

Jean Rouch (1917-2004) és una referència ineludible en la història del cinema etnogràfic. Especialista en els rituals de possessió a l'Àfrica de l'Oest i clarament influenciat pel cinema de Flaherty i de Vertov, Rouch va desenvolupar un mètode i una teoria cinematogràfica que s'oposaven frontalment als principis del positivisme científic així com a les teories objectivistes del cinema etnogràfic. Més concretament, Rouch va posar en pràctica durant el seu treball de camp una "antropologia compartida", basada en una concepció no jerarquitzada de les relacions entre l'antropòleg i la comunitat estudiada, i va situar la idea de "reflexivitat" com a eix principal del coneixement científic i del cinema etnogràfic. Crític amb la clàssica distinció entre art i ciència, el director francès sempre va reivindicar la creativitat, l'experimentació i la llibertat d'estil com a punts essencials de la recerca etnogràfica.

[ANTROPOLOGIA VISUAL, CINEMA  
ETNOGRÀFIC, JEAN ROUCH,  
REFLEXIVITAT, ÀFRICA DE L'OEST]

article

## Jean Rouch

### Un antropòleg de les fronteres

Roger CANALS i VILAGELIU

École des Hautes Études en Sciences Sociales (París)  
Universitat de Barcelona  
[rocanals@gmail.com](mailto:rocanals@gmail.com)

"Je est un autre" [Jo és un altre]  
**Rimbaud**

Jean Rouch va néixer a París l'any 1917 i va morir a Níger l'any 2004, en el curs d'una recerca etnogràfica que havia de culminar en una nova pel·lícula. Antropòleg i cineasta, especialista dels rituals de possessió a l'Àfrica de l'Oest, Rouch és considerat com un dels grans mestres del cinema etnogràfic, un gènere que va revolucionar completament i pel qual sempre va reclamar una consideració científica i un reconeixement universitari.

Escriure sobre Jean Rouch és una tasca apassionant i difícil alhora. Apassionant perquè el seu cinema i la seva vida són essencialment un clam a la llibertat i a l'obertura a l'imprevist. Hi ha en la biografia i en l'obra de Rouch un vitalisme frenètic, un constant desig de descoberta, una ànsia inacabable de posar en qüestió els canons socials, epistemològics i estètics de l'època en què va viure. Les pel·lícules i els textos de Jean Rouch encomanen ràpidament aquest elogi de la vida, aquest interès cap al desconegut, aquest desig d'ultrapassar les fron-

teres geogràfiques i culturals per trobar noves vies de coneixement i d'expressió. Fer un article sobre el cinema de Jean Rouch implica participar, encara que sigui de manera indirecta, d'aquest moviment transgressor i inconformista que va apostar per crear un mètode etnogràfic que s'allunyés del paradigma objectivista clàssic, així com un llenguatge cinematogràfic nou, capaç de reunir la llibertat d'estil, el rigor de la recerca i l'obertura a l'alteritat cultural.

Ara bé, l'experimentació constant, l'abundant filmografia i la manca d'unitat del cinema de Jean Rouch dificulten enormement la redacció d'un text sobre la seva obra. Resulta gairebé impossible sintetitzar en unes quantes pàgines la complexitat d'una producció tan vasta, tan heterogènia i de tan difícil accés. Però, sobretot, l'obstacle principal a l'hora d'escriure sobre Rouch és arribar a expressar, per escrit, el caràcter mòbil i rupturista del seu projecte cinematogràfic, la natura dinàmica i experimental de la seva obra. Rouch adorava el cinema perquè el considerava un mitjà privilegiat per captar el moviment de la vida, el pas del temps, els canvis que experimenten les cultures quan entren en contacte les unes amb les altres. I és que tota la vida i el cinema de Rouch es defineixen sobretot per ser un moviment perpetu, una busca inacabada i inacabable, un constant replantejament dels propis principis teòrics i estètics.

Rouch deia que les pel·lícules etnogràfiques no haurien de tenir final, ja que representen un cinema de la vida, i la vida és, essencialment, un viatge continu i inabastable, fet de projectes inconnexes, de contradiccions, de canvis de sentit. Ara bé, el director francès subratllava també que la impossibilitat de captar la totalitat d'aquest moviment no havia de conduir a l'abandó de la recerca sinó, ben al contrari, a la busca i a la investigació, a l'experimentació i al risc. Així mateix, la impossibilitat d'abastar i d'analitzar en un article tota la filmografia i el pensament de Jean Rouch no ha d'impedir escriure sobre el seu cinema i plantejar-se un i altre cop el sentit i la importància del seu projecte etnogràfic.

## Descoberta de l'Àfrica, descoberta del cinema

La vida de Jean Rouch va ser plena de girs imprevisibles. Durant la Segona Guerra Mundial, va alternar els estudis a l'escola politècnica de París amb la participació activa en la defensa de la capital francesa. L'any 1941, un cop llicenciat en enginyeria de ponts i camins, va sol·licitar una plaça per anar a treballar a l'Àfrica, conscient que aquesta era una de les poques possibilitats que li quedaven per abandonar una França parcialment ocupada per l'exèrcit alemany. La seva demanda va ser acceptada i, al cap de pocs mesos, va ser enviat a Níger per supervisar la construcció de la carretera Niamey-Gao. Va ser durant l'exercici d'aquesta feina, i a causa d'un fet totalment atzarós, que Rouch va començar a sentir interès per l'antropologia i, més concretament, pel cinema etnogràfic. Resulta que un dia un grup de treballadors nadius d'una obra pròxima a aquella on treballava Rouch van morir fulminats per un llamp. Davant els cossos sense vida dels operaris es van organitzar de forma espontània uns rituals de possessió que van fascinar Rouch i que el van fer decidir a tornar més tard a l'Àfrica per estudiar en profunditat aquest tipus de manifestacions religioses. Sorprès per la gestualitat i la intensitat dramàtica dels rituals de possessió, Rouch va resoldre de fer-ne un document cinematogràfic que permetés deixar constància d'aquells fenòmens i alhora mostrar-los "directament" al públic occidental.

Dit i fet: l'any 1946 Jean Rouch baixava el riu Níger per estudiar i filmar els rituals de possessió d'alguns grups de l'Àfrica Negra. Tres objectes l'acompanyaven en aquesta travessa: una càmera de 16 mil·límetres Bell-Howell comprada poc abans al Marché aux Pouces de París, una gravadora portàtil i una edició de butxaca de les *Il·luminacions* de Rimbaud. Aquesta dada biogràfica és molt reveladora ja que sintetitza a la perfecció els tres eixos principals i

indestriables de l'obra del director i antropòleg francès: l'interès per l'etnografia, la realització cinematogràfica i la passió per la poesia, especialment pel moviment surrealista. Aquell mateix any Rouch va realitzar el seu primer curtmetratge, *Au pays des mages noirs* (1946, 13 min.), on es mostrava la caça de l'hipopòtam a la tribu dels Sorko. A aquest film van seguir títols tan destacats com *Les magiciens de Wanzarbé* (1948, 32 min.), *Initiation à la danse des possédés* (1949, 16 min.) o *Les maîtres fous* (1954, 36 min.), pel·lícula que va provocar una gran polèmica en la seva estrena i que ara es considera una obra de culte dins l'àmbit del cinema i l'antropologia.

Ben aviat, Rouch va començar a fer un tipus de films que ell mateix va anomenar etno-ficcions i que consistien bàsicament en la improvisació d'escenes, d'històries i de situacions amb alguns dels seus amics africans. Les pel·lícules d'aquesta etapa destaquen pel fet d'oscil·lar entre l'estudi etnogràfic i la fabulació, i per ser tant un impecable retrat de les transformacions de l'Àfrica Negra com una crítica severa de certs tòpics occidentals sobre aquella zona, així com dels efectes del colonialisme europeu. En aquests films, Rouch va innovar una quantitat considerable de recursos cinematogràfics que, com va reconèixer el mateix Godard, van exercir gran influència en la nouvelle vague francesa. Especialment interessants són algunes de les realitzacions que va fer amb Lam, Damouré i Tallou, com ara *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974) o l'última obra del realitzador, *Le rêve est plus fort que la mort* (2002). També cal esmentar de manera especial la pel·lícula *Chronique d'un été* (1961), realitzada a París durant l'estiu del 1960 en col·laboració amb el filòsof i sociòleg Edgar Morin. Aquest film, qualificat com el manifest fundador del *cinéma-vérité* (moviment cinematogràfic francès pròxim al *Direct Cinema* dels EUA, al *Candid Eye* del Canadà i al *Free Cinema* d'Anglaterra), es proposava un doble objectiu: estudiar la complexitat social del París dels anys seixanta i posar en qüestió el mateix mitjà cinematogràfic com a instrument

d'investigació sociològica. Amb la intenció de donar a conèixer el cinema etnogràfic i de treure-li l'etiqueta de "gènere minoritari i acadèmic", Rouch, juntament amb André Leroi-Gourham i en col·laboració amb el Musée de l'Homme de Paris, va crear, l'any 1952, Le Comité du Film Ethnographique i va impulsar, l'any 1980, la creació d'un festival de cinema etnogràfic a la capital francesa que ha esdevingut una cita de referència per a antropòlegs i cineastes.

### Orígens del cinema etnogràfic

Per entendre la singularitat del projecte de Rouch, cal situar la seva obra en el si de l'evolució del cinema etnogràfic. La història del cinema etnogràfic és tan antiga com la del cinema mateix. Quan va aparèixer el cinematògraf a finals del segle XIX, científics i investigadors europeus van veure en aquest nou mitjà una eina inigualable per explorar, captar i col·leccionar les peculiaritats del món, tant les que fan referència a la naturalesa com les que es relacionen amb les tradicions i les pràctiques socials del ser humà. Aquest projecte cinematogràfic estava clarament inspirat en la filosofia positivista, que postulava l'existència d'una veritat intrínseca al món exterior i independent de la mirada de l'investigador. La tasca d'aquest últim era, des d'aquesta perspectiva, desxifrar aquesta veritat objectiva mitjançant la posada en pràctica d'un mètode científic. En aquest context, la imatge cinematogràfica era vista com un instrument que possibilitava l'obtenció d'una reproducció fidel i necessàriament vertadera del món exterior. Gràcies al cinematògraf, s'havia de realitzar el vell somni positivista de la creació d'un arxiu universal de la geografia humana i natural del planeta. Des d'un punt de vista formal, aquest primer cinema etnogràfic mostrava els costums dels pobles no occidentals a través d'un estil objectivista i observacional, que es definia per l'aparent no intervenció del realitzador sobre el comportament dels individus filmats. A partir



de la irrupció del sonor, el cinema etnogràfic va incorporar una veu en off de caràcter expositiu, neutre i impersonal, que tenia com a fi explicar el contingut de les imatges i fer-les així més comprensibles al públic occidental. En conclusió, en el context de la filosofia positivista, es considerava que només es podia realitzar una pel·lícula “científica” i etnogràficament rigorosa a través d’un estil distant, expositiu i (pretesament) objectiu. Els principis teòrics i metodològics d’aquest cinema etnogràfic han marcat la història del gènere, fins al punt que, encara avui dia, el format “estàndard” de documental científic es caracteritza per un estil distant i objectivista, en què no es percep la interacció entre el realitzador i els participants en el film i que incorpora una veu en off neutre i professoral que explicita i analitza conceptualment el que les imatges mostren.

El projecte cinematogràfic i antropològic de Jean Rouch s’afirma com una crítica d’aquest cinema pretesament “científic”. Des d’un punt de vista ètic, Rouch afirma que aquest corrent positivista tenia un caràcter marcadament etnocèntric i colonialista, de clara inspiració evolucionista. En conseqüència, l’indígena apareixia a les seves pel·lícules o bé com un salvatge (primitivisme), o bé com un infant (paternalisme) o bé com un ésser estrany, misteriós i potencialment perillós (exotisme). En tots tres casos, l’altre era considerat en funció d’uns estereotips qui li negaven la seva condició històrica i humana. En contra d’això, Rouch opta per situar-se en un pla d’igualtat respecte a la figura de l’altre i en mostra les característiques culturals a través d’una mirada lliure de prejudicis. Cal precisar que la noció “d’alteritat cultural” no és únicament vàlida amb relació a cultures geogràficament o simbòlicament allunyades de la de l’antropòleg. Aquest terme expressa sobretot l’actitud amb què l’investigador se situa respecte al col·lectiu humà objecte de la seva recerca: una actitud de proximitat i de distància alhora que li permet de penetrar en un nou àmbit cultural i, al mateix temps, de restar-ne suficientment distanciat per poder-ne fer una

interpretació crítica. Aquesta presa de decisió a nivell ètic és indestruïble d’un replantejament profund dels recursos estètics i metodològics del cinema etnogràfic. A fi d’entendre aquest capgirament estilístic, però, cal recular de nou en la història del cinema per fer un cop d’ull al cinema dels dos grans mestres i referents de Jean Rouch: Dziga Vertov (Bialystok 1895-Moscú 1954) i Robert Flaherty (Michigan 1884-Dummers-ton 1951).

### Els pares del cinéma-vérité

Segons Rouch, la importància de Vertov i Flaherty consisteix en la seva concepció no positivista de la investigació etnològica i social i en les innovacions tècniques i metodològiques que van incorporar en la realització cinematogràfica. Del cineasta rus, Rouch en valora especialment la idea d’una “càmera-ull” (Kino-Ok) capaç de desplaçar-se per tota mena d’indrets “captant la vida per sorpresa”. També en destaca la concepció del muntatge, mitjançant el qual Vertov aconseguia integrar les diferents escenes en una visió total de la diversitat social i de la complexitat de la realitat de l’època (això sí, des d’una determinada òptica política i amb una evident actitud revolucionària). Finalment, Rouch subratllava el caràcter reflexiu del cinema de Vertov, que no pretén ser una còpia objectiva de la realitat sinó d’exposar-ne una interpretació personal i cinematogràfica. Per posar de manifest la distància que hi ha entre el cinema i la realitat, així com el caràcter marcadament subjectiu del discurs cinematogràfic, Vertov construïa un muntatge que s’allunyava expressament de la percepció natural o incloïa sovint plans on se’l veia filmant.

Respecte a Flaherty, Rouch en subratlla la preocupació per conèixer a fons les persones i establir-hi un llaç afectiu abans d’iniciar el rodatge. En Flaherty ja hi hauria, per tant, una primera mostra “d’observació participant”, és a dir, d’una antropologia on la relació entre estudiós i estudiat es basa en un mutu

interès de coneixement i cooperació. Aquesta proximitat amb els personatges del film permetia a Flaherty “endinsar-se” en la seva realitat social i personal, oferint-ne un document de gran intensitat dramàtica. Si bé és cert que el realitzador nord-americà mai no es va desprendre d’una certa mirada naïve i de la vella concepció del nadiu com a “el bon salvatge”, Rouch veu en el fet que Flaherty volgués mostrar el film a aquells que hi havien intervingut abans de fer-ho al gran públic un exemple d’honoradesa per part del realitzador i de respecte cap a ells. En un dels seus pocs escrits -en qüestions de cinema Rouch sempre va reivindicar la pràctica per davant la teoria- el director francès proposa arribar a una “síntesi” entre el cinema de Flaherty i el de Vertov, gràcies a la qual es pugui transmetre la humanitat que destil·len les pel·lícules del primer sense renunciar a la llibertat de la mirada i a la representació mòbil i dinàmica de la realitat, pròpia del cineasta rus.

### Cap a una “antropologia compartida” (anthropologie partagée)

I, de fet, el cinema de Rouch és ja en bona mesura aquesta síntesi. Seguint els passos de Flaherty, Rouch sempre va destacar la importància del treball de camp com a fase prèvia per a la realització del cinema etnogràfic. Aquesta recerca in situ és, segons Rouch, indispensable perquè l’antropòleg conegui les característiques de l’àmbit cultural en què es troba i, paral·lelament, perquè l’investigador estableixi una relació de complicitat amb els participants al final que possibiliti un “cinema de proximitat” o “cinéma-contacte”. En aquest procés d’apropament a un context aliè, l’antropòleg aprèn de l’altra cultura els representants de la qual, al seu torn, adquireixen noves experiències a través de la relació amb l’antropòleg, amb qui comparteixen un mateix projecte cinematogràfic. Aquest procediment correspon a una “antropologia compartida” i dialògica, basada en una concepció no

jerarquitzada de les relacions humanes i en la idea que la realització d’un film és un joc d’interaccions on tothom dóna i rep alhora. La idea de Rouch no consistia, per tant, a considerar els col·lectius amb qui treballava com a mers objectes d’estudi, sinó reconèixer-los com a subjectes autònoms, fent-los participar activament en la realització del film.

En conseqüència, Rouch no pretenia que el seu cinema fos el reflex d’una veritat exterior en si, sinó el resultat d’una mirada personal cap al món i, més concretament, cap a l’alteritat cultural. Aquest gir subjectivista, clarament inspirat en Vertov, és evident en diversos aspectes del cinema de Rouch, com per exemple en el seu mètode de filmació, molt lliure i expressiu, on destacava l’absència de trípod i els constants moviments de càmera. Per potenciar el component subjectiu del cinema, Rouch va introduir, a més a més, la primera persona en la veu en off, un fet llavors insòlit. Un altre aspecte en què conflueixen els projectes de Vertov i de Rouch és la voluntat de copsar l’imprevist, d’enregistrar “la vida per sorpresa”. A diferència de Flaherty, que treballava sobre una estructura argumental preconcebuda, Rouch sempre va defensar el cinema com una descoberta, com una recerca en el curs de la qual la pel·lícula s’anava construint a mesura que la investigació avançava. En efecte, Rouch no utilitzava durant el rodatge cap tipus de guió tècnic, sinó que partia únicament d’unes idees prèvies molt generals que dibuixaven el marc estètic i teòric de l’obra a realitzar. D’altra banda, l’antropòleg francès no es mostrà mai partidari de treballar amb equips tècnics nombrosos -de fet, ell comptava només amb la companyia d’un tècnic de so- ni d’utilitzar el zoom o les càmeres ocultes, dues tècniques que ell considerava pròximes al voyeurisme. Així mateix, Rouch, que sempre es va mostrar partidari del color respecte al blanc i negre, considerava que si es decideix fer alguna reconstrucció o plantejar alguna escena per avançat -com va fer ell mateix en les etno-ficcions- cal donar per bona la primera presa, ja que, segons ell, aquesta és sempre la més signifi-



cativa. Aquest criteri respon a una certa concepció fenomenològica del cinema i de la veritat mateixa, que parteix de la base que és en allò imprevis i espontani, en allò que es fa sense un mètode estricte i rigorós, on apareix el més valuós i revelador, on es pot captar algun “vestigi de veritat”. Quant a la utilització de la música en el cinema de Rouch, cal fer una distinció entre els films més etnològics, on no s’inclou cap so que no hagi estat enregistrat durant l’escena, i el cas d’algunes etno-ficcions, en les quals la música adquireix un protagonisme independent i és l’espectador qui ha de buscar els nexes entre el registre sonor i les imatges. Però l’aspecte més novedós del cinema de Rouch és sens dubte la idea de la “càmera participant”. Aquest terme evoca el caràcter actiu i performatiu que tenia el rodatge pel director francès. Rouch no pretenia que els fets s’esdevinguessin “naturalment” davant seu, sinó que intentava incidir en la realitat i “provocar” situacions antropològicament significatives, és a dir, situacions on es revelessin els trets característics de la cultura del col·lectiu de persones objecte de la seva recerca.

### L'Àfrica, el surrealisme i la nouvelle vague

Flaherty i Vertov van ser els dos referents cinematogràfics de Jean Rouch. Ara bé, el seu cinema està fortament marcat per d’altres influències, de les quals cal destacar el moviment surrealista, el pensament de l’Àfrica de l’Oest i la *nouvelle vague* francesa. Del moviment surrealista Rouch en va extreure sobretot la idea que l’art i la vida en general és un treball d’improvisació, un assaig constant on l’atzar i l’imprevis hi tenen molt a veure. Rouch, que sempre va reivindicar la força de la comunicació oral respecte a l’escriptura, prenia el to del conte i la faula popular per fer el que ell anomenava “poesia improvisada”: imatges, llegendes, música i reflexions del propi autor, tots els elements es mesclen amb la intenció de fer un cinema experimental i alhora antropològica-

ment rigorós, que trenqui els motlles estètics i sigui capaç al mateix temps de posar en qüestió els prejudicis racials i les concepcions més conservadores sobre la societat contemporània a través d’una nova mirada cap a l’alteritat cultural.

La relació entre el surrealisme i l’Àfrica Negra és prou coneguda. El surrealisme, que sempre s’ha interessat pel que resta ocult a l’evidència i pel que ultrapassa els límits de la racionalitat, va trobar en el continent africà un model de pensament que se situava fora de la lògica occidental, així com uns paradigmes de representació que no s’emmarcaven en els cànons de la imatge representativa. A més a més de l’interès per l’Àfrica Negra, la marca del surrealisme en Rouch es pot veure en altres aspectes com, per exemple, en la voluntat de l’autor per captar el món dels somnis i de l’imaginari (d’aquí la insistència del director francès en el tema del sagrat, les divinitats i els rituals de possessió) o en la importància que confereix a l’atzar, a la improvisació i a la necessitat de trencar els esquemes habituals de percepció i de sortir de la lògica de la coherència narrativa. Ara bé, la fascinació del director francès per l’Àfrica i el seu interès per estudiar-la s’acompanyen d’una actitud marcadament crítica. Tot mostrant l’especificitat del continent africà, Rouch volia descolonitzar el pensament occidental remarcant el fet que no es pot atorgar el privilegi de la veritat absoluta. Més encara: Rouch defensava que només podem pensar sobre el sentit de la nostra cultura si som capaços de contrastar-la amb una altra de diferent i igualment valuosa.

D’altra banda, l’any 1957 Jean Rouch va sorprendre els joves de la *nouvelle vague* amb el premuntatge de l’obra *Moi, un noir*. Dit d’una manera molt genèrica, la *nouvelle vague* va ser un moviment que va apostar per la llibertat d’estil i per ultrapassar els cànons formals i ideològics del cinema industrial convencional. Des d’aquesta perspectiva, les pel·lícules de Rouch participen plenament d’aquest corrent: en totes les obres de l’antropòleg francès, però sobretot en les etno-ficcions, Rouch mostrava un llenguatge

inusualment fresc, novedós i espontani, nascut de l'experimentació i del coneixement autodidacte, sense guió previ ni "posada en escena" i lliure d'imperatius comercials. L'estructura dramàtica convencional, construïda, d'acord amb el cànon clàssic, sobre la base d'un plantejament, un nus i un desenllaç, era substituïda per una narrativa fragmentada, inconnexa i sense argument precís. De més a més, els films de Rouch eren plens de falsos-raccords, de salts espai-temporals i d'asincronies entre imatge i so. Quant a la "interpretació", el fet que els personatges explicitesin la seva participació en el film a base de mirades a càmera i comentaris dirigits a Jean Rouch i a l'espectador mateix, topava frontalment amb els cànons cinematogràfics establerts.

### Un cinema "en trànsit" (en transe)

Rouch va observar que la possibilitat de fixar i reproduir la realitat en moviment confereix al cinema un cert aspecte màgic. Aquesta tesi és magistralment exposada en un article escrit l'any 1971 i titulat "*Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe*". L'objectiu d'aquest article és estudiar les alteracions que experimenta el mèdiu, el mag, el bruixot i el cineasta durant la filmació de les cerimònies religioses de l'ètnia dels Shongay-Zarma de Níger. El fet que Rouch inclogui en aquest anàlisi la figura de l'antropòleg-cineasta posa en evidència el "gir subjectivista" del director francès, que no entén l'antropòleg com una figura neutra, sinó com algú que desenvolupa un rol actiu durant el treball de camp: amb Jean Rouch la presència del cineasta és problematitzada i esdevé en si mateixa objecte d'estudi antropològic.

L'article comença amb una presentació de la religió dels Shongay-Zarma. Aquesta religió es basa en la creença que tot individu té un doble (bia) que habita en un món paral·lel, i que és en si mateix un doble del món terrestre. Ara bé, aquest altre món

paral·lel i invisible, poblat per dobles i forces divines, no se situa en un més enllà inaccessible -com és el cas de la religió cristiana- sinó en un pla d'estricta immanència. La possessió, el xamanisme o la bruixeria són els mecanismes idonis per establir ponts entre aquests dos móns. Tot procés de xamanisme, bruixeria o possessió consisteix així en un viatge d'un doble cap a un altre: el doble del xaman vers el doble del pacient, el doble del bruixot vers el doble de la víctima o el doble del déu vers el doble del mèdiu. Rouch observa que, des de l'òptica dels Shongay-Zarma, el cineasta-etnògraf experimenta durant la filmació de les cerimònies religioses una sèrie de canvis comparables als del posseït, del mag o del bruixot. En efecte, durant el rodatge del ritual, es considera que el cineasta és immers en un estat excepcional en què, de forma anàloga al posseït, no veu ni escolta la realitat per si mateix, sinó que ho fa a través d'un aparell extern (la càmera) que l'obliga, de més a més, a fer moviments inusuals, com els que tenen lloc durant les cerimònies religioses. És precisament aquest caràcter excepcional de la filmació el que permetria al realitzador d'integrar-se al ritual. L'analogia entre cinema, màgia, bruixeria i possessió no acaba però aquí. Com el xumant i el bruixot, el cinema s'apoderaria també dels "dobles de les persones". Aquesta apropiació s'esdevindria en el moment del rodatge, quan els moviments i les paraules dels individus són captats i enregistrats. En resum, el cinema, com la religió dels Shongay-Zarma, és, segons Rouch, una qüestió de dobles.

Pel que s'ha dit fins aquí, ja es pot veure que el cinema oferia a Rouch potencialitats molt valuoses per a l'antropologia. D'altra banda, gràcies al caràcter mimètic de la imatge cinematogràfica, és a dir, pel fet de tenir un valor "d'empremta" o de "traça" del món exterior, la càmera permet l'obtenció d'un document etnogràfic d'una riquesa que, en opinió del cineasta francès, no es pot comparar amb la descripció escrita de les observacions realitzades durant el treball de camp. Per il·lustrar aquesta diferència,



Rouch posava sovint l'exemple dels rituals de possessió: un antropòleg pot esforçar-se a narrar amb tota mena de detalls el desenvolupament d'una d'aquestes cerimònies. Ara bé, per molt acurada que sigui la seva descripció, la percepció que el lector tindrà del ritual a través de la lectura serà menys viva que la que assoliria assistint a la projecció cinematogràfica del ritual, gràcies a la qual pot veure "directament" el moviment dels cossos, els rostres de les persones o els tons dels vestits, i pot sentir amb la seva pròpia oïda el cant dels creients i els ritmes dels tambors. El document cinematogràfic té doncs un caràcter immediat que fa possible que l'espectador tingui una percepció directa de l'escena filmada. Per aquesta raó, Rouch veia en el cinema una eina per transmetre, ja no només saber antropològic, com fa el llibre, sinó, sobretot, una experiència etnogràfica.

D'altra banda, Rouch entenia que, per la seva pròpia naturalesa, el cinema és especialment adient com a eina de comunicació entre diferents cultures. Ben al contrari de la opinió majoritària, que considera que la càmera és un problema afegit en el procés d'integració en un altre context, Rouch opinava que la seva presència ajuda al cineasta-etnògraf a penetrar en una comunitat diferent. En aquest sentit, el director destacava que el cinema, pel fet de no ser un llenguatge discursiu, possibilita un ús immediat del material enregistrat que permet crear ponts entre col·lectius culturalment o geogràficament molt distants. Aquesta difusió potencialment universal del cinema etnogràfic representa un avantatge amb relació a l'antropologia textual, que s'adreça només a aquells lectors que poden entendre l'idioma en què s'ha escrit o traduït l'obra.

### La vida com a ficció

A Jean Rouch se'l coneix sobretot com un realitzador de cinema documental. El terme "documental" és tanmateix problemàtic, sobretot aplicat al cinema de Rouch. Això és degut a diverses raons. L'origen

de les discussions i dels equívocs que suscita encara avui dia la noció de "cinema documental" rau precisament en la concepció objectivista de la ciència i, particularment, del cinema etnogràfic, exposada en la primera part d'aquest article. "Documental" és un concepte derivat del terme "document". Segons la concepció objectivista de la ciència, un "document" seria una dada o un testimoni de la realitat no modificada per aquell que l'ha obtinguda. Així, des d'aquesta perspectiva, se sol dir, referint-se al cinema, que una pel·lícula té un valor de document quan mostra un esdeveniment social de manera "directa", "neutra" i "objectiva". En conseqüència, més contingut "documental" s'atribueix a un film quant menor sembla la intervenció del realitzador sobre la realitat filmada, tant en el moment del rodatge com en el del muntatge. Paral·lelament, s'interpreta el cinema de "ficció" com l'oposat al cinema "documental". La "ficció" seria així una creació lliure, subjectiva i personal, desvinculada completament de la realitat i sense cap voluntat de ser una dada objectivament contrastable.

Rouch sempre es va oposar a aquesta distinció radical entre documental i ficció, basada en una visió positivista de la ciència i, alhora, en una concepció romàntica de la creació artística. El director francès parteix de la base que tota filmació de caràcter "documental" és essencialment un acte de creació, un assaig, una recerca, és a dir, una acte d'afirmació personal. De més a més, Rouch considerava que tot rodatge d'un film implica una certa intervenció o alteració sobre la realitat filmada, és a dir, que l'acte de filmar comporta un cert grau de "ficcionalització" de la realitat. De fet, pel director francès, la "ficcionalització", entesa com la capacitat de fabular, d'inventar situacions que ultrapassin l'àmbit de la vida quotidiana i, en últim terme, d'inventar-se un i altre cop a si mateix, és un aspecte inherent a la pròpia existència humana. Segons el director francès, al llarg de la nostres vides redefinim un i altre cop la nostra identitat i creem constantment, a través de la interacció amb



altres, situacions que cavalquen entre l'imaginari i la realitat. Rouch va voler captar aquesta capacitat de fabulació, aquestes ficcions que configuren la pròpia vida, a través de les etno-ficcions. El terme “etno-ficció” és clarament contradictori si s'analitza des de la perspectiva del cinema objectivista, que defineix la ficció com un àmbit imaginari completament deslligat del món real i que redueix l'etnografia a l'estudi d'una realitat suposadament objectiva que contindria una veritat en si.

En conseqüència, Rouch rebutja la idea que es puguin filmar uns fets “en brut” que s'esdevinguin autònomament al marge de la presència del realitzador, com si la càmera no fos present en el moment del rodatge. Segons Rouch, la càmera participa de la realitat que filma tot alterant-la, modificant-la i provocant situacions que poden esdevenir antropològicament significatives. D'altra banda, Rouch és plenament conscient del fet que en el moment del rodatge i, posteriorment, del muntatge, el cineasta pren de manera més o menys conscient una posició ètica respecte al tema de la seva pel·lícula: un documental és essencialment una interpretació del món històricament condicionada. Cal abandonar la creença ingènua en l'objectivitat pura del cinema i entendre que les imatges que els “documentals” ens mostren no són la realitat en si sinó l'empremta de la mirada del realitzador sobre un determinat esdeveniment social.

Ara bé, el fet que tota producció “documental” sigui un acte de creació personal, és a dir, que no hi pugui haver un cinema científic neutre, no implica que no es puguin realitzar pel·lícules etnogràficament valuoses, és a dir, que donin a conèixer alguns aspectes d'una altra realitat cultural de manera fonamentada i rigorosa. Dit d'una altra manera: el component necessàriament subjectiu del cinema no impossibilita la producció d'un cinema etnogràfic -com s'ha defensat des de certs corrents de l'antropologia- sinó tot el contrari: n'és la condició de possibilitat. El cinema pot captar el real gràcies al seu component mimètic, però aquesta captació del món exterior tan sols és

possible mitjançant una mirada, és a dir, mitjançant una iniciativa personal, un acte de creació. És més, en plena coherència amb els principis dels moviments avantguardistes, Rouch defensava que el cinema etnogràfic havia de ser necessàriament experimental, trencador i radical. En efecte, segons el director francès, l'única via per donar a conèixer aspectes inèdits d'una altra cultura, fi de l'antropologia i, per extensió, del cinema etnogràfic, és observar-la de manera radicalment diferent, oferir-ne una lectura inèdita, analitzar-la a través d'una nou paradigma interpretatiu. Evidentment, tota interpretació sobre un determinat fet social ha d'estar sòlidament justificada. Per aquesta raó, abans de dur a terme qualsevol projecte cinematogràfic, cal haver estudiat amb profunditat el tema d'estudi, conèixer bé el context, dominar la llengua del grup humà sobre el que es treballa, i, finalment, familiaritzar-se amb les costums de l'àmbit cultural en què l'antropòleg realitza la seva recerca. Només així, després d'un llarg treball d'inserció en el terreny i d'un estudi rigorós del context d'estudi, es pot donar, segons Rouch, alguna informació reveladora i antropològicament valuosa: tot documental ha d'expressar, com deia Jean Vigo, “*un point de vue documenté*”.

La voluntat positivista de fer un cinema neutre, “científic”, i de mostrar uns fets “en brut” implica, segons Rouch, un engany des del punt de vista antropològic: es presenta com a autèntic -és a dir, no distorsionat per una presència exterior- el que és una re-creació. En conseqüència, Rouch considerava que els films influïts pel positivisme no ens revelen una veritat objectiva (malgrat les aparences), sinó que ens mostren essencialment com els seus realitzadors entenen el coneixement científic i, en conseqüència, com creuen que s'ha de presentar la figura de l'altre. El fet que els espectadors atribueixin en molts casos un cert “verisme” a aquest tipus de realitzacions s'explicaria bàsicament per la seva educació estètica i pel fet de compartir amb aquests films una mateixa concepció sobre com ha de ser un document antro-



pològicament valuós i autèntic. La “veritat” atribuïda a aquests films es deuria més a la seva forma que al seu contingut.

Com a resposta a aquest cinema pretesament objectivista, Rouch afirmava que en lloc d'intentar ocultar als espectadors la intervenció del realitzador en la realitat el que s'ha de fer és explicitar-la. L'actitud distant dels realitzadors positivistes respecte a les altres cultures els porta a mostrar-les en el film des d'una perspectiva externa. Contràriament, Rouch afirma que cal assolir un punt d'autèntica interacció amb els membres de la comunitat. El resultat d'aquest procés d'apropament i coneixença ha de ser un cinema reflexiu i manifestament subjectivista, on no es pretengui dissimular l'empremta del director i en què el seu mateix treball esdevingui també objecte d'estudi i de debat.

### Les “mentides” de Jean Rouch

Des de l'òptica del cinema de Jean Rouch i del “gir subjectivista” que suposa, les qüestions clàssiques del cinema etnogràfic prenen un sentit diferent. D'entrada, ja que parlem del fundador d'un cinema anomenat “*vérité*”, sembla obligat precisar com s'ha d'entendre el concepte de “veritat” en el si de la seva obra. Com ja s'ha dit anteriorment, Rouch no comparteix la idea que hi hagi una veritat objectiva independent de la mirada del subjecte. El corpus d'enunciats científics, així com el cinema etnogràfic de caire objectivista, són només possibles maneres d'interpretar el món. La funció de l'artista, i també de l'antropòleg, és mostrar-ne d'altres. Rouch afirmava que només hi pot haver coneixement sobre el món quan ens hi apropem d'una manera original, quan es fa un projecte radicalment nou, capaç d'oposar-se als canons formals i ideològics establerts. Només un nou cinema, un cinema que “faci trampes respecte a les normes del joc”, és a dir, respecte a tot el que ha esdevingut canònic, podrà revelar-nos alguna cosa significativa

de la realitat. El que es considera com “la” veritat del món, l'hem d'entendre només com una de les seves interpretacions possibles, majoritàriament acceptada com a vàlida, com una construcció social que ha esdevingut hegemònica : és, com deia Rouch, la veritat en la mentida.

Ara bé, en el cas de l'antropologia, el fet que la veritat “s'inventi”, és a dir, que no hi hagi una veritat independent de la mirada de l'antropòleg, no significa que totes les produccions etnogràfiques, ja siguin textuals o visuals, siguin equivalents ni que no existeixin criteris de contrastació o de verificació que permetin determinar-ne el valor etnogràfic. L'antropologia es proposa interpretar i donar a conèixer certes característiques culturals de determinats grups socials: té, en conseqüència, una pretensió i una aspiració científiques, de descripció i de comprensió del món. És per això que, a diferència de l'artista, el cineasta-etnògraf ha de conèixer molt bé el context d'estudi abans de filmar-lo i ha de justificar les seves decisions tècniques i estètiques en funció de les seves característiques. L'obra de Rouch és l'exemple més clar de la síntesis de rigor etnogràfic i d'innovació estilística, de l'estudi de la realitat social i cultural d'una banda, i de la creació, l'experimentació i la llibertat de l'altra. En Jean Rouch, la figura de l'artista i la de l'antropòleg són indistingibles.

Un dels aspectes més interessants del projecte de Rouch és la voluntat de posar al descobert els punts essencials en què sempre s'havia basat el document cinematogràfic, malgrat que en la majoria de casos s'hagin intentat ocultar. Així, Rouch explicita el subjectivisme del cinema etnogràfic mitjançant la presència de la càmera en el procés d'investigació i mostra que tota producció fílmica respon a una certa concepció del món (és a dir, que no hi ha un cinema neutre). Com diu Deleuze (1983b), el “cinema-veritat”, per tant, no seria un cinema de la veritat, sinó la veritat del cinema. Aquesta exigència reflexiva ve determinada per qüestions ètiques i científiques. D'una banda, Rouch troba honest de mostrar a l'espectador el pro-

cediments utilitzats per a la realització de la pel·lícula. És una forma, segons el director francès, de posar “les cartes sobre la taula”, és a dir, de mostrar com s’ha fet la pel·lícula i quin tipus d’interacció s’ha creat amb els participants. A través d’aquest procediment, el director francès vol evitar l’efecte “observacional” d’alguns films etnogràfics, en què sembla que no hi hagi cap influència del realitzador en l’escena quan, de fet, hi té un rol determinant. D’altra banda, Rouch veu en aquesta estratègia reflexiva una garantia de la qualitat científica del documental. En efecte, per jutjar el valor explicatiu d’un document cinematogràfic n’hem de conèixer les condicions de producció. Cal saber, en efecte, quin és el grau d’intervenció del realitzador i quins mecanismes s’han utilitzat per filmar l’escena. En conseqüència, per a Rouch l’objectivitat no s’ha d’entendre com l’adequació del film a una suposada veritat inherent al món, sinó, sobretot, com una conseqüència de la reflexivitat, és a dir, del fet de posar de manifest els mecanismes utilitzats durant el rodatge així com el caràcter essencialment interpretatiu de tota pel·lícula etnogràfica. És en aquest sentit que Rouch diu que el *cinéma-vérité* també podria anomenar-se cinema-sinceritat.

## Història i identitat

Un dels altres punts principals del cinema de Rouch és la preocupació per entendre la diferència cultural sense reduir-la ni a la pròpia identitat ni, inversament, relegar-la a una alteritat radical amb la qual no seria possible de crear-hi cap tipus de pont. El primer cas correspon a un paradigma evolucionista, segons el qual, per exemple, el moment actual de l’Àfrica Negra equival a un període ja superat de la història d’Occident, mentre que el segon cas correspon a un paradigma radicalment culturalista, que pressuposa que les societats constitueixen grups tancats i completament heterogenis. El projecte de Rouch se situa entre aquests dos extrems i pretén trobar la igualtat

en la diferència, és a dir, posar de manifest allò que tots els éssers humans tenen en comú malgrat pertànyer a contextos culturals diferents. I aquest punt comú consisteix, segons Rouch, en la dimensió essencialment simbòlica de l’experiència humana així com en la capacitat de l’ésser humà d’obrir-se a la diferència cultural. En efecte, som humans, en primer lloc, en la mesura que vivim segons una sèrie de codis simbòlics que hem après, que apliquem inconscientment i que defineixen una determinada cultura. Aquest substrat simbòlic es revela teatralment en el ritual i és explicitat verbalment a través del mite. Per tant, quan Rouch mostra els africans imaginant, improvisant o fent rituals de possessió, el que està fent, en el fons, és reivindicar-ne la seva “humanitat”. Anàlogament, Rouch considerava que la cultura occidental tenia un component mític i que els seus films eren un acte de fabulació en el qual els codis simbòlics del realitzador es posaven en evidència. En segon lloc, l’obra de Rouch mostra que allò que més caracteritza l’ésser humà és, precisament, la seva capacitat d’accedir a l’altre, de crear llaços amb aquell que participa d’un univers simbòlic diferent. Hi ha en el cinema de Rouch un ferm convenciment en la possibilitat d’establir llaços entre els membres de diferents cultures, és a dir, en la possibilitat de trobar una continuïtat cultural entre els diferents pobles malgrat les seves aparents diferències. Ara bé, aquest obertura a l’alteritat sols és possible des d’una mirada lliure de prejudicis, que no pretengui jutjar l’altre abans d’hora, sinó que concebi la relació cultural com una descoberta, com un aprenentatge, com una possibilitat de conèixer i de conèixer-se a si mateix.

La preocupació per la condició essencialment temporal de l’experiència humana és també un dels altres eixos principals de l’obra del director francès. En contra de la idea que els pobles no occidentals són pobles sense història, és a dir, pobles en els quals no hi ha hagut processos de transformació culturalment significatius, Rouch reivindica la contemporaneïtat de l’Àfrica i n’explora els canvis i les transformaci-



ons. Ens mostra així un continent actiu i dinàmic, on les tradicions i els ritus ancestrals conviuen amb la introducció d'elements de la cultura occidental i amb les pròpies mutacions internes. La influència colonial i post-colonial d'Occident no ha estat rebuda passivament ni ha suposat un simple procés de substitució cultural, sinó que s'ha integrat en una determinada concepció del món i ha propiciat noves manifestacions artístiques, socials i religioses. L'interès de Rouch per la contextualització històrica de l'Àfrica i per mostrar la figura de l'altre dins la lògica de la temporalitat respon un cop més a aquesta preocupació per reconèixer la humanitat del no-occidental i per deixar de veure'l com la mostra d'un passat llunyà o com una peça de museu. Per reconèixer la humanitat de l'altre, cal reconèixer la condició històrica de la seva cultura.

En conclusió, amb el seu intent de crear punts d'unió entre Àfrica i Europa, Rouch ens ofereix una visió global, però no unitària, de la diversitat del món, tot deixant en evidència l'absurditat d'un pensament que vulgui donar una visió totalitzadora d'allò real o que postuli la impossibilitat de la mediació entre les diferents cultures.

### Crítiques a l'obra de Rouch

El cinema de Jean Rouch ha estat centre de nombroses crítiques. Algunes han estat fetes per antropòlegs o representants d'altres camps de la investigació social, mentre que d'altres han sorgit de cercles estrictament cinematogràfics. Certs sectors de l'antropologia s'han oposat al projecte de Jean Rouch en considerar que la introducció del mitjà audiovisual a l'antropologia aboca a uns resultats excessivament superficials i mancats de tot rigor científic. La resposta a aquesta crítica és la següent: en l'àmbit de l'antropologia, el mitjà audiovisual no és, en si, ni més bo ni més dolent que qualsevol altre, tot depèn de l'ús que se'n faci. Si s'utilitza de forma honesta i rigorosa pot donar lloc a

documents de gran valor etnogràfic, pel fet de poder captar i reproduir la realitat en moviment. Tanmateix, una part important dels investigadors socials, menys crítics amb l'ús del cinema, han criticat que, a mesura que avançava en la seva carrera, Rouch anés deixant de banda el rigor etnogràfic mostrat en els primers films per realitzar uns treballs de caire més "poètic", "artístic" i "subjectiu", en què la qualitat estètica s'hauria assolit en detriment del valor descriptiu i informatiu.

Ara bé, si es mira la filmografia de l'autor i s'analitzen els pocs escrits en què Rouch explicita la seva metodologia de rodatge, es pot veure com la hipòtesi d'una progressiva pèrdua de valor antropològic del seu cinema no té cap consistència. És cert que el grau de versemblança que transmeten alguns dels seus films més etnològics, on l'autor ens mostra les tradicions i els costums d'una comunitat, es destria notablement del to marcadament poètic i surrealista que defineixen les etno-ficcions, la qual cosa no vol dir que aquestes no tinguin cap valor com a document sobre la vida i les característiques culturals d'una altra realitat cultural. La diferència entre aquestes dues línies de treball també es percep en la utilització de la veu en off: mentre que en el primer tipus de films Rouch utilitza una veu més neutre i descriptiva, en el segon fa servir un llenguatge més literari i experimenta amb la barreja de sons, música i diàlegs.

Ara bé, a favor de la unitat de l'obra cal reconèixer que, si bé és cert que en alguns films Rouch adopta un to més expositiu que no pas poètic, tant pel que fa referència al tipus de preses, com al muntatge i a la veu en off, en tots els seus treballs hi ha tres característiques que marquen una continuïtat en el seu mètode d'investigació i en la seva concepció del cinema. Aquests tres aspectes són: la idea de la càmera provocadora, l'exigència de realitzar el film amb la col·laboració estreta dels participants i, sobretot, la voluntat de presentar la pel·lícula com el resultat d'una mirada i no pas com un document "científic"

neutre. Tots aquests aspectes es poden sintetitzar en la noció de “reflexivitat”. Vist des d’aquesta perspectiva, la diferència entre els films etnològics i les etno-ficcions no seria essencial: en tots dos casos es tractaria d’observar, interpretar i provocar situacions, però mentre que en el primer tipus de films l’objecte d’estudi seria essencialment les accions de la seva vida quotidiana, en el segon es posaria èmfasis en la capacitat d’imaginació i de fabulació. L’únic aspecte que variaria entre una etapa i l’altra seria el “grau de ficcionalització”.

Una altra de les crítiques més habituals a l’obra de Rouch és la que li retreu de fer un “cinema-mirall”. Aquesta objecció es basa en la idea que una càmera provocadora i deliberadament personal és incapaç de captar l’autenticitat de la cultura que pretén reflectir, i que només ens informa sobre la manera de percebre-la del director i sobre la influència que hi exerceix la seva presència. Però ja es pot deduir després del que s’ha dit a l’apartat anterior que aquesta posició no representa una crítica sòlida al projecte de Rouch. L’autor francès mai no ha pretès filmar una veritat objectiva ni obtenir un document “autèntic” o “pur” que doni a veure uns fets “en brut” lliures de l’empremta o de la mediació de l’antropòleg, d’una banda perquè considera que tal cosa és impossible -no existeix una mirada neutra, ja que tota representació de la realitat comporta un cert grau d’interpretació- i, d’altra banda, perquè l’única manera que hi hauria d’enregistrar una realitat social evitant tota influència del director -és a dir, la utilització de càmeres ocultes- li sembla moralment refusable. Un cop més, aquesta crítica es fonamenta en una perspectiva positivista, que mesura el valor científic del document pel seu grau d’aparent impersonalitat i de no intervenció.

D’altra banda, als qui acusen Rouch de fer un cinema sense una reivindicació política prou forta ni amb un grau suficient de compromís social, caldria recordar-los que tota la seva obra té un sentit manifestament crític, ja que s’oposa a una determinada manera de concebre l’Àfrica i els seus habitants, i que

l’absència de tesis o posicions polítiques explícites no es deu pas a un desinterès respecte d’aquest tipus de qüestions, sinó a la voluntat d’incidir en la societat des d’un art que defugi el propagandisme i l’adoctrinament, i que es “limiti” a mostrar els canvis, contradiccions i tensions socials que genera la convivència de cultures diferents. Rouch va entendre a la perfecció fins on podia arribar l’art i l’antropologia en el terreny de la intervenció política: “Jo no puc canviar l’Àfrica, això han de fer-ho els propis africans”.

## El cinema segons Jean Rouch

Quina és l’especificitat del cinema etnogràfic? Aquesta qüestió, que ha suscitat in comptables debats al llarg dels últims cinquanta anys, continua vigent en l’àmbit de l’antropologia visual. Les respostes que s’hi han donat es poden dividir en dos grups principals. En primer lloc, hi hauria aquells antropòlegs que consideren que el cinema etnogràfic es defineix essencialment per la seva temàtica, és a dir, per allò que filma. Aquesta posició s’oposa a aquells que pensen que la peculiaritat d’aquest cinema resideix en el mètode que emprava, és a dir, en la manera de filmar. L’exemple més clar de la primera posició és la idea que el cinema etnogràfic consisteix en pel·lícules sobre cultures remotes i, més concretament, sobre els pobles anomenats “primitius” o “en vies de desenvolupament”. Tota producció sobre els esquimals, els pigmeus o els aborígens australians seria, des d’aquesta perspectiva, un exemple de cinema etnogràfic. Aquesta posició presenta tanmateix diversos problemes. Deixant de banda el seu to marcadament etnocèntric, aquesta definició té l’inconvenient de posar dins d’un mateix sac produccions de naturalesa i objectius molt diversos. Per exemple: malgrat poder compartir una mateixa temàtica, un reportatge de Discovery Channel i un documental universitari realitzat per un grup d’antropòlegs són dos films de característiques molt diferents. Considerar-los tots



dos igualment etnogràfics és una generalització excessiva. De més a més, aquesta definició de cinema etnogràfic pressuposa que un antropòleg no pot fer una pel·lícula amb caràcter antropològic que tingui com a tema la seva cultura. Tanmateix, la història del cinema etnogràfic posa en evidència com algunes de les produccions més interessants tenen com a objecte d'estudi el propi context cultural de l'antropòleg, com ho mostren les pel·lícules de Rouquier, Grierson o, sense anar més lluny, la sèrie de treballs de Jean Rouch sobre la ciutat de París.

Ara bé, definir el cinema etnogràfic a partir d'un determinat mètode també resulta problemàtic, ja que especificant una única metodologia vàlida per a la realització d'aquest cinema, es corre el risc d'establir uns dogmes massa estrets i restrictius que deixin de banda altres propostes igualment interessants. Poso, com a exemple, un cas extrem: alguns antropòlegs opinen que el cineasta-etnògraf no hauria de tallar el rodatge en el curs d'una filmació, és a dir, que les seves pel·lícules haurien de ser un únic pla-seqüència, ja que això permetria respectar la temporalitat "natural" de l'escena filmada. Acceptar aquesta tesi, d'altra banda molt discutible, obligaria a esborrar de la llista de cinema etnogràfic la immensa majoria de pel·lícules d'aquest gènere. De més a més, definir el cinema etnogràfic únicament pel seu mètode implica acceptar que qualsevol tema pot ser susceptible d'ésser tractat "etnogràficament", la qual cosa és problemàtica.

Rouch mai no va definir explícitament l'essència del cinema etnogràfic, però sí que va donar algunes indicacions escrites sobre els eixos principals a l'entorn dels quals s'hauria de moure. L'estudi d'aquests textos i l'anàlisi de la seva filmografia posen de manifest que pel director francès el cinema etnogràfic es defineix per una temàtica i alhora per una metodologia. Ara bé, aquest tema i aquest mètode s'han de considerar com a principis molt genèrics, de caire bàsicament orientatiu. Hagués estat, en efecte, totalment contradictori que un autor com Rouch, que

sempre va reivindicar la llibertat d'estil i d'expressió, restringís voluntàriament les possibilitats creatives del cinema etnogràfic. Segons el director francès, el tema bàsic i comú de tot projecte de cinema etnogràfic és el de l'obertura a l'alteritat cultural. Tota pel·lícula etnogràfica es caracteritza per ser una recerca sobre un context culturalment aliè, per intentar crear un pont entre el món de l'antropòleg i el dels participants en el film que faci possible una comprensió mútua. Paral·lelament, el mètode del cinema etnogràfic es definiria, en primer lloc, per la inexistència de guió previ. En efecte, el cinema etnogràfic és sobretot una recerca, una experimentació, una obertura a l'imprevist. El principi d'aquest cinema no és filmar allò que ja se sap, sinó precisament descobrir filmant. D'altra banda, el cinema etnogràfic es caracteritza pel fet que la figura del cineasta i la de l'antropòleg són indescribibles. Segons Rouch, només l'antropòleg, després d'un llarg treball de camp, pot tenir els coneixements necessaris que li permetin filmar adequadament l'alteritat cultural i, inversament, només des del domini del mitjà cinematogràfic aquest antropòleg serà capaç d'expressar, a través de la imatge en moviment, la seva visió sobre l'objecte d'estudi.

## L'Humanisme com a provocació

En un moment com l'actual, en què es parla tant de mestissatge, diversitat cultural i immigració, i en què les discussions sobre les nocions de "veritat" i "ficció" en el gènere documental ocupen planes i més planes de llibres i revistes, l'obra de Jean Rouch s'imposa com un punt de referència ineludible. Malgrat que algunes de les seves pel·lícules inicials ara ens puguin semblar excessivament expositives, el cert és que el cinema d'aquest "poeta improvisador" continua sorprenent tant per l'originalitat d'estil com per l'agudesia i la profunditat de la seva mirada d'antropòleg. Abans d'acabar, però, voldria destacar dos aspectes de l'obra de Rouch. En primer lloc, que tot el

seu cinema és un clam per la llibertat d'acció i per la "invenció" de la pròpia vida, defugint les normes majoritàriament acceptades i les convencions socials. En segon lloc, Rouch demostra que la capacitat del cinema per influir en la societat i lluitar pel reconeixement dels diferents pobles i cultures no s'esgota en el fet de suscitar una reflexió crítica a l'espectador: la realització d'un film pot ser en si mateix un acte d'intervenció i de transformació social. L'exemple més clar és probablement l'experiència de *La pyramide humaine* (1959): el procés de filmació de la pel·lícula va propiciar que els nois i les noies de les comunitats africanes i europees que hi prenién part comencessin a relacionar-se i a parlar de temes que fins llavors no havien gosat tractar, com el racisme i els efectes de la colonització occidental.

Amb la ferma convicció que només ens podem conèixer a nosaltres mateixos en la mesura que coneixem els altres, Rouch es qüestiona les possibles similituds i divergències entre Àfrica i Europa, tot situant-se en l'esborradissa línia que separa veritat i ficció, ciència i poesia, vida i art, realitat i somni. I tot això des de l'incomformisme més radical, des de la provocació i la crítica als cànons i als conservadorismes d'una societat "encara ara malauradament racista". Com diria el propi Rouch (citant André Breton): "Glòria per aquells per qui existeix l'escàndol!".

## BIBLIOGRAFIA

- ARDEVOL, E. & TOLÓN, L. (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología de la Universidad de Granada.
- AUMONT, J. (1990) *L'image*. Paris: Nathan.
- BANKS, H. & MARCUS, B. (1999) *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University Press.
- BAZIN, A. (1975) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf.
- COLLEYN, J. (1993) *Le regard documentaire*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- DELEUZE, G. (1983) *L'Image-Mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. (1983b) *L'Image-Temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- GAUTHIER, G. (1995) *Le Documentaire, un autre cinéma*. Nathan: Paris.
- HEIDER, K. (2006) *Ethnographic film*. Texas: University of Texas Press.
- HOCKINGS, P. coord. (1975) *Principles of Visual Anthropology*. La Haye: Mouton.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984) "Cinéma et Sciences humaines-Le film ethnographique existe-t-il ?". *Paris: Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, 3: 42-51.
- LIOGER, R. (1998) *Le documentaire ethnologique*. Besançon : Presses du centre UNESCO de Besançon.
- MAC DOUGALL, D. (1998) *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MORIN, E. (1965) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Denoël-Gonthier.
- PIAULT, M. (2000) *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan.
- PINK, S. (2006) *The future of visual anthropology*. London: Routledge.
- ROUCH, J. (1960) *La religion et la magie Shongay*. PUF: Paris.
- ROUCH, J. (1973) "Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe". *Colloques internationaux du C.N.R.S.*, 544: 529-544. La notion de personne en Afrique Noire. Paris: Editions du C.N.R.S.,

## RESUMEN

Jean Rouch (1917-2004) es una referencia ineludible en la historia del cine etnográfico. Especialista en los rituales de posesión en África del oeste y claramente influenciado por el cine de Flaherty y de Vertov, Rouch desarrolló un método



y una teoría cinematográfica que se oponían frontalmente a los principios del positivismo científico así como a las teorías objetivistas del cine etnográfico. Más concretamente, Rouch puso en práctica durante su trabajo de campo una “antropología compartida”, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones entre el antropólogo y la comunidad estudiada, y situó la idea de “reflexividad” como eje principal del conocimiento científico y del cine etnográfico. Crítico con la clásica distinción entre arte y ciencia, el director francés siempre reivindicó la creatividad, la experimentación y la libertad de estilo como puntos esenciales de la investigación etnográfica.

[ANTROPOLOGÍA VISUAL, CINEMA ETNOGRÁFICO, JEAN ROUCH, REFLEXIVIDAD, ÁFRICA DEL OESTE]

## ABSTRACT

Jean Rouch (1917-2004) is an outstanding figure in the history of ethnographic cinema. He was a specialist in the rituals of possession in West Africa and was clearly influenced by Flaherty's and Vertov's cinema. His method and theoretical perspective challenged the principles of scientific positivism and the objectivist theories of ethnographic cinema. Specifically, Rouch set in motion a “shared anthropology” in his fieldwork, based on the construction of non-hierarchical relations between the anthropologist and the community studied by him. He also regarded the idea of “reflexivity” as the main axis of scientific knowledge and ethnographic cinema. The French director criticised the classical distinction between art and science, and he always claimed for creativity, experimentation and freedom of style as essential issues for ethnographic research.

[VISUAL ANTHROPOLOGY, ETHNOGRAPHIC CINEMA, JEAN ROUCH, REFLEXIVITY, WEST AFRICA]