

Domingo 9 de enero, 18:30 h AUDITORIO

Jean Rouch. Filmes en discusión

Jean Rouch no hacía sus filmes frente sino junto a los otros: sometiendo los planos rodados a discusión con la gente a la que filmaba, antes de montarlos o de seguir rodando. Este programa revisa la influencia de esta técnica colaborativa, en la que el filme incluye su propia discusión y se concibe para generar diálogos y encuentros: desde el primer corto en que filmó un ritual dogon, cuando su aproximación todavía era distante, más que participativa, hasta el documental de Anne McIntosh, amiga suya, que recopila escenas filmadas entre 1978 y 1980; conversaciones de Rouch con otros cineastas y amigos, discusiones sobre su metodología con alumnos de Harvard, reflexiones sobre la guerra... La película de Filipa César retoma los diálogos de Rouch en tiempo presente: después de proyectar *La Pyramide Humaine* a unos estudiantes israelíes y palestinos, filma sus diferentes puntos de vista y reflexiones en relación con su propio conflicto.

Cimetières dans la falaise, J. Rouch, 1951, 18 min; *Conversations with Jean Rouch*, A. McIntosh, 2004, 36 min; *The Four Chambered Heat*, F. César, 2009, 29 min. [Proyección en vídeo.]

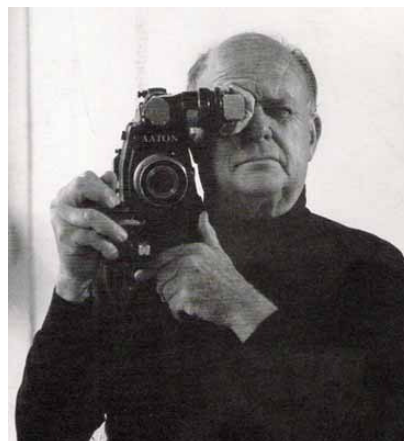
Después de Rouch

En una célebre escena de *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov detiene una imagen documental y la muestra como fotograma en la moviola. El cine es la mejor forma, mediante su propia práctica, de efectuar su teoría, su análisis.

El cine autoreflexivo de Dziga Vertov es uno de los polos de los filmes de Rouch; el otro es la cámara participativa de Flaherty. Entre ambos polos, de su fricción, se origina el cine moderno.

Al principio de *La pyramide humaine*, Rouch expone al grupo de jóvenes que protagonizarán el film el proyecto que quiere realizar junto a ellos, en una idea que después retomaría Godard en algunos filmes del Grupo Dziga Vertov. El cine de Rouch descubrió —fue una lección decisiva para el cine moderno— que el proceso de rodaje de un film —el método, la técnica, las relaciones con el equipo y los actores— forma parte o incluso es el tema mismo de la película. De ese modo, convertía la discusión, el diálogo colaborativo, en una reivindicación del cine como experiencia y encuentro: Rouch no hacía las películas *frente* a la gente que filmaba, sino *junto* a ella.

Esta metodología generó un intercambio de deseos, de vida: “Cuando veo —escribió Jean-Louis Comolli— *Moi, un noir*, *La pyramide humaine* o *Chronique d'un été* (Rouch), cuando veo *Pour la suite du monde* (Perrault), filmes de fines de los años cincuenta, de comienzos de los años setenta, me sorprende por lo que podría definirse como una comunidad de deseos: quienes son filmados, sean de África, de París o de Quebec, comparten evidentemente el filme con quien los filma. Compartir quiere decir que están ahí enteramente y sin reservas, que dan lo que tienen y también lo que no tienen, que dan lo que saben que tienen y no tienen, tanto como lo que no saben que no tienen”.



Esta sesión, que concibe la sala de cine como la mejor aula posible para pensar el cine, propone retomar y discutir la herencia de Rouch a través de uno de sus primeros cortos etnográficos, cuando todavía no había desarrollado su método colaborativo, para ver desde dónde surge su cine; de un documental en que expone sus ideas sobre cine a estudiantes y amigos, que constituye la parte central del programa; y una última pieza sobre las reflexiones y *proyecciones* que el visionado de *La pyramide humaine* propicia, en 2009, en un grupo de estudiantes palestinos e israelíes.

Texto de **Gonzalo de Lucas**, programador de la sesión

El registro de rituales colectivos, por Jean Rouch

Uno de los grandes intereses del film etnográfico, que ha sido subrayado con vigor por Marcel Mauss y Marcel Griaule, es que permite recoger en una misma visión las distintas partes de una ceremonia compleja.

En efecto, en el curso de un ritual numerosas personas actúan al mismo tiempo y el ojo humano no puede acotar en una única mirada estas operaciones simultáneas. Por ejemplo, en una danza de posesión, hay que filmar lo que sucede en la orquesta, entre los sacerdotes, entre la gente que danza y finalmente entre los fieles.



La dificultad aquí no es técnica sino sociológica: haría falta que el operador, para hacer un buen film, supiera de entrada cuál será el desarrollo del ritual: en otras palabras, hace falta que conozca de entrada el desarrollo del guión. Por este motivo el film etnográfico, salvo contadas excepciones, no puede ser un film de

descubrimiento. El etnógrafo que filma un ritual debe saber con tiempo qué va a suceder, debe disponer de un esquema del ritual tan preciso como sea posible. Esta condición comporta un interés práctico: obliga al etnógrafo a realizar sobre el terreno una síntesis al mismo tiempo que está realizando un análisis; en otras palabras, a costa de cierta gimnasia intelectual, el etnógrafo debe situar el fenómeno que estudia en su conjunto social. Esto obliga al etnógrafo a considerar los problemas en otra dimensión, y finalmente afina su observación. El film etnográfico, en vez de perjudicar la agudeza de la visión, la refuerza. Por otra parte, el film preserva la integridad de los diversos gestos y puesto que un ritual, como es frecuente, comporta un gran número de acciones simultáneas, un cierto número de gestos pueden parecer carentes de interés mientras que otros parecer más importantes; pero en el análisis se percibe que entre esos gestos con frecuencia, el menos llamativo, el más discreto, es el más importante. La realización de un film constituye, por tanto, un ejercicio incomparable de observación.



El análisis a posteriori

La otra ventaja insustituible del film etnográfico – una cualidad específica de este tipo de investigación- es que permite volver al material ya registrado. El etnógrafo tiene la posibilidad de proyectar delante la gente estudiada las imágenes que ha tomado. Los actores del film son invitados a criticar las imágenes bajo la petición del operador y un diálogo de incomparable riqueza puede surgir de esta confrontación.

Tenemos, pues, por esta posibilidad de “visionar” el film, una ocasión de “revisar” el trabajo del etnógrafo mediante la etnografía.

Jean Rouch, “Le film ethnographique”, en “Jean Rouch. Cinéma et anthropologie”, Cahiers du cinéma-INA, 2009

Siempre filmo con la misma gente. Damouré Zika y sus amigos, son viejos cómplices de todas mis aventuras y no verían demasiado bien que cambiara su identidad. Flaherty, para *Nanook*, pasó cinco o seis años en la bahía de Hudson, conocía perfectamente a aquella gente, había compartido su vida y acompañó a Nanook. Flaherty rodaba un film en un lugar, pero lo vinculaba a un tema: después de *Nanook*, la lucha del hombre contra la naturaleza hostil, fue *Moana*, la lucha del hombre en una naturaleza demasiado acogedora. Y no volvía después jamás a esos lugares: lo mismo con *Hombres de Arán*. Pasaba el tiempo que era necesario en un lugar. La particularidad, ejemplar en la época y todavía hoy, es que él mismo hacía el trabajo de laboratorio y presentaba la película a la gente. Lo que encuentro en común entre Flaherty y lo que yo hago es la cámara participativa. La cámara está *dentro*. Construyó su historia con Nanook proyectándole el film al propio Nanook y a su familia, incluso si no se llamaba Nanook y si la mujer de éste era la mujer que hacía entrar en calor al propio Flaherty y con la que, según supimos más tarde, con cierta emoción, tuvo un hijo. Pero era alguien que tenía esta cualidad de emplear el cine sin guardárselo para sí mismo ni para las salas futuras, sino compartiéndolo directamente con la gente a la que filmaba.

“54 ans sans trépied”. Entrevista a Jean Rouch, por Jean-Paul Colleyn, en “Jean Rouch. Cinéma et anthropologie”, Cahiers du cinéma-INA, 2009



Para todas las grandes experiencias documentales que han seguido, las de Jean Rouch, de Pierre Perrault, de Johan Van der Keuken, de Frederick Wiseman, para no citar sino a los que más marcaron y, hacia nuestros días, Bob Connolly (*Black Harvest*), Raymond Depardon (*San Clemente*) o Nicolas Philibert (*La moindre des choses*), resulta más o menos claro

que la ligazón que mantiene juntos al cineasta documentalista y aquellas o aquellos que aceptan transformarse en personajes de su filme, es esencialmente no formulada y no formulable. Un nosotros-dos, un conjunto que no se dice tal. Si nos sucede que utilizamos, en el seno de ADDOC (Asociación de cineastas documentales) por ejemplo, el término de “contrato” lo es en el sentido de “contrato moral”, que queda y debe quedar en lo implícito, lo tácito, lo no dicho, porque ese “contrato” –que no lo es en el sentido jurídico o comercial de la palabra- es toda la relación documental que se juega, todo lo que funde esta relación como experiencia de la alteridad verdaderamente sentida y asumida, pasional y responsable –lo que se puede bautizar “confianza”, sea, pero que prefiero situar bajo la égida del deseo-. Deseo del uno para el otro, deseo del otro en cada uno.

Jean-Louis Comolli, “Viaje documental al país de los reducidos de cabezas”, en Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental, Nueva Librería, Buenos Aires, 2007

Una de las cuestiones que plantea Filipa César concierne al estatus de un artista que llega a un lugar extranjero que no es parte de su cultura ni del escenario de su trabajo. César utiliza un film del etnógrafo Jean Rouch que afronta este tema, *La pyramide humaine*, como un objeto conector – un tercer objeto entre el grupo y ella misma- que propicia una conversación, una discusión que inmediatamente, incluso sin que haga falta conducirlo, pone en primer término esos temas, todavía más cuando los participantes son preguntados sobre las proyecciones que de su propia situación, como dos grupos étnicos diferenciados (“ocupantes” y “ocupados”), hacen en el film. [...]



El modo en que los estudiantes (árabes) palestinos discuten el film difiere del modo en que lo hacen los estudiantes judío-israelíes. Todos son conscientes de la historia de amor, así como



de la manipulación del film, pero en la conversación que sigue a la proyección, estos últimos se muestran más desilusionados, por no decir cínicos, de una historia de amor que los palestinos desean aceptar y parecen creer en la posibilidad de la igualdad. Hay que decir que todos los participantes pertenecen a grupos involucrados en charlas de reconciliación y que no representan a sus respectivos grupos sociales ni a la mayoría israelí.

En efecto, lo que César intenta explorar en su film no es el tejido de relaciones entre israelíes y palestinos, ni los problemas geopolíticos: no profundiza en la capacidad de colaboración, sino que recorre la posibilidad de crear una ilusión documental en el cine, y la barrera entre los eventos fotografiados y el resultado final, el propio film. Por lo tanto, la mayoría de los asuntos mencionados más arriba no son más que el decorado, el escenario para un discurso que transcurre en un determinado momento y lugar de la historia, con el fin de examinar las herramientas ideológicas de los medios de comunicación: edición digital, retrato fotográfico, primer plano, zoom, panorámica....

The Four Chambered Heart no expone las voces ni los rostros individuales del conflicto. Pone al desnudo la manipulación que el *Cinéma vérité* construye finalmente en la mesa de edición, y no en el tiempo real en que ocurren los hechos.

Galit Eilat, "Comment", en "Montrage. Filipa César", Argobooks, 2010.



Próximas sesiones de Xcèntric:

Jueves 13 de enero, 20h, AUDITORIO: **Álbum de familia**

Domingo 16 de enero, 18:30h, AUDITORIO: **Time after time. Anri Sala**

Jueves 20 de enero, 20h, AUDITORIO: **The Black & Light Sèries: Naoyuki Tsuji**

Domingo 23 de enero, 18:30h, AUDITORIO: **The Black & Light Sèries: Telemach Wiesinger**

Jueves 27 de enero, 20h, AUDITORIO: **Visión táctil**

Si quieres recibir el newsletter de Xcèntric, suscríbete al boletín que encontrarás aquí:
www.cccb.org/ca/subscripcio_newsletter

+ INFO en <http://www.cccb.org/xcentric/es/> o en facebook XCENTRIC CINEMA

