

Mostrando el cuerpo,  
compartiendo la palabra:  
política y etnografía  
utópica en el cine de Jean  
Rouch.

# 1. “Vamos a contarte una historia”

Con esa frase deudora de la más longeva tradición oral, el director narrador comienza *Jaguar*, haciendo explícita no sólo su comprensión de lo cinematográfico como análoga a la acción de narrar sino también su necesidad de dejar en claro que cada historia es contada por alguien y para alguien. Las historias no surgen espontáneamente, develando alguna realidad preexistente a sus productores y receptores. Para Rouch, son producto de la interacción de quienes las producen con la realidad y del proceso por el cual ésta es creada mediante el relato que ellos construyen visual, verbal y dialógicamente.

El director narrador prosigue presentando a los personajes y su filiación. Nos enteramos que “son amigos de infancia” y a continuación cada uno de ellos procede a presentarse, contándonos su nombre y algo sobre sí mismos, que en este caso tiene que ver con un saber: uno es experto en piraguas, otro en seducir, el tercero en hacer cantimploras de árboles.

Ese comienzo es una declaración de principios. Jean Rouch cede rápidamente la palabra a sus protagonistas y ellos se auto representan como poseedores de saberes que les permiten disfrutar y aprovechar su entorno. En pocos minutos vemos deconstruirse varios sentidos comunes sobre el cine y las diferencias culturales entre europeos y africanos. La categoría a la que pertenece la película parece indecidible. Si se nos va a contar una historia ¿es esta una ficción? Las imágenes parecen “reales” ¿es esto etnografía? Los personajes hablan de ellos mismos ¿son objetos de estudio o sujetos capaces de generar conocimiento? El director dice que es su amigo ¿puede considerarse un antropólogo haciendo investigación? Es un francés trabajando con ellos en una colonia africana ¿qué tipo de relación mantienen?, ¿puede ser horizontal?

Estas son algunas de las preguntas que comienzan a surgir a los pocos minutos de iniciada la película (y en otras del director), y sin embargo me sorprende que se ha escrito poco sobre la relación entre sus posibles respuestas y el fuerte contenido político que encuentra en la apuesta de este cine.

Probablemente porque lo político no ha llegado a instalarse como criterio a partir del cual analizar lo cultural y porque su praxis ha venido debilitándose, impotente ante la globalización de la economía neoliberal que le deja poco campo de acción y prefiere presentarla como irrelevante. Pero quizás sobre todo porque

\*\*\*\*\*

Este texto fue mi trabajo parcial para el curso “Culturas en Imágenes I”, dictado por Alonso Quinteros en el semestre 2014 - 1 y llevado como electivo para la Maestría en Estudios Culturales (el curso pertenece a la Maestría en Antropología visual). La entrega final del trabajo fue en formato de video y puede verse en: <https://vimeo.com/100513718>

*La porte s'ouvre sur  
un cinéma nouveau*

PIERRE BRAUNBERGER  
présente

**PRIX LOUIS DELLUCK  
1958**

# moi, un noir

(trichville)

un film en couleur  
de

**JEAN ROUCH**



a primera vista los ingredientes de este universo cinematográfico están lejos de los componentes y retóricas evidentes de lo político tal como se vivió en el siglo XX y durante la época en que Rouch filmó.

El evadió representar revoluciones, proyectos colectivos, consignas, luchas o banderas y sin embargo las historias sencillas, los vagabundeo entre bromas, los sueños y deseos de sus amigos tienen que ver con lo que poco a poco ha ido entendiéndose también como político: el gesto en la intimidad, la relevancia de la acción cotidiana. Es decir este es un cine que puede considerarse precursor de la voluntad de asumir lo personal como lo político, pero sobre todo, de transmitir una noción amplia de lo político capaz de exhibir su vigencia y reactualizarse en la medida en que podemos acercarnos a él con nuestras propias preguntas sobre cómo vivimos hoy.

El filósofo Jacques Ranciere sostiene que en una época en la que es sentido común afirmar que sobreabundan las imágenes, hasta el punto de la saturación, lo importante no es denunciar su posibilidad de dejar de comunicar tanto como denunciar la desigualdad respecto a quién tiene la posibilidad de decir algo públicamente sobre las imágenes en circulación.

Jean Rouch parece haber prefigurado la importancia de esta cuestión al abordar con su quehacer la pregunta por quién tiene la palabra sobre lo que se muestra. En ese sentido, realiza un gesto fundamental al dar el protagonismo a quienes hasta ese momento habían sido mirados desde la antropología como objeto de estudio. El director declara al comenzar la película *Yo, negro* que “le da la palabra” a Robinson pero además, ésta inicia oficialmente (apareciendo su título y créditos) sólo cuando escuchamos su voz. Después de estar acostumbrados dentro de la tradición del cine etnográfico a ser guiados por las voces de sus directores, pedagógicos y paternales, nos encontramos con un momento nuevo: la fresca y sensual deriva de quien ahora puede mostrarse como sujeto.

Sostengo que este gesto es fundamentalmente político si es que coincidimos con Ranciere en que “la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” (Ranciere, 2009, 10) Al abrir sus imágenes al comentario de quienes aparecen en ellas, sujetos que pertenecían a colonias europeas, Rouch estaba ampliando los posibles de su tiempo y compartiendo la cualidad para decir. De ese modo, lanzaba un potente cuestionamiento a quienes habitualmente tenemos la competencia para ver, es decir, a todo un sistema epistemológico y a las culturas herederas de su hegemonía.

## 2. “Los ingleses son estúpidos”

“No son estúpidos, es que cambia el vocabulario” le replica XXXX a XXXXX, protagonistas de Jaguar cuando se ríen de las diferencias de pronunciación entre el francés y el inglés. Quienes hablan, nativos de países colonizados se apropián de la cultura de los colonizadores, la parodian e imitan pero sobre todo se adaptan a ella y exhiben su comprensión de las diferencias culturales, como vemos en este breve diálogo.

Los personajes de Jaguar y Yo, negro están constantemente tomando distancia de lo que los rodea, pensando su posición en esos contextos, conscientes de que miran y de que son mirados. Tienen un grado de agencia en relación a su propia representación muy distinto al de la tradición del cine etnográfico que los precedía, responsable de prolongar la asunción del otro como objeto de estudio. Estos sujetos emergen construyéndose a sí mismos mientras narran sus acciones y pensamientos. Ellos son el filtro entre su verdad y nosotros. Confiando en su versión de las cosas, seguimos lo que nos cuentan de lo que vivieron, sin poder concluir si exactamente fue así.

El cinema verité desafía nuestras convenciones sobre lo verdadero y lo falso en el cine y problematiza la adjudicación de etiquetas para delimitar claramente quién estudia qué o a quién. El director crea con la complicidad de sus amigos actores un espacio para explayarse y mostrar su universo personal, coherente con la visión del quehacer cinematográfico como producto de la retroalimentación, por la cual “no se verá por más tiempo un etnólogo observando su personaje como si fuera un insecto (dominándolo), sino como si éste fuera un estímulo para un mutuo entendimiento (de ahora en adelante, dignidad)” (Rouch, 118)

De este modo vemos en escena una distribución distinta de los poderes y una confianza en la capacidad del otro para generar un discurso sobre su propio contexto que implica una fuerte crítica a la epistemología occidental, habituada a monopolizar los comentarios y conclusiones sobre la diferencia cultural. Como señala Loizos esto parece corresponder a un deseo de “hacer que los europeos enfrenten los límites de su entendimiento científico de otras culturas, que se decolonicen a sí mismos”. (Loizos, 48)

Parte importante de este invitarnos a enfrentar los límites de nuestro entendimiento pasa por el espacio que Rouch le da al cuerpo en su cine, mostrando no el cuerpo adaptado al entorno para sobrevivir y vencer a la naturaleza (como en la mayoría del cine considerado etnográfico producido hasta la época), sino mostrándolo como potencialidad ilimitada de descubrimiento y goce hasta en las más duras circunstancias. No nos muestra el cuerpo que lucha para sobrevivir sino el cuerpo que goza mientras sobrevive. Quizá incluso que sobrevive justamente porque goza.



**Nadie conoce más piraguas que yo.**

Como vemos en Yo, negro, si la realidad concreta del trabajo y la pobreza impide la realización de los sueños de los protagonistas, sus cuerpos los liberan al juego, a la experimentación, a sentir la violencia del box o la dureza del suelo como refugio para el descanso. Si Rouch considera que la objetividad que uno puede esperar consiste en ser perfectamente conscientes de que la cámara está presente y que la gente lo sabe, los cuerpos mostrados despliegan su energía y vitalidad casi hasta hacerla desaparecer. Corporal y verbalmente se autoafirman, reconociendo su valor, su marginalidad, su valentía, sus frustraciones, su amistad, su capacidad de imaginarse otros. Es decir, una potencia que vemos resistente a las condiciones materiales que los rodean, copándolo todo pero sin poder aplanar su subjetividad.

En la misma línea, la travesía de los amigos en Jaguar comienza con una potente afirmación: "Nosotros no tenemos nada, sólo nuestros pies". Sin embargo sus pies y su determinación es lo que necesitan para transformar sus vidas, aventurándose por terrenos desconocidos con lo mínimo indispensable, mientras se dan el lujo de menospreciar los camiones volcados al lado de la carretera. Nada más allá de su cuerpo es plenamente confiable, menos aun los vehículos, falibles símbolos de la modernidad occidental.

La cámara sigue sus cuerpos caminantes, danzantes, juguetones. Los mira desde arriba y amplía su encuadre para mostrarlos pequeños frente a la grandeza del mar, de algún paisaje urbano, del mercado más grande de la ciudad que acaban de conocer. Desde lo alto, la cámara los representa como inmersos en un entorno lleno de posibilidades para explorar.

Mientras en *Jaguar* vemos el cuerpo como explorador de territorios y en *Yo, negro*, vemos cuerpos que exhiben sus capacidades de vibrar unos juntos a otros, en *Crónica de un verano* el paisaje urbano parisino predispone la predictibilidad de movimientos de sus habitantes. Casi sin dejarse sacar de su rutina, los paseantes intentan responder a la pregunta sobre la felicidad sin poder escapar del marco racionalista que los sostiene, intentando explicar sus insatisfacciones y justificar la postergación de sus sueños. Aparentemente más dueños de sus destinos que los africanos, los ciudadanos parisinos se nos muestran también presos de condicionamientos que parecen imposibles de modificar. Aunque tienen auto propio, no escapan a la rutina laboral, aunque viven vidas burguesas e ilustradas también son alienados por el trabajo y las fábricas.

Si en *Yo, negro* vimos el escape compartido a través del baile, la acrobacia, la pelea, en *Crónica de un verano* lo vemos en la conversación, el estudio, la sobremesa en torno a los problemas comunes. En ambos casos Rouch se pone del lado de quienes a pesar de todo, desean. En África o en Francia, y salvando las distancias, parece reconocer como menciona uno de sus personajes que “todo es trabajo” pero frente a esto antepone la capacidad del otro (el lejano, el “exótico”) y la suya (de sus amigos, su círculo, su ciudad) de decir frente a la cámara “no sólo quiénes son y cómo viven, sino quienes quisieran ser y cómo quisieran vivir”. (Loizos, 50)

Hay que resaltar entonces el señalamiento de las manifestaciones del deseo en medio de un entorno hostil para su satisfacción: en un caso mediante acciones corporales, leídas e interpretadas posteriormente por sus protagonistas, y en el otro eminentemente a través del uso de la palabra que demanda del director primeros planos y acercamientos. Dos maneras de expresión que exigen decisiones distintas de quien filma, edita y convoca a miembros de culturas tan distintas a experimentar y mostrarse.

Las películas de Rouch son así una oportunidad para preguntarnos cómo crear espacios de intercambio y contaminación entre las culturas organizadas logocéntricamente y aquellas que no, con lo que plantean cuestiones que en las últimas décadas la academia y diversos espacios de discusión han ido admitiendo y exigiendo, agrupándolas bajo las categorías de lo decolonial, intercultural, transcultural e interdisciplinar, entre otras.

Al poner en primer plano los usos del cuerpo para adaptarse al entorno y

resistir frente a situaciones de opresión, el director se pone del lado de quienes cuestionan la predominancia de la idea según la cual la función del conocimiento es ejercer un control racional sobre el mundo, mito fundacional de la modernidad capitalista que para su expansión recurrió a expulsar de la ciencia todo aquello concerniente a lo corporal y sensorial. Rouch se aleja radicalmente del “colonialismo epistémico de la ciencia occidental” (Castro Gómez, 303) que permitió la expansión de Europa a través de generar representaciones determinadas de los pobladores de sus colonias, funcionales para la dominación.

El antropólogo amigo de sus actores pone en práctica una de las operaciones fundamentales para decolonizar el conocimiento: desafiar las pretensiones de objetividad y distancia, reconocer que el observador es parte integral de aquello que observa y que no es posible ningún experimento social en el cual podamos actuar como simples experimentadores. “Acerarse a la doxa implica que todos los conocimientos ligados a tradiciones ancestrales, vinculados a la corporalidad, a los sentidos y a la organicidad del mundo, en fin, aquellos que desde el punto cero eran vistos como “prehistoria de la ciencia”, empiecen a ganar legitimidad y puedan ser tenidos como pares iguales en un diálogo de saberes.” (Castro Gómez, 305)

Quizá donde esta apuesta es llevada más lejos es en la película Los maestros locos, con la que reta ejemplarmente el miedo del paradigma racionalista a perder el control, al exponernos a imágenes que pueden ser consideradas como representaciones extremas de la alteridad. Frente a esto es importante destacar que incluso en esas imágenes Rouch encuentra algo que podemos extraer como posibilidad de reflexión sobre nosotros mismos y que nos plantea una tarea como colectividad: “Un punto importante que perdimos era que la terapia para los africanos no es una consulta privada como la del sicoanálisis y la mayoría de las terapias occidentales. La terapia que filmamos era un rito público, hecho a la luz del sol. Este es uno de los puntos más importantes que los occidentales deben aprender.” (Colombres, 1985, 81)

### 3. “El lleva mi maleta porque yo he hecho dinero”

Nuevamente un personaje de Jaguar ironiza sobre su condición y la de quienes lo rodean con un diagnóstico sencillo pero agudo: la desigualdad como factor que atraviesa y condiciona las relaciones sociales en el mundo moderno. Justamente Jaguar es una película donde Rouch “se enfoca en las experiencias de los trabajadores inmigrantes, las condiciones materiales de la explotación en sus centros de trabajo y sus maneras de hacer frente esas duras condiciones del



colonialismo en África” (Quinteros, 3) Siguiendo sus periplos en busca de mejores oportunidades para vivir, vemos el proceso de transformación que experimentan Damoure, Illo y Lam para volverse “jaguares”: jóvenes a la moda capaces de encontrar salida a los problemas más difíciles. Así, “la noción de Jaguar se vuelve sinónimo de las luchas continuas de los africanos, especialmente de aquellos en posiciones marginales para encontrar maneras imaginativas de salir de su inmersión en el colonialismo.” (Quinteros, 3)

Por medio de distintas estrategias y en distintos niveles, el director nos muestra no sólo los efectos de la colonialidad en las comunidades e individuos africanos, sino también cómo el fenómeno de la colonialidad es el oscuro reverso de la modernidad. Como los africanos nunca ven el oro que producen, pues este es enviado a Londres, donde “se mete a una caja fuerte y de ahí ya no sirve para nadie”.

Acá es importante destacar que si bien en las películas mencionadas vemos la explotación laboral y los efectos cotidianos del colonialismo en África, no se pretende plantear directamente una discusión en torno a eso como fenómeno social, si no más bien abordarlo desde las subjetividades de sus amigos. Con lo cual nuevamente Rouch anticipa un vuelco posterior de la academia y el activismo al valorar la acción micro como manifestación crítica y política.

Su cámara en Yo, negro sigue tanto al cuerpo de su protagonista como a los espacios donde este se mueve, espacios elocuentes respecto de los sincretismos propios de las colonias, donde las tensiones de la explotación se camuflan bajo el sentido del humor de las calles y sus carteles, así como el de sus habitantes, quienes risueños se autodenominan como personajes de Hollywood. La cámara sigue pues al cuerpo y sus vaivenes del trabajo al placer, del placer al trabajo. Atentamente sigue al cuerpo en sus roces con otros cuerpos, en su espontaneidad y disfrute y de este modo su ímpetu resulta eminentemente político en tanto que “define más bien la constitución de otro cuerpo que ya no está “adaptado” al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales” (Ranciere, 2010, 65) Los protagonistas del universo rouchiano parecen estar de acuerdo con que “para los dominados, la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino crearse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata (...) de adquirir un conocimiento de la situación, sino de “pasiones” que sean inapropiadas para esa situación.” (Ranciere, 65) ¿Inapropiadas para esa situación como participar en el proceso de elaboración de una película sobre sí mismos? Probablemente sí.

## 4. “No se puede trabajar con negros”

Bromea Damouné maltratando a uno de sus trabajadores cuando es ascendido a supervisor de una obra. Otra vez uno de los protagonistas de Jaguar hace evidente un humor autoreflexivo, con el que expresa su conciencia de reproducir en mínimo grado la cadena de dominación en la que está inmerso. Esa auto reflexividad confirma la percepción del director de la marginalidad en las ciudades modernas, sobre la cual comentó: “Yo llegué a la conclusión de que los cambios en la sociedad se deben a aquellas pocas personas que están en el margen. Ellos ven bien el absurdo de la economía del sistema. Los considero como una especie de “vanguardia” popular, que tiene que encontrar alguna manera de sobrevivir sin ser atrapados por el sistema. Son marginales”

El absurdo necesita ser mostrado y es por eso que el señalamiento de que en cierto sentido hasta el dominado domina a alguien es muy agudo pues desestabiliza nuestras ideas sobre dominados y dominadores. ¿Quiénes están definitivamente en una y otra categoría?, ¿en cuál estamos los espectadores?, ¿son sólo dos?

Al respecto es especialmente estimulante en Jaguar la parte en la que los viajeros llegan al poblado de los Soma, donde los habitantes viven casi desnudos. Ese momento nos muestra a “los otros” de “los otros” y entonces “al mostrar a los protagonistas de la película confrontar sus propios otros, que son tan extraños para ellos como ellos lo son para el espectador, Jaguar se vuelve una crítica potente de la búsqueda racista de los europeos por los primitivos. Lam y

Damoure construyen estereotipos sobre los otros que son similares al tratamiento histórico de occidente hacia los primitivos. Esta instancia de mimetismo borra las diferencias entre nosotros y ellos.” (Quinteros, 3)

Así, reconociendo que cada quien considera bárbaro lo que no corresponde a su propia práctica, se nos plantea la pregunta a cada uno de nosotros respecto de nuestro lugar en la cadena de dominado / dominador y bárbaro /civilizado. Y a esta interpelación a nuestro lugar dentro de las relaciones sociales y condiciones materiales de existencia en un entorno determinado se le suma el cuestionamiento por la relación entre verdad y artificio.

Puesto que no podemos discernir sobre la verosimilitud de ciertos momentos y personajes, estamos asistiendo además a la puesta en juego de nuestras certezas sobre la noción de identidad, estable, verdadera. Esta se nos presenta más bien como un tejido de roles y relaciones variables, lo que permite extrapolar a la cinematografía de Rouch la descripción que hace Morin de Crónica de un verano al definirla como “una película etnológica en el sentido exacto de la palabra: investiga al hombre. Es un experimento de investigación cinematográfica: ¿cómo vives tú?” (Niney, 249)

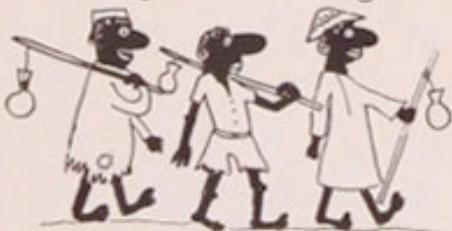
La pregunta podría ampliarse entonces a ¿cómo vives tú, sujeto, cuerpo deseante, posibilidad, sueño y latencia en una sociedad cuya modernidad está sostenida sobre la explotación y el colonialismo? Por lo creo que el trabajo de Rouch se conserva plenamente vigente, invitando a su recuperación y discusión. Ya que una pregunta como esta, que se desprende de las ideas que cruzan varias de sus películas, y que he venido comentando, demanda de nosotros un esfuerzo por responderla con sinceridad y sencillez. Tratar de responderla demanda no sólo el esfuerzo de encararla y aceptarla como reto individual y colectivo sino la valentía que requeriría luego sumarle el “¿cómo me gustaría vivir”, pregunta urgente pero casi imposible de formular y pensar hoy que parece inimaginable otro posible orden de las cosas.



PIERRE BRAUNBERGER PRÉSENTE :

# JAGUAR

un film de Jean ROUCH



Scuff

# 5. Conclusión

Como anticipándose a varias actitudes que han ido normalizándose en las décadas recientes, el cine de Jean Rouch nos permite pensar lo social y colectivo a partir de lo subjetivo y particular, nos permite pensar lo político desde lo íntimo y cotidiano. Es pionero también en deconstruir el rol del director, prefigurando posibilidades para procesos colaborativo y dialógico de creación cinematográfica.

Conceptual y formalmente, Rouch critica potenteamente los cimientos de la cultura occidental así como los de la antropología misma, sobre la cual podríamos decir que “es necesario abandonar la idea, por lo menos en su sentido ingenuo, de que la operación fundamental en la ciencia del comportamiento es la observación de un sujeto por parte de un observador. Deberemos sustituirle la idea de que la operación fundamental es el análisis de la interacción entre los dos, en una situación en la que cada uno de los dos es simultáneamente observador para sí mismo y sujeto para el otro” (Niney, 247)

Mediante estas operaciones de redistribución de los poderes, de cuestionamiento de la autoridad del director, de borramiento de límites habituales entre géneros y roles, se logra alcanzar al “nosotros” de los espectadores “que ya no es, a partir de entonces, el de la identidad (tranquilizada, tranquilizadora), sino el de una alteridad inquieta, un “nosotros” en búsqueda.” (Niney, 257)

Esta pregunta por el nosotros que produce y consume cultura, que produce y consume cine, que produce y consume representaciones conlleva entonces una potencialidad política que es utópica en la medida en la que desarma la oposición objeto - sujeto, dejándonos en un terreno de sujetos expuestos los unos a los otros a múltiples encuentros e intercambios. Terreno que exigiría problematizar e inventar nuevas maneras de estar los unos con los otros, llevándonos a recordar la tarea aparentemente dejada en suspenso de pensar por otros futuros deseables donde la horizontalidad pueda ser la base de las relaciones sociales.

Esta dimensión utópica del cine de Jean Rouch me hace recordar nuevamente a Ranciere cuando sostiene que “reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y el reparto de aquellos que son capaces de percibir, pensar y coordinar las coordenadas del mundo común”. (Ranciere, 2010, 52)

Lam, Robinson, Damouré, Illo, Rouch, Morin, Marceline, muchos de los personajes que vemos en estas películas toman posición en sus contextos mediante pequeños gestos que disienten con lo que se asume como dado, que expresan su disenso mediante la palabra y la acción corporal. “La inteligencia colectiva de la

emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujeción. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso. Es la puesta en marcha de la capacidad de cualquiera, del atributo de los hombres sin atributos.” (Ranciere, 52)

Nosotros, los espectadores, estudiantes, profesores, amigos de Jean Rouch a la distancia, hombres y mujeres sin atributos pero con deseos capaces también de superar escenarios de desigualdad con buen humor y curiosidad, celebramos la experimentación del cinemá verité y su capacidad de prefigurar en tantos niveles lo que hoy nos preocupa. Así como su capacidad de difuminar fronteras que más bien deberían preocuparnos menos, como aquella entre lo vivido y lo contado, lo soñado y lo experimentado, lo verdadero y lo provocado.

Después de acercarnos al cine de Rouch, fortalecidos por la convicción de la importancia de seguir deconstruyendo los mitos de la modernidad, podemos intentar acercarnos a “un real en pérdida constante, entre real soñado y real echado a perder...Un real visto no como estado de cosas, sino como potencial de modificaciones, que únicamente nuestras fabulaciones, nuestros intercambios, nuestras crisis de posesión y de identidad pueden sos-tener y activar.” (Niney, 264)

Para poder hacer preguntas potentes sobre el hoy sin preocuparnos por sostener una identidad o una verdad, deberemos ser como los protagonistas de Jaguar que regresando a su pueblo como “héroes del mundo moderno, traen historias maravillosas y traen mentiras”. Porque cada uno de nosotros ha de tener la capacidad de narrar su propia historia en sus propios términos, con su propio sentido del humor. Y sobre todo, a partir de imágenes elaboradas por nosotros mismos, entre cómplices, entre amigos.



## Bibliografía:

Castro Gomez, Santiago. La postcolonialidad explicada a los niños. Popayán: Universidad Javeriana, 2005.

Colombres, Adolfo. Entrevista a Jean Rouch, por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Jüdy Janda. Traducida del inglés por Silvia Chanvillard y Francisco Gatto. En: Cine, antropología y colonialismo. Bs. Aires: CLACSO, 1985.

Loizos, Peter. "Moi, Un Noir". En Innovation in Ethnographic Film.

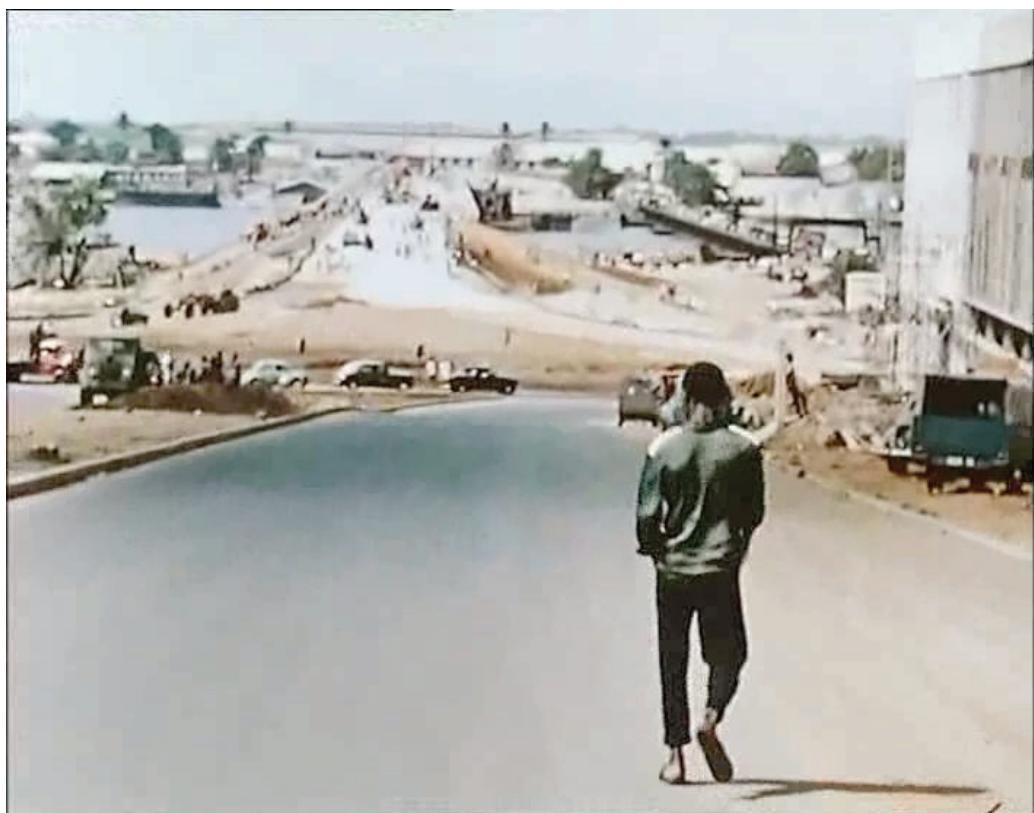
Niney, Francois. La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Quinteros, Alonso. Jean Rouch as storyteller of African modernity: the role of the imaginary and the antic in his ethnographic-fiction films. Artículo inédito, 1998.

Ranciere, Jacques. El espectador emancipado. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2011.

Ranciere, Jacques. El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2009.

Rouch, Jean. El hombre y la cámara. En IC.



Colección Maestría en Fanzines

Fascículo 3

Lima, 2015