

LA CÁMARA POSEÍDA

Jean Rouch, cineasta etnográfico: 1917-2004

Ingeniero de caminos y autoridad destacada en rituales dogon; africanista que volvió su cámara de etnógrafo hacia el París de la década de 1960; surrealista de segunda generación e inspiración para la audaz escena final de Truffaut en *Les Quatre cents coups* [*Los cuatrocientos golpes*]. La larga carrera de Jean Rouch como antropólogo y cineasta transcurre como uno de los *poèmes conversations* [poemas conversación] de Apollinaire, que están hechos de frases y versos fundidos a partir de fragmentos captados al vuelo en las mesas de algún café: distinta gente, eventos, momentos en el tiempo, reunidos de maneras que parecen sugerir un nuevo tipo de vida. Rouch aparece en muchas de sus propias películas –más de cien– como un *bon viveur* [vividor] revoltoso, siempre dispuesto a la mofa. André Breton y Luis Buñuel asistieron a sus primeras proyecciones y Buñuel se declaró, después de *Les Maîtres fous* [*Los amos locos*], «fascinado y asustado». Figura pionera de la historia de la etnografía visual, ejerció asimismo una profunda influencia entre los directores de los *Cahiers du Cinéma*, como lazo vivo entre el surrealismo metropolitano, la liberación africana y la *nouvelle vague*. Su tesis, *La Religion et la magie Songhay* [*La religión y la magia songhay*], publicada en 1960, sigue siendo una fuente indispensable. Rouch estaba asistiendo a un festival de cine en Níger en febrero de este año cuando su coche se estrelló, causando su muerte e hiriendo a su esposa, Jocelyne Lamothe, al actor Damouré Zika y al cineasta Moustapha Alassane. Se había mantenido activo y comprometido hasta el último momento, proyectando sus películas desde Irán hasta Mozambique, lo cual hizo su pérdida, a los 86 años, terriblemente prematura.

Rouch había nacido en 1917, en París. Su padre catalán, un meteorólogo, había navegado con la expedición de Jean-Baptiste Charcot a la Antártida de 1908, a bordo del *Pourquoi Pas?* Su madre era una artista *normande* [normanda], cuyo hermano había formado también parte del equipo de Charcot. Ambos progenitores estaban conectados con la vanguardia y Rouch se estaba refiriendo tanto al mantra de Breton como al barco del explorador cuando decía que «me considero un hijo del *Pourquoi Pas?*». Sus primeros años fueron años ambulantes, viajando con la familia –su padre era para entonces un agregado naval francés– a puertos de Argelia, Turquía, Marruecos, los Balcanes, Grecia y Alemania, hasta trasladarse a París a principios

de la década de 1930 para cursar el bachillerato. Rouch se sumergió en la vida cultural de la ciudad, escuchando a Duke Ellington y a Louis Armstrong tocar su primera serie allí y viendo el nuevo teatro de Cocteau y Anouilh. Descubrió, más o menos al mismo tiempo, la obra de los surrealistas y los paisajes africanos y las máscaras dogon que Marcel Griaule había traído para el nuevo Musée de l'Homme de su expedición de 1931 de Dakar a Yibuti.

Si el interés de Rouch por estos objetos surgía en parte del culto al artefacto desarrollado en los círculos cubistas y surrealistas, apasionados por *l'art nègre* [el arte negro], estaba también imbuido de las clases de Griaule y Germaine Dieterlan, de las primeras imágenes etnográficas proyectadas en la Cinémathèque y de artículos publicados en el *Minotaure* que insistían en su valor científico. Para Rouch, el surrealismo y la antropología, el arte y la ciencia, no fueron nunca mundos separados. Tampoco perdió jamás su sensación primigenia de raptó y fascinación ante ambas. Tal y como él lo expresaba: «Para mí, las pinturas de Chirico están conectadas con el paisaje dogon»¹. Las primeras películas que vio fueron *Nanook of the North* [*Nanuk, el esquimal*] y *Robin Hood*², pero en su época de estudiante fue un asiduo de las primeras proyecciones de Henri Langlois [creador y director de la Cinémathèque francesa], entre las que pudo ver *Un perro andaluz*, de Buñuel, *Entusiasmo*, de Vertov, y la película favorita de André Breton, *Peter Ibbetson* [*Sueño de amor eterno*], en un sótano en los Champs-Élysées incluso antes de que se creara la Cinémathèque, así como a Chaplin, Renoir, Stroheim y Clair³.

Sin embargo, en un principio, Rouch decidió prepararse no para artista o antropólogo, sino para ingeniero, matriculándose en las Écoles des Ponts et Chaussées en 1937. Más tarde, aplicaría las rigurosas disciplinas de esta formación –tareas prácticas imbuidas de interpretación matemática imaginativa– a su antropología. Al hacer su primer inventario de los dioses songhay para su tesis doctoral en Níger, Rouch recordaría cómo su profesor Alvert Coquot había introducido poco a poco a sus estudiantes en el principio aparentemente irracional de la resistencia de los materiales a presiones sucesivas: a través de un análisis meticuloso, la extrañeza desaparecería poco a poco. Como ingeniero, explicaría más tarde, había aprendido que «todo se ha inventado ya»⁴.

En 1941, desilusionado por la facilidad con la que su país se había plegado tras la invasión nazi, y muy consciente de las dificultades de vivir

¹ «A Life on the Edge of Anthropology and Film», conversaciones entre Lucien Taylor y Jean Rouch, diciembre de 1990. Reeditado en Jean ROUCH, *Ciné-Ethnography*, Minneapolis, MN 2003, pp. 132-146.

² Tras ver *Nanuk* en Brest, el joven Rouch soñaba a menudo que estaba en medio de una tormenta de nieve, pero la película escrita por Douglas Fairbanks le hizo llorar en las escenas en las que matan a la población. Su madre, recuerda, le aseguró que no eran más que actores. Pero, preguntó él, ¿era también eso cierto en el caso de Nanuk y su familia? La respuesta que le dio su madre –no, Nanuk era real– constituiría su primera lección de lo que las películas podían ser.

³ Peter WOLLEN, «Jean Rouch», en *Paris Hollywood: Writings on Film*, Londres 2002, p. 94.

⁴ J. Rouch, «A Life on the Edge», cit., p. 131.

en la Francia ocupada, Rouch se alistó como ingeniero de caminos y fue destinado a Níger, territorio francés en África occidental. La leyenda cuenta que dejó París sin nada en la maleta salvo un ejemplar de la *Fenomenología del espíritu*, de Hegel, y *L'Afrique fantôme* [El África fantasma] de Michel Leiris⁵. El primer encuentro de Rouch con África se produjo, pues, como «constructor de imperios» –de caminos y puentes– y estuvo estructurado por una relación colonial en acelerado deterioro. El cineasta comprendió rápidamente la barbaridad de la situación y los colonos le parecieron «más *vichy-ssois* que los parisinos». Una mano de obra de cerca de veinte mil africanos trabajaba duro sin herramientas ni maquinaria, «construy[endo] puentes como los romanos, cortando piedras sin más». A su mando, estaban los «amos locos», imitados de manera tan despiadada en una de sus mejores películas: los jefes de obra que se aprovechan rutinariamente de su autoridad incondicional sobre la vasta fuerza de trabajo. Pronto, se consideró que Rouch había intimado demasiado con sus colegas africanos –estaba fascinado por los rituales de posesión que había presenciado en los poblados de la región– y el gobernador de Níger le expulsó del país por ser «un gaullista». Al final, le trasladaron al río Senegal, por entonces bajo ocupación aliada, y pasó dos años allí, entrenándose con explosivos para prepararse con vistas a cruzar el Rin⁶. Uno de sus primeros guiones cinematográficos fue escrito entre las ruinas de Berlín y publicado por Cocteau en *Fontaine* en 1945.

¿Etnografía anticolonial?

De regreso en París, Rouch acudió a Marcel Griaule –que ocuparía la primera cátedra de Etnología en la Sorbona en 1946– para que le supervisara la tesis doctoral, un estudio etnográfico seminal de los songhay. Originalmente, la antropología francesa se había instaurado como una disciplina colonial *par excellence* bajo Maurice Delafosse, que enseñaba el método etnográfico –maneras concretas de «conocer» África– a los funcionarios que pasaban por la École Coloniale a principios del siglo xx. En cambio, Marcel Mauss, un sobrino de Durkheim y profesor en el Collège de France desde 1931, fomentaba un enfoque documental del trabajo de campo, que implicaba acumular un corpus lo más completo posible de la literatura, los arte-

⁵ Otro miembro de la expedición de 1931 dirigida por Griaule, Leiris, fue uno de los primeros etnógrafos en enfrentarse a las restricciones políticas y epistemológicas que el colonialismo imponía al trabajo de campo. Su inclasificable *L'Afrique fantôme* (1934) –al mismo tiempo, diario de viaje, etnografía y autoanálisis– reconocía en su *prière d'insérer* [se ruega insertar] el malestar que le había empujado a sus viajes a tierras lejanas: «Harto de París, con una imagen del viaje como aventura poética, [...] ¿qué encuentra? Pocas aventuras [...] un vacío emocional de proporciones crecientes. [...] Su tentativa de escapada ha resultado un completo fracaso [...] atrapado por nuevos fantasmas –pero esta vez sin ilusiones», *Brisées*, París, 1966, pp. 54-55. Véase también LEIRIS, «L'ethnographie devant le colonialisme», *Les Temps Modernes*, núm. 58, 1950, y JAMES CLIFFORD, «Tell Me About Your Trip: Michel Leiris», *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, MA, 1988, pp. 165-174.

⁶ Rouch, «A Life on the Edge», cit.

factos y las herramientas de otra cultura, con el objetivo de desarrollar «hechos sociales totales». En parte producto del reconocimiento de la universalidad del caos que siguió a la Primera Guerra Mundial, Mauss proporcionaba a sus estudiantes no tanto un *méthode* [método], sino «una enorme lista inventarial». Su sentencia, «filmareis todas las técnicas», constituía otro aspecto de esta búsqueda indiferenciada. Por consiguiente, las etnografías malinowskianas o la teoría boasiana que caracterizan la primera antropología británica y estadounidense no tuvieron su particular equivalente francés. Los estudiantes de Mauss (entre los que cabe contar a Charles LeCoeur y a Leiris, así como a Griaule) seguirán caminos radicalmente diferentes⁷.

Aunque sin cuestionar nunca las virtudes del dominio colonial en África, Griaule tenía una conciencia fina y con frecuencia irónica de su propia posición, en una época en la que la práctica antropológica convencional era la encargada de borrar o legitimar la propia presencia⁸. Una cultura «sólo podía ponerse al descubierto por medio de una especie de violencia: el etnógrafo debía mantener la presión» sobre los informantes⁹. Se enfrentaría a mentiras, manipulación, secretos, y empleando tácticas de interrogatorio, debía «hacer desfilar por su cara una colección de máscaras tan buena como la que posee cualquier museo»¹⁰. Éste era un raro reconocimiento de la naturaleza intrusista del trabajo de campo, una admisión de que el elemento de teatralidad requerida por parte del etnógrafo para «incitar la verdad» se reproducía necesariamente en aquellos a quienes éste estaba supuestamente observando.

Pero las estructuras coloniales de segregación y autoridad que habían dictado el *status* y las relaciones de sus predecesores antropológicos estaban en proceso de desintegración cuando Rouch entró en la disciplina. Su obra reflejaría la compleja transición de la ocupación a la independencia, de la vida rural a una modernidad difícil y contradictoria, en las naciones emergentes de África Occidental: Níger, Ghana, Costa de Marfil y Mali. Al mismo tiempo, en la práctica de Rouch, la antropología conservaba una inclinación surrealista a dar primacía a los sueños. El misticismo y los rituales de posesión con los que se había encontrado en Níger parecían una extensión de las ambiciones del surrealismo, como movimiento dedicado a un arte de creación espontánea que exploraría y aspiraría a unir la psique humana. Al reconocer la potencia del mundo de los sueños, ambas estrategias tenían la capacidad de inyectar caos en la convención, de crear una visión más directa, improvisada.

En 1946, Rouch y dos amigos de los tiempos de guerra, Pierre Ponty y Jean Sauvy, regresaron a Níger, equipados con una cámara Bell&Howell

⁷ J. Clifford, *The Predicament of Culture*, cit., pp. 55-91.

⁸ Véase el clásico ensayo de Talal ASAD, «Two European Images of Non-European Rule», en T. ASAD (ed.), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Nueva York, 1973, pp. 103-118.

⁹ Marcel GRIAULE, *Méthode de l'ethnographie*, París, 1957, p. 14.

¹⁰ M. GRIAULE, «Introduction Méthodologique», *Minotaure*, núm. 2, vol. 10.

de 16 milímetros que había pertenecido al ejército y unos cuantos rollos de película de blanco y negro. Los fondos los proporcionaba una comisión fotográfica de la agencia France-Presse, donde el trío había hecho periodismo colectivo bajo el nombre de Jean Pierjean¹¹. Descendieron por el río Níger –una promesa que se habían hecho los tres durante su última visita, como ingenieros– y se encontraron con Griaule, que estaba haciendo trabajo de campo en Bandiagara. Rouch relataría más adelante la elaboración de su primera película, el metraje de quince minutos *Au pays des mages noirs* [*En el país de los magos negros*], sobre los rituales de los cazadores de hipopótamos sorko, como una concatenación caótica de acontecimientos en la que se vio obligado a improvisar con una cámara al hombro –una técnica muy poco probada– después de perder el trípode por la borda. Pero su enfoque ya estaba profundamente imbuido de dos influencias clave: el irlandés Robert Flaherty y el ruso Dziga Vertov.

La revolucionaria *Nanuk, el esquimal* (1921), de Flaherty, había introducido lo que Luc de Heusch denominó la «cámara participativa». Al grabar a los cazadores esquimales inuit por su cuenta con una cámara de 35 milímetros, Flaherty se había enfrentado con un problema etnográfico clásico: pedir a gente que no sabía nada de cinematografía que «representara» eventos para mostrar la realidad de sus vidas, incluida en este caso la creación de un «plató», un iglú lo suficientemente grande como para dar cabida al hombre-cámara Flaherty y a toda la familia inuit. La solución de Flaherty consistió en construir un laboratorio-iglú, revelar su película en el acto y proyectar las primeras pruebas para que las viera Nanuk, esclareciendo al mismo tiempo el ajeno proyecto cinematográfico y dando pie a un proceso de colaboración entre ambos hombres. Su obra pionera transformó los dilemas del trabajo de campo antropológico sobre autenticidad y ética. Cuando Flaherty dio el paso de enseñar a Nanuk lo que estaba filmando, la cámara, tal y como lo expresaría Rouch más tarde, «dejó de ser un obstáculo [para convertirse en] el tercer miembro de ese extraño oficio de la cinematografía [...] [la cámara] estaba participando en la película»¹².

De Vertov, por otro lado, Rouch extrajo la idea de «traer la cámara al hombre»: el «cine-ojo», o *kinok*, se fundiría con el ojo humano y, más tarde, como predijo Vertov, con la «radio-oído»¹³. El «Hombre con la Cámara de Cine» caminaba por las calles del Moscú posrevolucionario y «captaba la vida improvisada», con la espontaneidad y el azar desempeñando su propio papel impredecible, en un intento de reproducir con más fidelidad lo real: «Soy el ojo mecánico, [...] me liberaré de la inmovilidad [...] en perpetuo movimiento. Me aproximo a las cosas, [...] me aparto de ellas [...],

¹¹ El transporte lo proporcionó Théodore Monad, director del Institut Français d'Afrique Noire, a quien Rouch había conocido en Dakar tras su expulsión de Níger.

¹² Jean Rouch, conferencia en el National Film Theatre, 1978.

¹³ Para una explicación más detallada de la importancia de Vertov para Jean Rouch, véase su prefacio, «Cinq regards sur Dziga Vertov», a Georges SADOU, *Dziga Vertov*, París, 1972.

entro en ellas¹⁴. Las estrategias de Vertov, como las de Flaherty, ayudaron a Rouch a descubrir el potencial emancipador de la tecnología.

Disidencia delirante

Griaule, Leiris y Lévi-Strauss asistieron a la primera proyección de *Au pays des mages noires* en el Musée de l'Homme en 1947; poco después, se volvió a proyectar la película junto con *Stromboli*, de Rossellini¹⁵. Desde el principio, Rouch formaba parte de dos mundos: la antropología académica –graduado en la Sorbona, cofundador de las instituciones de cine etnográfico, con sede durante mucho tiempo en el Centre National de la Recherche, cargo de la Unesco y profesor invitado de la Universidad de Harvard– y la vanguardia francesa. La proyección en 1954 de *Les Maîtres fous* en el Musée de l'Homme provocó polémica y alboroto en ambos mundos. *Los amos locos* trata sobre la secta secreta hauka, surgida en un principio en el Níger de la década de 1920, como forma de resistencia al dominio colonial francés. La película sigue el resurgimiento de la secta entre los nuevos inmigrantes de una Costa de Oro bajo dominio británico (Kumasi y Accra). Tras reunirse con el gran sacerdote Mountyéba en el bosque, sus miembros son poseídos por los espíritus de sus amos coloniales, adoptando las identidades (tal y como explica el relato de Rouch) del Secretario General, del Cabo de la Guardia y del Teniente de Artillería. Con gestos muy estudiados, los hombres imitan a sus homólogos británicos, marchando en pequeños círculos, lanzando las piernas hacia el cielo y manteniendo febrilmente el protocolo del ejército. Cuando la noche cae sobre el bosque, las escenas se van haciendo cada vez más perturbadoras, a medida que, con la boca llena de espuma, las manos temblando y los ojos en blanco y muy abiertos, los hombres continúan con las distintas fases del ritual: la iniciación de nuevos miembros, el sacrificio de un animal, la ingestión de su sangre. Éstas fueron las escenas que asustaron tanto al director de *Un perro andaluz*.

Al final de la película, los hombres vuelven a la ciudad, a sus ocupaciones habituales en las minas, las carreteras, los mercados. En su comentario final, Rouch sugiere una explicación de estas escenas espeluznantes: «Al comparar estas caras sonrientes con las contorsiones de ayer [...] uno realmente se pregunta si estos hombres de África no han encontrado una panacea contra los trastornos mentales, [...] si no han encontrado una manera de absorber nuestra sociedad hostil». Para Rouch, era fundamental transmitir que estos hombres ni eran primitivos ni estaban locos, para comprender sus extrañas prácticas en un contexto más amplio de transición violenta de la vida rural a la urbana, a una civilización industrial

¹⁴ Dziga Vertov, citado en Jean ROUCH, «The Camera and Man», 1973. Reeditado en Paul HOCKING (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlín, 1995.

¹⁵ Rossellini y Rouch trabajarían juntos en 1957 en un Taller Creativo Colectivo al que asistieron la mayor parte de los futuros directores de la *nouvelle vague*.

impuesta desde el exterior. La sugerencia de una «panacea» puede parecer una aprobación del ritual como algo que sofoca la verdadera disidencia política. Pero aquí también está hablando Rouch el surrealista: el ritual reflejaba la importancia de dar rienda suelta a la imaginación. «La terapia para los africanos no es una consulta privada uno a uno», sostenía Rouch, con una visión propia de la tendencia surrealista más amplia que desatendía lo que Tristan Tzara había descrito como el objetivo de Freud en el análisis, «vivir en un estado de normalidad burguesa». «La terapia que filmamos era un ritual público hecho a la luz del día. Este aspecto es una de las cosas más importantes que nosotros los occidentales tenemos que aprender.»

En 1954, las reacciones hostiles se centraron principalmente en la burla de la autoridad blanca, que Rouch hacía todavía más patente intercalando escenas documentales de un ejército colonial británico presentando la bandera. Tras el estreno, Londres prohibió la película en sus territorios de África occidental. Los intelectuales africanos se sintieron ofendidos por los primeros planos de hombres negros de mirada salvaje bebiendo sangre de animal. Griaule, «rouge comme un bifteck seignant» [«rojo como un bistec poco hecho»]¹⁶, exigió que la película se destruyera; estaba profundamente alterado por aquellas escenas de africanos parodiando a los blancos. La reacción de Griaule reflejaba el brusco salto generacional entre profesor y alumno. El periodo de descolonización de África occidental –de los países en los que Rouch había pasado la mayor parte del tiempo, Ghana consiguió la independencia en 1956 y Níger, Costa de Marfil y Mali en 1960– estaba haciendo pedazos el mundo que Griaule se había esforzado tanto en comprender. Rouch no sólo estaba excepcionalmente abierto a esta transición, sino que fue, a través de su cámara, un participante activo del proceso, acaso distinguiéndose con ello de la *négritude* de la mayoría de los surrealistas. Más allá de la mera documentación de un mundo en transformación, su trabajo aspiraba a encontrar nuevas formas para que éste se expresara por sí mismo¹⁷. Sus películas darían voz a la experiencia subjetiva de la modernidad para los jóvenes de África occidental, en particular: a las libertades y la explotación de la vida urbana; la euforia, la desesperación y el desencanto; los horrores no exorcizados de la subyugación colonial y los disparates de la pirámide racial.

Hollywood en Abiyán

El *malentendu complet* [completo malentendido] alrededor de la recepción de *Les Maîtres fous* se extendía a los que se apresuraron a elogiarla. Pese a la clara declaración inicial de la película de que todos los implicados eran

¹⁶ Así lo describe Rouch en el documental de Manthia Diawara de 1995, *Rouch in Reverse*.

¹⁷ Véase Anna GRIMSHAW, «The anthropological cinema of Jean Rouch», en *The Ethnographic Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Manchester, 2003, en especial, pp. 110-112.

participantes voluntarios y de que eran Rouch y su cámara quienes habían entrado en las reglas del juego de los *haukas* para grabar, uno de los críticos de *Cabiers*, Claude Chabrol, le preguntó a Rouch cómo había podido dirigir a sus actores para hacer cosas tan extraordinarias. Su película de 1957, *Moi, un noir* [*Yo, un negro*], era ficción –Godard la citaba como prueba de su afirmación de que «todas las grandes películas de ficción tienden al documental, al igual que todos los grandes documentales tienden a la ficción»–, aunque sus protagonistas eran migrantes obreros de Costa de Marfil, cuyos comentarios postsincronizados sobre las imágenes componían gran parte de la banda sonora¹⁸. Esta estrategia, a su vez, provocó muchas críticas de los antropólogos. Lévi-Strauss rechazó la idea de que el *cinéma vérité* pudiera tener algún tipo de valor etnográfico. «Se hace necesario convertir la verdad en un espectáculo –se quejó– porque la verdad tomada por sí misma resultaría demasiado aburrida y nadie querría verla. [...] Probablemente, se haría mejor con profesionales, un guión y una *mise en scène* [puesta en escena]»¹⁹. La antropología académica siguió considerando el cine etnográfico como una forma visual de tomar notas. En la obra de Rouch, en cambio, la cámara se ponía a trabajar como parte del proceso de creación de un mundo, no simplemente de su descubrimiento.

Rouch describe cómo le vino la idea de *Moi, un noir* una noche de domingo, «en un bar de Treichville», un arrabal en rápido crecimiento de Abiyán:

El contraste entre esta exuberancia efímera de domingo y la miseria cotidiana es tan fuerte que sé que me asediará hasta el momento mismo en que pueda darle alguna expresión. ¿Cómo? [...] La única solución era hacer una película sobre él, donde no sería yo quien lanzase un grito de júbilo o de revuelta, sino una de esas personas para quienes Treichville era al mismo tiempo cielo e infierno. [...] *Moi, un noir* se me presentó como una necesidad²⁰.

El personaje principal de la película sería Oumarou Ganda, un joven que Rouch conoció en Treichville. Originario de Níger, Ganda había asistido a clases en Niamey y había prestado sus servicios a las fuerzas francesas en Indochina, pero ahora trabajaba por 225 francos coloniales al día como peón no cualificado en el depósito aduanero de Abiyán, cargando sacos de café, cacao y harina. «Estamos hechos sólo para esto, para los sacos», se lamenta en los comentarios postsincronizados. «La vida es esto: los sacos. ¡Nuestros camaradas, los sacos!» Su experiencia como migrante, sugiere el comentario inicial de Rouch, era emblemática del mundo moderno: alguien que sabe hacerlo todo en su hogar y que en la ciudad no sabe nada. «Una de las cosas que fallan de las nuevas ciudades de África: hombres jóvenes sin trabajo.»

¹⁸ Godard citado en P. Wollen, *Paris Hollywood*, cit., p. 99.

¹⁹ Entrevista con Lévi-Strauss realizada por Jacques Rivette y Michel Delahaye en *Cabiers du Cinéma*, núm. 156, 1965.

²⁰ J. Rouch, «The Cinema of the Future» [1960], reeditado en *Ciné-Ethnography*, cit., pp. 266-273. Traducción corregida.

Rouch expone su método al principio de la película:

Durante seis meses, seguí a un grupo de inmigrantes jóvenes de Níger que estaban viviendo en Treichville. Les propuse hacer una película en la que se representarían a sí mismos, y serían libres de hacer y decirlo todo. Así fue como improvisamos la película.

La Administración colonial francesa intentó prohibir la película en sus territorios, preocupada en particular por una escena donde Ganda se pelea con un marinero italiano que le ha robado a su chica una noche de sábado. En la propia Costa de Marfil, sólo se podría proyectar una versión censurada, porque trataba de «un hombre de la calle, en vez de un abogado o un doctor», explicaba Rouch²¹. En *Moi, un noir*, Ganda está en el centro de una ciudad estridente y móvil y, al mismo tiempo, es plenamente consciente de su aislamiento de lo que ésta promete. La película se construye como una aventura: Ganda y sus amigos adoptan la identidad de Edward G. Robinson, Dorothy Lamour, Tarzán, Eddy Constantine y el Lemmy Caution interpretado por Constantine. Las aspiraciones y frustraciones se expresan a través de un uso del cine como esfera de la fantasía; pero la banda sonora postsincronizada de la película de Rouch concede también a los protagonistas un elemento de poder sobre las imágenes: la posibilidad de replicar. La película se convierte así en un espejo en el que Ganda se descubre a sí mismo.

La cámara participativa

Para Godard, que la vio en 1958, *Moi, un noir* era «la mejor película francesa desde la Liberación». Le recordaba a *Roma, ciudad abierta* —¡Neorrealismo!, pero mezclado con el concepto surrealista de “azar objetivo”²². Para la *nouvelle vague*, Rouch era un pionero crucial de la nueva tecnología —cámaras portátiles, película de color, micrófonos—, así como una fuente fértil de estrategias de *cinéma vérité*: tejiendo la ficción hasta convertirla en documental, explotando las múltiples fantasías del cine a través de alusiones a personajes de películas de serie B (el regreso de Constantine/Caution en *Alpha-ville*, de Godard), combinando la libertad imaginativa con las restricciones aparentes de (en su caso) la etnografía y haciendo experimentos de filmación con luz real y a tiempo real. Sacar la cámara a la calle y traerla al hombre eximía de la necesidad de platós, estrellas y grandes presupuestos, lo cual constituía una liberación de la industria cinematográfica tradicional²³.

²¹ Citado en Mick EATON (ed.), *Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*, Londres, 1979, p. 8.

²² P. Wollen, *Paris Hollywood*, cit., p. 99.

²³ «Gare du Nord» [Estación Norte] constituye un ejemplo: el cortometraje de dieciséis minutos era una contribución a *Paris vu par...* [*París visto por...*, 1965], una colaboración con los directores de la Nueva Ola (Chabrol, Rohmer, Godard). Rouch grabó la pieza en dos tomas, aprovechando para cambiar los carros durante la oscuridad hacia la mitad de la secuencia del ascensor, una escena esencial para la posibilidad técnica de la película, así como para la narración.

Godard invocaba a Rouch como maestro de la improvisación, en contraste con sus héroes clasicistas, Eisenstein y Hitchcock: «Los demás, gente como Rouch, no saben exactamente lo que están haciendo, y lo buscan. La película es la búsqueda»²⁴. *Chronique d'un été* [Crónica de un verano, 1960] es un ejemplo impresionante de esto. La idea inicial fue del sociólogo Edgar Morin: ver si el cine podía «romper la membrana que nos aísla a cada uno de nosotros de los demás, en el *métro*, en la calle, en la escalera» para convertirse en un *cinéma de fraternité* [cine de fraternidad]²⁵. En el verano de 1960, Rouch y Morin cogieron la cámara y se echaron a andar por las calles de París y por las playas de Saint-Tropez. Los participantes —estudiantes, trabajadores, jóvenes profesionales— hablaron a la cámara, entre sí y a sí mismos, y luego, más adelante, se reunieron para ver las primeras pruebas y determinar el resultado de la película; he aquí Rouch sintetizando eficazmente la cámara participativa de Flaherty y el *kinok* de Vertov.

La película era innovadora e improvisadora tanto técnica como formalmente. El primer cámara que contrató Rouch se había negado a «ir andando» con la cámara, una técnica que, de acuerdo con la descripción que el canadiense Michel Brault le hizo a Rouch, estaban utilizando los jóvenes cineastas experimentales *québécois* a finales de la década de 1950. Rouch contrató a Brault en lugar del primer cámara, pero también le pidió a André Coutant que construyera un modelo a gran escala de un nuevo prototipo militar que se estaba utilizando en un satélite espacial, y que luego se convertiría en la cámara portátil de 35 milímetros. «Empezamos a hacer nuestra película con una cámara que no existía del todo», recordaba Rouch²⁶.

«Marceline y Marilou se hablan a sí mismos, se están buscando a sí mismos: eso es lo que nos molesta. Parece una intrusión, pero, al mismo tiempo, es por ello por lo que nos sentimos atraídos», reflexiona uno de los estudiantes —el joven Régis Debray— mientras el grupo visiona las imágenes en las últimas escenas de *Chronique d'un été*. (Tal y como Rouch admitió más adelante, la «muestra representativa de la sociedad parisina» estaba en gran medida sacada del grupo Socialisme ou Barbarie, al que pertenecía su codirector: «Una subtribu con sustancia».) El comentario de Debray evoca con elocuencia la tensión entre el exhibicionismo y la autenticidad latente en el proyecto, como en cualquier intento de *cinéma vérité*. Pero lo que aparece captado aquí en estado embrionario son las ideas y experiencias de lo que caracterizaría *les événements* [los acontecimientos] ocho años más tarde. En la alienación de Angelo, el obrero de la fábrica Renault, percibimos claramente la revuelta inminente bullendo bajo la superficie. Marilou, la joven italiana, es la mujer moderna emancipada que tiene libertad pero no sabe qué

²⁴ «B.B. of the Rhin», en Jean NARBONI y Tom MILNE (eds.), *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*, Nueva York, 1986, p. 101.

²⁵ Edgar MORIN, «Chronicle of a Film», *Studies in Visual Communication*, vol. II, núm. 1, 1985, pp. 4-29.

²⁶ «The Politics of Visual Anthropology», entrevista con Jean Rouch por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda, 1977. Reeditada en *Ciné-Ethnography*, cit., pp. 210-225.

hacer con ella, no tanto oprimida por la sociedad como atrapada por su propio aislamiento con respecto a la misma.

Personajes esenciales de su propia producción, Morin y Rouch intentan incitar a los participantes al debate. Las discusiones se alternan con titulares de periódicos: la crisis en el «Congo Blanco», la guerra de Argelia. Mientras Morin, serio y militante, promueve la discusión política, Rouch se concentra más en los supuestos tácitos de los miembros del grupo, buscando cosas que les pongan incómodos y expongan sus prejuicios. («La vida le parece divertida», explicaría Morin malhumoradamente.) Parodiando su propia disciplina, Rouch presenta a Landry, un estudiante de Costa de Marfil, como el «explorador negro de Francia de vacaciones», llevándose al equipo a Saint-Tropez. Cuando el grupo se sienta a la hora de la comida y saca alegremente a colación el tema del racismo y de la solidaridad racial entre africanos, Rouch impone un punto de inflexión: les pregunta a los dos estudiantes africanos qué significan los números en el brazo de Marceline. Quizá «afectación», o un «número de teléfono», sugieren, ante una mesa de europeos horrorizados en silencio. Marceline, adoptando un extraño aire de superioridad moral en su condición de víctima, explica. Se trata de una intervención característica, aunque Rouch admitió haberse sentido después un poco avergonzado de ella, al ver su «sonrisa cruel» captada por la cámara cuando la idea se le pasó por la cabeza como un relámpago²⁷.

Al comienzo de *Chronique*, Rouch pincha con picardía al honrado Morin, «¡Adelante, rufián, ataca!». Este *ciné-provocation* [cine-provocación], tal y como lo denominaría Rouch, toma mucho de la *ethnographie vérité* [etnografía verdad] de Griaule: los objetos de estudio, al igual que el antropólogo sobre el terreno, nunca son pasivos, sino que devienen sujetos durante la investigación. Rouch percibió el potencial del cine para una comunicación más directa con las culturas y prácticas que trataba de entender. La cámara era un medio de suprimir las barreras con las que Leiris, por ejemplo, se había topado, de superar el *impasse* en la comprensión impuesto por las estructuras coloniales. Esto llevó a Rouch a criticar como «imágenes robadas» las escenas que había filmado en un principio para *Chronique* con una cámara oculta. El «ojo indiscreto» de Vertov. Prefirió utilizar la cámara, y su propia presencia, como catalizador, «no un obstáculo a la expresión, sino, más bien, un testigo indispensable que [hace] posible esa expresión»; un acelerador, que conseguía que la gente se pusiera al descubierto²⁸.

Los extraordinarios ocho minutos que componen *Tourou et Bitti* [*Tourou y Bitti*, 1971] aparecerían como testimonio de este poder catalizador. La «entrada en juego» de Rouch en una ceremonia celebrada por los simiri en el Zermaganda parece haber causado un profundo efecto. Durante cuatro días, el sacerdote, Zima Sido, moviéndose y bailando al ritmo de los anti-quisimos tambores, *tourou* y *bitti*, había estado invocando a los espíritus

²⁷ J. Rouch, «The Politics of Visual Anthropology», cit., pp. 211-212.

²⁸ Véase *Cabiers du Cinéma*, núm. 112, 1960.

negros del monte para proteger las cosechas contra la langosta, en vano. Pero cuando Rouch y su director de sonido se acercaron, los espíritus por fin cayeron sobre Sido y lo poseyeron. Aquí, en lo que Rouch describe como una «película etnográfica en primera persona», el cineasta parece al mismo tiempo entusiasmado y perturbado. Cuando la ceremonia se intensifica, se retira. La brevedad de la película está autoimpuesta: de manera poco propia de él, Rouch pasa a un plano general con el zoom, girando la mirada de la cámara a la visión neutral de la puesta de sol.

Rouch describiría su propia experiencia durante el rodaje de *Tourou et Bitti* como *ciné-transe* [cine trance], en el que la cámara y el hombre fusionados están ya tan absolutamente inmersos en los acontecimientos que se convierten en un agente decisivo del proceso de posesión: «Al ver de nuevo la película, parecía que el propio rodaje había desencadenado y acelerado la posesión. Y no me sorprendió enterarme a través de los sacerdotes de los simiri [...] que era mi *ciné-transe* el que había desempeñado el papel de catalizador fundamental aquella noche».²⁹ Difícilmente podía estar aquello más lejos de la «tecno-objetividad» que los antropólogos esperan tradicionalmente de la cámara, considerada como un instrumento científico en sentido estricto (en vez de «musical», de acuerdo con la expresión de Peter Wollen). Este enfoque caracterizó los primeros trabajos –por ejemplo, «Character Formation» [«La formación del carácter», 1936-1938]–, de Margaret Mead y Gregory Bateson sobre Bali, pero todavía se mantiene en la actualidad, con la utilización de películas como *Forest of Bliss* [*Bosque de dicha*, 1985], de Robert Gardner, como soportes visuales tipo «linterna mágica» para acompañar una conferencia.

Antropología compartida

En 1965, el cineasta Ousmane Sembène dijo, acerca de las películas de Rouch, que tendían a mostrar los aspectos tradicionales de la vida africana y «poner énfasis en una realidad sin enseñar su evolución [...] nos observa como insectos», le acusó³⁰. Esta acusación es una flecha al corazón de la práctica antropológica: cómplice histórica del colonialismo, estudio de otros que diluye la historia o la política, pero no es ni una ni otra; ni tampoco es, en sus formas sociales y culturales, una ciencia. De acuerdo con la lógica de cualquier política de la representación, ningún europeo puede filmar a los africanos; de hecho, ningún otro puede filmar a otro. La contramaniobra más fuerte frente a estas observaciones es lo que Rouch llamaba una «antropología compartida»³¹. Al igual que muchos de sus coetáneos, a

²⁹ J. Rouch, *Ciné-Ethnography*, cit., p. 370.

³⁰ Ousmane SEMBÈNE, «Jean Rouch-Ousmane Sembène: Comme des insectes», *CinémaAction*, núm. 17, 1982, pp. 77-78.

³¹ Rouch subrayaba asimismo que, en ocasiones, sus monografías constituían un acompañamiento etnográfico fundamental de sus películas, proporcionando un contexto y reflejando una evolución que a veces era incapaz de representar cinematográficamente.

Rouch le preocupaba presentar a los otros como iguales y mostrar sus culturas y prácticas como racionales: una desmitificación del corazón de las tinieblas. Más excepcional era el modo en que aplicaba esta preocupación a su cine. Rechazando la cámara oculta, y con frecuencia desdeñando las técnicas de zoom que sólo producían una «intimidad ocular» parecida a las maneras de ver aisladas de un *voyeur*, las películas de Rouch utilizaban lo que él llamaba «*feed-back* audiovisual» como elemento necesario de su construcción: el diálogo que se desarrollaba entre él y sus participantes a partir de que él les proyectase las primeras pruebas, al estilo de Flaherty. La técnica conducía con frecuencia a un proceso laborioso. *La Chasse au lion d'arc* [*La caza del león con arco*], por ejemplo, se empezó en 1957 y llevó siete años terminarla, porque, año tras año, a los cazadores las imágenes de sus cacerías les parecían insatisfactorias, poco fieles a la realidad, y avisaban a Rouch con un telegrama de que regresara cuando la cacería anual estaba a punto de recomenzar. La comunicación directa suscitada a través de este método aseguraba, pese a los años entre medias, que la obra final tendría un rigor y una validez particulares y contribuye en cierta medida a responder a las críticas hechas por Sembène.

Los antropólogos contemporáneos continúan debatiendo estas cuestiones y cualquier afirmación por parte de una voz de autor se expone a una acusación de neocolonialismo. En marcado contraste con este *impasse*, la obra de Rouch tomó tanto a sus sujetos como a sí mismo como protagonistas en el proyecto, creadores activos de un mundo nuevo. Sus últimas películas se caracterizarían por una fuerte desconfianza hacia los programas de desarrollo y hacia las ONG, de las que a menudo decía que no hacían sino dar «regalos envenenados»³². Sería un error asimilar su versión de la «antropología compartida» y del diálogo mutuo a esos clichés mucho más vacíos en los que estas expresiones se han convertido ahora. La repatriación de artefactos de museo, por ejemplo –un proyecto al que Rouch aparentemente se resistió en el Musée de l'Homme–, se saluda con frecuencia en tanto que creadora de «nuevos lugares de contestación» y de una «oportunidad para el diálogo» entre diferentes culturas. Hay una cierta adaptación a las diferencias inconmensurables entre culturas: así pues, conviene hablar, pero, en esencia, predomina la «multiplicidad de perspectivas» nebulosa. Para Rouch, por el contrario, se trataba de prácticas de descubrimiento compartido y, en el cine, aspiraban a dar expresión a nuevas formas de experiencia colectiva suscitadas por un mundo cambiante.

«Lo importante [...] es hacer películas que den origen a nuevas películas», declaró Rouch, parafraseando a Vertov, en 1978³³. Las películas que engendran películas son una marca personal de la obra de Rouch: el viaje jubiloso a Accra en *Jaguar* (1967) tendría su continuación en 1969 con *Petit à petit* [*Poco a poco*], cuyos héroes, Damouré, Lam y Tallou, apare-

³² De ello trata en particular la película de 1992, *Madame l'Eau* [*La señora agua*].

³³ Conferencia en el National Film Theatre.

cen en incontables películas posteriores. *La Pyramide humaine* [La pirámide humana], hecha en 1959, exploraba las secuelas de participar en una película que trata de las vidas de sus participantes, y Oumarou Ganda se convertiría en un cineasta por cuenta propia en Níger. Del mismo modo, había algo del artesano en el método de trabajo de un Rouch que recorría París con su Bugatti, recalado por las proyecciones que haría, con comentarios en vivo, hasta el mismísimo final. No sólo era única cada película, sino también cada proyección. Rouch era plenamente consciente de las dificultades y malentendidos que cercaban su obra, que, en cierto sentido, siempre se presentaba en un contexto cultural ajeno. «¿Cómo veréis?», preguntaba en *Madame l'Eau* (1992), ofreciéndonos una guía a lo largo del peligroso camino, mientras sus comentarios guiaban a Tallou en su legendario viaje en burro de regreso a Níger desde Holanda:

Conozco la noche y he visto con frecuencia lo que el hombre cree haber visto. Ten cuidado, Tallou: Damouré y Lam son dos hechiceros devoradores de almas. ¡Rápido! ¡Rápido! Los que tienen ojos los han buscado en vano. ¿Cómo los verás?