

Apuntes sobre pluralismo estético y *cinéma vérité*

Josep Roca Guerrero¹

Resumen

¿Hasta qué punto la producción de conocimiento precisa de un marco estético para llevar a cabo su propósito? ¿Hasta qué punto la opción por un recurso estético concreto puede tener consecuencias cognitivas, aprovechables por la ciencia moderna? En este ensayo trato de explorar las relaciones entre estética y conocimiento en el contexto del trabajo de campo (de la etnografía), con lo cual tendremos inevitablemente que contemplar la duda sobre la capacidad explicativa de las ciencias sociales.

La reflexión girará en torno a la imagen y el cine en tanto soportes fundamentales del documental etnográfico que, por razones que atenderé en el presente ensayo, son el instrumento de producción de conocimiento, la tecnología de saber en términos foucaultianos, a la cual remite este análisis. La noción de poética será útil para abordar la estética del conocimiento más allá de las palabras. La intención última es contribuir a restaurar, y quizá reformular, la confianza epistemológica perdida.

Para exponer los lazos entre experiencia estética y epistemología, he recuperado el concepto de mimesis, clave en la historia del arte. Esto me ha servido para entender el registro de imágenes etnográficas y su doble naturaleza, indexical (como huella del mundo) y a la vez creativa (como construcción del mundo) que, de algún modo, permite coser las pretensiones analíticas y estéticas del cine etnográfico. Para dar cuenta de ello, el texto contiene un repaso breve de algunas obras de Jean Rouch y del parentesco estilístico con las nuevas formas de hacer cine en París —coetáneas a Rouch—, en aquello que algunos autores llamaron *cinéma vérité*.

Palabras clave: experiencia estética, pluralismo estético, mimesis, Jean Rouch, *cinéma vérité*.

Abstract

In which way can the production of knowledge require an aesthetic framework to carry out its purpose? And how can the option for a specific aesthetic resource have cognitive consequences that can be exploited by modern science? In this essay I try to explore the relationships between aesthetics and knowledge in the context of field work, of ethnography, with the result that, inevitably, we will be obliged to doubt about the explanatory capacity of the social sciences.

The reflection will revolve around the image and the cinema, as fundamental supports of the ethnographic documentary, which, for reasons that I will attend to in this essay, is the instrument of knowledge production, the technology of knowledge in foucaultian terms, which forwards this

¹ Josep Roca Guerrero es un investigador graduado en 2018 en Antropología Social i Cultural en la Universidad de Barcelona, con un proyecto final de carrera centrado en Maruxaina y la mitología portuaria de las Rías Altas gallegas. Cursó en la Universidad de Barcelona el Máster en Antropología y Etnografía presentando un proyecto sobre conversiones al islam en España. En la actualidad es integrante del Grup de Recerca en Mistiques i Heterodòxies Religioses (GREMHER) que forma parte del Grup de Recerca en Exclussió i Control Socials (GRECS), así como del Grup de Treball en Antropologia de la Imatge i Cultura Visual (IVAC). Sus temas de interés son la antropología visual y la cultura material, la antropología religiosa y la etnopoética.

analysis. The notion of poetics will be useful to us to approach the aesthetics of knowledge beyond words. The hope of this essay is to contribute to restoring, and perhaps reformulating, the lost epistemological trust.

To expose the links between aesthetic experience and epistemology, I have recovered the concept of *mimesis*, a key notion in the history of art. This has helped me to understand the register of ethnographic images and their dual nature, indexical (as a trace of the world) and at the same time creative (as a construction of the world), a duality that, in some way, allows me to sew the analytical and aesthetic claims of ethnographic cinema. In order to do so, the text contains a brief review of some of Jean Rouch's works and of his stylistic link with the then new ways of making cinema in Paris, what some authors called *cinéma-vérité*.

Keywords: Aesthetic experience, aesthetic pluralism, *mimesis*, Jean Rouch, *cinéma-vérité*.

Algunas decisiones metodológicas del ensayo

Las razones que nos han llevado a centrar esta reflexión sobre el documental etnográfico se pueden resumir en dos: la primera, por el mayor equilibrio en su seno entre las funciones expresiva y denotativa del lenguaje usado, que además es en gran medida no discursivo, dado el papel protagonista de la imagen. La segunda, y crucial, por su posición "privilegiada" en la academia, "privilegiada" entre comillas debido a que este lugar se deriva paradójicamente de su falta de reconocimiento formal.

Los documentales pueden escamotear algunos de los formalismos académicos que a veces se antojan excesivos: ¿quién ha presentado como tesis doctoral una película? Esto les ha conferido una indudable libertad expresiva, estética, de la que pocas etnografías clásicas pueden presumir (aunque también existen casos, claro, como el tan polémico *Dios de agua* de Griaule, 1987). En el artículo quiero preguntarme si, además, esta libertad de sus recursos estéticos también les ha

proporcionado un potencial epistemológico desconocido por la monografía habitual.

Un vistazo por encima a este artículo revela tres referencias más o menos extrañas en un marco de reflexión habitual sobre el conocimiento antropológico: los clásicos griegos, los teóricos del arte y los adalides de la modernidad cinematográfica de la llamada *Nouvelle Vague*. Creo que vale la pena interrogarnos al respecto.

¿Por qué partir de los clásicos griegos para analizar los posibles valores científicos de un medio tan moderno como el cine etnográfico? O, dicho de otra forma, ¿por qué recurrir a los pilares del etnocentrismo de la historia universal para evaluar las posibilidades de la imagen en la búsqueda de las claves de la diversidad cultural?

La primera razón es la voluntad de explorar las convergencias de la antropología con la historia y la teoría del arte. Y así, de algún modo, seguir la senda abierta por Sally Price para desentumecer la visión del antropólogo como un simple "calculador" funcional e insensible hacia el valor social de las formas estéticas, en un artículo al que el autor pone un título tan significativo: "¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?" (Price, 2005):

¿Cómo encajan los antropólogos en esto? El pensamiento común occidental, con algún desafortunado apoyo aquí y allá en los textos antropológicos, tiende a situarlos en esta última categoría: ve a los antropólogos como científicos sociales académicamente empeñados en analizar los objetos según sus fines funcionales, a menudo religiosos, en contextos culturales exóticos sin prestar ninguna atención a su dimensión estética. Según esta visión, los objetos se convierten en "arte" una vez caen bajo la mirada de aquellos que operan en la tradición de la historia del arte. (Price, 2005, p. 19)

Con independencia de lo que sea posible contestar, y pese a la existencia de corrientes "antiformalistas", al menos desde Aristóteles, el concepto de forma nos puede servir de puente —a mi parecer necesario— entre las dos disciplinas (la historia del arte y la antropología). No hay duda de que los antropólogos se ocupan de las formas culturales, de los significantes culturales

en todas sus expresiones: rituales y cotidianas, verbales y gestuales, cognitivas y materiales... Toda la reflexión epistemológica (Harris, 1982) sobre información EMIC (como opuesta a la ETIC) reenvía, por ejemplo, a esos significantes culturales, que naturalmente incluyen lo que etnógrafos y observadores externos han llamado “arte” en los pueblos no europeos, inventando categorías tan espurias y etnocéntricas como “arte primitivo”.

No se puede negar que los teóricos del arte² han reflexionado ampliamente sobre las formas, su percepción y su transformación cognitiva en arte (lo que se suele llamar estética). En consecuencia, este patrimonio disciplinar puede ser tan útil para la empresa antropológica como lo han sido otros del tipo de la economía o la historiografía, por mucho que se hubiesen centrado de manera casi exclusiva en la experiencia de la sociedad occidental. Este recurso implica acercarse a los antiguos griegos, a nuestros clásicos, ya que invariablemente sirven de base en la argumentación de los teóricos del arte.

La segunda razón es que el remontarnos a ese falso momento de paso del mito al *logos* que se ha querido situar en Grecia nos permite casi paradójicamente recuperar ambigüedades y pluralidades descartadas por la teoría del arte, construida desde el individualismo moderno. Esa recuperación afecta y se ve afectada directamente por la práctica etnográfica que se ha enfrentado directamente a la diversidad, desde la forma agente de la magia, del chamanismo, hasta los múltiples usos simbólicos indisociables de la experiencia sensorial, es decir, estética.

La antropología es de las pocas ciencias que no ha divinizado el legado griego: no solo no ha buscado generalmente sus ancestros en la Hélade, sino que ha refutado la famosa premisa, tácita o expresa, según la cual fuera de Grecia y de sus sucesores espirituales directos (Europa y Occidente) no existiría racionalidad como tal.

² Reconozco que la selección de autores puede parecer algo arbitraria. He optado por centrarme en la escuela polaca y, sobre todo, en Tatarkiewicz y Panofsky (alemán, pero de Silesia, una región compartida con Polonia, como revela su apellido).

Pese a que se puede afirmar que los historiadores del arte tienden a suscribir colectivamente el mito del milagro griego —incluso con entusiasmo—, también es cierto que los grandes teóricos son perfectamente conscientes de la enorme diferencia entre las concepciones de arte, poética o imagen de griegos y occidentales modernos, pese a la continuidad terminológica (la herencia de palabras como estética o democracia, que quieren decir cosas bien distintas —y no solo en grado— en ambas sociedades). Esta conciencia más o menos confesa de la distancia cultural es una oportunidad para articularse con la antropología y ver cómo la diversidad permite entender a nuestros presuntos ancestros y cómo, desde la diferencia, sondeada en este caso a través del uso etnográfico de la imagen, la comprensión de nosotros mismos y de nuestras formas de conocimiento, podría resultar más ponderada.

El tercer invitado de piedra lo constituyen los cineastas de la *Nouvelle Vague*. Si, pese a su inevitable heterodoxia, se acepta el carácter etnológico y fundacional del trabajo de Jean Rouch (después de los primeros pasos de los pioneros),³ resulta igualmente inexcusable referirse al contexto estético, cinematográfico e ideológico en el que se formó: la emancipación colonial (su mirada africanista resultó de un sano criticismo a la gran escuela británica) y la citada *Nouvelle Vague*. La referencia a esta, tan preocupada por la expresión, me permite introducir el posible papel cognitivo de la estética, en concreto con la idea de poética, para expresar aquello que es difícil de racionalizar o “baremizar”. Así pues, para ser honesto, también había que incluir expresiones poéticas que, de todas formas, se iban a colar en el discurso (la contaminación de las palabras no es exclusiva de la academia, sino que afecta a nuestra cotidianidad: es mejor explicitarla que ignorarla).

³ Rouch siempre se reconoció heredero del cine-ojo de Dziga Vertov (1896-1955), que clamaba por un cine más allá de los registros artísticos que lo precedían (el teatro especialmente) y el documental de Robert J. Flaherty (1884-1951). Sobre la influencia de Vertov y Flaherty en el cine de Rouch, véase Canals (2008).

El código explicativo: la presunta primacía de la palabra

Existe en Occidente una larga tradición del pensamiento que reconoce en las palabras la forma más atinada para indagar en los designios últimos de la realidad, las esencias numinosas de los antiguos, el objeto de los científicos modernos. Esto es así hasta el punto de haberse convertido en un componente tácito del imaginario occidental. El erudito es el maestro de las palabras, y de Sócrates a Nietzsche, o de Platón a Marx, los grandes sabios fueron los que supieron ajustar los vocablos a cada sistema conceptual de conocimiento y verdad. Así, nos imaginamos a los peripatéticos *dialogando* por los jardines de la Academia ateniense. O “vemos” a Santo Tomás, laborioso a la lumbre trémula de una vela, *sublimando* sus pulsiones con tinta sobre un pergamino medieval.

Es así como se apuntalan los símbolos fuertes, en la fragua de la tradición que se remonta más allá de la historia —de la escritura, pues— hasta el albor del acto propiamente humano: antes que nada, el verbo. Si, para acometer sus empresas, el campesino blandía su azadón y el guerrero esgrimía su espada, el sabio tenía la palabra para develar los misterios del saber. Y no olvidemos que, desde *La República* de Platón al trifuncionalismo de Dumezil, los sabios occidentales han postulado su preeminencia social, aunque raramente la hayan podido ejercer, y menos en solitario.

En resumen, se da por sentado que la palabra puede expresar el pensamiento mejor que cualquier otro vehículo, es decir, la abstracción que permitía ascender hasta la esencia de la realidad. Es cierto que la ciencia moderna ha encontrado en los números y la notación matemática un compañero digno de esa palabra de saber. Es más, en las ciencias de la naturaleza la explicación profunda parece capturada siempre en ese lenguaje matemático tan lejano para la mayor parte de la población.

Con todo, sin profundizar demasiado en el significado de esa captura, vale la pena señalar que ese reinado de las cifras, indeleblemente ligado al experimentalismo, no es tal en las llamadas

ciencias sociales. La dificultad, cuando no imposibilidad, de medir muchos de los factores que intervienen en el comportamiento humano, explica que, por lo que se refiere a la comprensión de las sociedades, la palabra continúe prevaleciendo sobre el número.

La palabra y el código artístico

En origen, esa presunta primacía de la palabra también se dio en las ahora llamadas bellas artes. En la Grecia Antigua el arte era prácticamente sinónimo de destreza. Aristóteles lo define como la *habilidad* de ejecutar algo de una forma adecuada (Ética a Nicómaco); luego veremos que esta amplia definición está perfilada en su *Poética*. Así, en esta categoría de arte puede caber el escultor y el pintor, pero también el carpintero, el albañil o cualquier tipo de labor artesanal que sea ejecutada por personas preparadas.

Es cierto que los griegos diferenciaron entre aquellos oficios que eran “superiores” y otros que eran “inferiores” pero el oficio de escultor se clasificaba junto al del carpintero en la categoría más inferior: la razón de esto es que ambos dominios de la producción requerían un esfuerzo físico.⁴ (Tatarkiewicz, 2015a, p. 121)

Generalmente hoy en día entendemos que lo que hay de artístico en el arte es la experiencia estética y la actitud creativa, con independencia del valor utilitario, digamos cotidiano, inmediato, material, del objeto o del acto considerado como artístico.⁵

4 Tatarkiewicz simplifica algo la cuestión, en parte al proyectar sobre la sociedad griega de manera teleológica (refiriéndose a la repulsión por el trabajo manual de las élites modernas, desde los empresarios a “titulados” o los oficiales). La discriminación por el esfuerzo físico es poco coherente en una sociedad que valoraba extraordinariamente los valores guerreros (piénsese en el ideal de Alejandro), el cuerpo y su expresión (los Juegos Olímpicos eran su más conocida celebración). El problema estaba más en la idea de trabajo y en su pago. En todo caso, no hay duda que escultores como Fidias consiguieron un reconocimiento casi religioso.

5 No quiero entrar en la medida de lo posible en la definición de arte que, en su momento, arrastró a Umberto Eco (1970) a una concepción tan amplia como la de los clásicos. El problema de entenderlo como “artesanía no utilitaria”, o parte no utilitaria de la artesanía, radicaba y radica en tener que defender que la “función estética” no tiene usos —simbólicos, psicológicos u

De este modo podemos percibir arte en las pinturas, en el teatro o en las canciones, pero no tanto en los objetos vulgares del día a día —pese a la irrupción de las vanguardias, por ejemplo con los *objets trouvés* o *found objects* de Duschamp, que paradójicamente queriendo acercar el arte a lo cotidiano, quedaron sujetas a una visión completamente elitista y casi sectaria del arte contemporáneo—. Esto es sobre todo porque consideramos que hay una continuidad directa entre el autor y su obra, una intencionalidad artística que sabemos reconocer. Como hemos ido viendo, no fue así en la Grecia Clásica. Las expresiones artísticas formaban parte de un ideal de belleza o, más exactamente, de la adecuación a una forma ideal (como las puertas confeccionadas por un carpintero), más allá del alcance de un individuo creativo.⁶

Por el contrario, la *poesía* merecía otro tipo de consideración: los griegos suponían que el producto poético no era algo físico. El destino de la poesía era ser pronunciada, cantada, representada. Al no formar parte del régimen material de las cosas, la poesía se enmarcaba en un orden y un sentido distintos a los de la pintura o de la escultura. Era así hasta el punto que pareciera que la producción de palabras era algo místico —bien lejos de la noción de artesanado—, asociable a los mitos en tantas culturas llamadas primitivas. A nuestros ojos, sus valijas y confecciones son arte primitivo, mientras que a los de las poblaciones afectadas les parecían meras⁷ producciones técnicas; sus relatos serían fábulas o cuentos, aunque para dichas sociedades pudieran ser mitos cosmogónicos.

otros—, que generen satisfacción, emoción, apego o repulsión, acción conjunta... El prescindir de trazar la difícil frontera del utilitarismo (o sus intersecciones), nos lleva a confundir arte y artificial, y humano, con lo cual trivializamos el concepto en contra de la intuición moderna.

- 6 El artista-artesano, más que crear, replica las perfectas ideas, estén estas en la caverna mítica de Platón o en la mente y la materia, como proclama Aristóteles con sus célebres causas finales (recuérdese el tan manido ejemplo del Moisés de Miguel Ángel, “encerrado” en un bloque bruto de mármol merced a la visión del autor).
- 7 Hay que tener presente, de todos modos, que en las sociedades con un fuerte componente holista nada es “meramente” lo que nos parece, y que todas las dimensiones están conectadas.

Por otra parte [los antiguos griegos] admitían que existía una relación entre poesía y profecía. El escultor era un tipo de operario; el poeta, un tipo de vate. Las actividades del primero son puramente humanas, mientras que las del segundo están inspiradas por los dioses. (Tatarkiewicz, 2015a, p. 125)

Haría falta aquí una segunda aclaración sobre las ciencias sociales modernas (y la antropología entre ellas). Pese a su mayor dificultad para generar consenso, en comparación con las ciencias naturales, sí han acordado una relación nominalista de las palabras con aquello que quieren denominar. En Europa esta restricción se fue consolidando desde Ockham y los críticos de la Escolástica. Supuso una ruptura fundamental con la concepción mágica de la palabra. Esta (recordando a Frazer) era propia de las visiones holistas, animistas, en un lenguaje hoy abandonado en aras de la corrección política (basta hojear, por ejemplo, la famosa filosofía bantú propuesta por el padre Tempels),⁸ pero también había resultado fundacional en la cultura europea, desde la idea platónica, incrustada en el mundo por la substancia aristotélica, hasta el verbo del Evangelio de San Juan.

Semejante depuración del significado de la palabra es una exigencia instrumental de la ciencia social moderna. Gracias a ella se hace posible la búsqueda infinita de un lenguaje unívoco para designar el objeto de estudio y suplir en la medida de lo posible el formalismo extremo (y la falta de sesgos de significado) de las matemáticas. Hay que señalar, además, que la literatura moderna también ha abjurado del pasado mágico de la palabra: se ha concentrado en su expresividad semiótica —denotativa, connotativa o eufónica— al servicio del autor individual, del artista cada vez más autónomo. Volveremos sobre este afán de precisión.

La poética, siguiendo el uso que le dieron los antiguos, presupone unos hechos o una expresión que va más allá de lo rudimentario, de lo

- 8 Hago notar que el número, desde Pitágoras —por no hablar de sus vergonzosamente “olvidados” antecesores egipcios y babilonios— hasta la Cábala, poseía este carácter mágico en la tradición europea, y que también lo perdió, en principio, en la Nueva Ciencia.

prosaico: la poética distingue la comunicación cotidiana de la inspiración divina. Cuando se reconoce un fenómeno trascendente (o que es sentido como trascendente) podríamos decir que ha ocurrido algo escultórico, que sucedió algo pictórico, pero lo llamamos poético.

No sorprende que Aristóteles llamase *Poética* a uno de los primeros grandes tratados de estética. Esta obra nos ha llegado a medias y solo disponemos de la primera parte que trata sobre la tragedia y la epopeya. La segunda, que hablaba de la poesía yámbica y la comedia, se ha perdido (esa parte es el pretexto argumental de la famosa novela *El nombre de la rosa*). En realidad el tratado es una especie de colección de apuntes para ser expuestos, como unos recordatorios para dar clases. Estas notas atrapan la tesis central sobre estética de Aristóteles: para él, la *mimesis* es el elemento nodal de todas las expresiones de belleza. Este posicionamiento rompe con la antigua distinción entre artes plásticas y artes poéticas o míticas, entre arte y poesía.

Ahora bien, puesto que los que imitan representan seres que actúan, y dado que es fuerza que éstos sean buenos o malos —ya que los caracteres casi siempre son reducibles a una de estas dos categorías, habida cuenta que se diferencian por su virtud o sus vicios— imitan o bien a personas moralmente superiores, o a inferiores, o, incluso, iguales, como hacen los pintores: Polígnoto, por ejemplo, pintaba personas mejores, Pausón a peores, y en cambio Dionisio a iguales. (Aristóteles, 2000, p. 22)

Los pintores y los poetas crean belleza en la medida que *imitan* la realidad. Hay que apuntar que Aristóteles se refiere prácticamente a los distintos géneros poéticos griegos: los poemas elegíacos, épicos, trágicos, cómicos, yámbicos, etc. Ahora bien, el estagirita también se distanció del formalismo al defender que la forma en sí misma no era lo que diferenciaba la poesía de otros usos de la palabra:

En cambio, el arte [en comparación con la música] que emplea sólo simples palabras o metros [sin ritmos], ya sea combinándolos, ya un solo tipo de metro, ha permanecido hasta ahora sin un nom-

bre específico [...]. Pero los hombres relacionaron la creación poética con el metro y denominaron a unos, poetas elegíacos, y a otros, poetas épicos, imponiéndoles un nombre no de acuerdo con la imitación realizada, sino según el metro utilizado. Y, en efecto, cuando exponen un tema de medicina o de cosmología en verso, suelen aplicarles ese nombre, y, con todo, nada tienen en común Homero y Empédocles si exceptuamos el verso. Por ello resulta adecuado llamar a aquél poeta y a éste, antes que poeta, filósofo de la naturaleza. (Aristóteles, 2000, pp. 20-21)

La noción de arte como *mimesis* ha tenido un largo recorrido en la historia del arte, una trayectoria que no tenemos la más mínima intención de re-emprender en el presente artículo. Pero sí que nos resulta útil evocarla para pensar el *cinéma-vérité* que caracterizó la *etnofiction* de la obra de Jean Rouch. Por otro lado, la centralidad de la poética se entronca con la labor de otros cineastas que vieron en la poesía el arma última para combatir el triste destino de una sociedad cada vez más tecnocrática.

Imagen y palabra: la poética visual

Tatarkiewicz nos recuerda que entre los griegos la estética era equivalente a sensación, sensibilidad o perceptibilidad física, material, opuesta y asociada al intelecto. No se utilizó al hablar de arte hasta que, bien entrado el siglo XVIII, Alexander Baumgarten “descubrió” la estética.⁹ El éxito de su propuesta y el florecimiento de la teoría estética no se vieron acompañados de una comprensión estandarizada de la estética.

El propio autor reconoce que es bastante evidente que aún hoy (creo que podemos extendernos desde el tiempo del autor hasta la actualidad) existe una indecisión —si no confusión— en la distinción entre conceptos tan supuestamente fundamentales en la teoría del arte como experiencia estética, experiencia de la belleza y experiencia del arte. Tatarkiewicz, que duda de la

9 “Identificó la *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, denominando al estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o *estética* para resumir” (Tatarkiewicz, 2015b, p. 354).

pertinencia del concepto, propone como solución lo que denomina el “pluralismo estético”. Volveremos sobre ella tras pasar por el cine.

La concepción sensorial, diríamos materialista, de la estética entre los griegos resulta coherente con la constatación de la misma connotación en la palabra idea. En las teorías del conocimiento que se van formando hasta los post-aristotélicos, la idea platónica se metamorfosea en el primer paso del proceso cognitivo, la captación sensorial de la realidad que refleja esa forma o sustancia esencial, el arquetipo. Así pues, no solo el vocablo que hoy equivale a concepto se identifica con percepción y conocimiento a la vez (con lo cual, la estética es parte y condición de todo proceso cognitivo), sino que, además, se entiende en gran medida como una imagen.¹⁰

Parece claro, pues, que la acepción clásica, tan traída y llevada por la intelectualidad europea, justifica el uso de las imágenes como fuentes de conocimiento. Tatarkiewicz nos recuerda cómo a principios del siglo XX, K. Fiedler defendía que “la mente halla en la experiencia estética del arte una explicación de la esencia visible del mundo” (2015c, p. 370). Pues bien, la práctica de las culturas parece haber dado preeminencia a la vista (y a la imagen) entre los sentidos que permiten construir esa “experiencia estética” o “cognitiva”.¹¹

Sin embargo, la evolución de la noción de estética se aleja de esta unidad entre sensación y raciocinio. Se ha pasado a considerar la imagen más susceptible de interpretación que la palabra, oscilando entre la arbitrariedad de la convención, del simbolismo y de la subjetividad más absoluta —a menos que se postulen arquetipos más o menos neoplatónicos, que llegan hasta Jung y sus seguidores—. La utilización etnográfica de

la imagen puede contribuir a reunificar esos dos (o tres) ámbitos.

El cine etnográfico, con frecuencia más protocolizado, difícilmente puede evitar de manera completa su carácter intrusivo, que perturba a su vez su acción testimonial.¹² No obstante sí puede explicitar y explotar la interacción entre todas las partes en juego en el sentido de la dialógica o, más bien, de la lógica múltiple, yendo más lejos y simplificando a un tiempo la concepción de Dennis Tedlock.

Por un lado, si se especifican bien las condiciones del registro, este puede adquirir un rango de testimonio y enriquecer (no traducirse automáticamente) la información ETIC, los signos observables directamente en la etnografía. Por otra parte, también puede ayudar a fijar los elementos EMIC, al añadir el gesto a la palabra o la descripción verbal del ritual o del comportamiento. Buena parte de la emoción (en el sentido más amplio de la palabra) se expresa en comportamientos no verbales que pueden modificar enormemente tanto el significado discursivo de las normas como la significación cultural estipulada para cada acción ritual.

Pongo un ejemplo. Imaginemos cómo cambiaría, si viniese acompañado de una filmación bien contextualizada, uno de los textos más influyentes en la interpretación etnológica: *La eficacia simbólica* de Claude Lévi-Strauss (1949). Sin duda, nuestra comprensión —y quizá nuestro acuerdo— variaría mucho si pudiésemos ver al chamán y a la parturienta en acción —y probablemente lo mismo le habría pasado al propio Lévi-Strauss—. Ello no quiere decir que llegásemos a una exégesis consensuada, pero es harto probable que pudiéramos pasar la navaja de Okham con mucha más efectividad y desechar algunas explicaciones, así como establecer presupuestos comunes para investigaciones posteriores.

Uno de los aspectos que podríamos mejorar sería la ponderación del tipo de utilitarismo al

¹⁰ En griego, la palabra significa “forma”, “aspecto”, derivada de una forma del verbo ver; podría parecer que es Platón quien la transfigura en esencia (de existencia y de conocimiento), pero tal vez no es tan sencillo. Según algunas etimologías, la raíz indoeuropea que da “idea”, sería algo así como *weird*, con el sentido doble —y este carácter doble es muy significativo— de “saber” y “ver”, estando en el origen también de palabras como *veda* (“los que saben”) en sánscrito, *video* (“ver”) en latín, o *wisdom* (“sabiduría”) en inglés (Etimologías de Chile, s. f.).

¹¹ Véase, por ejemplo, Criado (2015).

¹² Esta dificultad se ve agudizada o como mínimo visibilizada por la actual deontología antropológica, por lo que se refiere a las relaciones del investigador con el objeto de estudio.

que se refería el canto-relato sapiencial, al ver si acompañaba a manipulaciones efectivas, directas o indirectas. Otro de los aspectos, y en este me quiero centrar, sería definir mejor el papel de la emoción en todo el proceso, y no me refiero solo a la sugestión, también a la participación de la parturienta y de su entorno... Aunque Occidente lo haya olvidado, numerosas culturas reivindicaban el carácter ya no dominante, sino mágico y creador de las palabras.¹³

En este último sentido, la disposición estética del documental sería crucial para intentar comunicarnos una parte de la fuerza de lo que está ocurriendo. Y es ahí donde la comparación con el arte resulta clave. Los debates interminables sobre las relaciones entre arte y verdad (Tatarkiewicz, 2015c, pp. 341 y ss.) no nos deben ofuscar: la inclusión de los estados de ánimo, de la influencia sobre los asistentes, del impacto de las impresiones, es fundamental para entender las implicaciones políticas (e incluso económicas) de lo que se observa. Volveré sobre esta cuestión al aproximarnos a los personajes retratados por Jean Rouch.

Lo único que quiero señalar ahora es que la poética puede ser una fuente muy poderosa de recursos retóricos con fines claramente epistemológicos o cognitivos. Aun recurriendo como complemento a la poesía escrita, propongo acercarme a la poética visual (practicada por artistas como Joan Brossa, pero también por etnólogos como Michel Leiris) en las formas como ha sido aplicada en el cine. Y es aquí donde adquiere relevancia acercarse a la *Nouvelle Vague*, al mundo del cine en el que se desarrolla Rouch y con el que crece definitivamente el documental etnográfico.

La cámara y los regímenes de visibilidad

Quizá detrás de todas las imágenes del cine etnográfico se esconde la misma pregunta. ¿Podemos encontrar regímenes de verdad a través de una

cámara? Entre los pioneros del séptimo arte hallamos fórmulas tan opuestas como optimistas. Hubo quien vio en la cámara de rodar el instrumento de registro positivista definitivo. Estos fueron los que creyeron en el valor indexical (siguiendo la definición pierciana de los signos) de las imágenes filmadas. La fotografía en estático y el video en filme conformarían la manera de reproducir los fenómenos exactamente¹⁴ como ocurrieron.

La imagen fotográfica entendida así es un “rastreo del mundo” (Belting, 2009, p. 247). Está claro que ni el pintor más realista muestra exactamente lo que hay a su alrededor y, tal vez por ello, desde el siglo XIX la pintura ha tomado otros derroteros expresivos, renunciando a la vieja mimesis. Sin embargo, la captura de imagen en video atrapaba exactamente lo que se tiene delante. André Bazin, uno de los fundadores de los *Cahiers du cinéma*, donde escribirían los *Jeunes turques*, que serían los que luego filmarían las películas de la *Nouvelle Vague*, seguiría en esta línea:

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de ‘objetivo’. [...] Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre. (Bazin, 2001, pp. 27-28)

Con esta esperanza se filmaron las primeras cintas en que se ve un caballo galopando: sorprendió que la película mostrase aquel instante en que ninguna de las patas del animal está en contacto con el suelo, cosa que no es tan evidente a simple vista. Hay que recordar que nosotros tenemos fe en aquello que vemos. Conque ¿acaso nuestro

¹³ Las sociedades negroafricanas proporcionan buenos ejemplos: basta revisar la famosa *Philosophie bantou* del Padre Tempels o la entrañable *Muntu* de Jaheinz Jahn.

¹⁴ El adverbio “exactamente” es atrevido porque supone que no solo existe una realidad objetiva, sino que la podemos percibir de manera unívoca a través de los sentidos. Yo no me refiero a esa objetividad ideal (de ahí las comillas), sino solo a la posibilidad de generar un alto nivel de consenso intersubjetivo, un campo en el que la fotografía, el video, la grabación sonora, alcanzaron gran predicamento durante buena parte del siglo XX hasta la irrupción arrolladora de la “realidad virtual” propiciada por las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones.

mejor sentido no es adecuado para la ciencia o, al menos, para la formulación y discusión de sus resultados, aunque sí pese lo suyo en la medición empírica y experimental?, ¿o acaso esa relegación de la imagen se trata de un sesgo, tal vez con su componente etnocéntrico que el documental etnográfico puede ayudar a anular? Pienso en los primeros registros en que aparece un árabe andando, un otomano, un yugoslavo y un africano, como si grabando esos movimientos se pudiese captar la esencia del gesto.

Ese gesto, tan importante para Mauss, cuando descubrió en una enfermera de la Primera Guerra Mundial la presencia de lo social en los cuerpos, y también para Clifford Geertz, cuando habla sobre el guiño como ejemplo paradigmático del código gestual de cada cultura, en su célebre *Descripción densa*. La cámara permitiría recoger esos elementos de cultura puros de una manera objetiva, una forma *exacta* con la que se puedan valorar las diferencias y los puntos en común. La cámara pareciera la máquina que necesitaban las ciencias sociales para registrar los fenómenos del comportamiento humano de un modo definitivamente empírico.

Lo que la cámara reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía [y el cine, añadido] repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el *corpus* que necesito, al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. (Barthes, 2009, p. 31)

Luego, desde sus mismos inicios, el cine etnográfico se adhiere a lo que podríamos llamar el “régimen de visibilidad”¹⁵ Lumière” (registro), lo cual está muy cerca de la concepción clásica de mimesis como mecanismo productor de conoci-

miento, y también de belleza. La polémica sobre la intervención de Flaherty en la construcción del relato etnográfico de la ya legendaria *Nanuk, el esquimal* (1922) prueba hasta qué punto el concepto de mimesis era central en la adjetivación etnográfica, tanto en la tradición boasiana (informante privilegiado, conciencia explícita de la alteración-aculturación del objeto de estudio) como en la tradición malinowskiana (observación participante, ilusión del presente etnográfico). Esto tiene que ver con el aura casi mística que rodea a las grabaciones y los cuadernos de notas de campo desde un primer momento.

En principio, la imagen debía añadir un elemento de rigor y objetividad al registro etnográfico (recuérdese el valor de testimonio, incluso jurídico, de la fotografía, hoy fulminado por el *photoshop*). La intrínseca reflexividad —metodológica y moral— de la antropología destruyó casi de inmediato esta presunción incondicionada de objetividad: desde las mencionadas críticas al montaje de *Nanuk* hasta el *mea culpa* antropológico que acuñó el nuevo concepto de etnocidio (Jaulin, 1970) o hasta la crisis etnográfica de la posmodernidad. Todo ello no ha debilitado el crecimiento, lento pero seguro, del documental etnográfico, pero ha revelado en paralelo otro régimen de visibilidad.

Efectivamente, también desde esos mismos inicios del cine hubo quien, y parafraseo a Georges Méliès, vio en el nuevo medio la herramienta para reproducir con imágenes los sueños de la gente: bien podríamos hablar de un segundo “régimen de visibilidad Méliès” (invención). Esta corriente, aunque no gozaría de la misma presencia teórica que el positivismo hasta mucho después, incluyó a cineastas tempranos, de manera explícita, como en el caso del propio Méliès o de los expresionistas alemanes, o implícita, como en diversos creadores del clasicismo cinematográfico: ¿o acaso Hollywood no se convirtió en la “fábrica de sueños”?

El falseamiento —dicen *atrezzo*— más bonito es el que parece más verdadero y, si la cámara es el aparato más maravilloso para crear realidades falsas, el plató es el laboratorio de la nueva

¹⁵ Guilles Deleuze, a partir las reflexiones de Foucault sobre el panopticon (*Vigilar y castigar...*), aplicó la idea de regímenes de visibilidad al cine. La adopción de este registro por parte de la antropología de las imágenes, visual, ha sido resaltada por muchos autores (véanse, por ejemplo, Ardévol, 2001; Mead, 2003; Augé y Colleyn, 2005).

magia, desde *Viaje a la luna* (Méliès, 1902) a *Nosferatu* (Murnau, 1822), pero también a *Intolerancia*¹⁶ (Griffith, 1916) o al *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933), cuyos escenarios se acabaron metamorfoseando en el incendio de Atlanta de *Lo que el viento se llevó* (Selznick, Fleming, Cukor y Wood, 1939)... Mucho más tarde, los posmodernos profundizarían mucho más en el asunto del falseamiento (tan querido por cineastas como Orson Welles), y dirían que nunca se puede apartar la huella de subjetividad del enfoque de la cámara. Las imágenes siempre nos dicen más de lo que vemos en ellas, y tal vez nos digan tanto de quien está detrás de la cámara como de lo que está delante.

De acuerdo, esto que se está grabando es un decorado, pero ese decorado no deja de encerrar algo de verdad, hay verdad en los trucos de magia de Méliès, como hay intencionalidad y falseamiento en las tomas de gente saliendo de la fábrica o de trenes acercándose de los hermanos Lumière. Este doble régimen —aunque deje un regusto amargo ecléctico— afectó inevitablemente a los primeros documentalistas etnográficos y más aún a la generación que consolidó de forma reflexiva y contextualizada el nuevo instrumento de la antropología.

Poesía, mimesis y *cinéma-verité*

“Verano”

—Del cinema al aire libre

vengo, madre, de mirar

una mar mentida y cierta,

que no es la mar y es la mar.

—Al cinema al aire libre,

Hijo, nunca has de volver,

que la mar en el cinema

no es la mar y la mar es.

Rafael Alberti (1924), *Marinero en tierra*

El propósito de este ensayo es indagar sobre la función estética en la etnografía y, sobre todo, en el cine etnográfico. Nuestra reflexión sobre poética e imágenes tiene un límite —o más bien un orden— que es esta voluntad inicial. Aquí no profundizaremos sobre la relación entre la expresión poética y el cine¹⁷ porque eso nos distanciaría demasiado de nuestro objetivo fundamental: la etnografía.

Aun así, antes me gustaría dar un vuelo rápido sobre las palabras —y su relación con las imágenes— en la obra de Jean Luc Godard, en tanto adalid del llamado *cinéma-verité*, la declaración fundamental de la *Nouvelle Vague*, que se preocupó por revolucionar las formas cinematográficas, por darles autonomía. Creo que puede servirnos a modo de clave, de piedra angular que encaje, la fuerza poética y la paradigmática labor antropológica, etnográfica, de Jean Rouch. Ello debido a su contemporaneidad y las inquietudes compartidas respecto a la *mirada*, algo tan propio del cine como de la etnografía.

Todos los grandes largometrajes que hay en la obra de Jean-Luc Godard son una oda explícita, audiovisualmente explícita, a la palabra. Pensamos en *Le Mèpris* (1963) y recordamos a ese guionista frustrado por no poder escribir auténticos dramas trágicos que trasciendan el mero entretenimiento de la gran pantalla. Vemos a Jean-Paul Belmondo saltando entre las ramas y leyendo a Anna Karina, que se escapa desinteresada por el extraño paraíso de la costa francesa en que está ambientada *Pierrot le fou* (1965). Los amantes de las distopías no olvidarán *Capitale de la douleur* (1926), título de la obra cumbre del poeta surrealista Paul Eluard: este libro es la referencia que usa, y lee, Lemmy Caution (interpretado por un inquietante Eddie Constantine, inombre que, a su

¹⁶ Una película de los hermanos Taviani, *Good Morning, Babilonia*, aborda precisamente este juego de realismo y fantasía (¡y multiculturalismo!) en referencia a la construcción de los famosos decorados de *Intolerancia* (tal vez los más caros de la historia del cine, en valor ponderado), en concreto de los elefantes de Babilonia por dos hermanos italianos, maestros restauradores en su tierra, de la que tuvieron que emigrar.

¹⁷ Recuérdese la famosa discusión al respecto, siguiendo la línea francesa de los *Cahiers du Cinéma*, entre Passolini y Rohmer: *Cine de poesía contra cine de prosa*.

vez, usa uno de los personajes de *Moi un Noire* de Jean Rouch!) para luchar y superar una sociedad tecnocrática, absolutista y enferma (Alphaville); la poesía es en *Alphaville* (1966) la oposición al terror técnico. En *La Chinoise* (1967), Godard quiere describir la energía de los movimientos estudiantiles de París, ciudad donde se estaban gestando los principios del mayo del 68, “libertad sexual y social”. Al empezar la película, justo antes de ver a Jean Pierre Leaud leyendo el librito rojo de Mao con un fondo de los colores de la República Francesa, escuchamos dos voces que dicen: —*Un mot, qu'est-ce que c'est?* —*Un mot est ce qui se tait* (“Una palabra, ¿qué es?”. “Una palabra es lo que se calla”). Mientras oímos este diálogo los espectadores vemos una mano femenina tendida —contra un fondo blanco, tal vez una puerta, detrás— que es recogida por otra mano de hombre cuando se oye la respuesta. En la obra de Godard hay infinitas referencias de ese tipo. Todas sus películas son un juego entre las palabras y las imágenes. Un juego que nos permite ahondar en la importancia de la poética en el cine etnográfico.

De hecho, es en una de las escenas finales de *Vivre sa vie* (1962) donde encontramos la expresión genuina de la poética del cine que sirvió para desarrollar la obra de Jean Rouch y que tanto nos interesa para este artículo. En ella, aparecen dos enamorados: un joven y Nana, la protagonista, interpretada por Anna Karina. Ambos se encuentran en una habitación pequeña, con una cama y una ventana. Al principio los dos personajes mantienen una breve conversación, que ya nos recuerda a la voz en *off* superpuesta tan típica en los filmes de Jean Rouch. La chica pregunta qué harán hoy mientras abre la ventana y se da cuenta de que llueve. El chico, que está sentado con un libro de Edgar Allan Poe en las manos, y que oculta su boca, cree que sería buena idea viajar a Luxemburgo y pasar ahí el día. Esta fugaz conversación no la oímos, a pesar de que la chica mueve claramente los labios: la leemos en los subtítulos originales en francés que se añaden, acompañando a la música y a los gestos de los actores.

Entonces aparece la supuesta voz del chico leyendo el cuento de Poe, su boca siempre oculta por el libro, dado el ángulo elegido por la cámara. La voz está puesta encima de las imágenes —en realidad, la voz es la de Godard, la del director, el autor de la película—. ¹⁸ Las palabras que se oyen son dos fragmentos de un cuento titulado *Retrato Oval* de Edgar Allan Poe.

El primero trata del asombro de un personaje al descubrir un cuadro de una chica, descrito con todo detalle, que, por un momento y bajo el efecto de una instantánea luz, hace que el personaje tenga la sensación de estar frente a una mujer animada, *real*. A su vez, mientras se oye el relato recitado, la cámara hace un primer plano al rostro de Nana (Anna Karina) que está fumando un cigarrillo y, de vez en cuando, mira descaradamente a los espectadores a través de la cámara, como si estuviese viéndolos de verdad (¡Al más puro estilo de Flaherty en *Nanook of the North*, cuarenta años antes!).

El segundo fragmento narra la obsesión del pintor en lograr que sus trazos llegasen a reproducir la fuerza y la vida de su amada. Al dar la última pincelada, el pintor grita “¡En verdad, esto es la *vida* misma!”; entonces, se gira y descubre que su esposa y modelo había muerto. Se termina la escena con un gesto melancólico de Nana.

Jean Rouch y la *vérité autre*

El *cinéma vérité* es un modo de elaboración de películas que trata de atrapar la subjetividad de los actores dándoles cierta libertad de acción frente a la cámara. Trabajar con un guion sobre la marcha, por decirlo de algún modo. Este principio ha hecho que habitualmente se considere las cintas de *cinéma vérité* como documentales tanto o más que películas de ficción.

Esta libertad en la que operan los personajes hace que la trama no se desarrolle en un sentido narrativo completo. Quizá en este punto la

¹⁸ Recuérdese el emblemático final del *The Magnificent Ambersons* (“El cuarto mandamiento”, 1942) cuando la cama enfoca un micro asociado a una grúa de rodaje que se eleva y se oye “My names is Orson Welles”.

superación de la trama como un ente cerrado (y artificial, no etnográfico) será donde J. L. Godard se acerca más al ideal del *cinéma vérité* en el contexto del cine francés de finales de los cincuenta, donde se daban estas formas de experimentación.

Aunque la anterior comparación pueda ser burda y en buena medida falsa, permite pensar una forma cinematográfica poética frente al cine clásico, en “prosa”. Esa prosa la habrían construido las historias fundacionales *made in Hollywood* explicadas perfectamente por Hitchcock, el europeo más americano de la historia del cine, en su ya célebre frase: “Si en la primera escena aparece una percha, en la última debe estar colgada la americana del asesino”. El *cinéma vérité* rompe con esta coherencia completa del cine clásico: y con ello, se aproxima a la incompletitud de la realidad observada, entre otros, por el etnógrafo y, en primer lugar, por Jean Rouch.

Aunque el grueso de la obra de Jean Rouch, el máximo exponente del *cinéma vérité*, se filma en el continente africano, su cuna es París. No sorprende entonces que *Chronique d'un été* (1962), dirigida por Rouch y Edgar Morin, sea una especie de etnografía sobre la curiosa tribu parisina. Tampoco lo hace que el fruto de la colaboración de Rouch con los autores de la *Nouvelle Vague* (Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean Douchet y Jean-Daniel Pollet) fuesen seis cortometrajes sobre la capital francesa reunidos bajo el título compartido de *Paris vu par...* (1968).

Este origen será uno de los elementos constantes en el juego de miradas que Rouch repite en toda su obra. África le sirve para dar cuenta de las absurdas costumbres parisinas. Esta alteración de las alteridades (alteridad en su acepción de otro y raro, ajeno) se ve muy clara en *Petit à petit* (1971), donde Damouré —uno de los protagonistas de *Jaguar* (1963), ahora ya en una etapa más madura de su vida— decide montar un bloque de pisos en Ayorou. Para conocer la manera en que vive la gente en este tipo de viviendas, visita París, donde descubrirá los hábitos sorprendentes de los urbanistas franceses, impresionantes a sus ojos y, a través de ellos, a los ojos del espectador de Rouch.

En *Dyonisos* (1986) nos encontramos frente a un escenario parecido. Protagonizada por un auténtico *bon vivant* que quiere emular la figura del dios Baco, la película es toda una reflexión cercana al marxismo (hecho curioso en Rouch) sobre el enfermizo modo de producción industrial europeo. Así, la empresa Renault accede a que un dandi dirija la producción de un nuevo vehículo que será el primer coche del mundo fabricado sin que sus trabajadores pasen por los procesos alienadores a los cuales los individuos se ven sometidos al entrar en una fábrica.

Esta voluntad de reflejar el absurdo occidental a través de África aparece también en *Les maîtres fous* (1955), su primera gran obra, y quizá la más escatológica y menos “estilística” de todas (me pregunto qué dirían Godard o Rohmer al ver la comilona del perro hervido), cuando, en las letras iniciales, nos advierte que todo el horror que muestran las imágenes grabadas es un reflejo de la sociedad moderna occidental.

En *Jaguar* y *Moi un noir* (1958), sus dos obras cumbre del *ciné plaisir*, podemos ver al Jean Rouch más auténtico, el que en general es recordado: filmando con su 16 mm, cámara en mano, la vida fascinante de aventureros vagando por las grandes urbes africanas. Ciudades en las que se reúne gente de todas partes. Ese Jean Rouch nos muestra un África negra moderna, donde los protagonistas son individuos que están tratando de buscarse un espacio en la nueva configuración social.

Moi un noir se desarrolla en Treichville, un suburbio de Abidjan, capital de Costa de Marfil, creado de la nada para dar cabida a trabajadores rurales que tienen que emigrar a las ciudades en busca de trabajo; los jóvenes que aparecen en la película serían de Níger. Las imágenes iniciales, como ocurre en casi todas las películas de Rouch, son demoledoras. Vemos los letreros de las calles “Avenida número 13, 14, etc.”. Un mapa nos muestra la cuadrícula que configura el suburbio, en ellas no hay pasado, ni tampoco parece que haya demasiado futuro. El tiempo es el momento que ocurre, las calles son cifras y los individuos, desprovistos de sus raíces, son poco más que otro

guarismo en las nuevas conurbaciones africanas. Una película muy triste. Exhibe muy bien la parte más dura de la vida en las antiguas colonias.

Jaguar es más optimista. También trata una migración, tema predilecto de Rouch, pero lo hace de otro modo. Los protagonistas son tres aventureros de tres distintas etnias y tres distintos oficios (un pescador, un pastor y un mercader) que viajan a la Gold Coast en busca de un futuro mejor. El trasfondo social es semejante al de *Moi un Noir*, personas desterradas, pero no deja de mostrarse un contexto más esperanzador. Los personajes viven con ilusión su búsqueda más allá de su lugar de origen y toda la película es una especie de aventura a través de distintos modos de vida africana. ¿Cómo olvidar la escena en que se ven avergonzados al encontrar una tribu donde la gente va desnuda? Finalmente los protagonistas vuelven como héroes con éxito y honores a su pueblo de origen. *Cinéma-vérité* en estado puro, los personajes van haciendo el camino, totalmente “a su rollo”, el sonido está grabado sobre la imagen, permitiendo innúmerables combinaciones de conversaciones, fondos y personajes... Una muestra total de *Nouvelle Vague*.

Sin duda, la comparación formal sistemática de las obras de Jean Rouch con las películas de la *Nouvelle Vague* constituye un filón que la antropología visual debe explotar. Al hacerlo, debe evitar el riesgo de caer en la sinécdoque epistemológica: es decir, el necesario despiece metódico de los fotogramas puede difuminar la poética que comunica, una vez montado, el efecto *cinéma-verité* aplicado a esa *verité autre* que revela el terreno etnográfico africano al observador europeo.

El presente ensayo no permite abordar esa disección, pero sí señalar que la parte analítica es la fácil (y la cinefilia nos muestra el sendero); la parte difícil, y la que requerirá la atención colectiva de los profesionales en antropología es la holística, la que yo he querido evocar. Porque es precisamente en esa poética donde reside el valor epistemológico añadido del documental etnográfico. El ritmo nervioso de *Les maîtres fous* contrasta con el tempo mucho más bucólico del camino de *Jaguar*; el colorido abigarrado y entre

sombras de la posesión hauka contrasta con las imágenes limpias, los colores naturales, casi quemados, a pleno sol, de los *médiums* nigerinos de vuelta a su rol de buenos trabajadores inmigrantes: “los mejores”, asegura Rouch, y sin duda de los más alegres, que lucen amplias sonrisas que chocan con la crispación del domingo...

Entiendo que esta acumulación de efectos estéticos es clave para comprender la profunda inversión de perspectivas que plantea Rouch: el domingo, el día de reposo establecido por la tradición cristiana y re-santificado por el sindicalismo moderno, se convierte en el contexto salvaje del alba postcolonial, en un período de actividad frenética, agotadora, arcaica, extravagante si no terrorífica; el resultado es la sorprendente renovación, el relax, la recuperación de sentido y energía que permite a los ritualistas volver en forma al mundo laboral contemporáneo, que se antoja sorprendentemente plácido —y mecánico— en comparación con el tiempo de descanso ritualizado.

Conclusiones: hacia una nueva epistemología de las imágenes (o una antropología de las formas); sobre el pluralismo estético

A modo de escenario analítico para un hipotético corolario vale la pena destacar dos horizontes que se han tratado de subrayar en este artículo.

El primero sigue la estela de Sally Price cuando se preguntaba si los antropólogos somos ciegos frente al arte. Intento responder que no lo somos, aunque solo sea en tanto que no dejamos de ser humanos al tiempo que antropólogos (y los humanos no pueden ignorar la experiencia estética, artística o no). Además no lo deberíamos ser, si queremos actuar como buenos etnógrafos.

Este ensayo quería otorgar un interés especial a los cineastas y a las técnicas, interrogándose sobre el sentido de producir imágenes para conocer y emocionar, así como sobre las conexiones operativas entre ambas intenciones. De esta manera, la antropología sale de sus viejos

laberintos para acercarse a una perspectiva más abierta —en la que se puede trabajar explícita o implícitamente con ideas de la historia del arte, como se ha hecho en el propio artículo— para arrojar luz sobre fenómenos cognitivos interculturales que no se pueden comprender sin atender a su forma y estética.

Lo que los antropólogos ofrecen al conocimiento del arte no queda fuera de la frontera de la apreciación estética de la forma, la textura y la apariencia. Más bien consiste en la habilidad de demostrar lo extraordinariamente distintos que pueden llegar a ser estos sistemas estéticos y estos propósitos artísticos entre una cultura y la otra. (Price, 2005, p. 27)

El segundo horizonte tiene que ver con los códigos académicos y el viejo dicho de “hacer de la necesidad virtud”. Las imágenes siempre han tenido en la academia una posición subordinada frente a las palabras, por lo que el cine y los documentales etnográficos no han sido del todo bienvenidos dentro del cuerpo de conocimiento antropológico. Sin embargo esta posición les ha conferido un margen de libertad que encierra nuevas oportunidades expresivas para la descripción etnográfica y el espectro de conducta humana que esta puede captar empíricamente. Lo anterior con el fin de contrastarla indefinidamente en el esfuerzo cientifista de compensar la imposibilidad práctica o ética de experimentar.

Hemos podido acercarnos a esas posibilidades expresivas, y a los inevitables recursos comunicativos y estéticos correspondientes a través de la obra de Rouch, donde encontramos paralelismos con los trabajos de algunos de los cineastas más aclamados por la crítica cinéfila, como J. L. Godard.

Esta aproximación hace posible pensar que el cine etnográfico está en una posición privilegiada frente a las palabras, demasiado encorsetadas por códigos académicos que necesitan diferenciarse de otros ámbitos de la experiencia social¹⁹ con locuciones como reappropriación cul-

tural, hermenéutica diatópica, urdimbre simbólica, etc. El cine etnográfico todavía puede usar la poética para expresarse. Las palabras, desgraciadamente, ya han corrido la suerte de los procesos de normalización de la modernidad y a menudo quedan atrapadas en sinsentidos que su propio uso ha generado, incluso al criticar este fenómeno perverso.²⁰

Naturalmente, el corolario que se podría construir en este escenario —yo solo llego a apuntar sugerencias para hacerlo— no logra permitirse descartar las palabras como vehículo de conocimiento, pero sí puede y debe aspirar a restaurar la pertinencia científica del uso de las palabras, la “transparencia denotativa”, podríamos decir, mediante su asociación a otros vehículos de descripción de la realidad, en concreto, las imágenes de los documentales etnográficos.

Para poder asegurar esta función verificadora o al menos parsimoniosa²¹ de las imágenes, el etnógrafo se ve obligado a utilizar recursos estilísticos del arte cinematográfico, que persigue la emoción tanto o más que el conocimiento, la experiencia tanto o más que el experimento... Incurrir así, en un grado u otro, en la etnoficción, tan recalada por la antropología posmoderna, pero sin olvidar que el régimen de visibilidad es doble, creativo y testimonial. Hemos visto como las técnicas de uno y otro se pueden fecundar mutuamente, pero ¿cómo hacer para que el segundo, crucial para el científico, domine la relación?

La pista es evidente si se obvia la maraña metafísica de los vocablos, y si se mira, si se vuelve a la límpida —y potencialmente poética— mirada de la idea-imagen como desencadenante sensitivo del proceso cognitivo, y no como patrón

de las llamadas ciencias naturales. Servidumbre, pero también oportunidad, tal como hemos explorado en este artículo por lo que se refiere a la función expresiva del lenguaje.

²⁰ Pensemos en tantas críticas que han calificado peyorativamente como “veleidades literarias”, “personalismo” o directamente como mistificaciones, las evidentes intenciones estéticas —cuando no poéticas— de etnografías como las de Geertz o de Griaule, sin apenas analizar las posibilidades explicativas y los efectos sobre los lectores que esos recursos han tenido.

²¹ Es decir, capaz de purgar explicaciones teóricas, “pasándoles” la famosa “navaja de Ockham”.

¹⁹ Una de las servidumbres centrales de las ciencias sociales es que su vocabulario es mucho más amplio y más polisémicamente usado en la vida cotidiana que el de cualquier disciplina

platónico, extra o intramundano. Se trata de acumular “evidencias”: para tener una visión contrastada, como geodestas epistemológicos, hay que construir una trigonometría cultural con miradas distintas, desde distintos observadores hacia distintos pero comparables observados, que a su vez pueden también observar, en el tiempo y en el espacio. Y, al hacerlo, también hay que considerar que las miradas responden a lógicas diferenciadas, desplegadas en momentos concretos y expresadas mediante estéticas y emociones específicas: se hace imprescindible explicitar rigurosamente las similitudes y distinciones de todos estos elementos para poder compararlos.

Esta trigonometría epistemológica —que necesita acumular “triangulaciones” para obtener una visión si no generalizable, sí comparable— apela a una semiótica triádica, peirciana, en lugar del dualismo saussuriano, es decir, restituye el empirismo y el historicismo ignorados o escamoteados por el estructuralismo. La célebre *thirdness* de Charles Sanders Peirce (representamen, interpretante y objeto) nos obliga a reconstruir el proceso cognitivo en su historia, en sus condiciones, incluidas las motivaciones y sensaciones involucradas.²² Luego, la dimensión estética no puede ser olvidada.

Precisamente la valoración epistemológica de la diversidad, que vincula y da mayor profundidad a enfoques como la “sociedad plural” de M. G. Smith, nos permite invocar el “pluralismo estético” de Tatarkiewicz que anunciábamos al principio del presente trabajo, y que él consideraba fundamental para evitar que la investigación sobre el arte quedase definitivamente entrampada en el formalismo académico.

²² Aunque su lenguaje es a menudo difícil, una vez “traducido”, el esquema triádico rompe con la confusión original de Saussure y sus seguidores (confusión muy platónica rastreable en Levi-Strauss o Noam Chomsky) entre el concepto y su —presumido— referente, subsumidos ambos en el “significado”. Al hacerlo, promueve la combinación de perspectivas EMIC y ETIC, así como la necesidad de establecer las condiciones concretas que generan una lógica y una estética que ordenan la construcción del concepto a partir del referente. Esa relación triádica obliga a tener en cuenta el “interpretante” y el “objeto” de forma dinámica en relación con el *representamen*, comparable al significante saussuriano; de ahí la célebre *thirdness*.

Este pluralismo estético, releído y “globalizado” desde la experiencia antropológica del estudio de la alteridad colectiva, comporta una perspectiva abierta y siempre inacabada del proceso cognitivo. No se puede uno acercar a los dogon, ni para filmarlos, sin tener en cuenta a Griaule y Leiris, pese a su enfrentamiento, así como a sus críticos y defensores respectivos, todos ellos con un tándem ético-estético asociado a sus etnografías y teorías. Lo mismo ocurre con cualquier obra de cine etnográfico significativa.

Volviendo a nuestro tótem en este campo, Jean Rouch, hoy en día su obra no se puede aprovechar sin tener en cuenta las críticas que ha generado. En particular, la de Manthia Diawara, que tanto dolió a Rouch, pero que sigue la misma lógica inconformista y, sobre todo, dinámica del maestro, que no podía aceptar convertirse en un patrón inevitablemente repetido, ni en una fuente inmaculada. El lugar de traición, la crítica de Diawara, debe ser entendida como un reconocimiento, una invitación a aportar un nuevo *set* de triangulaciones en la línea de investigación abierta por el propio Rouch.

Con este mismo espíritu, la etnografía podía abordar otras fuentes que aclaren o influyan en su proceso interpretativo y que han sido a menudo desautorizadas por su carácter ficticio. Por ejemplo: la orientación sociológica y utilitarista del Jean Rouch de *Les Maîtres Fous* no desvanece la inquietud, intelectual y moral, que provoca la observación del fenómeno de endorcismo, de posesión asumida... Al tiempo que consulta sesudos estudios sobre religiosidad y cosmovisión africana, holista, el turbado etnógrafo (o etnógrafa, claro) hará bien en acercarse a obras que han tratado de visualizar el sentimiento de creencia o de vivencia sobre el que la etnografía no se atreve a interrogarse: documentos como la bella *Yeleen*, de Souleymane Cissé (1987),²³ incomprendible, esencialista, si no *friki* para no pocos

²³ Aunque la película se refiere a los bambara de Mali y se sitúa en un pasado-presente tradicional indeterminado, puede ayudar a acercarse a las dimensiones tradicional (origen), religiosa, espiritual de los protagonistas de Rouch, procedentes a menudo del África occidental y a veces de la misma región del río Níger que los personajes de *Yeleen*.

antropólogos, pero de una fuerza evocadora tal que obliga a plantearse todas las dimensiones de la vida de las poblaciones africanas, y no solo de aquellas con las que nos sentimos cómodos.

Referencias

- Alberti, R. (2012). *Marinero en tierra*. Alianza.
- Ardèvol, E. (2001). Imatge i coneixement antropològic. *Anàlisi*, 27, 43-64.
- Aristóteles. (2000). *Poética*. Icaria.
- Augé, M. y Colleyn, J.-P. (2005). *¿Qué es la antropología?* Paidós.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Beauregard, G. (productor) y Godard, J. L. (director). (1965). *Pierrot le fou*. Films Georges de Beauregard.
- Belting, H. (2009). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Braunberger, P. (productor) y Godard, J. L. (director). (1962). *Vivre sa vie: un film en douze tableaux* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1955). *Les maîtres fous* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1958). *Moi, un noir* [película]. Productora.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1963). *Jaguar* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1971). *Petit à petit* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1986). *Dyonisos* [película]. Les Films de Jeudi.
- Canals, R. (2008). Jean Rouch. Un antropológ de les fronteres. (Con)textos, 1, 91-106.
- Cissé, S. (productor y director). (1987). *Yeleen* [película]. Atriascop Paris.
- Cooper y Schoedsack (productores y directores). (1933). *King Kong*. Radio Pictures.
- Criado, M. Á. (2015, 24 de enero). *Una jerarquía casi universal de los cinco sentidos*. El País. <http://elpais.com/elpais/2015/01/24/ciencia/1422086221322820.html>
- Dussart, P. y Godard, J. L. (productores). (1967). *La Chinoise* [película]. Athos Films.
- Eco, U. (1970). *La definición de arte*. Ediciones Martínez Roca.
- Eco, U. (2018). *El nombre de la Rosa*. Debolsillo.
- Eluard, P. (1926). *Capitale de la douleur*. Éditions Gallimard.
- EtimologíasdeChile. (s. f.). *Etimología de idea*. Consultado el 31 de agosto de 2020. <http://etimologias.dechile.net/?idea>
- Flaherty, R. (productor y director). (1924). *Nanook of the North* [película]. Revillon.
- Grau, A. (productor) y Murnau, F. W. (director). (1922). *Nosferatu*. Prana Film.
- Griaule, M. (1987). *Dios de agua*. Alta Fulla.
- Griffith, D. W. (productor y director). (1916). *Intolerancia*. Triangle Distribution Corporation.
- Harris, M. (1982). *El materialismo cultural*. Alianza.
- Heinrich, P. (productor), Rouch y Morin (directores). (1962). *Chronique d'un été*. Argos Films.
- Mead, M. (2003). Visual Anthropology in a discipline of words. En: P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 3-10). Mouton de Gruyter.
- Méliés, G. (Prod.) y Méliés, G. (Dir.). (1902). *Le voyage dans la Lune*.
- Jaulin, R. (1968) *La Paz Blanca*. Amorrortu.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets.
- Panofsky, E. (2004). *Idea*. Cátedra.
- Ponti, C. (productor) y Godard, J. L. (director). (1963). *Le Mépris*. Compagnia Cinematografica Champion.
- Price, S. (2005). ¿Son los antropólogos ciegos frente al arte? *Quaderns de l'ICA*, 21, 137-160.
- Schroeder, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1968). *Paris vu par...* [película]. Les Films du Cypres.
- Selznick, D. O. (productor), Fleming, Cukor y Wood (directores). (1939). *Lo que el viento se llevó*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Tatarkiewicz, W. (2015a). El arte: historia de la relación del arte con la poesía. En: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (cap. III, pp. 111-160). Tecnos.

- Tatarkiewicz, W. (2015b). La experiencia estética: historia del concepto. En: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (cap. XI, pp. 353-384). Tecnos.
- Tatarkiewicz, W. (2015c). Mimesis: historia de la relación del arte con la naturaleza y la verdad. En: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (cap. X, pp. 333-352). Tecnos.
- Welles, O. (productor y director). (1942). *The Magnificent Amberson* [película]. RKO Radio Pictures.