

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 28 - Santiago, 2020 - 1/11 pp.- ISSN 2452-5189

¿Nos puede mirar el subalterno? El cine de Jean Rouch y la teoría del subalterno de Gayatri Spivak

Carolina Arias¹

RESUMEN: Este artículo analiza los aportes de la antropología visual de Jean Rouch y las teorías poscoloniales de Gayatri Spivak en relación con las posibilidades que ofrecen los medios audiovisuales como forma subalterna de representación, para irrumpir en las narrativas hegemónicas que se han impuesto en los contextos coloniales. El objetivo es reflexionar sobre los alcances éticos del cine y la antropología como formas de representación social y cultural.

PALABRAS CLAVE: antropología visual, teoría poscolonial, cine, epistemología.

¿Can the subaltern look at us?
The cinema of Jean Rouch and the subaltern theory of Gayatri Spivak.

ABSTRACT: This article proposes to analyze, based on the contributions of the visual anthropology of Jean Rouch and the postcolonial theories of Gayatri Spivak, the possibilities offered by audiovisual media as a subaltern way of breaking with the hegemonic narratives that have been imposed in colonial contexts. This with the objective of reflecting on the ethical scope of cinema and anthropology as forms of social and cultural representation.

KEYWORDS: visual anthropology, Postcolonial theory, cinema, epistemology.

¹ Antropóloga y directora de cine documental. Estudiante del Doctorado en Sociedad y Cultura, Universidad de Costa Rica.
<https://orcid.org/0000-0002-1143-9313> e-mail: carolina.arias.ortiz@gmail.com

“La razón habla y el sentido muere”.
Francesco Petrarca

Los estudios subalternos cruzan fronteras culturales, sociales, geográficas e históricas para impugnar las bases de la construcción del conocimiento occidental. Estos estudios ponen en cuestión las relaciones de poder en la representación del “otro”, del “subalterno”, en los contextos poscoloniales. La exponente referencial de esta corriente de pensamiento es Gayatri Spivak.² La autora desarrolla este concepto en su artículo de 1985 “¿Pueden hablar los subalternos?”, que surge como una crítica poscolonial de la representación. En ese texto se analiza el *sati*, que es el sacrificio ritual de las viudas, avalado por la clase intelectual de la India. Para la autora, hay una evidente violencia epistémica sobre la cual se ha construido la dominación colonial. En su argumentación expone que existen sujetos históricamente mudos por un lado, a los cuales no se les ha permitido tener historia. Las narrativas históricas han primado unas sobre otras: las consideradas objetivas como veraces, sobre las subjetivas, menos sujetas a comprobación, así como las narrativas colectivas sobre las individuales. De igual forma, estas narrativas han incidido en las narrativas étnicas, de los blancos sobre los “negros”, de los indígenas, la del hombre sobre la mujer, la del colonizador sobre el colonizado. Los análisis de Spivak muestran la importancia de la teoría poscolonial para que se les dé voz a sectores de la sociedad que no la han tenido. El objetivo fundamental de la propuesta de Spivak no se queda solo en la imposibilidad metafórica que el subalterno tiene de hablar, sino que se amplía a la importancia de que este sea realmente escuchado en la sociedad, en otras palabras, de que el acto comunicativo se lleve a cabo en su totalidad.

En este artículo planteo la pregunta de Spivak en el campo de la antropología y de forma particular poniendo en diálogo a Spivak con los aportes del cineasta francés Jean Rouch.

En su origen, la antropología se construye con el colonialismo y es a través de su metodología de la observación participante como una supuesta entrada al mundo del otro que ha buscado acabar con las contradicciones originales. En la antropología el “otro”, el “subalterno” parece ser escuchado y su relato se presenta como el lugar central de la narrativa etnográfica. La introducción de las cámaras fotográficas y de video en el trabajo de campo etnográfico abrió nuevos caminos metodológicos. Nace el cine etnográfico, donde el registro visual de los pueblos lejanos de Europa permite acceder a nuevas maneras de investigar, estudiar y analizar las otras culturas. En sus inicios, este cine cargaba con la misma pretensión positivista de la antropología clásica.

Desde un punto de vista formal, este primer cine etnográfico mostraba las costumbres de los pueblos no occidentales a través de un estilo objetivista, distante y observacional, que se definía por la aparente no intervención del realizador sobre el comportamiento de los individuos filmados. A partir de la irrupción del sonido, el cine etnográfico incorporó una voz en *off* de carácter expositivo, neutral e impersonal, que tenía como fin explicar —es decir, interpretar— el contenido de las imágenes, haciéndolas así más comprensibles al público occidental (Canals, 2011, p. 67).

A partir de los años 70 y 80, los antropólogos posmodernos cuestionan la “autoridad etnográfica”. Dentro de esos principios se reflexiona sobre las posibilidades de una etnografía poscolonial crítica de las condiciones de poder, donde el uso creativo de la imagen y del sonido permita generar un conocimiento más cercano con el otro como sujeto.

² Nacida en Calcuta, India, en 1942, en un contexto político complejo marcado por la colonización.

¿Nos puede mirar el subalterno?

Las imágenes revelan miradas sobre el mundo. De los cinco sentidos que se definen en la cultura occidental, lo visual se ha sido valorizado más (Foucault, 1975). Al mirar al otro ejercemos cierto poder. Es curioso que en determinadas tendencias del lenguaje cinematográfico la mirada hacia la cámara haya sido prohibida. Era una regla no mirarla. Esto me parece justamente revelar el poder de la mirada. Es importante señalar que la mirada a cámara tiene muchas interpretaciones y formas, pero, como señala Vernet, la expresión, la mirada a cámara es “problemática porque trata de explicar en términos de lo que sucede filmando un efecto que se produce en el momento de la proyección de la película: a saber, la impresión de los espectadores de que un personaje en la diégesis, o un actor durante la filmación, los mira directamente en el cine” (Vernet, 1989, p. 49). En este caso, me interesa destacar el significado ético del retorno de la mirada. Tal como propone Amad, “un rechazo de la supuesta unidireccionalidad monolítica occidental de las estructuras tecnológicamente mediadas de mirar a los culturalmente Otros” (Amad, 2013, p. 53). El retorno de la mirada (Amad, 2013) en el cine documental se puede plantear como una estrategia narrativa para romper con la representación que condena al “otro”, al subalterno, a ser visto sin poder mirar de vuelta.

En el cine, la puesta en escena permite utilizar estrategias narrativas y estéticas que otorgan al “subalterno” otras posibilidades de representación. Terence Turner (1992) aporta a este debate analizando el uso de la cámara y del lenguaje audiovisual por los indígenas kayapo de Brasil, lo que genera la discusión acerca de la exclusividad occidental de los medios audiovisuales como forma de representación. Para Turner, la experiencia con los kayapo y el uso de las cámaras de video abre nuevos caminos para analizar la representación social y cultural.

Trabajar con la producción indígena de medios de comunicación, observar las técnicas de trabajo de cámara y edición, y así como las actividades y relaciones sociales a través de las cuales hacen, usan y controlan los videos, brinda la oportunidad de estudiar la producción social de representaciones que rara vez se abordan en la etnografía no visual y, de nuevo, diferentes de las ideas que ofrece el cine etnográfico. Sugeriría que abordar el estudio de las categorías culturales de esta manera puede ser un correctivo saludable al sesgo histórico de la disciplina, heredado del positivismo durkheimiano y angloamericano, hacia la concepción de categorías solo en la forma estática de clasificación o representación colectiva, y no en la forma activa de esquemas para producir clases o representaciones (Turner, 1992, p. 16).

“¿Puede el subalterno hablar?”, pregunta Spivak al referirse a la complejidad de la representación del subalterno. Según la autora, no hay una definición definitiva de lo subalterno, así como no hay respuesta definitiva a su pregunta. Para Spivak, la identidad del subalterno es paradójica:

Por una parte, lo presenta como absolutamente otro (el derridiano *toute-autre*), irrepresentable por parte del horizonte de los sistemas de pensamiento occidentales, prácticamente al margen de la economía global. En otras ocasiones, lo presenta como una categoría histórica real y concreta, más en concreto como un efecto material del capitalismo occidental (Pérez, 2009, p. 28).

La heterogeneidad e inestabilidad, propia del concepto de subalterno en Spivak, otorga una gran riqueza para pensar la complejidad epistemológica, las posibilidades de representación del otro en contextos coloniales y poscoloniales. En los contextos de investigación etnográfica del periodo colonial, el “otro” solía corresponder a la figura del salvaje y primitivo, cuyo pensamiento y cultura eran ininteligibles para el etnógrafo blanco. En sus orígenes, uno de los objetivos primordiales de la antropología era “traducir” ese pensamiento “subalterno” a las élites europeas,

así como responder a sus fantasías culturales. Esta práctica de traducción cultural fue puesta en cuestión por los autores posmodernos. En este sentido, el lenguaje audiovisual es una práctica que abre nuevas posibilidades y que profundiza en el conocimiento de los sujetos sociales.

Jean Rouch, antropólogo y cineasta francés, marcó la historia del cine etnográfico y de la antropología a partir de los años 60. Rouch investigó inicialmente los ritos de posesión y, en una etapa posterior, las transformaciones sociales y culturales poscoloniales en los países africanos, particularmente en Nigeria y Costa de Marfil. Rouch, junto con el sociólogo francés Edgar Morin, construyeron el concepto de *cine verdad*. El cine documental en sus inicios cargaba en sus espaldas con la presión de la objetividad y la verdad. Sin embargo, para Rouch “lo importante no es buscar la verdad a través del cine sino mostrar la verdad del cine” (Gaspar de Alba, 2006, p. 98).

Desde sus inicios la antropología intenta acercarse al subalterno y “leer por encima del hombre” las culturas no occidentales. Los estudios poscoloniales estudian cómo la antropología contribuyó a construir una representación exotizante del subalterno, para legitimar la colonización. Cuestionar la tendencia a “hablar en lugar del otro” es un elemento central en la producción cinematográfica y antropológica de Jean Rouch. Para ello establece pautas metodológicas que de cierta manera buscan darle voz e imagen al subalterno. A una de estas pautas la denomina *antropología compartida*. Rouch busca derribar las fronteras entre el investigador y el “objeto” de estudio. Desde esta perspectiva, en las investigaciones y en las filmaciones estamos inmersos en un encuentro entre sujetos y entre subjetividades.

Otro elemento fundamental es el encuentro, que debe retornar y debe ser compartido con las comunidades y con las personas con las que hemos desarrollado y construido ese conocimiento. Rouch se cuestiona para quién producimos antropología. En palabras del cineasta,

el observador baja de su torre de marfil; su cámara, su grabadora y su proyector —por medio de un extraño camino de iniciación— lo han conducido al corazón del conocimiento y, por primera vez, su trabajo no es juzgado por un tribunal de tesis doctoral sino por la propia gente que ha ido a observar (Rouch, 1995, p. 117).

Rouch no solo quería asegurarse de que las personas accedieran al producto final, sino también de que fueran parte del proceso mismo de creación. Robert Flaherty, pionero del cine documental, tuvo en este sentido mucha influencia en el trabajo de Rouch. Durante la producción de *Nanook, el esquimal* (1922), Flaherty fue proyectándole las imágenes del proceso al mismo Nanook, con el objetivo de tener su punto de vista. Podríamos decir que es también una manera de devolver la mirada, además de hacerlo parte del proceso.

A pesar de las condiciones de poder inherentes a su posición social, cultural y eurocéntrica, Rouch tenía una mirada muy crítica hacia los estudios de las sociedades y decía que “el drama de las ciencias humanas es que debemos considerar a los seres humanos como ‘cosas’. Y esto no es verdad: el humano es el ‘otro’ y el ‘otro’ no es jamás una cosa” (Gaspar de Alba, 2006, p. 98). El sujeto occidental se ha basado en la objetivación del “otro”. En antropología, el concepto de cultura se encargó de clasificar y ordenar el mundo según la mirada occidental, como comenta Mieke Bal:

No hace tanto tiempo que “nosotros” hablábamos en nombre de “otros”, inventando términos como “otredad” y “alteridad”, junto con calificativos como “respeto”, “entendimiento”, “diálogo” e “igualdad”, palabras que nos hacían sentir bien; bien con nosotros mismos. La palabra que se erigió en solitario en lo más alto de ese discurso fue “cultura” (Bal, 2009, p. 366).

Las culturas no occidentales encuentran su lugar en los museos etnográficos, donde el otro se convierte en un espectáculo de curiosidades traídas por los intrépidos viajeros europeos. Uno de los ejemplos más perversos es el de los zoológicos humanos que se empezaron a realizar en París desde 1870, en donde se exhibían a la mirada del europeo culto y urbano los cuerpos salvajes y extraños no occidentales como si fueran animales. Las condiciones en las que se tenía a las poblaciones indígenas en estos “zoológicos” eran deplorables.

Otro elemento que influye en la manera de hacer cine de Rouch es la evolución de la tecnología. A partir de finales de los años 50, las cámaras se vuelven más ligeras y permiten registrar el sonido de manera sincrónica, lo que le dio mayor movilidad y libertad para filmar en exteriores. Los cineastas salieron a la calle en busca del ser humano común y cotidiano. Surgen expresiones audiovisuales más íntimas, y la representación del autor se vuelve más presente y notoria. En el cine de Rouch, la presencia explícita de la cámara no era un problema, contrariamente al movimiento del cine directo, en que el objetivo era intervenir lo menos posible en la realidad. En el cine de Rouch, la cámara era la herramienta que permitía establecer nuevas relaciones sociales con el “otro” y con la realidad. El cineasta generaba situaciones, era un catalizador, un provocador.

Dziga Vertov, cineasta ruso, incide en el cine de Rouch al adoptar el proceso de producción y a la cámara como parte del relato cinematográfico. La cámara es para Rouch un pasaporte a otros universos. Dentro de esta concepción, el autor establece el concepto de *cine-transe*. En su artículo de 1973, “El hombre y la cámara”, Rouch explicita su manera de filmar, en que la corporalidad del cineasta es central. Primero establece: “Para mí, la única manera de filmar es caminando con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando un ballet en el que la cámara misma llega a estar tan viva como la gente que está filmando” (Rouch, 1995, p. 109). También señala:

Aquí se trata también de una cuestión de entrenamiento del control del cuerpo, como el que una gimnasia adecuada nos permite adquirir. Entonces en vez de usar el zoom, el cámara-realizador puede en realidad meterse en la materia, puede preceder o seguir a un bailarín, a un sacerdote o a un artesano. Ya no es él solo, sino que es el “ojo-mecánico” acompañado del “oído-electrónico”. Este extraño estado de transformación en el cineasta es lo que yo he llamado por analogía con el fenómeno de posesión, el “cine-transe” (Rouch, 1995, p. 110).

Este autor cuestiona la división entre la ficción y la realidad. Para el cineasta la vida misma es una ficción, y representa la reapropiación de la realidad por las personas, lo cual es justamente lo que le parece interesante.

El director francés parte de la base que toda filmación de carácter “documental” es esencialmente un acto de creación, un ensayo, una investigación, es decir, un acto de afirmación personal. Por añadidura, Rouch consideraba que todo rodaje de una película implica una cierta intervención o alteración sobre la realidad filmada, es decir, que el acto de filmar conlleva un cierto grado de “ficcionalización” de la realidad. Según Rouch, a lo largo de nuestras vidas redefinimos una y otra vez nuestra identidad y creamos constantemente, a través de la interacción con otros, situaciones que se desplazan entre el imaginario y la realidad. Rouch se obstinó en captar esta capacidad de fabulación, estas ficciones que configuran la vida propia a través de las etno-ficciones (Canals, 2011, p. 74).

Sus películas, como *Yo, un negro* (1958), *La Pyramide Humaine* (1959) y *Jaguar* (1967) fueron clasificadas como etnoficciones. Esta postura metodológica de Rouch genera una ruptura con el discurso objetivista occidental de la realidad. Estas películas siguen la línea de los estudios

poscoloniales, ya que participan de la naturaleza de su objeto de estudio, buscando un desplazamiento discursivo. Además, rompen las fronteras entre el documental y la ficción, la observación y la imaginación, el director y los personajes (Colleyn, 2017). Rouch quiso hacer una antropología participativa y colaborativa a pesar de haber sido un hombre blanco europeo en un contexto colonial.

Lo expuesto anteriormente me remite a Gayatri Spivak en cuanto a las posibilidades que tienen los subalternos de hablar y ser escuchados. En este sentido, a través del cine Jean Rouch encuentra una manera de revertir esa dinámica para darles voz a los africanos.

El carácter performativo y el ejercicio de creación colectiva que implica el cine es lo que más interesa a Rouch para romper con las narrativas dominantes que silencian al otro.

En el cine de Rouch hay el firme convencimiento en la posibilidad de establecer lazos entre los miembros de diferentes culturas, es decir, en la posibilidad de encontrar una continuidad cultural entre los diferentes pueblos a pesar de las aparentes diferencias. Esta apertura a la alteridad es posible desde una mirada libre de prejuicios, que no pretende juzgar al otro antes de tiempo, sino que concibe la relación cultural como un descubrimiento, como un aprendizaje, como una posibilidad de conocer al otro y de conocerse a sí mismo (Canals, 2011, p. 77).

Yo, un negro, de 1958, es un ejemplo del cuestionamiento de Rouch acerca de la representación de lo subalterno. Esta película retrata la vida de tres jóvenes migrantes que llegan a Abiyán, en la Costa de Marfil, en busca de trabajo. Seguimos sus luchas cotidianas en busca de comida, de amor y de felicidad. Por medio de la voz en *off* de los personajes nos adentramos en sus miedos, sus preocupaciones y sus emociones. El mismo título de la obra en primera persona devela una posición narrativa y pone en evidencia la cuestión de la identidad.

Al inicio de la película (ver Imagen 1) a través del uso de su voz Rouch plantea la manera en que se construye la historia:

Cada día jóvenes similares a los personajes de esta película llegan a las ciudades de África. Abandonaron la escuela o los cultivos para intentar entrar en el mundo. Saben hacer de todo y no saben hacer nada. Son la nueva enfermedad de las nuevas ciudades africanas: la juventud desempleada. Esta juventud, atrapada entre la tradición y las máquinas, entre el alcohol y el islam, renuncia a los ídolos tradicionales para interesarse en el boxeo y en el cine.

Durante seis meses seguí a un grupo de jóvenes inmigrantes nigerianos que llegaron a Treichville, en los alrededores de Abijan. Yo les propuse hacer una película donde ellos representarían sus propios personajes. Donde ellos podrían hacer todo y decir todo. Es entonces así que improvisamos esta película. Uno de ellos, Eddie Constantine, fue tan fiel a su personaje Lemmy Caution, agente federal americano, que fue condenado a tres meses de prisión durante la filmación. El otro, Edouard G. Robinson, la película se convirtió en el espejo donde él mismo se descubre: el antiguo soldado de Indochina perseguido por su padre porque había perdido la guerra. Es él el héroe de la película, le doy la palabra (Rouch, *Yo, un negro*, 1958).

La película es narrada principalmente por Oumarou Ganda, quien se hace llamar Edouard G. Robinson, como un actor de cine de Hollywood (ver Imagen 2). A lo largo de la historia descubrimos la ciudad a través de las imágenes filmadas por Jean Rouch, pero comentadas por la voz de Edouard, quien con humor y cercanía nos hace cómplices de sus aventuras. En la puesta en escena de *Yo, un negro*, los personajes no solo a través del sonido, sino también de la imagen, nos interpelan y nos miran. Esto nos permite acercarnos a la cotidianidad de una ciudad africana en

proceso de transformación social y económica. La cámara los acompaña con toda naturalidad por las calles de Abiyán. Los jóvenes de esta película muestran la capacidad de redefinirse que tienen los migrantes, así como su aptitud para afrontar los cambios que ha traído la colonización y que los ha llevado a dejar su tierra natal. Todo proceso migratorio, como el que se retrata en la película, conlleva una reinvencción de nosotros mismos.

Cuando migramos tenemos la posibilidad de ser otro. Nuestras identidades y cómo definimos lo que somos son una mezcla entre ficción y realidad, como lo que nos propone Rouch en sus películas.

Su concepto de antropología compartida de cierta forma se materializa en la construcción de estos relatos, que unen las imágenes filmadas por Rouch y la voz en primera persona de los personajes. La voz de Edouard fue grabada posteriormente a las imágenes. Compartir sus filmaciones con los que han sido los sujetos y actores fue una preocupación central para Jean Rouch.



Imagen 1: Fotograma del inicio de *Yo, un negro* (1958), de Jean Rouch.



Imagen 2: Fotograma del protagonista de *Yo, un negro* (1958), de Jean Rouch.

Cabe preguntarse cómo podemos asegurarnos de que una representación es adecuada a aquello que representa. Rouch buscaba entenderse a sí mismo a través del otro y quería que ellos mismos fueran quienes dejaran constancia de su propia visión del mundo, como un mecanismo de corrección de sesgos, como una forma de evitar la imposición externa de sentido. Varios puntos de la propuesta de Rouch podrían interpretarse como una postura similar a la de Spivak sobre los estudios subalternos. Primero, no piensa al antropólogo como una figura externa a los acontecimientos observados, sino como alguien que desarrolla un rol activo durante el trabajo de campo. La presencia del cineasta es problematizada y se convierte en objeto de estudio antropológico. En la religión de los Shongay, donde trabaja, existe la creencia de que todo individuo tiene un doble que habita en un mundo paralelo, que es en sí mismo un doble del mundo terrestre. Para Rouch, el cineasta se encontraría inmerso en un estado excepcional que, de forma análoga al poseído, le llevaría a realizar movimientos inusuales y le dotaría, gracias al uso de la cámara y del equipo de sonido, de unas capacidades sensitivas extraordinarias. Segundo, tenía una gran preocupación por transmitir el punto de vista del otro y hacer evidentes los procedimientos de producción. Tercero, Rouch quería descolonizar el pensamiento occidental al destacar el hecho de que no se podía disponer del privilegio de la mirada. La mirada a cámara es utilizada por Rouch como otro recurso que permite generar una representación del "otro" más cercana y más íntima (ver Imagen 3). Y como se discutió anteriormente, permite evidenciar la interacción y la presencia de la cámara.

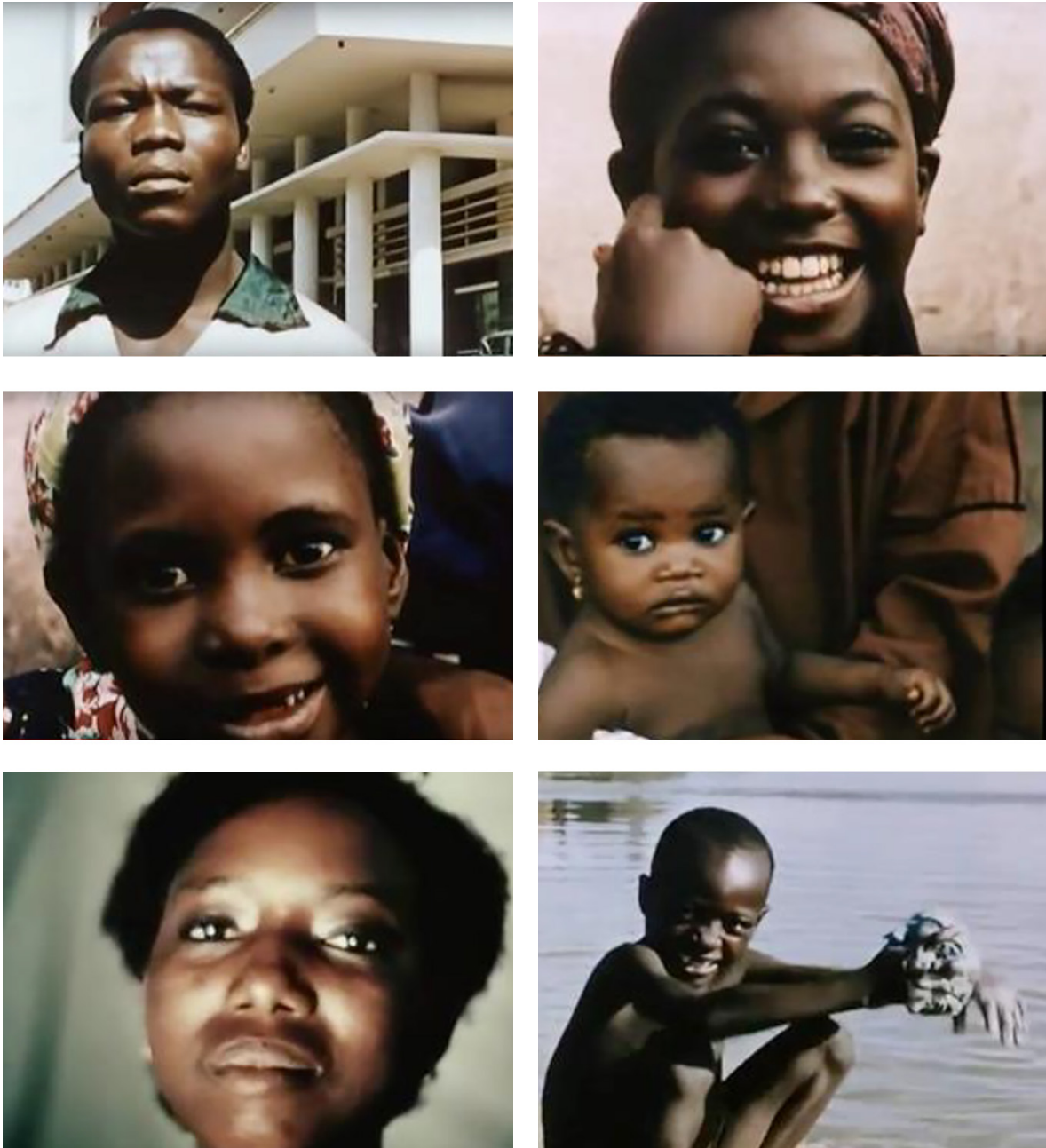


Imagen 3: Fotogramas de *Yo, un negro* (1958), de Jean Rouch.

Contrariamente a la mayoría de los antropólogos africanistas de su época, Rouch reivindicó la contemporaneidad de África y exploró sus transformaciones. El cine permite establecer lazos entre miembros de diferentes culturas y encontrar una continuidad entre los diferentes pueblos en la diversidad. Rouch concibe la relación cultural como un aprendizaje, como una posibilidad de conocer al otro y de conocerse a sí mismo. Salirse de la civilización dominante para intentar ser el “otro” es un elemento central en el trabajo de este autor. Esa tensión y contradicción es el motor del cine de Jean Rouch.

Gilles Deleuze, filósofo francés, subraya esa necesidad de convertirse en “otro” que se aprecia en el cine de Jean Rouch y Pierre Perrault:³

Perrault y Rouch, los dos autores deben hacerse otros con sus personajes, al mismo tiempo que sus personajes deben hacerse otro también. La célebre fórmula: “Lo cómodo del documental es que uno sabe quién es y a quién filma”, pierde validez.

La forma de identidad Yo = Yo (o su forma degenerada, ellos = ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el “Yo es otro” de Rimbaud (Deleuze, 1985, p. 205).

La verdad y lo real estarían en el encuentro entre las subjetividades durante el proceso del trabajo de campo y de la filmación. El antropólogo aprende de los representantes de la otra cultura, quienes, a su vez, adquieren nuevas experiencias a través de la relación con el antropólogo, con quien comparten un mismo proyecto cinematográfico.

Conclusión

Cabe destacar que toda representación es mediada por discursos y cuerpos que suelen estar atravesados por dinámicas de poder. En *Yo, un negro*, por más voz que les diera a sus personajes, el montaje final lo elaboraba Rouch y las decisiones narrativas también las tomaba él. Además, la misma expresión “darle la voz a” es cuestionable; ¿no tienen ya su voz? ¿O debe venir un intelectual occidental a legitimar esas voces para que sean escuchadas? Es esencial deconstruir los mecanismos de representación de los que se otorgan el mandato de hacer escuchar las voces de los subalternos. Pero es importante recalcar que para Spivak la subalternidad se identifica con una posición heterogénea, siempre susceptible de cambiar. El hecho de que los personajes de Rouch hablen en primera persona de sus experiencias es una condición necesaria pero no suficiente para que estos sean reescuchados y entendidos. Como señala Pérez, la cuestión de la representación es compleja para Spivak, quien sitúa

el problema teórico de la representación del subalterno en todos los polos de ese proceso: en el del sujeto que trata de representarlos (el intelectual), en el del objeto de la representación (el subalterno), y en el modo de la representación (la teoría, el método, el concepto) (Pérez, 2009, p. 10).

Estas contradicciones inherentes a la cuestión de la representación es lo que Spivak relaciona con el concepto del “doble vínculo” (*double bind*)⁴, como “un ir y venir elíptico entre dos posiciones de sujeto en la que al menos uno de ellos —o por lo general ambos— se contradicen y al mismo tiempo se construyen entre sí”.⁵

Por un lado, necesitamos una representación para “saber” lo que significa ser “subalterno”, pero esa representación en sí misma es precisamente eso, una representación cuyo significado está sobredeterminado y distorsionado, ya que es mediado a través de un sistema de producción de significados.

³ Pierre Perrault (1927-1999), cineasta, poeta y realizador de radio de Quebec. Su filmografía y biografía se encuentran en la web NFB.ca, la cual facilita las películas producidas por la National Film Board of Canada: www.onf.ca/selections/denys-desjardins/oeuvre-de-pierre-perrault

⁴ Este concepto fue inicialmente desarrollado por el antropólogo Gregory Bateson en su análisis sobre la esquizofrenia.

⁵ Frase tomada de Rahul K. Gairola en su entrevista con Spivak el 25 de septiembre de 2012. Ver <http://politicsandculture.org/2012/09/25/occupy-education-an-interview-with-gayatri-chakravorty-spivak>

Como sistema de producción de significados, el cine utiliza el poder de la imagen y la mirada. ¿Quién nos mira cuando vemos una película? ¿La pantalla? ¿El personaje? ¿El realizador? Las imágenes tienen un gran poder de hacernos sentir parte de las situaciones que vemos y oímos. Las maneras de mirar tienen una historia colonial. Como filmamos al otro equivale de cierta manera a cómo lo miramos socialmente y culturalmente. En el orden colonial algunos tenían “el derecho a mirar sin ser vistos” (Amad, 2013, p. 50).

En antropología, la metáfora de Malinowski —fundador del trabajo de campo etnográfico— de “ver a través de los ojos del otro” es muy clara en cuanto a la importancia de lo visual en la representación etnográfica. La mirada colonial es una mirada “panóptica”, donde el colonizador tiene el derecho a mirar sin ser mirado de regreso (Foucault, 1975). Existe de cierta forma una “patología visual” en donde la ciencia se cruza con el espectáculo, como en los zoológicos humanos a final del siglo XIX. En los últimos 20 años se ha discutido sobre el rol disciplinario de lo visual y la cuestión del “regreso de la mirada” (cuando los sujetos ven directo a la cámara) en los regímenes coloniales.

El “regreso de la mirada” (Amad, 2013) se puede entender de varias formas. Primero, como una manera de evidenciar que las personas son filmadas y, segundo, como una manera de rechazar la mirada monolítica y unidireccional de las estructuras tecnológicas de occidente para mirar al culturalmente otro. Se pone así en evidencia la intencionalidad de interpelar al espectador. Que los sujetos vean a cámara fue una cuestión estética y estilística aceptada hasta los años 30. En 1965, el cineasta africano Ousmane Sembene le regresa a Jean Rouch la mirada y le dice: “Tú nos miras como si fuéramos insectos” (Amad, 2013, p. 49).

El gran aporte de Rouch es la creatividad para producir conocimiento en el entorno colonial. En este sentido, Spivak expresa también el poder de la imaginación para profundizar en la comprensión del “otro”: “La imaginación, que es nuestra capacidad inherente a volvernos otro, puede conducir quizás a comprender a otras personas desde adentro, para que el proyecto [de la Revolución Industrial] no sea una devastación completa de la política y de la sociedad a través de una manía por el autoenriquecimiento”⁶ (Spivak, 2012, p. 111).

El lenguaje audiovisual abre las posibilidades de representación hacia formas más colaborativas y participativas de producción de conocimiento, y adquiere cada vez más relevancia en las ciencias sociales. Los aportes de Spivak y Rouch son centrales para cuestionar desde dónde miramos y escuchamos al otro y, por ende, a nosotros mismos. Jean Rouch estaba en una profunda búsqueda de su propia identidad. El cine se revela como un medio que permite que el subalterno nos devuelva la mirada, para sentirnos de regreso observados y romper con las estructuras sensitivas de poder que pretenden despojar al otro de la posibilidad de mirar y hablar.

Bibliografía

- Amad, P. (2013). Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies. *Cinema Journal*, 52(3), 49-74.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Yaiza Hernández (trad.). Murcia: Cendeac.
- Canals, R. (2011). Jean Rouch, un antropólogo de las fronteras. *Imagens da cultura/Cultura das imagens*, 1, 63-82.
- Colleyn, J. P. (2017). Quelles sont les voix du film? *Journal des africanistes*, 87(1/2), 346-366.

⁶Traducción propia.

- Deleuze, G. (1985). Las potencias de lo falso. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (pp. 201-206). Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. París: Gallimard.
- Gaspar de Alba, R. E. (2006). Jean Rouch: El cine directo y la antropología visual. *Revista de la Universidad de México*, 32, 96-98.
- Pérez, M. A. (2009). *La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos*. Barcelona: MACBA.
- Rouch, J. (1995). El hombre y la cámara. En E. Ardévol y L. Pérez-Tolón, *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 95-121). Granada: Diputación de Granada.
- Spivak, G. (2012). *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University Press.
- Turner, T. (1992). Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today*, 8(6), 5-16.
- Vernet, M. (1989). The Look at the Camera. *Cinema Journal*, 28(2), 48-63.

Filmografía

- Rouch, J. (director). (1958). *Yo, un negro*. Francia.