



Cine Documental



Entre el arte y la investigación. Improvisación, dialogismo y fabulación en *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958)

Por Miguel Alfonso Bouhaben

Resumen

El cine de Jean Rouch navega entre la investigación científica y los dispositivos artísticos. El presente artículo tiene la finalidad de mostrar los problemáticos modos de interacción entre ambos dominios del conocimiento a través del estudio de tres aspectos clave de su obra: la improvisación como proceso de creación y búsqueda de lo imprevisible y de lo no regulado; el diálogo como forma de enunciación del encuentro intercultural; y la fabulación como modo expresivo que se localiza entre lo real y lo imaginario. Esta síntesis entre ciencia y cine será estudiada en el film *Moi un noir* (Rouch, 1958) y se pondrá en relación con algunos aspectos éticos y morales fundamentales en su obra.

Palabras clave: Jean Rouch, Antropología, Improvisación, Diálogo, Fabulación.

Abstract

The Cinema of Jean Rouch navigates between scientific research and artistic devices. This article aims to show the problematic modes of interaction between the two domains of knowledge through the study of three key aspects of his work: the improvisation process of creating and finding the unexpected and not regulated; dialogue as form of statement of the intercultural encounter, and romancing as an expressive mode that lies between the real and the imaginary. This synthesis between science and cinema will be studied in a *Moi un noir* (Rouch, 1958) and some basic ethical and moral issues will be linked to his work.



Cine Documental



Keywords: Jean Rouch, Anthropology, Improvisation, Dialogue, romancing.

Datos del autor

Doctor en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid) con la tesis "Entre la filosofía de Deleuze y el cine de Godard. Introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos" que obtuvo la calificación de Sobresaliente *Cum Laude*. Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía (UCM). Profesor de Filosofía y cine en la Facultad de Filosofía (UCM). Profesor Invitado en el Master en Investigación en Arte de la Facultad de Bellas Artes (UCM). Profesor de Arte y cine en el Master en Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo del Instituto Superior de Arte I|Art. Profesor de cine en la Fundación Shakespeare de España. Autor de los documentales *Palabras* y *La Muerte de la Filosofía*. Sus últimos trabajos de investigación han sido publicados por las revistas *Cine Documental*, *Metakinema*, *Fotocinema* y *L'Atalante*.

Fecha de recepción

30 de marzo de 2014

Fecha de aceptación

29 de abril de 2014

Entre el arte y la investigación

En el visionario artículo "¿El cine del futuro?", escrito por Jean Rouch en 1962, el cineasta y etnólogo francés sienta las bases de su proyecto cinematográfico. En dicho texto aparecen delineados todos aquellos cimientos éticos, estéticos y científicos que configuran su manera de ver y ser en el mundo. Al final del artículo, hace una defensa de ese otro cine que está en los márgenes de la cultura hegemónica, es decir, de esas



Cine Documental



formas visuales y narrativas que se escapan de los férreos raíles del cine *mainstream* y, en definitiva, de esos otros modos de ver y sentir que escapan a la lógica del beneficio en la que se inscribe el cine comercial: "Junto al cine industrial y comercial existe un cierto cine que es fundamentalmente arte e investigación." (Rouch, 1998: 164). Ese "cierto cine" que se esfuerza por defender, indómito y experimental en su esencia, y que a la vez es arte e investigación, es el que Jean Rouch nos muestra y desvela. Y no se trata de una propuesta meramente estética, de una simple subversión de la formas, ni de un desvío de la norma científica. Michael Renov, en su artículo "Hacia una poética del documental", afirma que "las obras de arte deberían fomentar la investigación" (Renov, 2010) y abandonar su sometimiento a las ideologías dominantes. La ruptura con las formas del cine comercial, que a menudo generan formas de conocimiento ilusorias (Plantinga, 1997: 377) forjadas por la ideología, y con las normas del estudio científico, van de la mano de sus preocupaciones éticas y, más concretamente, de su posición teórica respecto a la colonización y al profundo etnocentrismo enclavado en las raíces de occidente. Catherine Russell apunta a esta cuestión y revela como en el cine de Rouch se da una correlación entre la innovación estética y la experiencia intercultural: "Las innovaciones de Rouch estaban estrechamente ligadas a los avances en la cinematografía de ficción, especialmente el neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague francesa [...] Dentro del canon un tanto fragmentado y diverso del cine etnográfico existe una rica historia de experimentación con el lenguaje fílmico. De Flaherty a Trinh, los cineastas han luchado por hallar un medio de representar "cultura" que se ajuste en cierto modo a la experiencia intercultural" (Russell, 2007: 133).

Para clarificar esta encrucijada entre cuestiones estéticas, científicas y éticas en el cine de Jean Rouch, el presente trabajo se plantea dos objetivos fundamentales. En primer lugar, se trata de analizar el texto fílmico *Moi, un noir* (Jean Rouch,



Cine Documental



1958) con la idea de identificar la problemática relación entre la ciencia y el arte. El trabajo etnográfico de Rouch se inscribe dentro del ámbito del relativismo cultural de Franz Boas, el cual rompió definitivamente con la mirada etnocéntrica y con la antropología clásica en tanto que disciplina de carácter científico que pretende describir de manera objetiva las determinaciones culturales (Boas, 1964: 9). Por tanto, en Rouch los hechos van a ser tratados desde una perspectiva subjetiva. Asimismo, el modo de representación que va a adoptar ha sido definido por Bill Nichols como modo interactivo que suponen no sólo un encuentro cara a cara con los sujetos filmados sino que, además, "la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados (Nichols, 1997: 79). De este modo, tanto la ciencia antropológica como el arte cinematográfico viran hacia un proceso dialógico. En segundo lugar, se trata de estudiar los efectos de la colonización, en este mismo texto fílmico, de cara a definir la posición ética con la que este cineasta-viajero se compromete. De esta manera, las preguntas que subyacen a este encuentro entre arte, investigación y ética no dejan de multiplicarse: ¿puede la antropología convertirse en una forma de expresión artística? ¿No resulta problemático y equívoco que la antropología en tanto ciencia objetiva se tiña con la subjetividad del arte? ¿Puede el cinematógrafo convertirse en una técnica y un arte imprescindible para la investigación científica? ¿Puede el cine ser un catalizador para el cambio y la crítica social? Nos encontramos, sin duda, con un film que se mueve en un territorio interdisciplinar. Y esta interdisciplinaridad, no conviene olvidarlo, abre un campo de encuentro entre dominios diversos que va a abrir una nueva senda a las prácticas del cine actual más vanguardista: el film-ensayo, el videoarte o el *fake* van a beber de esta nutritiva fuente rouchiana. Jean Rouch aporta una serie de elementos claves que serán uno de los reconstituyentes básicos del cine contemporáneo. Por ello, cineastas como Jean-Luc Godard o Chris Marker no dudan en situarle como una de sus



Cine Documental



influencias más rotundas.

El cine como improvisación, diálogo y fabulación

En la obertura de *Moi, un noir*, la voz en *off* de Jean Rouch describe el proceso de creación del film. Esta táctica de mostrar, justo antes de comenzar la narración, los hilos de la marioneta, los entresijos y la maquinaria de producción, supone un gesto inequívoco de modernidad que ha ejercido un fuerte impacto en el cine-ensayista por antonomasia: Jean Luc Godard. El autor de *Histoire(s) du cinema* no ha ocultado nunca que Rouch es uno de sus maestros y que sin él su cine no habría sido posible. Este proceso metafílmico que Rouch pone en movimiento lo describe así: "Durante seis meses he seguido a un pequeño grupo de jóvenes emigrantes de Níger en Treichville, suburbio de Abidjan. Les propuse rodar un film donde interpretaran sus propios papeles, donde tuvieran el derecho de hacer y decir lo que quisieran. Así fue como improvisamos este film".

Quedan patentes dos de las ideas nucleares de su estética: la improvisación y el trabajo colectivo. Ambas ideas están claramente conexas. Son dos caras de la misma moneda. Jean Rouch logra realizar un film basado en la improvisación: no hay un guion previo, ni método de análisis objetivo. Todo se decide sobre la marcha junto con los personajes-actores protagonistas, en diálogo con el otro. El otro que no es un actor, sino un modelo tomado de la vida. Algo que Robert Bresson también puso en práctica en el ámbito de la ficción, ya que trabajó en muchas ocasiones con actores no profesionales a los que aconsejaba que no había que representar a nadie (Bresson, 2007: 54). De este modo, sin situarse al margen de aquellos a los que filma ni disponer una distancia crítica de lo registrado, su propuesta parte de una comunión con el otro, compartiendo con ellos la vida dentro y fuera del film, haciendo del cine un espacio de experiencias comunes compartidas. El cine de Rouch configura un tipo de enunciación colectiva: se trata de hacer cine con los otros para dejarse atravesar por sus problemas y sus sueños.



Cine Documental



Todo lo contrario al método de observación utilizando en las ciencias. Pero, aparte de la puesta en escena de la estrategia de creación, el flujo de la voz en *off* de Jean Rouch continúa con la presentación de los personajes, dando lugar a una nueva clave de lectura: "Uno de ellos, Eddie Constantine, fue tan fiel a su personaje, Lemmy Caution, Agente Federal Americano, que, durante el rodaje, fue condenado a tres meses de prisión. Para el otro, Edward G. Robinson, el film se convirtió en el espejo donde se descubrió a sí mismo, el antiguo combatiente de Indochina, rechazado por su padre porque había perdido la guerra". Podemos entender, en este punto, que Rouch no sólo busca que los protagonistas del film interpreten su propia vida, sino que pretende además que esta vida aparezca atravesada por una máscara de ficción. Así, en su cine se da una mezcla entre lo real y lo ficcional, entre el documento y la fabulación.

Tenemos por tanto tres elementos estéticos y artísticos que componen la lógica de su modo de investigación etnográfica: la improvisación como proceso de creación, el diálogo con los jóvenes nigerinos como modo de enunciación colectiva y la fabulación o enmascaramiento ficcional de los documentos registrados como forma expresiva. A partir de estos elementos, se trata de abordar la conexión heterogénea que se da entre la lógica de la investigación científica y la estética de la expresión artística a partir del análisis de cada uno de estos elementos.

La improvisación como proceso de creación

"Nunca he escrito nada antes de comenzar un film" (Rouch, 1998: 155). Esta afirmación apunta al carácter antiteleológico de su proceso creativo. Nada está decidido de antemano. Todo se va a ir organizando en el encuentro con los otros. Sin duda su cine supone todo un spinozista arte de los buenos encuentros donde escuchar es la clave de la práctica de la antropología visual. "Un guion no se escribe, se escucha" (Rouch, 2004: 19). Y ese escuchar se refiere a las voces de los otros, voces con las que



Cine Documental



establecer un diálogo, voces que encarnan un encuentro y que configuran su cartografía personal. Esas voces que habitarán para siempre en Jean Rouch y que son la materia prima que él organiza, no como un demiurgo todopoderoso y omnisciente, sino desde la espontaneidad y al margen de métodos, reglas y recetas. En sin duda unos de los cineastas que mejor ha comprendido la función del azar y de lo aleatorio, "uno de los más notables ejemplos que conocemos del uso del alea como componente estructural" (Burch, 1970: 123).

El modo de producción de Rouch no parte de la representación del otro. Él opta más bien por improvisar junto a los otros. No fija objetivos ni fines a su práctica de filmación, pues considera oportuno permitir que los caminos que le llevan a conocer el paisaje cultural en el que está inmerso le sugieran bifurcaciones y giros imprevistos. El cine será arte y ciencia de las mutaciones y de las variaciones. La producción siempre es abierta y alterable por lo que acontece, por lo aleatorio de la vida que posibilita la aparición de lo nuevo, de aquello que no está codificado. Nada que ver, por tanto, con la lógica de la ciencia antropológica clásica que parte siempre de una metodología y unos objetivos bien definidos y preconfigurados. Y lo mismo puede decirse del cine clásico que también parte del esquema preestablecido dibujado en el guion como estructura regulativa que no deja espacio a la irrupción de lo imprevisible. De este modo, podemos afirmar que los métodos de la antropología clásica y del guion cinematográfico niegan todo azar y todo encuentro imprevisto. Como sostiene Serge Daney, el guion siempre está del lado del poder (Liandrat-Guides y Leutrat, 2003: 68). El guion es la cadena que esclaviza al cineasta a poner en escena un espectáculo que ya ha sido decidido *a priori*: de principio a fin. Y todo ello por necesidades comerciales. Al cine comercial, la mayoría de las veces, no le interesa el lenguaje del arte y, en consecuencia, solo entiende la lógica científico-económica de los beneficios. Podemos preguntarnos, como hace uno de los protagonistas del film cuando parece no



Cine Documental



encontrar salida a su encrucijada vital: "¿Por qué siempre el dinero?"

De este modo, la improvisación será la manera que Jean Rouch tiene para experimentar en el mundo. Improvisación a la hora de elegir los encuadres, los movimientos de cámara, los personajes, las relaciones entre las imágenes. Toda una práctica de la libertad ejercida en sus viajes por el continente africano y en sus encuentros e interacciones con aquellos otros con los que hace cine. Como en una *jam session* de jazz -él que tanto ama esta música- donde cada cual tiene su rol, su gesto y su movimiento, y lo pone en común con los demás. Sin partitura ni códigos establecidos. Sólo con la fuerza espontánea que permite poner en movimiento un latido común, una vida compartida, un acto de creación colectiva, libre, simultánea y orgánica. Al modo de los cadáveres exquisitos de los surrealistas: producción azarosa y automática. El jazz y el surrealismo, por tanto, aparecen en el cine de Rouch dos referentes incuestionables para entender su pasión por captar lo real de manera improvisada y espontánea.

Ahora bien, hay que apuntar que la improvisación se ejerce sobre el flujo de los acontecimientos de la vida. Y es esa vida, en su proceso de autoorganización, la que permite ejercer a Rouch una observación no dirigida sobre ella. Se trata de conservar el carácter bruto de la vida. Terry Eagleton determina en su obra *La estética como ideología*, en un tono decididamente nietzscheano, como la voluntad de poder del creador tiene que imitar el carácter salvaje de la vida en la medida en que ella "sólo exige que tú hagas lo que ella hace, a saber, vivir en un estilo cambiante, experimental, proclive a la improvisación dando forma a una multiplicidad de valores (Eagleton, 2006: 324). Esta idea aparece cristalizada en *Moi, un noir* ya que Jean Rouch asume en su cine ese "estilo cambiante y experimental" que consiste en improvisar con/sobre/desde la vida, poniendo en escena una radicalidad que rompe los cimientos de aquel cine que sólo se basa en dividendos. Así, él prefiere estar abierto al



Cine Documental



encuentro con lo que acontece, con la vida. Describe la vida en el mercado, el trabajo, los juegos, los bailes, los deportes y las creencias de los habitantes de Treichville. Sin duda esto es algo que aprendió Dziga Vertov, uno de sus referentes junto a Flaherty. Para el cineasta ruso, el objetivo del cine se fundaba en dirigir la mirada hacia la vida, escenificar lo móvil y fugitivo de los acontecimientos: "El escenario es demasiado pequeño. Entren, pues en la vida" (Vertov, 2011: 166). Rouch, para captar ese vaivén fugitivo de la vida, admitió como suyas algunas de las prácticas vertovianas del cine-ojo: la eliminación del trípode en la filmación y la fluidez y libertad en los movimientos de cámara, ambas indudablemente ligadas a la improvisación en tanto captura de lo visible-imprevisible. Estas técnicas de improvisación producen imágenes imperfectas, inestables y maravillosas que "son bellas porque tiemblan" (Morin, 2004: 11). De este modo, la improvisación como método de creación etnográfica elude todos los mecanismos objetivistas que definen la antropología como "el estudio científico de la cultura" (Malinowski, 1970: 11) y abre un espacio a la subjetividad, al temblor del yo. Por ello, para Jean Rouch el cine será no sólo una herramienta de análisis científico, sino también un dispositivo de creación estética no esclavizado por la objetividad de los hechos. El cine como medio de captura de la aventura, de lo que no se sabe, de lo impensable. El cine como acto de libertad que tergiversa la lógica de la ciencia y la hace devenir viaje discontinuo y metamorfosis del sentido.

El diálogo como forma de enunciación

Si el proceso de creación de Jean Rouch está al margen de las coerciones que impone "cierto cine comercial" por medio de las prescripciones del guion y, por otra parte, se posiciona de manera crítica a las propuestas objetivistas de "cierta antropología" que pretende realizar una descripción de los hechos de la cultura evitando la observación participativa, respecto al modo de enunciación también esquivo todo orden



Cine Documental



cultural dominante. La norma enunciativa tanto en el cine comercial como en la ciencia es el monólogo. Tanto los cineastas como los científicos obvian cualquier forma de diálogo con su objeto de estudio, pues establecen una distancia crítica con lo otro. Podemos afirmar, siguiendo la terminología marxista, que el cine comercial sólo perpetua el orden dominante (la estructura social hegemónica) y convierte las obras en espectáculos (superestructuras que justifican la estructura social dominante) para ser digeridos de manera acrítica. Como asegura Guy Debord: "El espectáculo es lo opuesto al diálogo" (Debord, 2000: 17). De este modo, el cine-espectáculo y la antropología no participativa elaboran dispositivos discursivos que establecen un monólogo consigo mismo: puro ensimismamiento narcisista y etnocéntrico.

Ahora bien, ¿cómo construir un diálogo con lo otro? ¿Cómo salir de la enunciación subjetiva de lo científico y lo artístico? Rouch propone una técnica de apertura y de relación con el otro muy sencilla: la proyección del material filmado de las personas con las que ha trabajado con la intención de buscar reacciones, críticas y comentarios que le permitan reelaborar el material audiovisual. Y esta táctica, sin lugar a dudas, es fundamental para el arte y la investigación: "El cine era una instrumento de investigación insustituible, no solo por su facultad de reproducir indefinidamente lo que ha sido observado, sino por la posibilidad de proyectar el documento extraído ante las personas observadas y estudiar con ellas a partir de las imágenes su comportamiento" (Rouch, 1998: 161) De este modo, el film no se termina después de la proyección, pues su propia temática consiste en el diálogo y la colaboración que se da entre el cineasta y los actores al visionar el material registrado. El cine deviene participación colectiva, en la medida en que de este diálogo surgen dudas, preguntas y comentarios, que luego se incluirán en el montaje definitivo. Es una forma de que los sujetos hablen por sí mismos evitando así el recurso a la narración clásica omnisciente (Lutkehaus y Cool,



Cine Documental



1999: 437).

Asimismo, esta práctica de producción supone una crítica del monolingüismo de la ciencia antropológica clásica y del cine comercial, y abre las puertas a un modelo de enunciación colectivo y plural. Sabemos que la antropología clásica no tiene en cuenta la opinión que los sujetos investigados tienen sobre el trabajo etnográfico. Lo mismo ocurre con el cine documental de observación o con el cine comercial. Esta es, a juicio de Rouch, la gran diferencia entre la antropología clásica y la antropología visual que él defiende:

Hagamos una comparación entre la antropología clásica y la antropología visual. En la primera usted toma un profesional de una prestigiosa universidad y lo envía a un lugar remoto, donde la gente no usa el lenguaje escrito. Por el solo hecho de tratarse de una investigación, los pobladores se sienten incómodos y su rutina se trastorna. Cuando el informe está completo, los antropólogos vuelven a su Universidad, escriben sus informes y posiblemente obtienen distinciones. ¿Cuál es el resultado para aquellos que fueron investigados? Ninguno; la irrupción del antropólogo no les arroja beneficios. La gente no lee el informe. Con una cámara se puede obtener un resultado más fructífero. La película puede mostrarse a la gente, que puede así discutirla y tener acceso a lo que les ha sucedido. Por malo que el filme sea les permitirá reflexionar sobre sí, y les dará una oportunidad de verse desde cierta distancia. Tal distorsión cambia todo. En el primer ejemplo dado, sólo puede haber alguna recompensa para el investigador y para la ciencia en abstracto. En el segundo, se puede obtener todo aquello y también beneficios para la gente (Rouch, 2005:101).

Jean Rouch, trascendiendo este aparato normativo de la ciencia antropológica clásica, propone un modelo discursivo dialógico para alcanzar otra verdad diferente de aquella que pretenden conquistar aquellos que piensan que por medio de la observación no participativa los hechos no son distorsionados. Se trata de considerar al otro como un sujeto -y no como un objeto- con la firme intencionalidad de que sea posible un encuentro. El cine será para Rouch un medio para establecer lo que denomina unas veces "etnodiálogo" y otras "cine-contacto" y que consiste en el mutuo intercambio de reflexiones sobre los hechos registrados, lo cual aporta beneficios no sólo al



Cine Documental



antropólogo sino también a la comunidad estudiada. De este modo, el visionado del material filmado posibilita que la sociedad estudiada y el antropólogo puedan pensarse a sí mismos y, por tanto, genera un espacio de mutuo autoconocimiento. Pero ahí no termina el proceso. Con los comentarios a las imágenes proyectadas, como hemos apuntado, Jean Rouch va a reescribir el film junto con Amadou Demba, Karidyo Faoudou, Gambi, Oumarou Ganda, Seydou Guede, Alassane Maiga y Petit Touré, que se convierten en auténticos coautores. El cineasta trabaja la banda de imagen y la alteridad cultural elabora el sonido. Así, la versión definitiva va a tener las características y cualidades de un palimpsesto, de una reescritura coral y múltiple. Sobre esta cuestión, Diane Scheiman ha introducido la noción de "imaginación dialógica" para estudiar el coro de voces que se inscriben en otro film de Rouch, *Les maîtres fous* (Rouch, 1955), recurriendo a la crítica literaria de Mijail Bajtin, y en concreto, a sus estudios sobre la polifonía de voces en la obra de Dostoievski (Scheiman, 1998: 188).

Hay que apuntar, por tanto, que las implicaciones socio-políticas de esta técnica dialógica pone en solfa el etnocentrismo que ha caracterizado a gran parte del cine antropológico en tanto que Jean Rouch no trata a los sujetos filmados desde una posición jerarquizada, desde una atalaya de poder, sino como sujetos autónomos con un papel sustancialmente activo y participativo. En el juego de interacción no hay niveles de poder sino libre intercambio de opiniones, lo que implica que el par conceptual identidad/diferencia pierda su sentido. Se trata de ir más allá de esa dicotomía. Sin duda su cine no busca una verdad exterior, sino una verdad que es la síntesis del juego de la interculturalidad. Una verdad que también va más allá de la diferencial verdad/ficción y que emerge de la relación entre la mirada del cineasta y la alteridad cultural que quiere conocer, entender y pensar para no caer en la falacia de la superioridad raciológica.

Por otro lado, tenemos que tener presente que este modelo



Cine Documental



del diálogo es un elemento clave para la configuración de lo social. Desde Platón, el diálogo ha sido la práctica fundadora de la democracia occidental. Ahora bien, parece como si los occidentales lo hubiésemos olvidado y, por ello, deberíamos volver a aprender, en una suerte de proceso reminiscente, de las sociedades africanas. En occidente, progresivamente, se ha producido una amnesia de los aspectos comunes y hemos ido recorriendo un camino de profunda individualización. De este modo, podemos establecer tres ejes conceptuales de cara a mostrar la profunda diferencia entre Occidente y África. Serían los siguientes: sujeto/colectivo, monologo/diálogo, razón/mito. Estos ejes conceptuales o significantes los podemos ver expresados en las prácticas terapéuticas de Occidente y de África. Si para los occidentales la práctica terapéutica es privada, monológica y científica, como en el caso del psicoanálisis; en África es pública, dialógica y basado en el mito, como ocurre en las prácticas rituales. Así lo explica Rouch en una entrevista sobre su anterior film *Les maîtres fous*:

Quería explicar que el ritual era un método que les permitía funcionar en la sociedad normal con menos conflicto. Quería aclarar que no eran locos. Un punto importante que perdimos era que la terapia para los africanos no es una consulta privada como la del psicoanálisis y la mayoría de las terapias occidentales. La terapia que filmamos era un rito público, hecho a la luz del sol. Este es uno de los puntos más importantes que los occidentales deben aprender (Rouch, 2005: 99).

En definitiva, esta posición ética repercute y se refleja en su discurso estético. A medida que va puliendo su método etnográfico, al no tratar de describir a los sujetos estudiados desde la frialdad objetiva, y preferir una relación que derribe los muros de la cultura a través del diálogo, Jean Rouch va elaborando sus estilemas y sus códigos artísticos. Por consiguiente, Rouch va desarrollando lo que Deleuze-Guattari denominan un agenciamiento colectivo de enunciación (Deleuze y Guattari, 1998: 38) en el que se disuelvan las fronteras entre sujeto observador que se localiza tras la cámara y el sujeto



Cine Documental



observado que se muestra delante de ella. Un proceso de enunciación que no pone de manifiesto una estructura social sino que manifiesta un modo de estructuración a través de la interacción discursiva que se ejerce entre la mirada del cineasta y los modelos-actores.

La fabulación del documento como modo expresivo

Hemos argumentado como la improvisación es el proceso de producción mediante el cual se ejerce una síntesis libre e indefinida del sujeto con la realidad, y como el diálogo es la forma de enunciación que sintetiza, sin determinaciones ni estructuras de poder, al sujeto observador con sujeto observado. Ahora toca evaluar el modo expresivo que sintetiza las formas del documento con las formas de la ficción. En *Moi, un noir*, cada uno de los dos jóvenes inmigrantes nigerinos que llegan a Costa de Marfil en busca de una vida mejor interpretan su propio papel desde la adopción del nombre de dos estrellas del cine: Eddie Constantine y Edward G. Robinson.

Imagen 1

“Uno de ellos, Eddie Constantine, fue tan fiel a su personaje, Lemmy Caution, Agente Federal Americano, que, durante el rodaje, fue condenado a tres meses de prisión”.

Imagen 2

“Para el otro, Edward G. Robinson, el film se convirtió en el espejo donde se descubrió a sí mismo, el antiguo combatiente de Indochina, rechazado por su padre porque había perdido la guerra”

¿Es gratuito este enmascaramiento? ¿Es un juego de sustituciones carente de sentido? Si comprobamos las biografías de ambos actores descubriremos dos datos que concuerdan con el



Cine Documental



de los protagonistas de *Moi, un noir*. El primer dato común que nos encontramos es que ambos son inmigrantes. Eddie Constantine, cuyo verdadero nombre es Edward Constantinowsk, nació en Los Ángeles, pero es hijo de padres inmigrantes. Su madre es de origen ruso y su padre de origen polaco. Por su parte, Edward G. Robinson, llamando con anterioridad Emanuel Goldenberg, nació en Bucarest (Rumanía) y en 1903 emigró a Estados Unidos. El segundo dato es que ambos actores han representado siempre el papel de tipo duro. Por consiguiente, el enmascaramiento de los protagonistas y el acto de fabulación que ponen en marcha supone la asunción, por parte de los modelos-actores, de estas dos cualidades distintivas. Quizá no le falta razón a Walter Benjamin cuando afirma que "el hombre se orienta según las máscaras que le son presentadas" (Benjamin, 1989: 148). *Moi un noir* desarrolla un modelo de narración donde lo real y lo ficcional se vuelven codependientes y se reflejan mutuamente. Cuando los personajes protagonistas del film adoptan una máscara ficcional, esta les sirve para orientarse en un territorio donde no se produce una quiebra o un cortocircuito entre el documento y la escenificación, sino un nuevo modo de relato que se instala en la frontera. En el cine de Rouch se da lo que Jorge Grau llama refracción: el film es como un prisma que se deja penetrar por elementos documentales y de ficcionalización que alteran su naturaleza esencial (Grau, 2005: 25). *Moi un noir* no hace otra cosa que deconstruir los géneros, refractarlos y hacerlos delirar, lo que provoca que a la hora de categorizar el film podamos localizarlo dentro de la tipología del cine-ensayo.

Esta idea de enmascarar la realidad filmada con vetas de ficción, que va ligada a la técnica de descomponer el territorio puro de los géneros cinematográficos por medio de su entrelazamiento y su síntesis, le sitúa en la órbita de las rupturas del surrealismo. Los ejercicios de ficcionalización que desarrolla parten en muchos casos de la imaginación y los sueños de sus modelos-actores, que provocan que emerja de su inconsciente aquello que había sido reprimido. En la secuencia



Cine Documental



donde Robinson muestra su deseo de ser estrella del boxeo asistimos a la escenificación de un sueño de una forma cercana al surrealismo. Ahora bien, a diferencia de los sueños escenificados por los surrealistas que tenían un carácter subversivo de la moral y la política dominante, en el caso de Rouch parece latir una claudicación, una imposibilidad que hace inviable el cumplimiento de su deseo: "Eso es lo que sueño ser" -dice Robinson- "campeón del mundo de peso pluma, Ray Sugar Robinson. Oh, desgraciado. No soy boxeador, no es más que un sueño". Esta desesperación por no cumplir el sueño de ser boxeador pone de relieve la huella y los efectos etnocidas del colonialismo. Son muchos los estudiosos que han indicado la influencia del surrealismo en la cinematografía de Rouch. Daniela Dumaresq hace hincapié en como "él utilizó ampliamente la ficción para comunicar sus registros antropológicos, sin dejar de utilizar las técnicas del surrealismo y de la interpretación de los sueños y tal vez, más brillantemente, desvaneciendo la separación entre los documentales y las películas de acción en favor de una integración imaginativa de ambos conceptos" (Dumaresq, 2007: 77). Esta influencia del surrealismo también la han señalado Paul Stoller, que asegura que "como Artaud, él está muy influenciado por el surrealismo" (Stoller, 1992: 53), y Paul Henley, que en *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema* evalúa las relaciones entre etnología y surrealismo (Henley, 2009: XXI). Por tanto, Rouch muestra una verdad que no se ciñe al registro y que contempla también la subjetividad y los sueños.

Esta es la característica esencial de la *ethnographie verité*: ir más allá de la verdad en tanto que registro objetivo de los hechos para producir una verdad en la que la presencia activa de la alteridad cobra protagonismo. El cineasta participa, se hace visible, produce la realidad. Este modo de expresión de lo real lo adoptó de Flaherty que solicitaba a los sujetos filmados la recreación de escenas, lo que provocaba una suerte de fabulación y ficcionalización en la medida en que los sujetos



Cine Documental



actuaban ante la cámara. El modo de expresión de Jean Rouch se establece como un desvío, como una versión, como un simulacro de lo real en busca de una verdad esencialmente cinematográfica. Cuando el antropólogo, en tanto científico, es también artista, entonces dice la verdad aunque mienta.

De este modo, Rouch desarrolla en *Moi un noir* un modo de documental contaminado por elementos ficcionales, y donde los hechos filmados son deformados por los comentarios y las recreaciones. O por los sonidos que se incluyen en el montaje, como ocurre al inicio del film donde escuchamos una serie de disparos mientras en la banda de imagen aparece un cartel de una película del *Far West*. Tanto los hechos como los personajes devienen otro y se enmascaran ya que se muestra su realidad por medio de los roles que adoptan en el proceso de fabulación. Hay, por tanto, una mezcla entre narración ficcional y etnografía, es decir, una etnoficción que muestra que toda filmación documental ha de ser reinterpretada como acto de creación, ensayo, experimento. Gilles Deleuze muestra como este juego de la verdad es también un juego de la identidad:

Para Rouch, se trata de salir de su civilización dominante y de alcanzar las premisas de otra identidad (...) deben hacerse otros, con sus personajes, al mismo tiempo que sus personajes deben hacerse otros también. La célebre fórmula: «lo cómodo del documental es que uno sabe quién es y a quién filma», pierde validez. La forma de identidad Yo = Yo (o su forma degenerada, ellos = ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el «Yo es otro» de Rimbaud. Godard lo decía a propósito de Rouch: no sólo para los propios personajes sino también para el cineasta, quien «blanco igual que Rimbaud, declara también él que Yo es otro», es decir, yo un negro." «Yo es otro» es la formación de un relato simulante, de una simulación de relato o de un relato de simulación que destituye a la forma del relato veraz. El personaje no cesa de



Cine Documental



pasar la frontera entre lo real y lo ficticio (la potencia de lo falso, la función de fabulación) (Deleuze, 1987: 205).

Se trata, en definitiva, de situarse en el intersticio entre lo real y lo imaginario, entre el yo y el otro, para mostrar la verdad, para conocer el mundo al margen de los cánones formales e ideológicos del positivismo cientificista y de las representaciones hegemónicas. Su cine supone un juego de las diferencias entre el documento de la realidad y la ficción de la imaginación: una fabulación real entre el *Moi* y el *noir*:

Conclusiones: una mirada intercultural

Las conclusiones que se pueden extraer de los modos de producción audiovisual de Jean Rouch han tenido un gran impacto en el cine moderno y contemporáneo. Estos modos de producción, como hemos argumentado, tienen implicaciones decisivas a la hora de proponer nuevos modelos de producción de la realidad. En primer lugar, hemos mostrado como el cine de Rouch y su propuesta de una antropología visual abre un espacio a un modelo de investigación que hace de la antropología una disciplina artística donde la captura de lo fugitivo, azaroso y aleatorio de la vida es una premisa fundamental. En segundo lugar, hemos explicado como la construcción dialógica de *Moi, un noir* establece un espacio fílmico plural donde la comprensión intercultural rompe con la mirada etnocéntrica. Y en tercer lugar, hemos visto como la ligazón entre la realidad y la ficción supone una nueva forma de verdad sustancialmente cinematográfica.

Estas novedades no son meramente formales ya que suponen una posición ética y crítica respecto a la barbarie de la colonización. El esfuerzo de Rouch consiste en ponerse en el lugar del otro. Su cine es un reflejo de las transformaciones sociales africanas tras el proceso colonizador y expresa tanto la explotación económica material como la explotación cultural. En *Moi un noir* filma los efectos de esta explotación: tiendas con rótulos en inglés y francés, asunción del idioma colonizador



Cine Documental



y asimilación de elementos de la cultura opresora como el rock o el boxeo. Ante la barbarie acometida por los pueblos colonizadores, Jean Rouch produce una mirada intercultural, una mirada más allá de las fronteras, una mirada que trata de entender mediante imágenes los procesos de colonización. En definitiva, una mirada que trata de subvertir el orden dominante para terminar de una vez por todas con el servilismo impuesto a los hombres y mujeres de África.

Imagen 3

Bibliografía

Ardèvol, Elisenda (1994), *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora. URL: http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.html

Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.

Boas, Franz (1964), *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Buenos Aires, Solar.

Bresson, Robert (2007), *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora, Madrid.

Burch, Noël (1970), *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid.

Canals, Roger (2011), "Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras", *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das imagens*, N° 1.

Debord, Guy (2000), *La Sociedad del Espectáculo*, Pre-Textos, Valencia.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1989), *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia.

Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona.

Dumaresq, Daniela (2007), "Jean Rouch o e surrealismo", *Doc On-line*, N° 3.

Eagleton, Terry (2006), *La estética como ideología*, Trotta,



Cine Documental



Madrid.

Grau, Jorge (2005), "Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos", *Revista Gazeta de Antropología*, N° 21.

Henley, Paul (2009), *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*, Chicago University Press, Chicago.

Liandrat-Guides, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis (2003), *Como pensar el cine*, Cátedra, Madrid.

Lutkehaus, Nancy y Cool, Jeny (1999), "Paradigms lost and found: the 'crisis of representation' and visual anthropology", en Gaines, Jane; Michael Renov (eds.), *Collecting visible evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Malinowski, Bronislaw (1970), *Una teoría científica de la cultura*, Edhasa, Barcelona.

Morin, Edgar (2004), "Ballenas", *Cabeza Borradora*, N° 3.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

Plantinga, Carl (1997) "Notes on spectator emotion and ideological film criticism" en Richard Allen & Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press.

Renov, Michael (2010) "Hacia una poética del documental", *Cine Documental*, N° 1.

Russell, Catherine (2007), "Otra mirada", *Archivos de la Filmoteca*, N° 57.

Rouch, Jean (1998), "¿El cine del futuro?" en Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid.

Rouch, Jean (2004), "Conversación con Jean Rouch", *Cabeza Borradora*, N° 3.

Rouch, Jean (2005), "Antropología visual. Entrevista a Jean Rouch por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Jugy Janda" en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Dol Sol, Buenos Aires.

Scheinman, Diane (1998), "The dialogic imagination of Jean



Cine Documental



Rouch" en Grant, Barry; Jeanne Sloniowski (eds.), *Documenting the documentary. Close readings of documentary film and video*, Wayne State University Press, Detroit.

Stoller, Paul (1992), "Artaud, Rouch, and the cinema of cruelty", *Visual Anthropology Review*, Vol. 8, N° 2.

Vertov, Dziga (2011), *Memorias de un cineasta bolchevique*, Capitan Swing, Madrid.