

“La pirámide humana” de Jean Rouch

PEC de Antropología Audiovisual y digital. UNED

José Vicente Pruñonosa Reverter. Enero 2022

La capacidad del cine para establecer un puente entre el imaginario y la realidad haciendo vivir al espectador una experiencia emocional de tipo empático es innegable. La antropología, en su indagación sobre la permanente construcción cultural de las sociedades humanas, no podía desdeñar una herramienta de tal calibre.

Sin embargo, como se ha señalado, en comparación con el instrumento comunicacional más habitual de los seres humanos, el lenguaje audiovisual es “semánticamente rico, pero sintácticamente pobre”¹ o, dicho de otra manera, “carece de la segunda articulación”² propia de las lenguas de nuestra especie.

Ciertamente la potencia de las imágenes en movimiento amplía considerablemente el campo semántico de la representación limitando, a su vez, las posibilidades de la articulación sintáctica compleja. La comparación entre una novela y una película de ficción lo hace evidente. En la lectura de la novela resulta relevante apreciar el intento de acotar la gama de alternativas interpretativas con la estructuración sintáctica de las flexiones verbales y las nominales. En el caso de la película, por el contrario, la riqueza de las sugerencias audiovisuales es tal que se hace necesario un “hilo conductor”, aunque si éste resulta demasiado “alambicado” se corre el riesgo de la desconexión de un espectador “subsumido” en la expresividad de la combinación de imágenes y sonidos que se le ofrece.

¹ Crawford P.I. en Crawford P.I. y Turton D. (eds.) en *Film as Ethnography* pp. 66-82 referenciado en Grau R. (2002) *Antropología Audiovisual* pg. 128

² Metz Ch. referenciado en Zunzunegui (1998) *Pensar la imagen* pg. 176 referenciado a su vez en Grau R. (2002) *Ibídem* pg. 68

En el cine es, pues, el montaje el que adquiere el rol que podríamos considerar “sintáctico” y por más que se le pueda considerar “pobre” con relación al lenguaje verbal-textual adquiere un protagonismo que será definitorio en relación al material audiovisual que queramos producir o analizar.

En este caso, se trata de reseñar “La Pyramide humaine” (1958) tercer largometraje del antropólogo y cineasta Jean Rouch, quien ha representado un verdadero hito en la historia del cine etnográfico con su propuesta de antropología compartida³ que anticiparía el “no acerca de otros, sino cerca de otros”⁴ de T. T. Minh-Ha así como con sus estrategias de “cinéma-sincerité”⁵ para provocar situaciones significativas en el límite entre la ficción y la realidad.

Antes de comenzar propiamente con el análisis de la película, resulta conveniente situar a su autor, Jean Rouch, con mayor precisión.

Apasionado del surrealismo, crítico con un positivismo que consideraba etnocéntrico, Rouch se inspira, por una parte, en Flaherty y su esfuerzo para establecer lazos afectivos y puentes de interpretación entre universos simbólicos diferentes⁶ y, por otra, en Vertov con su manejo de lo imprevisto para mostrar contradicciones y presentar discursos.⁷

Ese sentido de la contingencia de este último director, ese “no conocer previamente la historia”⁸ alcanzan en Rouch un magistral manejo de un cierto desorden creativo que

³ Canals, R. (2010). Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras. En: https://www.academia.edu/10406537/Jean_rouch_Un_antrop%C3%B3logo_de_las_fronteras

⁴ Min-ha, T.T. (1983) Reassemblage (1983) “deconstruccionista” citada en Sama, S. (2021) 31019394-PRACTICA+ANTROPOLOGÍA+AUDIOVISUAL+GRADO.pdf con las instrucciones para esta PEC pg.11

⁵ Canals, R. (2010). *Ibidem* pg. 77

⁶ Flaherty, R. (1922) Nanuk, el esquimal <https://www.youtube.com/watch?v=f8J9NRchOE>

⁷ Vertov D. (1924) Кино Глаз (Cine-Ojo, 1924) referenciado en Canals, R. (2010). *Ibidem* pg.68 en: <http://www.veoh.com/browse/videos/category/educational/watch/v11996229S9TrDhFt>

⁸ Entrevista con Jean Rouch. Por Enrico Fulchignoni: <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/fulchignoni/fulchi.php>

acaba resultando una excelente fabulación que juega con los límites entre lo imaginario y la realidad para ayudar a hacer aflorar aquello que la cotidianeidad parece enmascarar.

El ser, como diría Crawford, una “mosca en la sopa”⁹ y tener presente en todo momento la interacción entre las tres miradas, la de los filmados, la suya y la del espectador ha convertido a Jean Rouch en un exponente tanto de la influencia del surrealismo en el cine de hace más de medio siglo, con un “cinema-verité”¹⁰ que alcanzaría en Godard una de sus principales expresiones, como del posmodernismo etnográfico que tiene en su propuesta de antropología compartida y visibilización de los condicionamientos del autor con el uso de la “primera persona” una forma de trabajo en esta disciplina que continua bien vigente.

No por ello, la autoescenificación que también pretende Rouch, deja de tener sus críticas ya que la apropiación de los medios audiovisuales por parte de los “objetos” de investigación, convertidos en sujetos autónomos, su “empowerment”, puede ser visto, en ocasiones, como una estrategia con dejes paternalistas ya que ¿quién tiene el poder de representar a quién?¹¹. En última instancia tal representación acaba quedando en manos tanto del antropólogo-director como en las de los espectadores a los que va dirigida la producción audiovisual. La multivocalidad no es, no puede ser, completamente simétrica y las alternancias que aportan autenticidad no consiguen, sin embargo, aunque lo pretendan con las mejores intenciones, esconder esos desequilibrios estructurales.

Aún con todo, no cabe duda de que Jean Rouch aportó un aire profundamente renovador al cine etnográfico, desencarcarando unas producciones anteriores excesivamente colocadas en el papel distante del frío observador omnisciente y generando, como consecuencia, una cascada de experimentación que ha continuado hasta nuestros días.

⁹ Crawford P.I citado en Ardévol, E.(1996) La representación audiovisual de las culturas. Representación y cine etnográfico. Quaderns de L'íca, núm 10. pg.139

¹⁰ Entendiendo la cámara como un “*catalitzador* del acontecimiento que filma” Ardévol, E.(1996) *Ibidem* pg.143

¹¹ Ardévol E. y Lanzani D. (2014) Visualidades y materiales de lo digital: caminos desde la antropología en *ANTHROPOLOGICA*, año XXXII n° 33 pg. 27 en referencia a los cucapá.

LA PIRÁMIDE HUMANA

“Esta película es un experimento del autor con un grupo de adolescentes negros y blancos. Una vez empezado el juego, el autor se ha limitado a filmar su desarrollo. Esta película es la historia de la difícil amistad entre blancos y negros. Denise y Nadine son estudiantes en París Son amigas. Sin embargo, hace un año en África eran alumnas del mismo instituto y no se conocían. Fue en Abidjan capital de la República de Costa de Marfil donde propuse a los estudiantes del instituto de Cocody rodar una película donde se mostrara lo que podría ser una amistad sin ningún tipo de complejo racial”

Esta presentación que hace Jean Rouch a los espectadores de “La Pirámide Humana”, rodada en 1958, no es solamente un ejercicio explicativo sino también ético. No hay trampa ni cartón, quedando las intenciones claras desde el principio. Estamos ante una ficción provocada con un objetivo expuesto sin ambages a las tres miradas: la explícita del director que aparece en esas escenas y pone la voz en off, la de los protagonistas a los que se verá a continuación escuchando y aceptando la propuesta de Rouch



y, finalmente, en el mero inicio de la proyección, la del espectador al que van dirigidas las palabras que acabamos de reseñar acompañadas de imágenes de Denise (negra) y Nadine (blanca) paseando juntas por París así como del instituto donde estudian los protagonistas en Abidjan.

Después de esta introducción, de los créditos iniciales y de una presentación genérica, Nadine y Denise, respectivamente, nos explicaran los sentimientos que tienen hacia sus compañeros, haciendo uso de un subjetivismo que busca, desde el inicio la conexión empática propia del cine de ficción de forma que el tono “documental” ofrecido en la introducción comienza a diluirse. Habrá, eso sí, una intervención posterior de Rouch a la entrada de la parte final así como en la conclusión para retrotraer de nuevo al espectador a ese tono, recordándonos cuales son los verdaderos propósitos del filme, no fuera a ser que la inmersión en la trama ficcional nos llevase a olvidarlos.

Después de los 10 minutos dedicados ¹³a la “presentación” de sus compañeros de grupo, Denise y Nadine hacen unas reflexiones genéricas sobre el otro grupo que sirven de pórtico a los debates que tendrán lugar en cada uno de ellos.

Aquí resulta importante recordar que Rouch avisó que repartiría algunos papeles que deberían representar las posiciones “racistas” o, si se quiere, las más proclives a mantener esa especie de “apartheid” que en la práctica estaban teniendo los estudiantes del instituto Cocody de Costa de Marfil (año 1958). La precaución puede parecer forzada pero la verdad es que seguramente calibró, con acierto en mi opinión, que si no hacía ese reparto de papeles nadie querría asumir una posición impopular y que de esta manera se “obligaba” a unas personas (seguramente a las que atribuyó mayor poder “actoral”) a mostrar argumentos que, en la realidad circulaban entre unos y otros, aunque nadie estaría dispuesto a evidenciarlos delante de una cámara a no ser que se le eximiese de responsabilidad por estar “representando” un papel asignado.

Una vez que Denise pudo superar las resistencias de algunos de sus compañeros negros se nos ofrecen imágenes en “positivo” con fraternización (guitarras, fútbol) para, a continuación (minuto 31 de una proyección de 88 en total) plantear un primer tema de debate conjunto: el tuteo que una vendedora del mercado le hace a Nathalie, una de las adolescentes negras participantes. Sus compañeros negros lo ven mayoritariamente como una discriminación mientras que los blancos tienden a restarle importancia.

¹³ En el montaje los tiempos empleados en cada sección de la película resultan altamente significativos

Cabe señalar que en francés, el idioma de la mayor parte de la cinta y que es el que se utiliza en el instituto de Abidjan¹⁴, el “vous” es lo considerado normativo cuando te diriges a un desconocido, como era el caso y si se emplea el “tú” reservado para situaciones de mucha familiaridad, cuando éstas no se dan, puede ser interpretado como indicativo de que quien lo utiliza quiere transmitir una cierta superioridad sobre aquel a quien el tuteo va dirigido. Por esta razón se origina cierto debate en el que los estudiantes blancos tienden a restarle importancia al incidente, mientras que los negros insisten en que se trata de una falta respeto. De esta manera se nos muestra como las situaciones pueden valorarse de manera diferente según el lado que se ocupe dentro de una relación asimétrica.

A continuación sigue otra escena de “integración” en esta ocasión a través del baile en el que es precisamente la vitalidad y ritmo de Nathalie la que contribuye a la incorporación del “componente” africano ya que tanto las guitarras como el fútbol tenían más bien el carácter de importaciones “europeizantes”.



De esta forma se avanza en el metraje hasta llegar a la lectura del poema que da nombre a la película y que sirve para dar “una vuelta de tuerca” en la terminología clásica de la narrativa teatral a la historia:

"De joven abrí mis brazos a la pureza. No fue más que un aleteo, un latido en el cielo de mi eternidad. Un latido de amor que late en los corazones conquistados. Ya no podré caer. Amando el amor!"

¹⁴ Costa de Marfil (Côte d'Ivoire) fue colonia francesa desde 1848 hasta 1960, dos años después de la filmación.

En realidad, la luz me deslumbra. Guardo la suficiente para mí, para observar la noche. Toda la noche. Todas las noches.

Todas las vírgenes son diferentes. Yo siempre sueño con una virgen.

En la escuela se sienta delante de mí con una bata negra. Cuando se gira para pedirme la solución de un problema la inocencia de sus ojos me confunde hasta tal punto que, sintiendo lástima de mi confusión, pasa sus brazos alrededor de mi cuello.

En otro lugar, ella me deja. Se sube a un barco. Somos casi desconocidos, pero es tanta su juventud que su beso no me sorprende en absoluto.

Cuando está enferma tomo su mano entre las mías hasta el final. Hasta despertarme. Acudo rápido a sus citas por miedo a no llegar antes de que me invadan otros pensamientos.

Una vez el mundo iba a desaparecer y lo desconocíamos todo de nuestro amor.

Ella buscó mis labios con movimientos de cabeza lentos y cariñosos.

Realmente esa noche creí...que me la llevaría al día.

Y siempre es la misma confesión, la misma juventud, los mismos ojos puros, el mismo gesto ingenuo de sus brazos alrededor de mi cuello, la misma caricia, la misma revelación, pero nunca es la misma mujer.

Las cartas han dicho que algún día me la cruzaré, pero sin reconocerla. Amando el amor!"¹⁵

Su toque "romántico" es utilizado para dar cobertura a una posible fuente de conflictos. A partir de ese momento Nadine se convierte en el centro de una pugna amorosa (dos blancos Alain y Jean Claude por un lado y dos negros¹⁶ Baka y Raymond) que ella no quiere dirimir a pesar de los consejos de Denise.

El "in crescendo" toma carta de naturaleza cuando Nadine invita a todos a una fiesta en su casa y Jean Claude y Alain se pelean (un mensaje sobre la mayor agresividad de los blancos?) y ella acaba paseando por la ciudad con Baka y despertando las ilusiones de éste.

¹⁵ Referencia de Éluard, P. (1926) *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, Cahiers du sud

¹⁶ En el film son llamados africanos porque así se referencian con frecuencia en el continente a los negros aunque, propiamente, algunos de los blancos han nacido y vivido siempre en África, como pasaba con los criollos en América Latina.

A continuación y como contrapunto al tono de conflicto amoroso que va tomando la película, Rouch introduce unas escenas de contenido político en las que se debate sobre el apartheid de Sudáfrica y, en definitiva, el colonialismo, con los argumentos más adversos a éste de la parte de Denise y de Jean Claude.

En otro ejercicio de “desinmersión” en la historia que, en términos de la antropología posmodernista, podríamos catalogar como de reflexividad, vemos ahora aparecer (minuto 72) a los protagonistas con el realizador visionando animadamente fragmentos de la propia película, justo antes de que la voz de Rouch nos anticipe sus intenciones para el final de la película:

“¿Por qué no llevar la experiencia a su límite extremo? ¿Por qué no someter esta joven amistad a la prueba del drama? De un drama ficticio, por supuesto, pero que acabaría siendo real en cuanto lo filmáramos liberando así a los que creían demasiado en su juego”.

El drama incorporado consiste en que todos van al barco de Alain, al que llaman “capitán” porque funge como tal en un barco varado y abandonado en las inmediaciones de Abidjan. Tal escenario resulta sugerente y apropiado para las escenas que tienen lugar.

Un baile en la cubierta el cual Alain, bajando desde lo alto del palo mayor de “su” barco interrumpe agresivamente porque Nadine besa a Jean Claude para, después, acabar lanzándose a un mar tempestuoso que lo acaba engullendo.



A partir de aquí se genera un distanciamiento entre blancos y negros, los primeros atribuyendo la muerte al propio Alain y los segundos a Jean Claude y a Nadine. Esta separación se resume en una imagen donde sentados en círculo se van separando mientras Denise (símbolo del entendimiento) se queda de pie en medio. Nadine regresa a Francia, de donde se supone que habría llegado al comienzo de la ficción, y la película termina no sin que antes Rouch apostille, con imágenes de Alain, Denise, Nadine y Baka paseando por París:

“Qué más da una historia verosímil o copiada ¡Qué más da la cámara o el micro! ¡Qué más da el director! ¡Qué más da si durante estas semanas ha nacido una película o si esta película no existe! Lo que ha ocurrido alrededor de la cámara es más importante. Ha ocurrido algo entre esas clases de cartón esos amores poéticos e infantiles, esos simulacros de catástrofes. Diez chicos y chicas, diez africanos y europeos han aprendido a amarse, a enfadarse, a reconciliarse, a conocerse. Lo que muchos años yendo juntos a clase no consiguieron...lo ha conseguido una simple película con su improvisación cotidiana.

Para todos estos jóvenes africanos y europeos la palabra "racismo" ya no significa nada. La película acaba aquí, pero la historia aún no se ha terminado. Nuestra historia es tan simple y a la vez tan complicada, pero nos corresponde hacerla a nosotros, a todos nosotros. Ahora, nos volveremos a separar pero esta película nos ha permitido ser amigos. Hay un proverbio africano que dice "si conoces las cualidades de alguien, sólo lo conoces pero si conoces sus defectos, entonces es que lo amas de verdad"

Toda una declaración que ahora nos puede parecer un tanto ingenua, pero que refleja la creencia de Jean Rouch en que un cine como el que el realizó hace más de 60 años era capaz de intervenir favorablemente en algunos de los conflictos políticos con componentes de “separación” cultural dando pie a una “amistad” que ayudaría a resolverlos. Toda una propuesta mancomunada de la antropología y de las técnicas de realización audiovisual para alejarse tanto de una “cientificidad” positivista de la cual él renegaba como de una visión etnocéntrica a la que consideraba estimuladora cuando no generadora del racismo.

A MODO DE AMPLIACIÓN DEL CONTEXTO

El que Jean Rouch fuese ingeniero antes que antropólogo y cineasta no fue solamente una circunstancia que le llevó a Níger en 1941, en plena segunda guerra mundial para dirigir la construcción de un puente y a observar impresionado un rito de posesión después ante la muerte por un rayo de diez de sus trabajadores, sino que acabó por constituir, como él mismo explicó, una fuente de inspiración permanente¹⁷ .

Lo refleja, como él mismo manifestó, el que el método de las aproximaciones sucesivas, empleado en muchas ocasiones en los trabajos de ingeniería, se convirtiera en la dinámica habitual de construcción de sus películas y la “resistencia a los esfuerzos alternos” por la que el metal de un puente es capaz de “adaptarse” a cargas superiores según éstas se van aumentando intercalando períodos en los que son reducidas, constituya la idea matriz de los procesos de alternancia y de tensión y distensión en sus filmes.

A su vuelta a Francia, expulsado de Níger, en 1942, por ser “gaullista”, es decir simpatizante de la resistencia a la ocupación nazi, Rouch se interesará por la etnología y contactará en el museo del Hombre de París con Marcel Griaule, también con formación inicial de ingeniería y conocido por sus estudios pioneros sobre el pueblo africano de los dogón. Tras formarse rigurosamente en antropología, regresará al Níger que le había fascinado en 1947 para realizar su tesis sobre los ritos de posesión y la religión songhai.

Será entonces cuando se dará cuenta de que la mejor manera de transmitir el contenido de estos ritos consistía en su filmación y se dedicará a ello con la ayuda de Damouré Zika al que había conocido como trabajador forzado en su primera visita al país y al que le unía una gran amistad que se prolongará durante muchos años. La habilidad técnica y la creatividad “africana” de Damouré le serían de gran utilidad y éste acabaría constituyendo junto a Lam Ibrahima Dia y Tallou Mouzourane junto al propio Rouch un

¹⁷ *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang* (1992) referenciado en http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/16632_1

cuarteto que realizaría muchas de las posteriores películas como “Petit à petit” (1969), consideradas por el etnorealizador francés como de autoría compartida lo que conlleva el reparto de los posibles beneficios de ellas¹⁸.



Petit à petit (1969)

En 1948, Rouch presentó en el museo del Hombre “Les maîtres fous”, sobre los ritos de posesión de los hauka, produciendo tal reacción negativa que Griaule dijo que habría que quemarla¹⁹. Muchos africanos que la vieron se sintieron ofendidos porque el sacrificio del perro los presentaba, a su juicio, como salvajes y a los europeos les provocaba repulsión e incomodidad las muecas tan extrañas de los participantes en el rito.

Sin embargo, acabó reconociéndose que “Les maîtres fous” significaba una aportación inestimable al mostrar un medio de autodefensa colectiva contra la opresión colonial directa, algo que sin esa película hubiera quedado fácilmente en el olvido, razón por la cual constituía un elemento de primer orden en la interpretación de la posesión como reacción protectora de la salud mental frente a un medio severamente hostil.

¹⁸ Bregstein Ph. (2008) <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/bregstein/bregstein.php>

¹⁹ Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang (1992) *Ibidem*



Les maîtres fous (1948)

De esta manera, Jean Rouch, hijo de un investigador de la Antártida que le llevó a su hijo a ver su primera película, “Nanuk, el esquimal” de Robert Flaherty, que tanto le impactó, acabaría convertido en un etnocineasta muy influyente y altamente reconocido.

Rouch siguió experimentando toda su vida y, por ejemplo, en 1960 diez años después de su rodaje, observaría con gran interés las impresiones generadas en los participantes en su “Bataille sur le grand fleuve” constatando el poder evocativo del cine y como la caza frustrada de un hipopótamo, con la consiguiente vergüenza de los cazadores, podría convertirse en algo épico hasta las lágrimas sin necesidad de una música tipo regimiento de caballería en películas del oeste que le había sido añadida inicialmente.

REFLEXIONES FINALES

Si para Jean Rouch la antropología era equivalente a la poesía²⁰ no estaría de más utilizar la expresión de un gran poeta, Arthur Rimbaud con su “Je est un autre” para sintetizar la motivación de Rouch como “yo quiero ser otro, además de blanco francés quiero ser un negro nigeriano”. Con ello el poder empático del cine, al que hacíamos referencia en la introducción de este breve trabajo, se produce no solo entre espectadores y protagonistas como es habitual en el cine de ficción clásico sino que parte de una identificación previa del director que utiliza su cámara más que como participante como provocadora desde una posición de cercanía y complicidad con los protagonistas. Todo ello avala la autenticidad de la expresión “cinema-sincerité” que Rouch utilizó para su propio cine y lo convierte en una herramienta antropológica de gran utilidad.

Y la manera de aproximarse a conseguirlo consistió en asociarse con sus amigos Dambouré, Lam y Tallou para hacer películas de ficción que con su libertad creativa y su sintaxis autogenerada provocasen un conocimiento empático superior al de cualquier documental o tesis etnográfica academicista.

En “La pyramide humaine”, sin embargo, Rouch ensayó otro tipo de asociación, esta vez con estudiantes blancos y negros de un instituto de costa de marfil para elaborar un alegato contra el racismo y su apartheid, justamente unos pocos años antes de la ola de independencias africanas que, conllevaría, como él mismo reconocería, el fin de su “caméra voyante” en ese continente²¹.

Su peculiar manera de filmar sería reconocida por el poeta surrealista André Breton y se extendería más allá del cine etnográfico que a él particularmente le interesaba²² siendo determinante en el conocido como “cinema-verité” del que Deleuze diría que “más que un cine de verdad era la verdad del cine”²³.

²⁰ Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang (1992) *Ibidem*

²¹ En 1961 Rouch se volvería hacia su “tribu” francesa y rodaría “Chronique d’un été” con Edgar Morin

²² Como Rouch repitió en muchas ocasiones, por ejemplo en *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang* (1992): “los cineastas me consideran etnógrafo y los etnógrafos cineasta”

²³ Deleuze, G. (1996) *La Imagen Tiempo* referenciado en Sama, S. *Ibidem* pg. 11

En cuanto a la antropología, propiamente dicha, la conexión de los trabajos de Rouch con el desarrollo posmodernista de esta disciplina es relevante ya que pese a su formación inicial como ingeniero, su crítica al positivismo por etnocentrista y su defensa de otra forma de entender el rigor sin huir de la subjetividad entronca claramente con esta corriente antropológica, hoy mayoritaria, proporcionándole, a su vez, elementos provenientes del mundo audiovisual.

De esta manera el camino abierto por Rouch ha ayudado a convertir el cine en una herramienta de utilidad para las propias comunidades como puede verse en trabajos recientes como el del “Madres” (2019) de Josefina Cordera con la colaboración de la antropóloga Natalia Bértmudez donde las madres de presos argentinos participan en la elaboración de un documento que ayuda a la denuncia sobre la situación de sus hijos.

BIBLIOGRAFIA (por orden alfabético):

-Ardévol, E.(1996) La representación audiovisual de las culturas. Representación y cine etnográfico. *Quaderns de L'ICA, núm 10*

-Ardévol E. y Lanzani D. (2014) Visualidades y materiales de lo digital: caminos desde la antropología en *ANTHROPOLOGICA, año XXXII nº 33*

-Bregstein Ph. (2008) *Jean Rouch, pionero del cine de ficción: un resumen personal* <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/bregstein/bregstein.php>

-Canals, R. (2011). Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das imagens 1: 63-82*

-Crawford P.I. y Turton D. (eds.) (1992) *Film as Ethnography* , Manchester University Press

-Deleuze, G. (1996) *La Imagen Tiempo* Paidós

-Éluard, P. (1926) *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, Cahiers du sud

-Fulchignoni E. *Entrevista con Jean Rouch* <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/fulchignoni/fulchi.php>

-Grau, J. (2002) *Antropología Audiovisual*, Bellaterra

-Zunzunegui (1998) *Pensar la imagen*, Cátedra

FILMOGRAFIA (por orden cronológico):

-Flaherty, R. (1922) *Nanuk, el esquimal*

-Vertov D. (1924) *Cine-Ojo*

-Rouch J. (1948) *Les maîtres fous*

-Rouch, J. (1959) *La pyramide humaine*

-Rouch J. con Morin E. (1961) *Chronique d'un été"* (1961)

-Rouch con Damouré Z., Lam I.D. y Tallou M. (1969) *Petit á Petit*

-Min-ha, T.T. (1983) *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*

-Boutang, P-A, (1992) *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang*