del mundo propiciando nuevas

manifestaciones artísticas, sociales y religiosas. El interés de Rouch por la contextualización histórica de África y por mostrar la figura del otro dentro de la lógica de la temporalidad respondía una vez más a esta preocupación por reconocer la humanidad del no-occidental y por dejar de verla como la muestra de un pasado lejano o como una pieza de museo. En conclusión, con su intento de crear puentes de unión entre África y Europa, Rouch nos ofreció una visión global pero no unitaria de la diversidad del mundo, dejando en evidencia el absurdo de un pensamiento que quiere dar una visión totalizadora de lo real o que postule la imposibilidad de la mediación entre las diferentes culturas.

Críticas a la obra de Rouch

El cine de Jean Rouch ha sido centro de numerosas críticas. Algunas han sido hechas por antropólogos o representantes de otros campos de la investigación social, mientras que otras han provenido de círculos estrictamente cinematográficos. Ciertos sectores de la antropología han criticado que, a medida que avanzaba en su carrera, Rouch fue dejando de lado el rigor etnográfico mostrado en los primeros filmes para realizar unos trabajos de carácter más “poético”, “artístico” y “subjetivo”, en donde la calidad estética se alcanzó en detrimento del valor descriptivo e informativo. Ahora bien, si se mira la filmografía del autor y se analizan los escritos en que Rouch explicitó su metodología de rodaje, se puede ver como la hipótesis de una progresiva pérdida de valor antropológico de su cine no tiene consistencia alguna. Es cierto que el grado de verosimilitud que transmiten algunas de sus películas más etnológicas, donde el autor nos muestra las tradiciones y las costumbres de una comunidad, se separa notablemente del tono marcadamente poético y surrealista que definen las etno-ficciones, lo que no quiere decir que estas no tengan ningún valor como documento sobre la vida y las características culturales de otra realidad cultural. La diferencia entre éstas dos líneas de trabajo también se percibe en la utilización de la voz en off: mientras que en el primer tipo de filmes Rouch utiliza una voz más neutra y descriptiva, en el segundo utiliza un lenguaje más literario y experimenta con la mezcla de sonidos, música y diálogos.

A favor de la unidad de la obra cabe reconocer que, si bien es cierto que en algunas películas Rouch adopta un tono más expositivo que poético, tanto por el tipo de tomas, como el montaje y la voz en off; en todos sus trabajos hay tres características que marcan una continuidad en su método de investigación y en su concepción del cine: la idea de la cámara provocadora, la exigencia de realizar el film con la colaboración estrecha de los participantes y, sobre todo, la voluntad de presentar la película como el resultado de una mirada, de una creación personal, y no como un documento neutro y objetivo. Visto desde esta perspectiva, la diferencia entre los filmes etnológicos y las etno-ficciones no sería esencial: en ambos casos se trataría de observar, interpretar y provocar situaciones, pero mientras que en el primer tipo de filmes el objeto de estudio se centraba en las acciones de la vida cotidiana, en el segundo se pondría énfasis en la capacidad de imaginación y de fabulación. El único aspecto que variaría entre una etapa y la otra sería el grado de

ficcionalización.

Otra de las críticas más habituales a la obra de Rouch es la que le reprocha de hacer un “cine-espejo”. Esta objeción se basa en la idea que una cámara provocadora y deliberadamente personal resulta incapaz de captar la autenticidad de la cultura que pretende reflejar y que solo nos informa sobre la manera de cómo el director la percibe y sobre la influencia que ejerce su presencia. Ante esto se puede deducir, después de lo que se ha mencionado en el apartado anterior, que esta posición no representa una crítica sólida al proyecto de Rouch. El autor francés nunca pretendió filmar una verdad objetiva ni obtener un documento “auténtico” o “puro” que mostrara unos hechos “en bruto”, libres de la impresión o de la mediación del antropólogo. Por un lado, porque considera que tal cosa es imposible –no existe una mirada neutra, ya que toda representación de la realidad conlleva un cierto grado de interpretación–, y, por otro lado, porque la única manera en que se podría registrar una realidad social evitando toda influencia de la cámara –es decir, la utilización de cámaras ocultas– le parecía moralmente reprobable y desde el punto de vista epistemológico carente de todo interés.

Por otro lado, los que acusan a Rouch de hacer un cine sin una reivindicación política, ni con un grado suficiente de compromiso social, cabría recordarles que toda su obra tiene un sentido manifiestamente crítico, pues se oponía a la mirada sobre África hegemónica en aquel entonces, que la ausencia de tesis o posiciones políticas explícitas no da paso a un desinterés respecto a estos tipos de cuestiones, sino a la voluntad de incidir en la sociedad desde un arte que escape del propagandismo y el adoctrinamiento, y que se “limite” a mostrar los cambios, las contradicciones y las tensiones sociales que genera la convivencia de culturas diferentes. Rouch entendió a la perfección hasta donde podría llegar el arte y la antropología en el terreno de la intervención política: “yo no puedo cambiar África, eso deben hacerlo los propios africanos”.

El cine según Jean Rouch

¿Cuál es la especificidad del cine etnográfico? Esta cuestión, que ha suscitado incontables debates a lo largo de los últimos cincuenta años, continúa vigente en el ámbito de la antropología visual. Las respuestas que se han dado se pueden dividir en dos grupos principales. En primer lugar están aquellos antropólogos que consideran que el cine etnográfico se define esencialmente por su temática, es decir por aquello que filma. Esta posición se opone a aquellos que piensan que la peculiaridad de este cine reside en el método que emplea, es decir, en la manera de filmar. El ejemplo más claro de la primera posición es la idea que el cine etnográfico consiste en películas sobre culturas remotas y, más concretamente, sobre los llamados pueblos “primitivos” o “en vías de desarrollo”. Así, toda producción sobre los Inuit, los Pigmeos o los aborígenes australianos sería, desde esta perspectiva, un ejemplo de cine etnográfico. Esta posición presenta diversos problemas. Dejando de lado el tono marcadamente etnocéntrico, la definición tiene el inconveniente de poner en un mismo saco producciones de naturaleza y objetivos muy diversos. Por ejemplo:

a pesar de poder compartir una misma temática, un reportaje de Discovery Channel y un documental universitario realizado por un grupo de antropólogos, son dos películas con características muy diferentes. Considerar a ambos igualmente etnográficos resulta una generalización excesiva. Ahora bien, definir el cine etnográfico a partir de un determinado método también resulta problemático, ya que al especificar una metodología válida para la realización de este cine, se corre el riesgo de establecer unos dogmas demasiado estrechos y restrictivos que dejen de lado otras propuestas igualmente interesantes. Pongo, como ejemplo, un caso extremo: algunos antropólogos opinan que el cineasta-etnógrafo no debería de cortar el rodaje en el curso de una filmación, es decir, que sus películas deberían de ser un único plano secuencia, ya que eso permitiría respetar la temporalidad “natural” de la escena filmada. Aceptar esta tesis obligaría a borrar de la lista de cine etnográfico la inmensa mayoría de películas de este género.

Rouch nunca definió explícitamente la esencia del cine etnográfico, pero sí dio algunas indicaciones escritas sobre los ejes principales entorno a los cuales este se debería mover. Según el director francés, el cine etnográfico se definiría a la vez por una temática y por una metodología. Este tema y este método deben de considerarse como principios muy genéricos, de carácter básicamente orientativo (hubiera sido, en efecto, totalmente contradictorio que un autor como Rouch, que siempre reivindicaba la libertad del estilo y de expresión, restringir las posibilidades creativas del cine etnográfico). Según el director francés, el tema básico y común de todo proyecto de cine etnográfico sería la apertura a la alteridad, el acercamiento al otro, la voluntad de entender otras formas de ver y concebir el mundo. Paralelamente, el método del cine etnográfico se definiría esencialmente como una experimentación, una apertura al imprevisto. El principio de este cine no sería filmar lo que ya se sabe (o se pretende saber), sino precisamente descubrir la realidad filmándola. Por esta razón Rouch consideraba que la figura del cineasta y la del antropólogo son absolutamente inseparables. En efecto, solamente el antropólogo, después de un largo trabajo de campo, puede tener los conocimientos necesarios para filmar adecuadamente la alteridad cultural e, inversamente, sólo desde el dominio del medio cinematográfico el antropólogo visual será capaz de expresar a través de la imagen en movimiento su mirada e interpretación sobre la realidad filmada.

El humanismo como provocación

En un momento como el actual en el que se habla tanto de mestizaje, de diversidad cultural y de fenómenos migratorios, y en que las discusiones sobre las nociones de “verdad” y “ficción” en el género documental ocupan páginas y más páginas de libros y revistas, la obra de Jean Rouch se impone como un punto de referencia ineludible. A pesar que algunas de sus películas iniciales nos puedan parecer excesivamente expositivas, lo cierto es que el cine de este poeta improvisador continúa sorprendiendo tanto por la originalidad del estilo como por la agudeza y la profundidad de su mirada de antropólogo. Antes de terminar quisiera destacar dos aspectos de la obra de Rouch. En primer lugar, que todo su cine es un

llamado para la libertad de acción y para la invención de la propia vida, desafiando las normas y las convenciones sociales mayoritariamente aceptadas. En segundo lugar, cabe subrayar que Rouch fue de los primeros en demostrar la capacidad del cine etnográfico para influir la sociedad y luchar por el reconocimiento de los diferentes pueblos y culturas que no se agota en el simple hecho de suscitar una reflexión crítica al espectador: la realización de una película puede ser en sí misma un acto de intervención y de transformación social. El ejemplo más claro es sin duda la experiencia de “*La pyramide humaine*” (1959): el proceso de filmación de la película propició que los chicos y las chicas de las comunidades africanas y europeas de Dakar comenzaran a relacionarse y a hablar de temas que hasta entonces no se habían atrevido a tratar, tales como el racismo y los efectos de la colonización.

Con la firme convicción que sólo nos podemos conocer a nosotros mismos en la medida que conozcamos los otros, Rouch se cuestionó las posibles semejanzas y divergencias entre África y Europa, situándose en la delgadísima línea que separa verdad y ficción, ciencia y poesía, vida y arte, realidad y sueño. Y todo eso desde el inconformismo más radical, desde la provocación y la crítica a los cánones y a los conservadurismos de una sociedad que él consideraba aún profundamente racista. Como diría el propio Rouch (citando a André Breton): “¡Gloria para aquellos para quienes existe el escándalo!”.

Bibliografía

ARDÈVOL, E. (2006). *La búsqueda de una mirada*. Barcelona, UOC.

ARDÈVOL, E. & TOLÓN, L. (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Biblioteca de Etnología de la Universidad de Granada.

AUMONT, J. (1990) *L'image*. Paris, Nathan.

BANKS, H. & MARCUS, B. (1999) *Rethinking Visual Anthropology*. London, Yale University Press.

BAZIN, A. (1975) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf.

COLLEYN, J. (ed) (2009). *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris, Cahiers du cinéma-INA.

COLLEYN, J. (1993) *Le regard documentaire*. Paris, Éditions du Centre Pompidou.

DELEUZE, G. (1983) *L'Image- Mouvement*. Paris, Éditions de Minuit.

DELEUZE, G. (1983b) *L'Image-Temps*. Paris, Éditions de Minuit.

GAUTHIER, G. (1995) *Le Documentaire, un autre cinéma*. Nathan, Paris.

- GRAU, J. (2002). *Antropología Audiovisual*. Barcelona, Ed. Bellaterra.
- HEIDER, K. (2006) *Ethnographic film*. Texas, University of Texas Press.
- HENLEY, P. (2009). *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago, Chicago University Press.
- HOCKINGS, P. coord. (1975) *Principles of Visual Anthropology*. La Haye, Mouton.
- LEROI-GOURHAN, A (1984) “Cinéma et Sciences humaines-Le film ethnographique existe-t-il ?”, *Revue de géographie humaine et d’ethnologie*, 3: 42-51.
- LIOGER, R. (1998) *Le documentaire ethnologique*. Besançon, Presses du centre UNESCO de Besançon.
- MAC DOUGALL, D. (1998) *Transcultural Cinema*. New Jersey, Princeton University Press.
- MORIN, E. (1965) *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris, Denoël-Gonthier.
- PIAULT, M. (2000) *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan.
- PINK, S. (2006) *The future of visual anthropology*. London, Routledge.
- ROUCH, J. (1960) *La religion et la magie Shongay*. PUF, Paris.
- ROUCH, J. (1973) “Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l’ethnographe”. *La notion de personne en Afrique Noire, Colloque international du C.N.R.S.*, 544: 529-544. Paris: Editions du C.N.R.S.

Jean Rouch, an anthropologist of borders

Jean Rouch (1917-2004) is an essential reference in the ethnographic film history. Possession rituals specialist in west Africa and influenced by the Vertov and Flaherty movies, Rouch developed a method and a film theory that was frontally opposed to the principles of scientific positivism and objectivist of ethnographic film. More specifically, Rouch implemented during his fieldwork a “shared anthropology” based on a non-hierarchical conception of the relations between the anthropologist and the studied community, and putted the “reflexivity” idea as the main focus of scientific and ethnographic film. Critical of the classic distinction between art and science, the french director always claimed creativity experimentation and style freedom as the essential points of the ethnographic research

Key words: visual anthropology, ethnographic film, Jean Rouch, reflexivity, West Africa