

AIBR. Ed.ELECTRÓNICA	Nº 41	MADRID	MAYO – JUNIO 2005	ISSN 1578-9705
----------------------	-------	--------	-------------------	----------------

**“LOS LÍMITES DE LO ETNOGRÁFICO SON LOS LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN”¹.
EL LEGADO FÍLMICO DE JEAN ROUCH.**

Dr. Jorge Grau Rebollo.

jordi.grau@uab.es

Departamento de Antropología Social y Cultural.

Universidad Autónoma de Barcelona.

RESUMEN

Este artículo analiza bajo un punto de vista teórico y metodológico la intersección entre antropología y cine desde la perspectiva de Jean Rouch. Identificado a menudo como el máximo exponente del *cinéma-vérité*, puede sorprender que una estrategia fundamental de aproximación a la realidad en muchos de sus filmes se articule a partir de la *etnoficción*. Sin embargo, como pretendo mostrar en las páginas siguientes, no hay contradicción en ello. En su papel de *etnógrafo*, Rouch antepone la sinceridad en la reacción de sus «informantes» a cualquier imposición externa de significado, y, en ocasiones, está convencido que la única manera de obtener una exposición honesta es a partir de la libre actuación del sujeto ante la cámara. De este modo, su noción de «antropología compartida» reposa en una precondition esencial para el investigador: la confianza con sus colaboradores al otro lado de la cámara. El objetivo fundamental de sus filmes (tanto los considerados «documentales» desde una perspectiva más ortodoxa, hasta los «filmes de ficción» –el propio Rouch, como veremos, ironizó sobre sus fronteras en más de una ocasión–) será el de aproximarse, en sus propias palabras, al universo de pensamiento de los otros, mediante una exposición leal (a los personajes) y espontánea (aunque no fruto del desconocimiento) de narrativas culturales ajenas.

ABSTRACT

This article seeks to analyze from a theoretical and methodological perspective the intersection between anthropology and cinema in Jean Rouch. As he has been often inextricably linked to *cinéma-vérité* it may seem odd that *ethno-fiction* becomes one of his most useful strategies to reach reality in many of his films. Nevertheless, there is no contradiction at all in such a statement. Actually, as an ethnographer, Rouch prefers to record sincere reactions from his «informants», rather than imposing external meaning to their behaviour. He firmly thinks that the more freely the filmed subject is allowed to act in front of the camera, the most likely we can get an honest record of him/her. Thus, his notion of «shared-anthropology» aims at sincerity which is built up from a previous and basic precondition: the mutual reliance between researcher/filmmaker and his/her subjects. The main goal of his films (both «documentaries» from an orthodox point of view, and «fiction/feature films» -he is

¹ El título está extraído de una afirmación de Paul Stoller sobre Jean Rouch: “Jean Rouch’s greatest contribution was to have created a body of work in which the limits of the ethnographic are the limits of the imagination” (Stoller, 2004).

highly ironic on this dichotomy, as we will further see-) is, in his own words, to get closer to the other's universe of thought. And in order to so doing it is imperative to be loyal (to subjects/characters) and spontaneous (though neither ignorant nor untrained) in the exposition of alien cultural narratives.

PALABRAS CLAVE: Etnografía, antropología visual, metodología, cine, epistemología, *cinéma-vérité*, etno-ficción, documental.

KEY WORDS: Ethnography, visual anthropology, methodology, cinema, epistemology, *cinéma-vérité*, ethno-fiction, documentary.

INTRODUCCIÓN.

"You make a film with the heart rather than the brain".

Jean Rouch.

La muerte de Jean Rouch en febrero de 2004 ha desencadenado un renovado interés en su vida y obra. Un buen ejemplo de ello es el número de entradas que remiten a su figura en la red. Así, entre una consulta on-line realizada en diciembre de 2003 y otra llevada a cabo justo un año después pueden apreciarse diferencias notables en los guarismos resultantes. Suele ocurrir que la desaparición de una gran personalidad (y Rouch, sin duda alguna, lo era) genere una oleada de atención hacia su obra. Llevo trabajando en antropología audiovisual desde hace más de once años, y me atrevería a decir que nunca he leído, visto y oído tantas cosas juntas sobre Rouch como en los meses siguientes a su trágico fallecimiento en una carretera africana.

En las páginas que siguen quiero recuperar lo que me parece el legado más genuino de su labor audiovisual desde la antropología. En primer lugar, porque Rouch ha sido una de las figuras caudales de la antropología visual (o fílmica, o filmada); un auténtico *cinematic griot*, en palabras de Paul Stoller (1992, 1994)². En segundo lugar, porque su metodología de trabajo nos obliga a replantearnos constantemente la naturaleza última del documental y la ficción, así como los límites, siempre untuosos, de la realidad y su refracción. En tercer lugar, porque su concepción de la práctica etnográfica y, singularmente, de su utilidad social tanto para los especialistas como, sobre todo y ante todo, para sus propios actores sociales, presenta desafíos teóricos y epistemológicos absolutamente vigentes en la actualidad. En cuarto lugar porque nos enseñó que la confianza con los sujetos de estudio se cimienta en la honestidad, y sólo cristaliza con el tiempo y la confianza mutua. Y, por último, como modesto (y sentido) agradecimiento a su inmensa labor en favor del conocimiento como precondition para la libertad.

Con este fin, me centraré exclusivamente en parte de su prolija producción audiovisual (seguramente, la más accesible comercialmente). Desde mediados de los cuarenta hasta su muerte,

² "Griots are important personalities among the wolof of Senegal, various Mande groups of Mali and Niger" (1992: xvii).

Rouch ha firmado más de un centenar de títulos, aunque, desafortunadamente, muy pocos han encontrado una óptima distribución comercial en Europa y los Estados Unidos. Dejaré aquí de lado la polémica respecto a la espinosa demarcación de los filmes «etnográficos» o los «antropológicos», así como el interminable debate acerca del estatus «etnográfico» de cualquier tipo de documento, incluido el filme³. Ya en 1955, el propio Rouch se mostraba irónico respecto a la precisa circunscripción del filme etnográfico:

“What are these films? What barbarian name can distinguish them from any others? Do they really exist as a separate form? I still don't know, but I do know that there are a few rare moments when a filmgoer suddenly understands an unknown language without the help of any subtitles, when he participates in strange ceremonies, when he finds himself walking in towns or across terrain that he has never seen before but that he recognizes perfectly...A miracle such as this could only be produced by cinema, but it happens without any particular aesthetic telling us how it works, or any special technique which provokes it” (Rouch, 1955: 14; citado en 1975: 89).

Y, años más tarde, reiterará que:

“Para mí, cineasta y etnógrafo, no existe prácticamente ninguna frontera entre el film documental y el film de ficción. El cine, arte del doble, es ya el pasaje del mundo real al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una circulación permanente de un universo conceptual a otro, gimnasia acrobática en donde perder pie es el menor de los riesgos” (Rouch, 1981).

La razón de esta voluntaria (y siempre relativa)⁴ indistinción, entiendo, obedece a dos razones fundamentales. Por un lado, Rouch siempre había mostrado un interés prioritario en el *cinéma* (en sentido amplio) en la medida que lo concebía como un instrumento para el entendimiento y el diálogo constante, tanto entre culturas distintas como en el interior de cada una de ellas (aludiendo a sus múltiples sectores y estratos sociales, étnicos o culturales). Sus incursiones en criterios de demarcación genéricos o estilísticos parecen merecer, en el conjunto de su obra, una consideración más subsidiaria. Por otro lado, el hecho de empuñar la cámara respondía a una necesidad imperiosa de investigación, y es precisamente esto lo que le preocupaba: de qué modo alcanzar un registro de la realidad lo más fiable posible. Lo de menos, hasta cierto punto, eran las convenciones estilísticas y narrativas seleccionadas para llevar a cabo esta exigencia de investigación.

Recuerdo que lo primero que me llamó la atención de él fue que hablase explícitamente de *cinéma-vérité* (cine-verdad) y postulase al mismo tiempo la etno-ficción como estrategia idónea para

³ Sin desmerecer en absoluto la relevancia de ambas problemáticas, entiendo que no es este el contexto adecuado para desarrollarlas en profundidad (para más información al respecto, véase Grau 2002).

⁴ Muchos de sus seguidores, críticos, o seguidores sí establecen diferencias entre ambos géneros. Incluso el propio Rouch diferenciaba entre ficción y realidad en alguno de sus escritos (Rouch, 1981, 2003).

acceder a esa veracidad. Que pudiese llegarse a la verdad a partir de la ficción parecía poco menos que un contrasentido, pero un examen detallado de su trayectoria intelectual y profesional demuestra que no sólo es posible sino que, desde una concepción de la etnografía y la antropología como la suya, es tal vez la forma menos invasiva de conseguirlo. Me da la impresión que del cine-verdad ha pesado más la segunda parte que la primera, y en virtud de ello se ha podido juzgar a veces la etnografía filmada de Rouch en términos de «autenticidad» o «impostura». De este modo, se ha sostenido que procede directamente del *kino-pravda* de Vertov⁵ (él mismo lo ha reconocido así en alguna ocasión⁶) o que es «ciné –ma vérité»⁷. Ciertamente, el propio Rouch (junto con Edgar Morin) utiliza este mismo término en la apertura de *Chronique d'un été* (1960) y aparece inexorablemente asociado a él en la inmensa mayoría de literatura disciplinar al respecto; pero ya en 1969 admitía que quizá sería mejor llamarlo cine-sinceridad⁸ como una señal inequívoca de que lo que se presentaba no era un fraude:

“That is, that you ask the audience to have confidence in the evidence, to say the audience: «This is what I saw. I didn't fake it, this is what happened. I didn't pay anyone to fight, I didn't change anyone's behaviour. I looked at what happened with my subjective eye and this is what I believe took place” (Macdonald y Cousins, 1996: 265).

En esta misma línea, temo que se ha leído la etno-ficción desde el lastre semántico que le distancia de su etimología latina (*fingerere*) para aproximarla a la deformación intencional de la verdad (casi, en términos de Paget, una *fake-tion*)⁹. En mi opinión, Rouch confía en la improvisación como catalizador de la acción. Como sugiere Grimshaw (2001: 81), la cámara no es para él un artilugio desvelador de realidades, sino *creador* de situaciones verosímiles. De lo que se trata es de provocar un acontecimiento para poder aprehenderlo en su desarrollo espontáneo. La estrategia que sirve de antesala a las diversas historias trenzadas de *Chronique d'un été* es la incitación a que los transeúntes de París respondan a la pregunta: “¿Es usted feliz?”, con la absoluta exigencia de no direccionar la respuesta ulterior. De este modo, la ficción se limita a desencadenar una reacción que no hubiese ocurrido ante la cámara de forma espontánea (es altamente improbable que algún paseante se hubiera acercado a Marcelline y, sin mediar palabra, le hablase *precisamente* de esa cuestión), pero que, una vez desatada, se desarrolla exactamente como lo haría de no estar la cámara presente. Rouch estaba convencido de que el modo más directo de llegar a la sinceridad de los personajes es a través de las decisiones que ellos tomen en el curso de su actuación: *sus* narrativas, *sus* ensoñaciones, *sus* fantasías...La «verdad» la reconoce su autor, no el espectador. De ahí su sorpresa ante la reacción airada de los Songhay tras visionar la filmación sonorizada (comentarios y música de fondo) de una cacería de hipopótamos: “Así es imposible cazar. Con semejante ruido todos los hipopótamos huirían despavoridos” (Stoller, 1992).

⁵ Véase Vertov (1989 a y b), Stoller, 1992.

⁶ “I'm one of the people responsible for this phrase [cinema-vérité] and it's really in homage to Dziga Vertov, who completely invented the kind of film we do today” (entrevista concedida a G. Roy-Leven en 1969y recogida en Macdonald y Cousins, 1996: 265).

⁷ Como lo valoraba la revista *Positif, Revue du Cinéma* (Cfr. Font, 2001: 93).

⁸ Cfr. Macdonald y Cousins, 1996: 265.

⁹ Cfr. Paget, 1998.

Si leemos algunos de los filmes de Rouch (*Moi, un noir*, *Cocoricó Monsieur Poulet*, *La pyramide humaine*, *Petit à petit*, o *Chronique d'un été*)¹⁰ no como una transcripción literal de la realidad, ni como una fabulación descarnada de los acontecimientos del mundo real, sino como una distorsión calculada de determinada cosmovisión para facilitar su aprehensión (refracción), obtendremos una panorámica bien distinta de una de las mayores contribuciones de Jean Rouch a la antropología social y cultural: la importancia analítica de incorporar en el análisis los significados nativos y las perspectivas encontradas. El *cinéma-vérité* de Rouch es esencialmente una etnografía de las narrativas culturales y el testimonio de un encuentro particular, explicado mediante la imprimación declaradamente subjetiva de la intervención del autor.

ETNOGRAFÍA, FICCIÓN Y SINCERIDAD. EL CINÉ-TRANSE COMO REQUISITO METODOLÓGICO.

“Les yeux d'un étranger sont grands ouverts mais il ne voit pas que ce qu'il sait”

Proverbio de Ghana.

Ingeniero de formación, Rouch es contratado en 1941 por la *Travaux Publics* francesa y enviado a Niamey (Níger), donde entrará en contacto con los Songhay. Desde el principio, se interesa por la mitología, la historia y el lenguaje nativo. En cuanto le es posible, adquiere una cámara Bell & Howell de 16 mm y se dispone a registrar en celuloide aquello que hasta entonces se había limitado a observar y anotar en su cuaderno de campo. Tanto es así que desde 1946 comienza a trabajar de forma sistemática con el filme como principal (y, en el futuro, casi exclusiva) herramienta de toma de datos, considerando la cámara un instrumento imprescindible para la práctica etnográfica en la medida que permite la recolección de información de un modo que sólo fílmicamente es posible registrar. Su estilo de filmación se depura con el tiempo. Las primeras producciones presentan un estilo esencialmente expositivo, aunque gradualmente incorpora los postulados de Flaherty y Vertov respecto a la producción audiovisual: la importancia de la narrativa, la posibilidad de recrear acciones ante la cámara, o la fuerza expresiva como estrategia para ganarse la atención del espectador.

Dos afirmaciones tuyas me parecen fundamentales para comprender sus postulados sobre el cine y la etnografía. En la primera de ellas afirma: “Me convertí en cineasta cuando descubrí que se necesita una cámara para hacer investigación” (citado en Macdonald y Cousins, 1996: 265, 266). La segunda refiere al cine, en un sentido amplio y no restringido a la ficción, que se convierte en: “el único medio que yo tengo para enseñar a los otros cómo los veo” (citado en Delgado, 1999: 64).

¹⁰ Es decir, los filmes «de ficción». Aquellos con una estilística más próxima al género documental no parecen despertar tanto recelo. En este sentido el propio Rouch ha afirmado: “Fiction films are my vacations. I make one fiction film for five or six documentaries. For me, documentary and fiction are similar. For example, I plan to make a ciné-portrait of Margaret Mead. For me, she is what we call in anthropology a «totemic ancestor», so we're already in the imaginary” (Yakir, 1978).

Conjugando ambas se destila su convicción profunda en que el poder expresivo de la imagen no anula el potencial científico que encierra como documento de investigación. Antes al contrario: el estatuto documental del metraje (editado o no) radica en su fidelidad a la fuente, no en la afinidad que presente respecto a las ideas del investigador. A medida que su relación con el medio fílmico se consolida, es cada vez más patente la obsesión de Rouch por implicar a los actores sociales en la construcción de significados. Si en algo es rotunda su producción es en la exigencia de inmersión en la perspectiva indígena, pero salvaguardando siempre cierto aliento crítico, tanto frente a sus protagonistas como frente a los especialistas (Rouch, 1975, 2003). Esta proximidad (emocional y física) al sujeto no compromete la objetividad del cineasta/investigador por la sencilla razón de que éste jamás ha asumido la posibilidad de su existencia. Rouch renuncia a la objetividad en beneficio de la narrativa (quiere mostrar a la gente cómo la ve, pero también pretende que sean ellos mismos quienes dejen constancia de su propia visión de las cosas). La colaboración estrecha que mantiene con los sujetos filmados puede leerse en cierto modo como un mecanismo de corrección de sesgos, en tanto pretende evitar la imposición externa de sentido. A otro nivel, si se quiere más disciplinario, sostiene que las ciencias humanas son necesariamente subjetivas desde el momento en que es imprescindible la presencia del investigador para desarrollar el trabajo de observación (Yakir, 1978).

El filme deviene entonces un espacio abierto: no un soporte para la captura de «datos» sino una palestra donde aventurar planteamientos (Stoller, 1992). Filmes como *Les Maîtres Fous* (1954) o *Jaguar* (1954¹¹) pueden considerarse modélicos en este sentido. En ambos, los sentimientos, las impresiones y los valores nativos pasan a primer plano, aunque en ninguno de los dos sean indígenas quienes tomen la cámara. En su concepción de la etnografía, Rouch sostiene que la fidelidad a la cosmovisión nativa es fundamental. Pero las decisiones, parafraseando a Larry Gross¹², inevitablemente acarrearán consecuencias. Así, *Les Maîtres Fous*, filmación de una violenta posesión vinculada al culto *Hauka*, fue leída en su momento desde algunos sectores poco menos que como una apología de todos los estereotipos posibles sobre el salvajismo africano, una exaltación del exabrupto racista más descarnado. Pese al galardón recibido durante la celebración del festival de Venecia en 1957, la polvareda académica que levantó fue notable. Años después, sin embargo, la animadversión hacia la mostración de algunas fases del culto (participantes que, en estado de trance, experimentan convulsiones y arrojan espuma por la boca, por ejemplo.) fue dejando paso a la interpretación de su significado. De esta manera, lo que veinte años antes parecía constituir una ofensa intolerable a la dignidad africana, se entendía ahora como una sutil denuncia («desde el otro lado») de las consecuencias perversas del colonialismo. El propio Rouch ha sostenido que «el culto era una expresión africana de nuestra cultura» (Adams, 1978), de modo que el filme no se orientaba tanto a «documentar» la posesión *Hauka*, como a glosar la dimensión simbólica que tenía para sus practicantes. Con todo, incluso algunos de entre aquellos que sí reconocían en su trayectoria la implicación con la perspectiva nativa la juzgaban todavía insuficiente. En otras palabras, bajo la óptica de algunos ideólogos de izquierda, Rouch no era lo bastante crítico. En opinión de ciertos militantes anticoloniales europeos y africanos, su denuncia de la opresión era, cuanto menos, tibia, por no decir

¹¹ Aunque se filmó en 1954, el filme no se completó en su formato actual hasta 1967.

¹² Gross afirmaba que la objetividad puede ser un mito, pero ciertamente tiene consecuencias.

abiertamente inexistente: había renunciado a implicarse activamente en la arena política, limitándose a la conservación fílmica de viejos rituales y prácticas indígenas (Bregstein, 1996)¹³.

Jaguar, en cambio, no suscitó polémica alguna, sino que fascinó por la decisión de su autor de incluir en la banda sonora los comentarios, risas y bromas de los protagonistas ante la proyección del filme. El viaje que contemplamos en la pantalla está enfocado desde una perspectiva «endógena»: son los africanos quienes plantean la historia y la comentan (le «dan sentido»). No el cineasta.

Puede objetarse (y, así se ha hecho) que, entendida en esta línea, la etnografía deja de ser «científica». Rouch había abjurado repetidamente de determinada manera de concebir la ciencia, sobre todo si llevaba a entender la práctica etnográfica esencialmente como un discernimiento externo acerca de la consistencia de la lógica nativa: “Sociology for Sociology’s sake makes terrible screen material, which prevents you from seeing problems since you study them” (Yakir, 1978). La etnografía es siempre el resultado de un encuentro particular que se desarrolla en circunstancias sociales e históricas concretas. En la medida que inevitablemente existe un observador que registra lo que ocurre, se produce una distorsión en los hechos, una alteración de la «verdad». Es por ello que:

“The way of shooting influences whatever you’re filming. This may be the reason why I work with a very small team and why I want to be my own cameraman: to be subjectively responsible for what I shoot” (idem).

Lo que de verdad importa, desde su punto de vista, no es lo que sucede, sino la razón por la que lo hace *así* y no de otro modo. Por qué en aquel instante. Y por qué ante el investigador. Desde los años cincuenta, Rouch trabaja sistemáticamente con un equipo de amigos y colaboradores africanos con quienes mantiene una estrecha relación de amistad. Ellos son quienes a veces sugieren qué podría filmarse y cómo debería hacerse. No importa que parte de lo que se registre sea totalmente improvisado siempre y cuando sea *real*. La etno-ficción espera precisamente eso: que sean los protagonistas quienes expongan su personal sentido de la realidad. Y es entonces, para Rouch, cuando la etnografía actúa con absoluta honestidad.

Planteado en otros términos, tal vez Rouch prefiriese ser leal que literal. Parte de su compromiso con sus sujetos de estudio pasa por exponerse a sí mismo en lo que es y lo que representa:

¹³ Bajo el punto de vista de Paul Stoller, entre los cincuenta y los sesenta: “Jean Rouch used his camera to provoke philosophical and political debate about the deep roots of French racism (...) Many of the films of this period cut to the flesh and blood of European colonialism, compelling us to reflect on our latent racism, our repressed sexuality, and the taken for granted assumptions of our intellectual heritage” (2004).

"I was not a civil servant, since I did not ask them to pay tax. I was not a missionary, because I did not try to get them into another religion. I was not a merchant, because I had nothing to sell. I was not a doctor, because I did not try to vaccinate them. Thus at first I was nothing to them, a half-crazy man asking crazy questions. I was kind, not bad, because sometimes I gave them gifts. But it was not until I showed them a film I had made of them that they understood why I was there and what I thought of them" (Young y Zweiback, 1959: 41).

Por esa razón, su público principal no está en la academia, sino al otro lado ("I think that is what is important for me, not to show my films to anthropologists and specialists but to the people themselves", ídem)¹⁴. Si la etnografía pretende orientarse a un conocimiento de lo que nos es, de un modo u otro, ajeno, debe construirse sobre la credibilidad. Y que lo que nos expliquen sea creíble (o lo que acontezca ante nuestros ojos no se distorsione para encajar en nuestras expectativas) depende en buena medida de la confianza que, como etnógrafos, consigamos despertar entre la gente con quien trabajamos. Pero al mismo tiempo, la etnografía debe serles también útil a «ellos». Y ahí entra su concepción práctica del filme: poner su rol como agente externo al servicio (también) de los intereses indígenas.

Se ha acusado a veces a Rouch de ser un impostor, un dramaturgo frustrado que se escuda en una fachada pseudocientífica (Graham, 1964: 32). No puedo estar más en desacuerdo. Bajo mi punto de vista, Rouch se aparta conscientemente de determinada concepción del filme estructurada a partir de una metodología científica. Tal vez lo haga porque no cree en ella, porque no le ha sido útil o porque desconfía de sus resultados. Personalmente, me da la impresión que a lo que renuncia es a un procedimiento axiomático-deductivo de presentación de resultados mediante una estilística expositiva y holista. Lo que le parecería realmente una impostura, me parece, es no poder mostrar una cacería de hipopótamos a sus mismos cazadores porque la considerarían ridícula. Y, por otro lado, sencillamente, le interesa mostrar otras cosas. En todo momento es consciente de que no adopta determinada metodología de investigación, y así lo explicita con rotundidad: "We were scientists in the beginning and we're finishing as poets. Which is wonderful"¹⁵. Es más:

"If you start making theories about my films, you're losing. You should just follow the movement. If there's a theory, there are no longer improvisation and creativity. When I read what the *Cahiers du Cinema* people write about my films, I'm very surprised. Even if it's true, it's unconscious. I prefer to speak about ciné-transe. When I have a camera, I'm someone completely different, so don't ask me why I did what I did" (Yakir, 1978).

El *ciné-transe* responde a una concepción improvisada de la captación del mundo, pero que, en el fondo, responde a una dilatada experiencia y conocimiento de lo que se va a filmar. Antes de la filmación apenas hay ensayos, ni una meticulosa planificación escenográfica. Los diálogos se

¹⁴ Lo que no excluye, como señala Ginsburg, que sus espectadores sean mayoritariamente occidentales (1994: 12).

¹⁵ Recogido en una conversación grabada en vídeo entre Jean Rouch, Richard Leacock y otros. [Fuente: www.der.org/jean-rouch/content/index.php; Consulta efectuada el 13-12-04].

elaboran en buena medida sobre la marcha y las secuencias se ruedan casi siempre una sola vez (Bregstein, 1996)¹⁶. Sin embargo, y contrariamente a lo que pudiera parecer, no se trata de un simple ejercicio de exploración con la cámara. Sus «filmes africanos» no pueden equipararse en modo alguno a un cuaderno ilustrado de viajes. Rouch trabajó en África más de cincuenta años y conocía perfectamente a la gente con la que se relacionaba. Tanto es así, que él mismo había reconocido sentirse mucho más foráneo al colaborar en *Chronique d'un été* que en casi cualquier filme rodado en África, por la sencilla razón que la mayor parte de su vida había transcurrido allí¹⁷. Como les ocurría a los protagonistas de *Jaguar*, también él era en cierto modo un emigrante perpetuo. Sus apreciaciones sobre la vida Songhay se entreveran con las propias valoraciones de los Songhay, pero no siempre. Bajo su punto de vista: "there are two kinds of truths: dramatic truth and documentary reporting, but pure documentary is very rare, and maybe it's inevitable that a film have some drama in it" (Adams, 1978). La dramatización juega también un propósito estratégico. La refracción de la realidad permite aproximarla de otro modo. Cuando se está detrás de la cámara, no siempre adquiere sentido lo que acaece delante de ella, y éste sólo es restituible desde la explicación *a posteriori* de los propios actores:

"It's impossible to stop the priest or the Pope while he is saying his mass and say: «Why are you going from the right to the other part of the alter with this book». But, you can do it if you show the Pope or the priest the film -he can say [why he's] there"¹⁸.

Si este mismo procedimiento se lleva a cabo a partir de una dramatización planificada (*Jaguar*, por ejemplo) las explicaciones se refieren precisamente a aquello que los propios actores consideran significativo. En otras palabras, a veces es a través de la imaginación de los entrevistados cuando aflora su auténtica sensibilidad. En *Chronique d'un été*, Marcelline camina a través de la Plaza de la Concordia con un pequeño micrófono y un grabador portátil. Rouch y su equipo filman la secuencia desde una cierta distancia. Antes de comenzar a rodar le han pedido que hable de lo que en aquel momento le venga en gana, sin detenerse a pensar, de modo que su monólogo será una incógnita hasta que no escuchen lo registrado en el magnetófono. Sólo entonces, *después* de la acción, descubren que la mujer ha estado evocando los últimos recuerdos que conserva de su padre vivo, en el contexto de la ocupación nazi. Poco a poco, su voz se quiebra y Marcelline se transfigura, apareciendo conmovedoramente vulnerable ante la audiencia. Al final del filme, Morin y Rouch incluyen la reacción de los protagonistas ante el visionado de la película en su totalidad. Marcelline insiste en que fingió ("estaba actuando", asegura), lo que desencadena una animada controversia entre sus compañeros de rodaje respecto a su sinceridad. Minutos más tarde, Rouch y Morin debaten esta misma cuestión frente a la cámara. Lo importante, se argumenta, no es tanto si fingió o fue

¹⁶ "(...) la única manera posible para mí de abordar la ficción es la de tratarla como creo saber tratar a la realidad. Mi regla de oro es la «toma uno», un solo registro por plano, y el rodaje siguiendo el orden de una historia. La inspiración entonces cambia de campo. Ya no le corresponde solo al cineasta la improvisación de encuadres y de movimientos, sino también a los actores, quienes inventan una acción que no conocen todavía, y diálogos que nacen de la réplica precedente" (Rouch, 1981).

¹⁷ [Edgar Morin] said I shouldn't shoot only in Africa and should try to see what was going on in my own country, which I hardly know at all. I spent most part of my time in Africa and when I was in France, it was to write my PhD or produce my first film. So I didn't know France at all. It interested me. It is very hard to make a film among one's own group" (citado en Yakir, 1978).

¹⁸ Recogido en una conversación grabada en vídeo entre Jean Rouch, Richard Leacock y otros. [Fuente: www.der.org/jean-rouch/content/index.php; Consulta efectuada el 13-12-04].

espontánea en su relato y reacciones. Lo verdaderamente significativo es que escogiese precisamente hablar de ese tema pudiendo haberlo hecho sobre cualquier otra cosa. Si ha estado actuando, es a través de esta interpretación que se nos revela un aspecto de su personalidad difícilmente apreciable de otra forma en otro contexto. La «realidad» se articularía, en este supuesto, a través de su distorsión.

POURQUOI PAS...?

Esta forma de plasmar la implicación con las cosmovisiones indígenas ha llevado a algunos a asegurar que en Jean Rouch se conjugan ciencia, arte, tecnología e imaginación (Stoller, 1992). Su concepción de la cámara participante no sólo visibiliza al investigador, sino que le convierte en un ingrediente esencial del resultado. Como mencionaba anteriormente, su filmografía no es un exponente de objetividad porque no pretendió (al menos, desde los años cincuenta) conceder un carácter etéreo a su inmersión en la vida local. Su especial sensibilidad hacia las configuraciones emic¹⁹ le permite fijarse en aspectos cotidianos que pudieran parecer irrelevantes para el observador extraño pero que están potencialmente cargados de significación para sus protagonistas. Por este motivo, Manuel Delgado (1999) ha ensalzado su habilidad para registrar los aspectos más fugaces de la vida humana, fruto de la convicción en que la cámara es un agente activo de la imaginación, una prolongación privilegiada de la mirada²⁰. En una línea similar, Faye Ginsburg resalta su condición de pionero en la consecución del «parallax effect» (“illusory perception of displacement of an object observed due to a change in the position of the observer”, 1994: 6), que brinda al espectador un sentido más completo de la complejidad de perspectivas que se entremezclan “on what we have come to call culture” (ídem).

Esto es posible, según Paul Stoller (1992), porque su experiencia de campo se ha estructurado sobre la antropología compartida (*anthropologie partagée*) basada en la amistad²¹. Las historias que se elaboran a lo largo de toda su filmografía se estructuran en acontecimientos de los que, con anterioridad, él mismo ha sido testigo en muchas ocasiones. Ginsburg (1994), en consecuencia, entiende la etno-ficción como una reacción contra el realismo científico ingenuo imperante en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Lejos de una mirada unidireccional al mundo, Rouch concibe la vida como un caleidoscopio social donde las trayectorias particulares dejan su impronta a través del relato de sus protagonistas. De este modo, el presente y el pasado se entremezclan, reconstruyéndose mutuamente en cada nueva entrevista, con cada nuevo caso²². Como acertadamente constata Gabriel García Márquez en su autobiografía: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda. Y cómo la recuerda para contarla”. Ningún actor social

¹⁹ Utilizo el término no en la acepción original de Pike, sino en la reinterpretación posterior de Harris, esto es, equivalente a visión endógena (Cfr. González Echevarría, 2003).

²⁰ “Film can capture the fluidity of cultural performance in ways that prose cannot” (Stoller, 1994: 354).

²¹ Lo que suponía también renunciar a la proyección de significados: “The dreams of Vertov and Flaherty will be combined into a mechanical «cine-eye-ear» which is such a «participant» camera that it will pass automatically into the hands of those who were, up to now, in front of it. Then the anthropologist will no longer monopolize the observation of things. Instead, both he and his culture will be observed and recorded. In this way, ethnographic film will help us «share» anthropology” (Rouch, 1975: 102).

²² Véase, por ejemplo, los diálogos cruzados entre los protagonistas de *Chronique d'un été*.

aparece descontextualizado. Su incardinación social es siempre el resultado de un itinerario biográfico peculiar y distintivo. Del mismo modo, el investigador proyecta su mirada desde su bagaje biográfico y académico particular. Barthes (1977) sostenía que nunca escribimos al margen del contexto y lo que Rouch hace, en cierto modo, es un intento de dar corporeidad a esa coyuntura.

A eso se refería al afirmar que el filme se hace con el corazón, no con la cabeza. Su desencuentro con los modelos más ortodoxos de la exposición enunciativa le habían llevado a explorar otros procedimientos narrativos que encajasen mejor con su concepción de la tarea etnográfica. Pese a la sensación de improvisación y falta absoluta de planificación que puedan desprender algunos de sus filmes, Rouch empuña la cámara cuando ya conoce bien lo que ocurre y cuando sabe que lo filmado cobrará, más tarde, sentido. *Les Maîtres Fous* no es la consecuencia afortunada de una casualidad. Antes de esta ceremonia de posesión había asistido a muchas otras del mismo tipo. Sabía qué ocurría y por qué. Obviamente, el desencadenamiento de la acción puede tomar un rumbo imprevisto o registrar una reacción inesperada; pero la cámara estará siempre un paso por delante de la acción. Rara vez puede registrarse lo que se desconoce o no se espera. A lo sumo, puede aspirarse a recoger lo que ocurre en ese momento, pero nada más. La mirada va siempre a remolque de la acción, esperando que ocurra algo que dé sentido a lo que sucede. En muchos filmes de Rouch, sin embargo, es la cámara la que se anticipa: vemos lo que vemos porque quien lo filmó sabía (o intuía) que iba a ocurrir. Y esto sólo es posible tras una fase prolongada de investigación de campo y de familiarización con los sujetos de estudio.

Existen, claro está, otros problemas. En comparación con la observación directa la filmación es relativamente menos predecible, puesto que un evento significativo puede perderse para siempre si no tenemos en aquel momento la cámara a punto; en la observación, podemos registrar este acontecimiento, transcribirlo en el diario de campo e incorporarlo al redactado final sin mayores contratiempos (Barbash, Macdougall y otros, 1996). Sin embargo esto no implica necesariamente la idoneidad de la letra sobre el registro audiovisual (Hastrup, 1992). En opinión de David MacDougall, la dimensión afectiva y emotiva queda con frecuencia al margen del texto. La apuesta de Rouch es incorporar este tipo de información a través de la textualización audiovisual (Barbash, MacDougall y otros, 1996: 373). Lo que está en juego no es la superioridad de uno u otro formato, ni el rigor o el grado de distorsión que comportan. En último término lo que parece prioritario es el propio estatuto del texto audiovisual como potencial documento para la investigación.

Creo que es esta última una cuestión fundamental. Hay quien ve en la reconstrucción, la dramatización y la ficcionalización perversiones del propósito documental en la medida en que se alejan de la «verdad». La cosa no es tan simple y Godmilow y Shapiro manifiestan gráficamente su escepticismo al respecto:

“But first, shouldn't we talk about what we mean by truth? Is telling the truth to tell everything? It is simply not to lie? Or to not get something wrong? Or is it to find a form that (forgive the

old-fashioned form) illuminates the material, making possible a clearer or entirely new understanding, by use of analysis, or paradigmatic shape, or through a self-reflexive presentation" (1997: 92).

La información que pueda proporcionar un texto audiovisual no viene condicionada por su estilística, ni debería asumirse su fiabilidad en función de consideraciones apriorísticas inducidas por convenciones genéricas (Grau, 2001 y 2002). El valor potencial de un filme como documento sólo puede evaluarse tras su consideración detenida en el marco de una investigación particular. Seguro que *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915) «documenta» poco y mal a la población negra de los Estados Unidos a comienzos de siglo XX. Pero probablemente nos sea de mayor utilidad como documento si buscamos en él determinada *concepción* sobre esa misma población, fruto de una refracción ideológica particular. En este sentido, *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) es mucho menos «documental» sobre Nanook y los Iitvimuit que sobre el entorno cultural del propio Flaherty y la visión idealizada del buen salvaje que pretendía defender.

En el propósito por obtener registros sinceros sobre la experiencia humana, Rouch experimenta con la cámara y la edición. No siempre la innovación es planificada. Su celebrada técnica de cámara al hombro es el resultado de un (¿afortunado?) accidente: en una excursión en piragua por el río para filmar una cacería de hipopótamos, pierde el trípode y debe proseguir la filmación sin él. Pero otras veces sí que la experimentación es intencional: la sonorización de *Jaguar*, la relación entre alumnos en una escuela sudafricana en *La Pyramide Humaine* (1958-1959), o la explicación del propósito de *Chronique d'un été* a una azorada Marcelline al comienzo del filme. Su predisposición a la exploración narrativa se ha glosado en el célebre "¿por qué no?" (*pourquoi pas?*), nombre de la nave en que su padre, al servicio de la Marina, había estado embarcado años atrás. Y en no pocas ocasiones esa receptividad a planteamientos un tanto heterodoxos le causa algún que otro encontronazo:

"Even my films are censored and criticized (...) Very often. My feature film, *Moi, un Noir*, was censored by the government of the Ivory Coast for showing a person who lives in the street, a tramp rather than a lawyer or a doctor bourgeois. The French government also tried to get the film banned in Africa because the black hero fights with a white man. After all, one shouldn't show things like that. (...) I think it's necessary to fight against censorship, even that of friends. For example, *Cocorico! Monsieur Poulet*, although uncensored, was considered scandalous: it is scandalous to tell a funny story when there is a drought in Niger. But the film was shot in a region where, by chance, they never had a better crop. I think that it is very interesting to show that in the middle of a natural disaster there's also success" (Yakir, 1978).

Para alguien que se declaraba abiertamente anarquista, los desacuerdos con el poder debían resultar estimulantes. A fin de cuentas, si las autoridades gubernativas se tomaban tantas molestias en revisar sus películas es porque sabían que no mentía. La censura se activaba porque reconocía la

autenticidad de los planteamientos. Era la doctrina oficial quien pretendía imponer la ficción. Es en este sentido que consideraba las fantasías de la gente como un material etnográfico de gran calidad en la medida que hacían aflorar la realidad subyacente y adquirían, frente a ella, pleno significado:

"I think we are opening all the boundaries, and that with this tool, this media, people without writing, can transmit their fantasies to some other people and to share that with them. And it was maybe the aim of the first anthropologists. But, unfortunately, they wanted to be scientists and to push their own explanation on the other systems. We are just making archives of that without explanation. The explanation will come later on. I think that's wonderful because it will change the face of the world"²³.

Es tarea del antropólogo contribuir a revelar estos significados. Y el filme es el medio ideal para conseguirlo. «El trabajo debe continuar» (Rouch, citado en Stoller, 2004):

"For we are people who believe that the World of tomorrow, this World we are now in process of building, will only be viable if it recognizes the differences among various cultures and if we do not deny the existence of these cultures by trying to transform them into images of ourselves. In order to achieve this, we must know these other cultures; to acquire this knowledge, there is no better tool than ethnographic film" (Rouch, 1975: 101).

CONCLUSIÓN.

Pese a que pueda discreparse de la concepción metodológica de Jean Rouch respecto a la investigación filmada, creo necesario reconocer su esfuerzo por transmitir una información veraz, entendiendo esta veracidad como honestidad y lealtad al sujeto. Ciertamente, el *cinéma-vérité* debiera tal vez ser rebautizado, en palabras del propio Rouch en 1969, como cine sinceridad, porque eso es precisamente lo que le obsesionaba. En su concepción de la relación con el sujeto, la búsqueda de un sentido exógeno a la lógica indígena distorsionaría la cosmovisión local y contaminaría la investigación. En opinión de Paul Stoller, antropólogo especializado en la religión Songhay y probablemente uno de los mejores conocedores de la obra de Jean Rouch dentro de nuestra profesión, la gran contribución del etnógrafo de origen francés ha sido elaborar un corpus de trabajo donde los límites de la etnografía son los límites de la imaginación. La influencia narrativa de Rouch ha sido notable y no sólo en antropología, ni siquiera en el ámbito más circunscrito del cine etnográfico (por ejemplo, con frecuencia se le reconoce un papel inspirador en la *Nouvelle Vague* francesa). El acercamiento (físico, emocional e intelectual) a la gente con quien trabaja comportaba la demolición de cualquier suspicacia respecto a sus intenciones. Solía decir que a través de la cámara mostraba a los otros cómo los veía, convirtiendo la práctica cinematográfica en un ejercicio etnográfico que registraba la espontaneidad con que se desarrollaban acontecimientos que él podía prever bien de antemano.

²³ Conversación grabada en vídeo entre Jean Rouch, Richard Leacock y otros. [Fuente: www.der.org/jean-rouch/content/index.php; Consulta efectuada el 13-12-04].

En su bagaje intelectual se mezclan las influencias de Marcel Griaule, Robert Flaherty o Dziga Vertov. La aportación distintiva de Rouch, en mi opinión, radica en que no pretendió presentar otra cosa que lo que hacía y conocía razonablemente bien, y lo llevó a cabo de un modo relativamente distinto a como se había hecho hasta entonces. Coincido con Ginsburg (1994) en que demolió viejos tabúes relacionados con el realismo ingenuo y exploró la fecundidad de una participación profunda con sus sujetos filmados. La proyección de la película acabada a sus propios protagonistas no constituye únicamente un recurso formal, ni el cumplimiento estricto de un deber profesional. Su prurito académico exigía la comprensión de lo que filmaba y en demasiadas ocasiones las explicaciones precisas no podían pedirse en el devenir de los acontecimientos. Es más tarde cuando los propios actores daban cuenta de lo ocurrido. Por todas estas razones creo que Jean Rouch era necesario.

Es cierto que ni el *ciné-transe*, ni el cine verdad, ni la etnoficción son mecanismos eficaces en cualquier circunstancia. Ni, en este sentido, los filmes de Rouch (ni de nadie, en realidad) constituyen documentos etnográficos por sí mismos. Lo que a él le funcionaba bien para los propósitos que perseguía, en otros contextos y para otros objetivos de investigación puede resultarnos contraproducente. Tal vez *Chronique d'un été* no nos aporte información relevante en muchos ámbitos, pero en otros puede constituir quizá un testimonio precioso e insustituible. Jean Rouch se consideraba casi más poeta que científico y actuaba en consecuencia. Por ello merece respeto. Como leía recientemente en una traducción al castellano de un artículo suyo:

“Y cuando el filme [*Cocoricó, Monsieur Poulet*] fue terminado, y descubrimos con Damouré, Lam y Tallou [tres de sus más estrechos colaboradores, especialmente Damouré] que nuestra risa era contagiosa y que los espectadores compartían nuestra alegría, fuimos felices como sólo saben serlo los locos y los niños; habíamos conseguido atrapar algunas plumas del maravilloso pájaro desconocido, habíamos alcanzado a compartir nuestros sueños (...) Y no hay, para mí, otra manera de hacer un film” (Rouch, 1981).

Esto no quiere decir, sin embargo, que la improvisación respondiese siempre a un propósito exploratorio desprovisto de experiencia previa. Cuando rueda *Les maîtres fous* ya había asistido a numerosas ceremonias de posesión, y *Cocoricó Monsieur Poulet* o *Petit à petit* son el resultado de su complicidad con los personajes. Sabía lo que hacía, aunque no pudiese delimitar milimétricamente lo que pudiese ocurrir.

Fue también, por último, un antropólogo que se preocupó por transmitir el punto de vista del otro. Quiso dar a conocer sus leyendas, sus miedos, sus esperanzas; mostrar sus extrañezas y registrar la complicidad que les unía. Para él, el cine permitía, mejor que cualquier otro medio, *crear* la realidad. Su cine subvierte, como señala Stoller (1992) las divisiones convencionales entre descripción e imaginación, ajustando la realidad a la percepción de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, J. (1978): *Jean Rouch talks about his films to John Marshall and John W. Adams*. En *American Anthropologist*, New Series. Vol 80, Nº 4; pp: 1005-1020. Disponible a 13 de diciembre de 2004 en www.der.org/jean-rouch/content/index.php.
- Barbash, I.; Macdougall, D.; Taylor, L.; Macdougall, J. (1996): *Reframing Ethnographic film: A «Conversation» with David MacDougall and Judith MacDougall*. En: Revista "American Anthropologist", New series; Vol. 98 (2): 371-387.
- Barthes, R. (1977): *Image-Music-Text*. Hill and Wang. Nueva York.
- Bregstein, Ph. (1996): *Anthropological film adventures with Jean Rouch*. Disponible a 13 de diciembre de 2004 en www.der.org/jean-rouch/content/index.php.
- Leacock, R.; Rouch, J; et al. (1978): *A videotaped conversation with Jean Rouch, Ricky Leacock and Friends*. Transcripción disponible a 13 de diciembre de 2004 en www.der.org/jean-rouch/content/index.php.
- Delgado, M. (1999): *Cine*. En Buxó, M^a J.; De Miguel, J.M. (Eds.) (1999). *De la Investigación Audiovisual*. Proyecto a. Barcelona. Pp: 49-77.
- Font, D. (2001): *Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas*. En: Revista "Anàlisi", 27, Barcelona, pp: 91-100.
- García Márquez, G. (2002): *Vivir para contarla*. Mondadori. Madrid.
- Ginsburg, F. (1994): *Culture/Media: A (Mild) Polemic*. En: Revista "Anthropology Today", Vol. 10 (2), pp: 5-15.
- Godmilow, J.; Shapiro, A.-L. (1997): *How real is the Reality in Documentary Film?*; En: Revista "History and Theory". Vol. 36 (4). Pp: 80-101.
- González Echevarría, A. (2003): *Crítica de la singularidad cultural*. Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, México D.F.:
- Graham, P. (1964): *Cinéma-vérité in France*. En: Revista "Film Quarterly". Vol. 17 (4). Pp: 30-36.
- Gross, L. (1988): *The ethics of (mis)representation*. En Gross, L.; Katz, J.S.; Ruby, J. (eds.) (1988). *Image Ethics*, Oxford University Press. Oxford. Pp: 188-202.
- Grau Rebollo, J.
 (2001): *Antropología social y audiovisuales*. Publicacions d'Antropologia Cultural, UAB. Bellaterra.
 (2002): *Antropología Audiovisual*. Septem. Oviedo.
- Hastrup, K. (1992): *Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority*. En Crawford, P.I.; Turton, D. (eds.) (1992): *Film as ethnography*. Manchester University Press. Manchester. Pp: 8-25.
- Macdonald, K.; Cousins, M. (1996): *Imagining reality*. Faber and Faber. Londres.
- Paget, D. (1998): *No other way to tell it. Dramadoc / Docudrama on television*. Manchester University Press. Manchester.
- Romaguera, J.; Alsina, H. (eds.) (1989): *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra. Madrid.
- Rouch, J.
 (1955): *À propos de films ethnographiques*. En : Revista "Positif, Revue du cinéma", No. 14-15.

(1975): *The Camera and Man*. En Hockings, P. (Ed.) (1975). *Principles of Visual Anthropology*. Mouton. La Haya; pp: 83-102.

(1981): *La puesta en escena de la realidad y el punto de vista documental sobre el imaginario*. En: Taller de expresión 2. Disponible a 10 de enero de 2005 en <http://catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Rouch.htm>. Traducido por G. De Carli.

(2003): *Ciné-ethnography*. University of Minnesota Press. Minneapolis
Stoller, P.

(1992): *The cinematic Griot*. University of Chicago Press. Chicago.

(1994) : *Ethnographies as texts / Ethnographers as griots*. En: Revista: "American Ethnologist". Vol. 21 (2). Pp: 353-366.

(2004): *A Tribute to Jean Rouch*. En: Rouge, 3. Disponible a 10 de enero de 2005 en <http://www.rouge.com.au/3/index.htm>.

Vertov, D.

(1989a): *El Kino-Pravda*. En Romaguera, J.; Alsina, H. (eds.) (1989). *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra. Madrid. Pp: 45-50.

(1989b): *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo*. En Romaguera, J.; Alsina, H. (eds.) (1989). *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra. Madrid. Pp: 30-37.

Yakir, D. (1978): *Cine-Trance. The vision of Jean Rouch*. En: Revista "Film Quarterly". Vol. XXI, nº 3. Disponible a 13 de diciembre de 2004 en: www.der.org/jean-rouch/content/index.php.

Young, C.; Zweiback, A. M. (1959). *Going to the Subject*. En: Revista "Film Quarterly". Vol. 13 (2). Pp: 39-49.

FILMOGRAFÍA.

Flaherty, R. (1922): *Nanook of the North*. USA, 70 min. B/N.

Griffith, D.W. (1915): *The Birth of a nation*. USA, 187 min. B/N.

Morin, E.; Rouch, J. (1960): *Chronique d'un été*. Francia, 90 minutos. B/N.

Rouch, Jean

(1954): *Jaguar*. Francia. 90 minutos, Color. [El filme se completó en 1967].

(1954) : *Les maîtres fous*. 33 minutos, Color.

(1957) : *Moi, un noir*. Francia, 70 minutos, Color.

(1958-59): *La pyramide humaine*. Francia, 80 minutos. Color. [Estrenada en 1961].

(1969): *Petit à petit*. Francia, 90 minutos, Color.

(1974): *Cocoricó, Monsieur Poulet*. Francia, Níger. 90 minutos, Color.

PREGUNTAS DEL EDITOR – RESPUESTAS DEL AUTOR

1/ Una de las críticas que los cineastas indígenas y organizaciones de cineastas indígenas latinoamericanos suelen hacer a los documentos fílmicos y escritos realizados por personas ajenas a su comunidad es que hablan por ellos como si fueran voces autorizadas, pero sin que sean ellos mismos los que hablan. Consideran que, inevitablemente, cualquier documento fílmico no realizado por ellos conlleva una visión distorsionada por cuanto la forma de filmar, de consignar los datos y de montar el filme es necesariamente ajena a su cultura, al igual que podría serlo cualquier texto etnográfico. En este sentido, cualquiera de estos documentos no deja, desde esta perspectiva, de ser una intromisión en lo que sería su derecho a mostrarse como ellos consideran. ¿Hasta que punto es posible hacer cine sobre indígenas o con indígenas y sea, como decía Jean Rouch, fiel al pueblo con el que se está trabajando? ¿No perpetúa este tipo de cine el “hablar por los indígenas”, dificultando que ellos puedan hablar por sí mismos y hacerse escuchar? Como especialista en antropología visual, ¿Qué novedades aporta al cine y que opinión le merecen desde el punto de vista antropológico los filmes de ficción realizados por indígenas, latinoamericanos principalmente, en los que autopresentan ciertos aspectos de sus culturas?

Quiero felicitar a AIBR por la iniciativa de complementar los textos presentados por los/as autores/as con preguntas que permitan afinar, y contextualizar en la medida de lo posible, las posiciones expresadas en los mismos. Quiero también agradecer la oportunidad que se me brinda de expresar algunos puntos de vista particulares en relación a las cuestiones suscitadas. Cabe subrayar, en primer lugar, la pertinencia de las preguntas, así como señalar la complejidad de las respuestas que exigen. No soy experto en cinematografías africanas o latinoamericanas. Dentro de la antropología (audio)visual he trabajado más en otras líneas (por ejemplo, el valor de los productos audiovisuales –específicamente los no disciplinares– como potenciales documentos para la investigación), que, sin embargo, entroncan directamente con las preguntas que se formulan. Es a este nivel que trataré de plantear respuestas sintéticas y transversales, procurando enlazar los ámbitos diversos a qué aquéllas remiten.

Respecto al primer bloque, más centrado en Latinoamérica, cabe decir que, efectivamente, se ha expuesto a menudo el carácter invasivo que *determinadas* aproximaciones exógenas comportan respecto a la plasmación de la «vida indígena» (en sentido tan amplio como inespecífico), además de la apropiación de sentido que se opera en la selección de dominios problemáticos a registrar, los procedimientos de toma de datos y la edición formal de los mismos²⁴. He utilizado la cursiva intencionalmente, porque me parece que un riesgo evidente ante esta crítica (que no la trivializa en absoluto) estriba en asumir que todas las aproximaciones desde fuera estarán sesgadas por su carácter foráneo. Lo contrario, mantener que cualquier visión «desde dentro» se libera de la distorsión

²⁴ Algo que ocurre también en otros contextos, pienso por ejemplo en las críticas de Ousmane Sembene para el caso africano. Sin embargo, atender a los momentos en los que emergen las críticas es tan fundamental como analizar la coyuntura en que se gesta el objeto de su discrepancia.

por el simple hecho de «ser de dentro», me parece igualmente insostenible. Pienso, por ejemplo, en la reflexión que introduce Terence Turner a propósito de su experiencia entre los Kayapó, donde el traspaso de los instrumentos a la población nativa acabó generando una indeseada (por Turner) asimetría entre poseedores de la cámara y el resto del grupo, con todas las consecuencias que esto comportaba. Los sesgos y posibles distorsiones no se correlacionan necesariamente con la procedencia del investigador. En mi opinión, depende de *quién* de dentro y *quién* de fuera esté desempeñando la tarea y desde qué parámetros la lleva a cabo. Y creo que aquí Rouch tenía clara una cosa: se minimiza considerablemente el peligro de apropiación de significados si los propios indígenas forman parte de la elaboración del producto y/o (la disyuntiva se aplicaría a sus primeros filmes, por ejemplo) se reconocen en ellos de un modo no sustancialmente distinto al que ocurriría si el realizador fuese indígena. No se trataría en este caso –bajo mi punto de vista– de hablar *por* (en lugar de) los indígenas, sino en hablar desde la posición que se ocupe en el proceso de investigación. Ser investigador no equivale a ser desleal, puesto que la confianza con quienes se trabaja se gana día a día sobre el terreno y el filme es una consecuencia de ello. La lectura de Worth y Adair (1972) y Ruby (1991) puede ayudar a resituar algunos puntos del debate. ¿Es posible hacer cine sobre (o con) indígenas y ser fiel a aquellos con quién se trabaja? No veo por qué no, siempre y cuando efectivamente se trabaje con ellos/as y no sólo a propósito de ellos/as.

A otro nivel, pero relacionado directamente con lo anteriormente expuesto, considero cualquier producto audiovisual (académico o no) un texto que, en contextos específicos y para objetivos determinados, puede convertirse en un *documento* de gran valor para la investigación y el conocimiento. En la medida que no presupongo que todo texto sea, en cualquier circunstancia, un documento, me preocupa tanto quien/es lo realiza/n como la consistencia de su elaboración y la fiabilidad de los resultados que presente. No debemos olvidar tampoco que en ocasiones la distorsión es intencional, persigue propósitos concretos, y entonces la torsión de la realidad se constituye en el verdadero objeto de estudio. Los filmes «de ficción» permiten, entre otras cosas, y a diferentes niveles (la categoría no es homogénea) explicar mediante estrategias refractivas qué ocurre y por qué de un modo que la audiencia a quien van dirigidos pueda leerlo sin dificultad (véase por ejemplo *Yawar Mallku* –J. Sanjinés, 1969– o *Yeelen* –Cissé, 1987–).

2/ En el caso de África, el movimiento de cineastas-etnógrafos parece ser algo diferente a la corriente latinoamericana mencionada en la pregunta anterior. En efecto, durante los últimos años, parte de los documentales realizados por etnógrafos-cineastas africanos (por ejemplo, los premiados trabajos de Ákos Östör en Tanzania en colaboración con cineastas del departamento de Antropología de la Universidad de Dar Er Salam, o los trabajos de Mbugu y Scheling o Faye's Selbe) han eliminado la voz en off, suprimido los subtítulos, introducido de forma sistemática la rutina y la repetición en la imagen (pe. tomas de 20 minutos repitiendo sucesivamente las mismas acciones que, iguales todas ellas, individualmente sólo duran unos segundos) y prácticamente cualquier creación de acciones (se graba la cotidaneidad sin intervenir en ella). ¿Hasta que punto están influenciados por el trabajo de Jean Rouch, a pesar

de su falta de reconocimiento? ¿Considera usted que realmente consiguen eliminar o limitar al máximo la subjetividad del cineasta y ser fieles a la realidad, o siguen pecando de la misma subjetividad que cualquier otro documental etnográfico? ¿Qué opina de este nuevo movimiento de documentalistas locales formados en antropología?

En lo que afecta al carácter militante de los cineastas, Rouch señalaba en alguna entrevista – pensando más en Europa que en Mali–, que el mayor lastre que arrastran es el hecho de dirigirse a audiencias que ya comparten esos mismos supuestos. Debe convencerse al contrario, no al seguidor –sostenía Rouch– y ahí es donde queda severamente limitado el alcance real de esta cinematografía (Yakir, 1978). Ignoro hasta qué punto cada uno de los/as directores/as es deudor de Rouch o se posiciona de modo antagónico frente a sus planteamientos. Lo que sí parece claro, tristemente, es que la difusión de estos materiales es, fuera de África, muy limitada, y en este sentido tienen un margen muy estrecho de maniobra para convencer a nadie. Por otro lado, Rouch es un referente importante, pero no necesariamente debe ser el único.

La estilística que se aplique forma parte del repertorio de opciones a disposición del autor. El propósito de «documentar» no basta para obtener un documento, del mismo modo que elegir una u otra forma de editar el metraje no garantiza, en absoluto, un mejor control de las fuentes de sesgo. Las distorsiones (cuanto menos aquellas que alcanzamos a identificar en nuestro esfuerzo metodológico por generar información confiable) se corrigen durante la investigación, no al final de la misma. Malinowski lo expresó magistralmente en 1939:

“(…) Me dediqué a la fotografía como una ocupación secundaria y un sistema poco importante de recoger datos. Esto fue un serio error (...) he cometido uno o dos pecados mortales contra el método de trabajo de campo. En concreto, me dejé llevar por el principio lo que podríamos llamar el pintoresquismo y la accesibilidad. Siempre que iba a pasar algo importante, llevaba conmigo la cámara. Si el cuadro me parecía bonito y encajaba bien, lo retrataba (...) Así, en vez de redactar una lista de ceremonias que a cualquier precio debían estar documentadas con fotografías y, luego, asegurarme de tomar cada una de esas fotografías, puse la fotografía al mismo nivel que la recolección de curiosidades. Casi como un pasatiempo accesorio del trabajo de campo (...) lo único que ocurría es que muchas veces perdí incluso buenas oportunidades (...) También he omitido en mi estudio de la vida de las Trobriand gran parte de lo cotidiano, poco llamativo, monótono y poco usual” (1975 [1939]: 138-139).

Los subtítulos pueden, ciertamente, jugar un papel clave en la interpretación de lo que ocurre en la pantalla, bien transcribiendo o haciendo inteligible un comentario, bien añadiendo información respecto a lo que vemos y oímos (o ambas cosas al mismo tiempo: véase *A man called bee*, por ejemplo). Suprimirlos o insertarlos puede tener poco que ver con la subjetividad del cineasta o la fidelidad a la realidad, tal como entiendo la pregunta. Bajo mi punto de vista, a excepción de los proyectos más genuinamente improvisados, es el procedimiento metodológico que alumbra la

investigación el que permite garantizar –o no– que la información presentada es fiable, aunque parcial (siempre es así, por otra parte; en cualquier género y sobre cualquier soporte). Pero aún en el caso de que el producto que tengamos entre las manos sea profundamente subjetivo, puede sernos de gran utilidad en coyunturas concretas (pienso ahora en *Acorazado Potemkin*, *El verdugo*, o *Man of Aran*, por ejemplo). Incluso es posible que algunas veces esa falta evidente de objetividad sea la que nos permita trabajar sobre determinados supuestos ideológicos. Por ejemplo, las situaciones que algunos filmes presentan sobre el salvajismo de las poblaciones nativas americanas pueden no constituir un *documento* de las pautas de conducta de los nativos americanos en los incipientes Estados Unidos de mediados del siglo XIX, pero sin duda constituyen un documento valiosísimo respecto a determinada forma de entender las relaciones interétnicas en retrospectiva histórica a comienzos del siglo XX.

La formación en antropología social y cultural por parte de algunos/as cineastas despierta grandes expectativas respecto a los resultados de su trabajo. Tanto más cuanto se trata de antropólogos y cineastas indígenas. Sin embargo, no deberíamos caer en la tentación de valorar a priori su trabajo por esta razón. Como siempre y sin excepción, debemos, siguiendo la máxima inglesa, “wait and see” (esperar y ver).

BIBLIOGRAFÍA.

- Malinowski, B. (1975; original de 1939): *Confesiones de ignorancia y fracaso*. En Llobera, J.R. (comp). (1975). *La antropología como ciencia..* Anagrama. Barcelona. Pp:129-139.
- Ruby, J. (1991): *Speaking for, speaking about, speaking with or speaking alongside –an anthropological and documentary dilemma*. En: Revista “Visual Anthropology Review”. Vol 7. Nº 2. Pp: 50-67.
- Worth, S.; Adair, J. (1972): *Trough Navaho eyes*. Indiana University Press. Bloomington.

FILMOGRAFÍA.

- Berlanga, Luís G. (1963): *El verdugo*. 87 min., B/N.
- Cissé, Souleimane. (1987): *Yeelen*. 105 min. Color.
- Eisenstein, S. (1925): *Acorazado potemkin*. 76 min. B/N.
- Flaherty, R (1934): *Man of Aran*. 77' B/N.
- Sanjinés, J. (1969) : *Yawar malku*. 70 min. Color.