

La cámara-cuerpo de Jean Rouch

Dispositivo y praxis filmante



TESIS DOCTORAL

AUTOR

CARLOS ESBERT DEL MORAL

DIRECTORA

DRA. MARÍA LUISA ORTEGA GÁLVEZ

Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UAM

Universidad Autónoma
de Madrid

2021

La cámara-cuerpo de Jean Rouch

Dispositivo y praxis filmante

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR: **CARLOS ESBERT DEL MORAL**

DIRIGIDA POR: **DRA. MARÍA LUISA ORTEGA GÁLVEZ**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y
FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MADRID, JULIO DE 2021



Universidad Autónoma
de Madrid

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas e instituciones que han apoyado y colaborado con esta investigación a lo largo de todos estos años, muy especialmente a:

Instituto Francés de Madrid, por haberme dado la oportunidad de compartir personalmente con Jean Rouch en 2003 y, asimismo, haberme ayudado en la localización de materiales y personas de contacto desde entonces y durante los años de la presente investigación.

Escuela Universitaria de Artes TAI, por su generosa aportación de espacios y material de cámara, sin los que hubiera sido imposible el desarrollo del laboratorio de experimentación fílmica *Kino-Dérives 17*, parte esencial de la investigación.

Valle Lázaro, coprotagonista del laboratorio, por su implicación y dedicación absoluta a lo largo del proceso entre 2016 y 2017.

Pascale Feghali, por su cariño y acompañamiento en mi entrada al mundo de la formación corporal en las prácticas de la *cámara-cuerpo* a través de las técnicas de la *gimnasia fílmica* de Jean Rouch.

Javier Laporta (Media Lab Prado), por acogernos, y facilitarnos tanto, durante los talleres de *gimnasia fílmica* en las instalaciones de un espacio que afortunadamente fue tan receptivo a otras prácticas artísticas.

Noemí García, por su invitación a compartir, a modo de seminarios y talleres, mi trabajo y reflexiones con sus alumnos de la Diplomatura en Cine Documental del **Instituto del Cine de Madrid** (NIC).

Aida Vallejo, por su apoyo y permanente escucha a lo largo de mi estancia en la **Universidad del País Vasco** (Leioa – UPV) en 2019.

Alberto Cabrera Bernal, por su aportación, tanto de la maravillosa Éclair NPR, como su asesoría y apoyo en el delicado mundo de las tecnologías fotoquímicas.

Daniel Peña (Mubox Estudio), por su excelente y desinteresado trabajo en la reedición de sonido en materiales audiovisuales objeto de la investigación.

A los investigadores y artistas **Blas Payri** y **Rafel Arnal (Universidad Politécnica de Valencia)**, así como a **Marisa Hayes** y **Franck Boulègue (Centre International de Video-Danse de Bourgogne)** por introducirme en las interconexiones entre práctica fílmica y práctica escénica.

A los cineastas **Raymond Depardon**, **Victor Kossakovsky**, **Ben Russell**, **Eloy Enciso**, **Mauro Herce**, **Libbie D. Cohn** y **JP Sniadecki**, por su generosa aportación de información y reflexiones tan necesarias para el desarrollo y afinado de la investigación.

A **todas y todos los alumnos** que participaron, experimentaron, y tanto me enseñaron con su implicación en los diferentes talleres de *gimnasia fílmica* y *cámara-cuerpo* desarrollados entre 2017 y 2020 en la Escuela TAI, el Instituto del Cine de Madrid (NIC) y la UPV de Leioa-Bilbao.

*A María Luisa, querida directora de tesis,
por hacerme entender, sin hacer imponer*

A Teresa, que cuando nada iba, todo fue

A mi madre, infatigable compañera

A Cristina, por ser y estar, siempre

A la pequeña Elia, que tanto entendió sin poder leerme

Contenidos

Apertura, 7

I. Del *cine-trance* de Jean Rouch a la génesis de la *cámara-cuerpo*

1.1 Origen del *cine-trance*, 22

1.2 Génesis de la *cámara-cuerpo*: claves inspiradoras de una metodología filmante, 27

1.2.1 Dziga Vertov: *cine-ojo* y *cine-verdad*, 27

1.2.2 Robert Flaherty y la *cámara participante*, 35

1.2.3 Los principios de la *antropología compartida*, 47

1.2.4 La influencia del surrealismo y los sistemas de pensamiento Dogon y Songhay, 56

1.3 Primeros apuntes en torno a la *cámara-cuerpo*: dispositivo y praxis, 64

II. LA CÁMARA-CUERPO, DISPOSITIVO EN SU DIMENSIÓN DE *SOFTWARE*: propuesta de un modelo de praxis filmante

2.1 Introducción: sistematización de una praxis filmante, 73

2.2 Variables participantes en la práctica de la *cámara-cuerpo*, 76

2.2.1 *Variables iniciáticas*

2.2.1.1 *A través de la cámara*: el cineasta es el filmante, 76

2.2.1.2 *La presencia de la cámara*: la importancia de la *profilmia escénica*, 79

2.2.1.3 *La necesidad del encuentro con el otro*: de lo observacional a lo participante, 82

2.2.1.4 *La voluntad creativa*: filmar más allá del acto de registro, 85

2.2.2 *Variables técnicas*

2.2.2.1 *La improvisación como puerta a lo inesperado*: filmar en *terra incognita*, 88

2.2.2.2 *Trípode al agua*: la importancia de la cámara al hombro, 91

2.2.2.3 *La cámara de contact*: la influencia del uso de ópticas angulares, **94**

2.2.2.4 *La conexión con el tiempo real*: el plano-secuencia y la filmación en continuidad, **96**

2.2.2.5 *Tensión y concentración en la la take one*: toma única en un sólo plano, **103**

III. LA CÁMARA-CUERPO, DISPOSITIVO EN SU DIMENSIÓN DE *HARDWARE*: estudio de la herramienta-cámara y la herramienta-cuerpo

3.1 Cuerpo y Cámara: conformación de un dispositivo, **106**

3.2 LA CÁMARA: A la hora de hacer cuerpo con ella, **108**

3.2.1 Evolución de la tecnología de cámara en Jean Rouch (1946-1971), **109**

3.2.2 Introducción al formato y condicionamiento de la cámara en otros cineastas posteriores al *cine-trance*, **117**

3.2.3 Influencia del formato y tipología de la cámara en el laboratorio *Kino-Dérives 17*, **138**

3.3 EL CUERPO: entrenamiento y experimentación corporal, **160**

3.3.1 Introducción: el cuerpo como herramienta de praxis filmante, **160**

3.3.2 La *gimnasia fílmica* de Jean Rouch, **162**

3.3.2.1 Origen y necesidad del entrenamiento corporal en Jean Rouch, **162**

3.3.2.2 La experiencia de formación con Pascale Feghali, **166**

3.3.2.3 Evolución en la investigación de la *gimnasia fílmica*, **178**

3.3.3 Dimensión corporal en el laboratorio *Kino-Dérives 17*, **184**

IV. LA CÁMARA-CUERPO EN LA PRAXIS FILMANTE

4.1 Comportamientos y expresiones de la *cámara-cuerpo* en la filmografía de Jean Rouch en los inicios del *cine-trance*, **192**

4.1.1 *Tourou et Bitti, les tambours d'avant* (1971), **192**

4.1.2 *Architectes d'Ayorou* (1971), **198**

4.1.3 *Horendi* (1971), **201**

4.2 Comportamientos y expresiones de la *cámara-cuerpo* en cineastas posteriores al *cine-trance* de Jean Rouch, **203**

4.2.1 ***San Clemente*** (Raymond Depardon, 1982), **203**

4.2.2 ***Belovy*** (Victor Kossakovsky, 1993), **207**

4.2.3 ***Trypps #6 (Malobi)*** (Ben Russell / Chris Fawcett, 2009), **211**

4.2.4 ***Arraianos*** (Eloy Enciso / Mauro Herce, 2012), **214**

4.2.5 ***People's Park*** (Libbie D. Cohn - JP Sniadecki, 2012), **219**

4.3 Comportamientos y expresiones de la *cámara-cuerpo* en el laboratorio *Kino-Dérives 17*, **227**

V. PRINCIPALES RESULTADOS Y CONCLUSIONES DE INVESTIGACIÓN

5.1 Resultados desde los principales hallazgos en el estudio de la *cámara-cuerpo*, **243**

5.2 Algunas reflexiones derivadas del estudio de la *cámara-cuerpo*, **253**

5.3 Del *cine-trance* a la *cámara-cuerpo*, de la *cámara-cuerpo* al *cine-trance*, **259**

5.4 Horizontes prospectivos desde la investigación: *Por un cine del cuerpo*, **261**

VI. BIBLIOGRAFÍA / FILMOGRAFÍA

6.1 Referencias bibliográficas, **264**

6.2 Filmografía citada, **272**

VII. ANEXOS

7.1 Evaluaciones del Laboratorio *Kino-Dérives 17*, **275**

7.2 Conversación con Pascale Feghali, **288**

7.3 Conversación con Mauro Herce, **292**

7.4 Índice de figuras y materiales audiovisuales, **296**

7.5 Resumen / Abstract, **299**

*Puisque ces mystères nous dépassent,
feignons d'en être ses organisateurs*¹

La cámara que no sólo filma, que no sólo registra. Un cuerpo que la quiere para otra cosa, que la quiere consigo. Una cámara y un cuerpo que se encuentran, un cineasta que se transforma.

*Un deseo para nombrar un enigma. Una cámara-cuerpo para un cine-trance. Una cámara-cuerpo para el encuentro con un otro cuerpo. Un ritual cinematográfico para un cuerpo filmante y un cuerpo filmado. Una experiencia vivida en el aquí y ahora de la filmación.*²

¹ Palabras del ballet de Jean Cocteau, *Les mariés de la Tour Eiffel* (1921), recuperadas por Jean Rouch para su película *Dyonisos* (1984).

² Palabras de inspiración redactadas por el autor en los instantes de su concepción de la *cámara-cuerpo*, como núcleo de la investigación, tras un primer acercarse al *cine-trance* de Jean Rouch.

APERTURA

En el camino de encuentro entre cámara de cine y cuerpo del cineasta, las simbiosis e interferencias de lo corporal y lo maquínico se han ido sucediendo con el paso de las sinergias entre voluntades artísticas y cambios tecnológicos. Desde mediados del siglo XX, las experiencias cinematográficas alimentadas por el impulso de tomar una cámara y *hacer cuerpo* con ella fueron multiplicándose y ramificándose desde diversos territorios creativos.

En el terreno del cine experimental o de vanguardia norteamericano, cineastas como Marie Menken y su *cámara somática* (Sitney, 2008) o Maya Deren y su *coreo-cine* (Martínez, 2016), iluminaban el sendero a otros cineastas como Jonas Mekas o Stan Brackhage (Sitney, 2009) que, años más tarde, cada uno a su manera, articularían con frecuencia una praxis filmante en la que la interconexión del cuerpo de cámara y cuerpo del cineasta hacían de disparador y motor creativo.

También en el continente americano, casi al mismo tiempo, en el territorio de un cine en principio más ligado a un registro cercano de la realidad, cineastas como Richard Leacock, D.A. Pennebaker o Albert Maysles en EEUU, o Michel Brault y Pierre Perrault en Canadá, desde voluntades fílmicas diversas pero agrupados todos ellos en torno al llamado *cine directo*, tomaban como herramienta primigenia de sus narraciones esas cámaras portátiles con posibilidad de sonido sincrónico en rodaje que, accesibles pero pesadas, les invitaban a una total implicación de sus cuerpos en el devenir de cada filmación (Ortega y García, 2008).

Esta vez en Europa, pero principalmente activo como cineasta y antropólogo en África Occidental; experimentador autodidacta, siempre cámara en mano desde los años de esa génesis creativa de posguerra; deudor de la mitología fílmica fundacional de la fusión de lo corporal con lo maquínico (*kino-glaz* vertoviano); impulsor de las nuevas tecnologías de cámara que, desde finales de los 50, cambiaron la forma de acercarnos a la realidad; Jean Rouch fue uno de esos iniciadores de la aventura en la que la relación física con la cámara se convierte, más allá del acto de registro, en vehículo de experimentación cinematográfica.

La presente investigación nació del interés, tras años de un primer y último encuentro con Rouch, poco antes de su muerte (Esbert y Fernández, 2004), por explorar en detalle los rasgos identitarios de la particular praxis fílmica rouchiana. Rouch se mantenía, aún con el paso del tiempo, como la presencia de una figura que seguía inspirando a cineastas que encuentran un mayor sentido al proceso de construcción de una película cuando la creación fílmica se nutre de lo que recibe a ambos lados de la cámara, nunca por separado, siempre como el fruto de un acto compartido entre aquel que filma y aquellos que son filmados.

Los primeros meses de exploración, en conexión con su vasta filmografía, de los escritos de Jean Rouch, más proclive a la narración autobiográfica que a la postulación teórica, terminaron por ofrecer una primera pauta, una suerte de pista o primer punto de inflexión, que finalmente representó el verdadero origen de esta aventura investigadora. La pista se cristalizó en el reencuentro con la cuestión del *cine-trance*, singular concepto inventado por el propio Rouch a principios de los años 70, momento que de alguna manera alumbró la madurez del Rouch cineasta y antropólogo. Inspirado por la terminología vertoviana³ y sus conceptos de la *cine-verdad* (*Kino-Pravda*) y el *cine-ojo* (*Kino-Glaz*) (Rouch, 1989a), el *cine-trance*, aun misterioso y polisémico (Buob, 2017), aparecía siempre en boca de su creador para hablarnos de un particular fenómeno fílmico; aquel por el que, en determinadas circunstancias, el cineasta filmante podía llegar a experimentar un “extraño estado de transformación de su persona” (Rouch, 1973, p.63) hasta el punto de sentirse un otro por el acto mismo de filmar, “hasta el *cine-trance*, de uno filmando el trance del otro” (Rouch, 1971, p.152). El hecho, asimismo, de advertir cómo el término nació también en analogía con los rituales de danza de posesión⁴ que, desde mediados de los años 40, el propio Rouch filmaba, ayudaba desde un principio a visualizar cómo este particular y “misterioso” fenómeno, aun cuando no parecía claro qué podía en realidad provocarlo, había igualmente surgido de una particular experiencia de rodaje, la de filmar desde dentro y en movimiento la ritualidad de una danza de posesión.

Así pues, en ausencia de una proposición teórica definida por parte de Rouch en torno al concepto mismo del *cine-trance* y, a medida que se profundizaba en el análisis de las diferentes reflexiones que, a modo de pista, Rouch iba dejando en sus escritos y entrevistas a lo largo de los años, junto a un acercamiento cada vez más en detalle de las películas que Rouch filmó durante los meses previos a su propuesta del *cine-trance*, dos percepciones cada vez más claras se posicionaron como antesala de la hipótesis que orientaría los siguientes años de investigación.

Por un lado, la advertencia de que, de una u otra manera, en gran parte de esas reflexiones de Rouch en relación al *cine-trance* aparecían siempre cuestiones vinculadas a técnicas o metodologías de filmación, como la filmación en plano-

³ Dziga Vertov, como abordaremos en el primer capítulo de la investigación, fue uno de los más importantes referentes en la carrera de Jean Rouch; como el propio Rouch con frecuencia reclamaba, uno de sus “ancestros totémicos”.

⁴ Fruto, como se verá en detalle, de la filmación de la película *Tourou et Bitti, les tambours d'avant* (1971).

secuencia, el uso de ópticas de gran angular, la necesidad de moverse y caminar con la cámara sin trípode o la necesidad de filmar siempre desde el principio de improvisación.

Por otro lado, aunque en este caso las referencias o alusiones eran apenas explícitas, la percepción de que, junto a esas determinadas técnicas de operativa filmante, también parecían influir cuestiones asociadas a las características y fisionomía de la propia herramienta-cámara, a la que en todo momento el Rouch filmante se interconectaba en cada experiencia de rodaje. Y, a partir de aquí, un sentir cada vez más claro de que, en el misterio del *cine-trance*, la particular “posesión” del cineasta parecía vinculada, al menos en parte, a la intermediación tecnológica entre cuerpo y cámara, a través de ese enigmático fenómeno filmico en el que “el cineasta sale de *él mismo* y se hace uno con el equipamiento sujeto a su cuerpo” (Russell, 1999, p.220).

La valoración detenida, tras el primer año de investigación, de este conjunto de análisis y primeros hallazgos condujo a dos primeras conclusiones interconectadas.

En primer lugar, la tentación inicial de tratar de “resolver” el misterio del *cine-trance* parecía invitar más a un proceso movido por una voluntad “demostrativa” que por un ánimo abierto a una exploración en la que el recorrido investigador fuera encontrando sus propias pautas y fuera al tiempo capaz de dejarse sorprender. Ahora bien, cierto es que ese inicial ánimo de resolución de un misterio (seguramente propio a mi condición de investigador neófito), ofreció también unas primeras ideas que posteriormente sirvieron a una cuestión clave de la futura investigación, aquella que quedaría asociada a la propuesta de un modelo de praxis filmante como base metodológica de la *cámara-cuerpo rouchiana* en su condición de dispositivo filmico. Ya que, lo que en un principio de manera intuitiva se consideró podría ser una suerte de conjunto de condiciones de naturaleza filmica movilizadoras del *cine-trance*, terminó por ayudar a entender cómo la propuesta de un particular dispositivo cinematográfico, aquel que acabaríamos nombrando como la *cámara-cuerpo rouchiana*⁵, sería difícilmente concebible sin atribuirle, como parte intrínseca al mismo, el específico conjunto de reglas metodológicas que parecían guiar su comportamiento; aquello que, a partir de ahí, entenderíamos como el *software* del propio dispositivo filmante.

La imagen de una *cámara-cuerpo*, la concepción de un dispositivo

El segundo fruto de este primer recorrido investigador, como decíamos, claramente interconectado a esta primera cuestión del estudio y sistematización de una metodología filmante, dotaría a la investigación de su imagen matriz: la imagen de una *cámara-cuerpo*.

Pensar la influencia de la herramienta-cámara en el acontecer de ese resbaladizo *cine-trance* no producía la imagen de un objeto específico, con sus características y

⁵ Por regla general, y en pos de la facilidad lectora, nos referiremos la mayor de las veces a este término simplemente como *cámara-cuerpo*.

componentes, aislada de su uso en el rodaje o desconectada de su anclaje al cuerpo del cineasta. Las primeras reflexiones en torno a cómo ese “extraño estado de transformación” parecía influido por la intermediación de cuerpo filmante y cámara de cine, al observar en detalle las filmaciones de aquellos rituales de danza de posesión en los albores del *cine-trance*, devolvían siempre la curiosidad por el *contracampo*; la curiosidad por imaginar al cineasta y su despliegue performativo en la *arena* filmante, en diálogo con la ritualidad de los cuerpos filmados, al tiempo que en conexión íntima con el propio cuerpo de la cámara; y, de fondo, escuchar la voz de Rouch en sus entrevistas resonando en frases como “haber filmado con movimientos absolutamente anormales [...] el riesgo sostenido de no tropezar [...] de estar nadando lo más lentamente posible” (Rouch, 1981, pp.11-31).

La primera fascinación por el enigma del *cine-trance*, que no por incierta se antojaba mayormente intangible, daba paso al interés por una nueva sospecha, la de interrogarse por la imagen de un singular dispositivo filmante hecho de carne y máquina, de cuerpo filmante y cámara filmadora; cuya evidente interconexión en la práctica filmante de Jean Rouch reconducía el foco de la curiosidad investigadora a partir de los primeros hallazgos que ese primer recorrido había ofrecido. Hallazgos donde ese particular *modus operandi* filmante, la tecnología de cámara, así como el preguntarse por sus diversas interconexiones con la dimensión corporal y performativa del cineasta, se tornaban en vectores protagonistas.

Ahora bien, al mismo tiempo, la primera imagen de una *cámara-cuerpo* se encontraba, en su inicial concepción, fuertemente asociada al término *dispositivo* desde su acepción, digamos genérica, en tanto que máquina, aparato⁶, instrumento; a una primera imagen básicamente focalizada en la fusión de cuerpo de cámara y cuerpo del cineasta como un solo artefacto que se compondría de sus propias especificaciones (singularidad de ese cuerpo, singularidad de esa cámara).

Pero, la necesaria reflexión sobre la condición de dispositivo que empezaba a atribuirse a esa primera *cámara-cuerpo* permitiría, sin embargo, un acercamiento más amplio y rico al concepto mismo de *dispositivo* que, de alguna manera, se convertiría en el segundo detonante o punto de inflexión de esta aventura de investigación. A comienzos del tercer año de investigación, se entra en contacto con las propuestas que en la última década venían trabajando y compartiendo François Albera y María Tortajada (2010; 2015) en torno a los dispositivos en su dimensión audiovisual (*cine-dispositives*). La holística y sistematizada redefinición del concepto de dispositivo audiovisual propuesta por Albera y Tortajada (como veremos detenidamente en el cap.1.3.) sirvió para, de entre la amplia producción teórica en torno a esta cuestión en el campo de los estudios cinematográficos, advertir cuestiones básicas pero esenciales en esa conformación de un *cine-dispositivo* que ayudarían a nuestra propia

⁶ Entiéndase aquí *aparato* como sinónimo de máquina o instrumento (cámara de cine, teléfono, televisor,...) y no como *aparato* en sus posibles conexiones con las diferentes propuestas teóricas sobre el *aparato (apparatus)* cinematográfico que, como abordaremos en el cap.1.3, sustentaron buena parte las corrientes de pensamiento crítico desde principios de los 70 en torno a la cuestión del dispositivo cinematográfico como generador de constructos ideológicos.

reconsideración de la propuesta de una *cámara-cuerpo* en tanto que dispositivo⁷; reconsideración que, desde ahí, permitiría articular el foco y estructura definitiva de la investigación.

Dicha reconsideración nos llevaría entonces a la oportunidad de amplificar la dimensión del dispositivo *cámara-cuerpo* no tan sólo como singular máquina filmante hecha de hombre y máquina sino, a partir de ella, tomar conciencia de su naturaleza de artefacto conformado por los diferentes ensamblajes, ajustes y maquinaciones que el cineasta, en su condición simultánea de usuario y destinatario del mismo, articula a través del despliegue del propio dispositivo en la praxis⁸ filmante. Dispositivo entonces, no sólo como mecanismo, sino también como particular disposición (*dispositio*) a una vivencia de la experiencia de rodaje.

Así mismo, a la hora de terminar de definir una primera propuesta de la *cámara-cuerpo* como dispositivo filmante, esta última incorporación de todo lo relativo a los ajustes técnicos y maquinaciones urdidas para dar sentido a su funcionamiento evidenció cómo la dimensión tecnológica en la identidad misma de la *cámara-cuerpo* se manifestaba como verdadera protagonista. Entender la *cámara-cuerpo* como dispositivo era en buena medida entender la confluencia e interrelación de variables tecnológicas en la conformación de su particular disposición a la praxis filmante.

La dimensión tecnológica del dispositivo *cámara-cuerpo* invitaba a partir de ahí a recuperar la acepción de lo tecnológico desde el vínculo con su propia raíz etimológica; a recuperar para la investigación una *tekhne* como espacio de confluencia y retroalimentación “en la aplicación de los recursos o instrumentos de los que se sirve un arte” (Tranche, 2008, p.30). Una confluencia entonces entre los usos expresivos de la herramienta (constitutivo de lo que sería el *software* del dispositivo) y las propias herramienta-cámara y herramienta-cuerpo (que vendrían a conformar el *hardware* de la tecnología de la *cámara-cuerpo rouchiana*).

El hecho diferencial de considerar el dispositivo *cámara-cuerpo* como instancia contenedora tanto de un particular *software* (metodología filmante) como de un particular *hardware* (componentes del cuerpo, componentes de la cámara) resultó, así pues, esencial para terminar de incorporar al interior del mismo, tanto al cuerpo y a la cámara, como al conjunto de necesidades y reglas metodológicas que parecían conformar el identitario *modus operandi* filmante de Jean Rouch en los albores del *cine-trance*.

⁷ Propuesta que será igualmente detallada en el cap.1.3 y de la que aquí recuperamos algunos puntos esenciales.

⁸ Nótese que, en la presente investigación, la acepción del término *praxis* se propone en todo momento, no como término en tanto que por oposición a una determinada conceptualización teórica, sino como término asociado a la acción o práctica filmante, al acto filmante en sí mismo desplegado por la *cámara-cuerpo* como particular dispositivo de filmación.

Tránsito a la propuesta definitiva de investigación

El recorrido de exploración de los rasgos identitarios de la práctica filmante de Jean Rouch a principios de los años 70, cuando aparece la concepción de su *cine-trance*, produjo asimismo, como instante de iniciación, la toma de conciencia sobre otras dos cuestiones a la postre esenciales al trasunto de la investigación.

En primer lugar, preguntarse, desde ese primer acercamiento al *cine-trance*, sobre qué variables de naturaleza cinematográfica parecían operar en el acontecer de dicho fenómeno fílmico, suponía centrar desde un inicio todo el foco analítico en el acontecer filmante. De la misma manera que el *cine-trance* nos hablaba de una singular experiencia de rodaje, la proposición de la *cámara-cuerpo* como particular dispositivo cinematográfico no era sino la proposición de un dispositivo que opera exclusivamente en el acto filmante; de un dispositivo que entiende la experiencia de filmación, como veremos, no sólo como paso intermedio para la aportación de imágenes filmadas a la sala de montaje, sino como forma en sí misma de mediación (mediata al tiempo que inmediata) en el encuentro con los seres filmados, como performatividad filmante al servicio del conocimiento sensible del otro.

Entender que la mayor singularidad de esta forma de concebir el acto filmante residía en la prevalencia del carácter acontecimental frente a una voluntad representativa (Chaparro, 2006) nos hacía entender que seguramente una de los principales rasgos identitarios de la propia investigación se encontraba en el desarrollo de un estudio cuyo foco permanente habitaba en el *antes* de la película en pantalla, en el *antes* del espectador, en el *antes* del análisis y la interpretación de lo que esa película en pantalla como espectadores nos ofrece; en un escenario analítico poco frecuentado en los estudios cinematográficos; no lo ocurrido en rodaje al servicio de un futuro relato fílmico que compartir con el espectador, sino el acontecimiento filmante por sí mismo como espacio de oportunidad para acercarse y entender al otro filmado; quizá también como espacio de oportunidad para intentar, aunque sea sólo por unos instantes, tratar de entendernos a nosotros mismos.

En segundo lugar, y a partir de la toma de conciencia anterior de cómo para la *cámara-cuerpo rouchiana* la experiencia filmante era una oportunidad para el encuentro y el conocimiento y no tan sólo para el registro y obtención de imágenes, el inicio de la exploración y estudio de esos rasgos identitarios de la metodología filmante de Jean Rouch nos condujo a otra esencial consideración. La de también tomar conciencia de cómo todo ese conjunto de reglas técnicas y expresivas (uso de la cámara al hombro, de las ópticas angulares, de la filmación en continuidad a través del plano-secuencia, de la toma única) se sustentaban en realidad desde necesidades primordiales, aquellas que terminaríamos nombrando como *variables iniciáticas* (que serán abordadas en el cap.2.2.1). Variables que, a su vez, no respondían a criterios exclusivamente cinematográficos sino a necesidades movilizadas por la iniciación en concepciones y formas innovadoras de la práctica etnográfica desde principios de los años 40.

En este sentido, resultaría conveniente señalar cómo el anterior hallazgo encontraría su concomitancia con una particularidad en la exploración bibliográfica, en este caso, en el recorrido de estudio de la bibliografía secundaria.

Si bien en Jean Rouch encontramos indudablemente un cineasta ampliamente citado y estudiado, paradójicamente, buena parte de los autores que mayor atención han prestado a su metodología filmante, al detalle y razón de ser en su uso de esas diferentes técnicas de filmación que lo identificaron como cineasta innovador y singular, no se inscriben tanto en el terreno de los estudios específicamente cinematográficos sino en el campo de la Antropología Visual. David MacDougall (1998; 2006), Paul Henley (2009), Claudine de France (1979; 1989), Paul Stoller (1992), Jean-Paul Colleyn (1993; 2009),... con frecuencia directamente vinculados en su día a la propia persona de Jean Rouch, dedicaron una mayor energía a comprender y profundizar el sentido metodológico y no solo estilístico de ese singular *modus operandi* filmante. Figuras que, desde su doble condición, al igual que Rouch, de cineastas-antropólogos, se aproximaron con mayor profusión a la identidad rouchiana, seguramente, fruto de esa misma necesidad primordial de conectar la metodología de filmación con la metodología etnográfica de los procesos de estudio y conocimiento del otro.

Apreciar esta (lógica) particularidad bibliográfica, en los inicios del recorrido investigador, no era sino entender cómo el estudio de una *cámara-cuerpo* en tanto que dispositivo cinematográfico demandaba en todo momento plena atención sobre la interconexión entre metodología filmante y práctica etnográfica, entendida ésta también como metodología para un conocimiento compartido y un diálogo permanente entre cuerpo filmante y cuerpos filmados; diálogo que, como la propia investigación nos irá descubriendo, se sustentaba mayormente sobre la dimensión performativa de los cuerpos a ambos lados de la cámara, sobre la acción del cuerpo frente a la acción de la palabra⁹.

Al mismo tiempo, esta esencial comprensión de cómo la metodología filmante, cómo ese singular *software* de la *cámara-cuerpo rouchiana*, debería incorporar inseparablemente y desde un inicio las razones de ser de cada decisión técnica en rodaje, como parte misma de la tecnología de la *cámara-cuerpo*, nos ayudó asimismo a contextualizar el carácter diferencial de Jean Rouch cuando, con la llegada de los años 60, formó parte de la intensa ola de transformación de las prácticas filmantes que fue agrupada en torno al concepto del *cine directo*. Convendría igualmente, a este primer acto de apertura de nuestro recorrido investigador, presentar las iniciales reflexiones que a este respecto ayudaron a orientar el rumbo de la propia investigación.

En el *cine directo*, al igual que en la *cámara-cuerpo*, la transformación de la tecnología de cámara y del registro sonoro era inseparable, sino motor, de la necesidad de una nueva forma de vincularse a la realidad que ante cámara acontece (Ortega, 2008), en un hasta entonces desconocido escenario que permitió a los iniciadores del *directo* “acercar la máquina al hombre” para construir una “nueva relación entre palabra, duración y cuerpo(...), no como *slogan* estilístico sino como motivo subversivo” (Comolli, 1995, p.127-128). La sintonía en esa necesidad de transformar la tecnología de rodaje para poder observar, moverse y respirar en conexión directa con lo que

⁹ Convendría señalar aquí, no obstante, cómo la participación de la palabra en el cine de Rouch fue también un vector fundamental que se desplegaría, en este caso, principalmente a través de dispositivos post-rodaje (Piault, C., 1996).

acontece frente a la cámara fue el palpito común a los focos catalizadores de esa transformación, aquello que reunía a ambos lados del Atlántico a figuras como Richard Leacock, Michel Brault o el propio Rouch como epicentros del terremoto fílmico que se venía cocinado desde finales de los años 50 e irrumpió con la llegada de los 60.

Tanto el *directo americano* como el *vérité francés* defendían entonces la realidad de un cuerpo filmante conectado al presente de la filmación, como reclamaba Leacock, “en busca de la sensación de estar ahí” (Leacock, 1997). Pero la forma “de estar ahí”, de habitar el *aquí y ahora* de la filmación, la forma en que ese cuerpo conectado a la máquina filmante se vinculaba al espacio profílmico, se encontraba desde sus inicios alimentada por voluntades en realidad divergentes, voluntades que se traducían en modos filmantes en ocasiones confrontados. Si para Leacock resultaba esencial no incidir en la medida de lo posible en el espacio y la acción filmada, en ese “filmar como una mosca en la pared”, para Rouch, como en gran medida también para Brault¹⁰, filmar era “estar entre la gente y que la gente acepte que estamos allí (...) y aceptar las consecuencias de la presencia de la cámara” (Ledo, 2008, p.87), lo que, como veremos a propósito del estudio de esas necesidades esenciales en la conformación del *software* de la *cámara-cuerpo*, se vincularía con el paso iniciático de lo *observacional* a lo *participante* (MacDougall, 1975).

Estas primeras apreciaciones nos llevarían a entender cómo, también en el espacio del estudio de Jean Rouch en su contexto más específicamente cinematográfico, las principales cuestiones diferenciales habitaban en torno a esa necesidad primaria en Rouch de hacer de la experiencia filmante una experiencia de encuentro e interacción corporal con los seres filmados.

Así pues, el encuentro en los orígenes de la investigación con la identidad filmante de Jean Rouch a ambos lados de su doble condición de antropólogo y cineasta, en esta particular convivencia bibliográfica (la de quienes estudiaban a Rouch desde el cine y quienes lo hacían desde la antropología), resultó esencial para entender cómo la proposición de una *cámara-cuerpo* habría de sustentarse siempre y en primer lugar sobre el acercamiento y la comprensión a esas necesidades primordiales, a esas *variables iniciáticas* que, a partir de ahí, darían sentido tanto al conjunto de las reglas de su *modus operandi* filmante (al *software* del dispositivo) como a la configuración específica, en cada rodaje, de los componentes de cámara y de cuerpo que posibilitarían la puesta en marcha del mismo (a su específico *hardware*).

De la hipótesis inicial al desarrollo de las metodologías de la investigación

La exploración en profundidad de todo aquello que giraba en torno a la cuestión del *cine-trance* de Jean Rouch, aventura que, en un principio, como vimos, parecía iba a vertebrar y constituir en sí el cuerpo principal de la investigación, terminó por

¹⁰ Michel Brault, como veremos a propósito de la evolución de la tecnología de cámara en Jean Rouch, aún cuando partía de recorridos y latitudes diferentes (Canadá-Francia), terminó por encontrarse y compartir junto a Rouch la evolución de la propia tecnología de cámara al servicio de un cine hecho del diálogo y la interacción con el otro filmado (Ortega, 2008).

convertirse en la semilla del futuro recorrido investigador. La hipótesis que finalmente sirvió como principio rector de este recorrido vendrían a sintetizarse a partir de ello en lo siguiente:

Tras la noción enigmática del *cine-trance*, ese “extraño estado de transformación de la persona del cineasta”, advertimos habita un singular *modus operandi* filmante que parecería vehicular la acción de un particular dispositivo de filmación, aquel que vendríamos en nombrar como la *cámara-cuerpo rouchiana*.

El inicial propósito de la investigación, a partir de esta hipótesis, fue consecuentemente el llegar a definir las *variables participantes* específicas que conforman dicha metodología filmante, dicho *modus operandi*, como parte esencial del dispositivo. Para, a continuación, poder explorar, de un lado, los componentes específicos de su *hardware* (tanto de cámara como de cuerpo); y del otro, los gestos y comportamientos de esa *cámara-cuerpo* en cada particular experiencia de rodaje, en cada filmación como escenario del despliegue de la praxis del dispositivo.

Metodologías de investigación para el estudio del dispositivo *cámara-cuerpo*

A partir de ahí, el recorrido y evolución de las metodologías que fueron abordadas para la conformación y estudio de la *cámara-cuerpo* terminó por articularse en torno a tres procesos diferentes. Al mismo tiempo, el desarrollo de cada una de estas metodologías acabó igualmente por influir, como veremos, en la vertebración de la propia estructura del texto de la presente tesis.

Metodología exploratoria

Esta primera fase de desarrollo metodológico tuvo como inicial propósito abordar una exploración lo más profunda y detallada posible del conjunto de la bibliografía primaria y secundaria en torno a la obra fílmica de Jean Rouch. Lógicamente con el fin de, a modo de rastreo, ir encontrando y comprendiendo cada uno de los rasgos identitarios de su praxis filmante. Pero, a su vez, en la medida en que la intuición de la *cámara-cuerpo* había surgido del encuentro con el *cine-trance*, y el *cine-trance* de una experiencia de rodaje concreta (la filmación en 1971 del plano-secuencia de *Tourou et Bitti*¹¹), esta primera metodología exploratoria necesitaba igualmente sustentarse, a partir de ahí, en la contrastación de dichas fuentes bibliográficas con las imágenes de las filmaciones en los inicios del *cine-trance*; filmaciones portadoras de imágenes-evidencia del despliegue de cada una esas variables técnicas que iban componiendo el conjunto del *modus operandi* filmante rouchiano.

Esta necesidad del acercamiento analítico al “objeto” película como imagen-evidencia o imagen-huella de un acto filmante contiene en sí una cuestión fundamental en tanto que particularidad metodológica. El análisis fílmico en esta investigación no responde

¹¹ Como veremos en el primer capítulo, Jean Rouch introdujo por primera vez la cuestión del *cine-trance* en un texto titulado “Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l’ethnologue” (1971), escrito pocos meses después del rodaje de este célebre plano-secuencia.

al interés o necesidad por explorar la película como relato audiovisual concluso, en el sentido de relato conformado a través del montaje. En la medida en que, como vimos, nuestro foco analítico se concentraba, en cambio, en el acontecer filmante, independientemente de las futuras conexiones que cada película pudiera establecer en su vínculo con el espectador, las imágenes de las secuencias o fragmentos seleccionados adquirirían una validez propia para nuestro análisis desde su condición de huella visible; de la huella tangible que las imágenes de cada película nos ofrecían como instancia de identificación y acercamiento a los movimientos, comportamientos y expresiones que la *cámara-cuerpo* había escenificado en su particular experiencia filmante, al tiempo que como huella de la interacción con los cuerpos filmados a lo largo de la misma.

Así pues, el fruto de la evolución en esta primera etapa, vehiculada por una metodología exploratoria, permitió alcanzar un doble objetivo: determinar el conjunto de variables que conformarían la propuesta del modelo de praxis filmante de la *cámara-cuerpo rouchiana*; acotar y definir el corpus filmográfico de Jean Rouch que nos serviría como parte esencial del conjunto de los recursos de investigación¹².

Una vez fue conformado el modelo de praxis de filmación que configuraría el particular *software* del dispositivo *cámara-cuerpo* (cap. II), un nuevo interés se despertó en el recorrido investigador. Esta creciente curiosidad, que a continuación abordaremos, resultó el factor movilizador de la segunda metodología desarrollada a lo largo de la investigación.

Metodología comparativa

La *cámara-cuerpo rouchiana* comprendía ya, tras esta primera fase exploratoria, un modelo de praxis filmante suficientemente definido desde el que valorar la dimensión del dispositivo *cámara-cuerpo* en lo referido a su componente *software*. El estudio detallado de las experiencias de filmación de Rouch, en el inicio de los años 70, permitía discernir de qué manera participaban e interactuaban cada una de las variables que componían dicho modelo (*caméra de contact*, filmación en continuidad, regla de la *take one*, voluntad participante,...).

La pregunta llegados a ese punto fue: ¿podríamos encontrar experiencias de filmación en otros cineastas, posteriores a esos principios de los 70, en las que concurrieran todas y cada una de las variables que conformaban el modelo de praxis filmante propuesto? Y, si así fuera: ¿de qué forma se comportaban esas *cámaras-cuerpo* en su particular espacio de filmación? ¿Qué voluntades, no necesariamente de origen etnográfico, les movían a desplegar una praxis en *cámara-cuerpo*?

El proceso de búsqueda y selección de este segundo corpus filmográfico para la investigación, desarrollado a lo largo de casi dos años, demostró en primer lugar que

¹² Para enriquecer y facilitar este proceso de rastreo de variables de la metodología filmante rouchiana, finalmente se incorporaron, junto a la iniciática *Tourou et Bitti*, dos películas más al corpus filmográfico correspondiente a las experiencias de filmación de Rouch en los meses anteriores a la propuesta de su *cine-trance*: *Horendi* (1971) y *Architectes d'Ayorou* (1971).

no resultaba tarea sencilla encontrar en el marco de la obra de un cineasta experiencias de filmación en las que concurrieran todas y cada una las *variables participantes* de la *cámara-cuerpo rouchiana*. Así mismo, a medida que se iba entrando en contacto con esas otras experiencias de rodaje, se fue advirtiendo progresivamente cómo parecían igualmente influir no sólo la concurrencia de las mencionadas variables técnicas y expresivas, sino también las singularidades de cada tecnología y tipología de cámara que, desde su condición de *hardware* del dispositivo, lógicamente interactuaban con el *software* del mismo (“filmación en continuidad” con autonomía del chasis o memoria digital; “*caméra de contact*” con tipología de óptica; “cámara al hombro” con ergonomía de hombrera,...).

Esta significativa toma de conciencia nos condujo entonces a incorporar, por primera vez a esta nueva fase, aspectos concretos en el estudio de la *cámara-cuerpo* desde la dimensión del *hardware* del dispositivo filmante. Por tanto, a la hora de identificar y analizar experiencias de rodaje de otros cineastas, no sólo exploraríamos las dinámicas y comportamientos de cada *cámara-cuerpo* en la praxis filmante (cap.IV), sino que igualmente se realizaría una detallada identificación y estudio de la influencia que cada tipología de cámara pudiera operar en cada una de las experiencias de rodaje que participaban en ellas (cap.3.2.3).

El difícil pero asimismo apasionante proceso de búsqueda de películas que pudieran finalmente concurrir en el posterior proceso de análisis comparativo terminó, tras casi dos años de exploración, por conformar un primer grupo de aproximadamente una docena de títulos. El objetivo, a la hora de definir el corpus filmográfico definitivo que incorporar al desarrollo del análisis, no era en cualquier caso el obtener el mayor número de películas posible, ya que no habitaba aquí una voluntad taxonómica que persiguiera identificar y catalogar el mayor número de títulos filmográficos que asociar a la *cámara-cuerpo rouchiana*. Desde el objetivo, en cambio, de poder explorar de qué forma se configura y opera la *cámara-cuerpo* en experiencias de filmación de otros cineastas posteriores al *cine-trance* de Jean Rouch, se terminó por componer un breve pero representativo corpus de cinco películas provenientes de cinco cineastas diferentes.

San Clemente (Raymond Depardon, 1982)

Belovy (Victor Kossakovsky, 1993)

Trypps #6 (Malobi) (Ben Russell / Chris Fawcett, 2009)¹³

Arraianos (Eloy Enciso / Mauro Herce, 2012)

People’s Park (Libbie D. Cohn y JP Sniadecki, 2012)

¹³ En la medida en que, como veremos, la práctica de la *cámara-cuerpo* considera en todo momento como cineasta filmante al cuerpo portador de la cámara, en aquellas películas donde el cineasta (director) no interviene como tal, hemos indicado igualmente el nombre de la persona que actúa por tanto en esa experiencia de rodaje en su condición de cuerpo filmante (operador de cámara o director de fotografía), cuerpo que pasará por tanto a ser el principal objeto de análisis a lo largo de la investigación de cada una de estas experiencias de filmación.

Estas cinco películas, desde su indispensable analogía con el modelo de la *cámara-cuerpo rouchiana*, ofrecían igualmente significativas divergencias entre ellas. Se trataba entonces de experiencias de rodaje que, desde su confluencia, ofrecían a la dimensión comparativa de esta metodología analítica una relevante diversidad en términos de cronología (desde principios de los años 80 hasta los inicios de la segunda década del siglo XXI), localización geográfica y, sobre todo, divergencia de tipologías y formatos de cámara. En este sentido, convendría asimismo reseñar que, si bien el modelo de praxis filmante de la *cámara-cuerpo* no establece de por sí condicionantes o variables específicas relativas a los usos de diversos accesorios de cámara, dos de las experiencias de rodaje seleccionadas (*Trypps #6 (Malobi)* y *People's Park*), como veremos en los epígrafes de estudio de su *hardware* (cap.3.2.2) y de su particular praxis (cap.4.2.3 y 4.2.5), comprenden particularidades en términos de dichos accesorios (*steadicam* y *dolly*) que, si bien *a priori* invitarían a descartarlas del corpus filmográfico definitivo, su carácter excepcional sirvió finalmente a un enriquecimiento del análisis comparativo sin por ello desviarse del propósito principal de poder explorar experiencias de filmación dentro de los parámetros de la *cámara-cuerpo rouchiana*.

Aún así, una vez desarrollada esta segunda fase analítica de imágenes-huella en las experiencias filmantes de otros cineastas, una nueva toma de conciencia, fruto de los límites de la fase anterior, motivó el abordaje de una tercera y última metodología. Aunque las imágenes-huella de esas películas, estudiadas en detalle, mostraran esa transferencia directa en la imagen de los gestos y comportamientos de la *cámara-cuerpo*, y aunque conociéramos, al menos en parte, las motivaciones y contextos que había llevado a cada cuerpo filmante a desenvolverse de una u otra manera en su específica experiencia de rodaje, la imagen-huella se mostraba al tiempo inevitablemente limitada en la aproximación a la componente experiencial y subjetiva que movilizaba cada una de esos gestos y acciones filmantes.

Así pues, y fruto también como veremos de algunos aprendizajes previos durante la investigación en la mecánica corporal de las filmaciones en *cámara-cuerpo*¹⁴, se diseñó y desarrolló, a lo largo de varios meses, un laboratorio de experimentación cinematográfica¹⁵ en el que explorar en primera persona, y a través de diferentes tecnologías de cámara, la incidencia en el proceso filmante y en las relaciones cuerpo filmante-cuerpo filmado del conjunto de variables y reglas que componían la metodología sistematizada en el *software* de nuestro dispositivo *cámara-cuerpo*.

¹⁴ El cap. 3.3 abordará la experiencia de formación en primera persona, así como la presentación detallada de sus contenidos y metodología, en un conjunto de técnicas corporales para la filmación en *cámara-cuerpo* que fue desarrollada y enseñada por el propio Jean Rouch, a partir de mediados de los 60, bajo el término de *gimnasia filmica*.

¹⁵ El laboratorio fue bautizado con el nombre de *Kino-Dérives 17*. El origen del nombre se debe, en parte al sentido de *deriva* del que necesitaba dotarse el proceso de trabajo, en parte al carácter deudor del espíritu originario del *Kino-Glaz* vertoviano. 17 se debe al año (2017) en el que concluyó la experiencia del laboratorio (coincidiendo curiosamente con el año del centenario del nacimiento de Jean Rouch).

Metodología experimental

El espacio de investigación a través de este laboratorio experimental sirvió entonces, a lo largo de diez sesiones, para explorar en mi propia persona, al tiempo que registrar, cómo se desenvolvían las dinámicas e interacciones cuerpo filmante-cuerpo filmado en el marco de una filmación en continuidad que contenía todas las *reglas del juego* definidas en el modelo de la *cámara-cuerpo rouchiana*. En la medida en que dichas reglas metodológicas, al tiempo que los componentes de cuerpo filmante, cuerpo filmado¹⁶ y espacio de filmación, permanecían invariables a lo largo de todas y cada una de las sesiones del laboratorio, se decidió aprovechar también dicho espacio de investigación para introducir diferentes tecnologías de cámara, tanto analógicas como digitales (HD *camcorder*, 4K *handycam*, *cine digital* 4K, *smartphone*, Super 8, Super 16mm) con el objetivo de poder reflexionar igualmente sobre la incidencia de la componente cámara en el conjunto del *hardware* del dispositivo *cámara-cuerpo*.

Así mismo, al sumar la introducción de ese conjunto de formatos diversos de cámara al interior del laboratorio, junto con el análisis previo de cada específica tipología de cámara empleada por los cineastas investigados durante la fase anterior, se planteó la conveniencia, como así finalmente se hizo, de reconfigurar la estructura final del texto de la presente tesis.

Así pues, con el propósito de ordenar la exposición del estudio e investigación acometida para cada uno de los elementos constitutivos del universo de la *cámara-cuerpo*, se decidió abordar separadamente en la estructura del texto definitivo los siguientes capítulos:

Capítulo I: Génesis de la *cámara-cuerpo rouchiana*; claves e influencias inspiracionales que llevaron a Jean Rouch a los albores de su *cine-trance* como reflejo de la consolidación de su idiosincrasia filmante.

Capítulo II: Identificación y sistematización del modelo de praxis filmante de la *cámara-cuerpo rouchiana* en su dimensión de *software* del dispositivo.

Capítulo III: Análisis detallado del dispositivo *cámara-cuerpo* en su dimensión de *hardware* (en Jean Rouch, en los otros cineastas, en el laboratorio *Kino-Dérives 17*); donde se centrará también por separado el estudio específico de la componente cámara (cap.3.2) y la componente cuerpo (cap.3.3).

Capítulo IV: Análisis específico del despliegue de cada *cámara-cuerpo* en su particular *praxis filmante* (la de Jean Rouch, la de los cineastas posteriores a su *cine-trance*, la vivenciada en el laboratorio).

¹⁶ En relación a la dinámica de encuentro e interacción con el cuerpo filmado, de cara a favorecer la continuidad de un proceso filmante sin escritura o planificación previa, propio a un contexto de filmación en *cámara-cuerpo*, se decidió invitar al laboratorio a una bailarina de danza contemporánea, Valle Lázaro, familiarizada con los principios del *contact improvisation* de Steve Paxton, disciplina de la danza que permitía dialogar por analogía con los principios del filmar en improvisación característico de la *cámara-cuerpo rouchiana*.

Finalmente, cabría añadir cómo la última fase de la investigación, a través de lo vivenciado y reflexionado a lo largo del laboratorio de experimentación fílmica, nos permitió tomar conciencia, a modo de hallazgos y primeras conclusiones, sobre una serie de cuestiones concretas pero al tiempo esenciales de lo que sería finalmente la identidad misma de una *cámara-cuerpo*.

Cuestiones como la velocidad y el ritmo de la *cámara-cuerpo* en relación al ritmo del cuerpo filmado; como las diferentes dinámicas coreográficas surgidas entre ambos cuerpos y sus distancias; como la influencia del peso y la ergonomía del cuerpo de cámara en conexión con el cuerpo del cineasta; como la filmación en continuidad y su vínculo con la fatiga y los límites del propio cuerpo filmante.

Cuestiones que matizaban, amplificaban, enriquecían el entendimiento y la percepción de aquellas otras cuestiones que ya habitaban los inicios de la propuesta de una *cámara-cuerpo*: ese juego de la proximidad en la reivindicación de una *cámara de contact*; esa necesidad de habitar y respetar el tiempo propio de la continuidad de las acciones de los cuerpos filmados desde la práctica del plano-secuencia; esa tensión creativa del no saber a dónde nos llevará cada experiencia filmante vivida desde el principio de improvisación.

Cuestiones todas ellas que vehicularon y animaron el largo e iluminador camino que resultó ser este iniciático proceso de investigación. Cuestiones que nos hicieron aprender y comprender territorios de creación cinematográfica que ya apreciábamos pero que en el fondo apenas conocíamos. Cuestiones que nos sirvieron, y quizá a futuros cineastas o investigadores también sirvan, para profundizar un poco más en el acercamiento a una práctica cinematográfica donde la componente intuitiva y experiencial de nuestro cuerpo, y donde la articulación tecnológica, se ponen al servicio de la escucha y la incorporación del otro en la creatividad filmante.

A su exploración y entendimiento hemos dedicado los últimos siete años de investigación. A su presentación detallada y sistematizada están dedicadas todas las páginas que resumen a continuación lo que para nosotros ha sido este apasionante recorrido.

I. INTRODUCCIÓN: del *cine-trance* de Jean Rouch a la génesis de la *cámara-cuerpo*

En los orígenes de la investigación, la *cámara-cuerpo* apareció entonces como fruto de la exploración del enigmático territorio del *cine-trance* de Jean Rouch, como resultado mayormente de la curiosidad por descubrir la dimensión fílmica de un particular fenómeno que parecía moverse en un singular cruce de caminos entre la etnografía, la cinematografía y las creencias religiosas.

El presente capítulo aborda cómo el *cine-trance* nos llevó hasta las puertas de la *cámara-cuerpo*, y cómo ella, a partir de ese momento, fue catalizadora del posterior tránsito investigador.

1.1

Origen del *cine-trance*

En septiembre de 1971, Jean Rouch escribe su célebre “Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l’ethnologue”¹⁷. Este escrito concentra gran parte de los hallazgos que, a lo largo de casi treinta años, Rouch fue recopilando en torno a las prácticas religiosas de los Songhay-Zarma, comunidad que se extiende a lo largo de la cuenca del río Níger.

En la parte final del ensayo, Rouch dedica un breve capítulo a la figura del cineasta-etnógrafo en su condición de observador y filmante de algunas de estas prácticas, especialmente en el acercamiento a los rituales de danza de posesión que el propio Rouch había empezado a filmar desde mediados de los años 40¹⁸. Dicho capítulo fue concebido en realidad a propósito de una experiencia de filmación ocurrida meses atrás y que se convertiría después en su película *Tourou et Bitti, les tambours d’avant*¹⁹. Esta película, filmada en un único plano-secuencia de diez minutos, prácticamente la totalidad de una bobina 16mm de 122 metros, se conformará, como veremos, en punto de partida de la exploración del modelo de praxis filmante que llamaremos la *cámara-cuerpo rouchiana*.

¹⁷ En adelante, “Ensayo sobre los avatares...”.

¹⁸ La primera vez que Jean Rouch recoge imágenes de un ritual de danza de posesión Songhay con una cámara de cine fue en 1946, escenas que forman parte de su *opera prima*, *Au pays des mages noirs* (1947).

¹⁹ En adelante, *Tourou et Bitti*.

En los últimos párrafos del “Ensayo sobre los avatares...”, Rouch regresa a esta experiencia de filmación para, por primera vez, proponer la noción de *cine-trance*.

Ainsi, pour les Songhay-Zarma, [...] ma personne s'altère sous leurs yeux comme s'altère la personne des danseurs de possession, jusqu'à la « ciné-transe » de l'un filmant la transe réelle de l'autre. (Rouch, 1971, p.152)

Para entender el valor y la dimensión que Jean Rouch dio en su origen al concepto del *cine-trance* habría que considerar antes de nada el hecho de que nos encontramos ante un término que nace de una doble analogía. Por un lado, la palabra *cine-trance* se inspira en el concepto *Kino-pravda* (*cine-verdad*), que propuso en los años 20 Dziga Vertov, cineasta que para Rouch fue siempre un referente esencial. En el propio “Ensayo sobre los avatares...”, Rouch retoma a Vertov para señalar que, a su entender, “el *Kino-pravda* es un término preciso [...] que designa, no la verdad pura, sino la verdad particular de la imagen y el sonido registrados: la *cine-verdad*” (Rouch, 1971, p.151)²⁰. La influencia que la *cine-verdad* y el *cine-ojo* de Vertov tuvo a lo largo del camino de Rouch será igualmente factor determinante en la génesis de la *cámara-cuerpo*. Merecerá entonces ser abordada con cierto detalle en el próximo apartado de este capítulo introductorio.

De esta primera analogía entre *cine-verdad* y *cine-trance* surge asimismo una primera acepción del sentido de trance en el acto de filmación por parte del cineasta. Vendría a ser ésta una acepción marco, o de partida, ya que nos habla de que, en cierta manera, toda persona que filma se transforma durante el rodaje por el hecho mismo de filmar; la *cine-verdad* operadora de un trance en el que “durante unos instantes soy un *cine-Rouch* que *cine-camina* de una manera completamente particular” (Rouch, 1989a, p.116).

Por otro lado, la segunda analogía que da origen al concepto de *cine-trance*, esta última más evidente, surge en relación directa con el rito de danza de posesión Songhay que Rouch filma a través del mencionado plano-secuencia en *Tourou et Bitti* (“mi persona se transforma frente a los filmados como se transforma el danzante en la posesión”). Más allá de cómo lo sugere el propio término *trance* pudiera movilizar en Rouch la idea de acuñar este singular concepto, habría igualmente que tener presente el hecho de que para este cineasta-etnógrafo el fenómeno de la posesión y el trance eran manifestaciones que, con el paso de los años, de la continua observación y filmación de las mismas, había integrado y normalizado en su cosmogonía personal.

A partir de la conjunción de esta doble analogía, tras su bautismo en “El ensayo sobre los avatares...”, y a lo largo de toda su carrera, Rouch empleará con frecuencia el término *cine-trance* tanto en artículos y ensayos como en múltiples entrevistas; término que devendrá entonces propio del vocabulario rouchiano, que se hará presente progresivamente como rasgo identitario de su pensamiento cinematográfico. Pero no siempre lo hará con el mismo alcance o intención. En sintonía con su espíritu creativo, intuitivo, nada cartesiano, la noción de *cine-trance* en Rouch convivirá con el

²⁰ En aras de una mayor facilidad lectora, las citas integradas en la propia redacción del texto se ofrecerán traducidas al castellano (traducción del autor). Todas aquellas citas incluidas en punto o párrafo separado se mantendrán en la lengua original del texto referenciado.

paso de los años entre acepciones que conectan desde el sentido original de ese “extraño estado de transformación” (Rouch, 1973, p.63) con otras que entienden este fenómeno más como un momento extático vinculado a una inspiración tan intensa como inesperada. La inspiración aquí para Rouch encontraría el vínculo con su *cine-trance* en lo que él mismo denominaba la *gracia*.

Pour que ça marche (el *cine-trance*) il faut que le petit dieu Dionysos soit là. Il faut qu’il y ait la chance, qu’il y ait ce que j’appelle la *grâce*, et la *grâce* ne s’apprend pas, cela arrive tout d’un coup. (Rouch, 1981, p.8-9)

Parece entonces que el componente evocativo inherente al propio concepto del *cine-trance* hacía que Rouch se inclinara en cada caso por una u otra acepción en función de su necesidad; que el término *cine-trance* fuera convocado hacia el lado de la experiencia transformadora o hacia el del acontecer de esa *gracia* dependiendo del proceso creativo al que en ese momento estuviera asociado.

Ahora bien, ya fuera desde una acepción u otra, el *cine-trance* acudía cada vez para hablarnos de un acontecer fílmico extraordinario, el del cineasta que, a través del rodaje, experimentaba una transformación de sí mismo al vivenciar el proceso de filmar al otro. Aparece aquí con ello un primer rasgo, extensible a todo el corpus filmográfico de Jean Rouch, que se inscribe en el hecho inapelable de que cada experiencia de filmación en Rouch surge siempre desde la determinación de filmar al otro como vehículo de encuentro y diálogo. Acercarnos a investigar su práctica filmante, desde la energía movilizadora de ese *cine-trance*, supondría, primero de todo, enmarcar una aventura investigadora en la que todo lo que acontece en el acto cinematográfico se producirá en todo momento desde el eje cuerpo filmante-cuerpo filmado.

Al mismo tiempo, la constatación de cómo el *cine-trance* aparecía siempre en relación a la experiencia de filmar al otro se conectaba con la intuición “originaria”, como fue presentado en la apertura de la tesis, de que, tras la dimensión poética o inspiradora del *cine-trance*, habitaba una singular metodología de praxis filmante; de que, en el acontecer de esa transformación de “uno filmando el trance del otro”, operaban variables específicas de naturaleza cinematográfica a partir de una manera de entender la práctica fílmica cuya participación se convertía en inductora de ese particular trance. Aunque, al mismo tiempo, se asumiera la evidencia de que en la gestación del *cine-trance* de Jean Rouch eran convocadas dinámicas motoras de lo transformador en las que todo aquello que rodeaba al cineasta y su cámara jugaba asimismo un papel relevante; el ritual en marcha, la energía de los danzantes, el ritmo de los tambores, la expectativa de la posesión en camino.

Así pues, al entrar en contacto con la propia experiencia de rodaje que dio luz al *cine-trance*, a través de la huella visible de la vivencia de filmación que contiene el plano-secuencia de *Tourou et Bitti*, terminó entonces por tomar fuerza la percepción de que un conjunto de variables filmantes concurren aquí para hacer posible el acontecer de ese “extraño estado de transformación”.

Así mismo, concedores ya en este punto del camino de los principales rasgos identitarios del extenso recorrido de Jean Rouch como cineasta y antropólogo, a lo

largo de más de medio siglo y con más de un centenar de películas filmadas (no todas ellas editadas), al contextualizar en el tiempo el instante en que aparece la noción del *cine-trance*, a finales de 1971, tomamos conciencia igualmente de que Rouch estaba llegando a un momento de madurez en su creatividad fílmica; camino de evolución de un cineasta que se había formado desde un principio de manera autodidacta, fuera de toda estructura académica.

Al avanzar progresivamente en el encuentro con cada texto en el que Rouch volvía a hacer uso del término *cine-trance*, empezaron entonces a aparecer reflexiones, principalmente en entrevistas, en las que se iba haciendo más visible la conexión entre este particular fenómeno y la participación de elementos específicos de una metodología de praxis filmante.

Con la llegada de la década de los 80, diez años después de la aparición del concepto del *cine-trance*, se publica una retrospectiva (Gallet, 1981) que recoge la que es seguramente la entrevista más referenciada de todas aquellas editadas fruto de diferentes encuentros con Jean Rouch. En esta entrevista, conducida por su amigo y también cineasta Enrico Fulchignoni, Rouch recupera su visión del *cine-trance* en diferentes momentos de la conversación.

Ma possession, c'était ce que j'appelle la *ciné-transe*, c'était d'avoir fait ces mouvements-là qui sont absolument anormaux, d'avoir suivi (avec la caméra) quelqu'un au milieu d'une *arène de danse*, d'avoir mis mon objectif en face de quelqu'un qui allait être possédé et, à ce moment là, de déclencheur peut-être une possession... (Rouch, 1981, p.11)

Et s'il m'est arrivé une fois de réussir ce dialogue, par exemple dans *Tourou et Bitti*, plan séquence de dix minutes sur une danse de possession, j'ai encore en bouche le goût de cet *effort*, et du risque tenu de ne pas trébucher, de ne pas rater mon point en mon ouverture d'objectif, d'être moi-même nageant le plus lentement possible, ou plutôt volant derrière ma caméra soudain aussi vive qu'un oiseau... Et ce sans doute pourquoi je ne peux expliquer ce type de mise en scène que par le terme mystérieux de *ciné-transe*.²¹ (Rouch, 1981, p.31)

Aparece en este punto una descripción “viva” de la noción del *cine-trance* como experiencia directamente vinculada a componentes específicos de una praxis filmante (“movimientos completamente anormales”; “haber metido mi objetivo frente a un cuerpo”; “el riesgo de no tropezar, no equivocarse el foco o la apertura del diafragma”; “este tipo de puesta en escena”). Concurrirían aquí entonces aspectos conformadores de una particular metodología de rodaje que parecen conectarse con este “misterioso término” más allá de ese primer trance que transformaría al cineasta filmante por el mero hecho de filmar.

Intrínsecamente vinculado a los primeros síntomas de la participación de esas variables en los modos de filmar alrededor del *cine-trance*, surgió, en la fase final de

²¹ Este segundo párrafo corresponde en realidad a un texto escrito por Rouch (Gallet, 1981), algunos meses después de la conversación mantenida con Fulchignoni, que sirvió a modo de conclusión de la entrevista y que lleva por título “La mise en scène de la réalité et le point de vue documentaire sur l’imaginaire” (1981).

esta primera exploración bibliográfica/filmográfica, el encuentro con una última pista o indicador que nos ayudó a terminar de conformar el propósito investigador de la tesis. Si la influencia de una determinada praxis filmante en el *cine-trance* se hacía cada vez más presente, el concurso de cuestiones vinculadas a la tecnología de cámara tendría que, de alguna manera, jugar asimismo un rol significativo.

En una de las últimas entrevistas en profundidad concedidas por Rouch, a principios de los años 90, esta vez en conversación con el también cineasta Pierre-André Boutang, diversas consideraciones en torno a problemáticas concretas de rodaje (algo sobre lo que Rouch con frecuencia reflexionaba) terminan por confluír en una apreciación esencial a la naturaleza misma de esta cuestión.

Parce que quand tu fais un film t'es forcé, même dans ce cas-là, de modifier par exemple ton diaphragme, de modifier ton point, de t'assurer du temps (de pellicule qui reste dans la bobine), c'est à dire d'avoir quelque chose qui te permet de créer de quelque chose de nouveau. Ce n'est pas moi qui suis possédé moi même, c'est par l'intermédiaire de cette merveilleuse machine ou je vois naître dans le viseur le film que je montrerais plus tard. Et c'est ça, en dehors de l'espace, en dehors du temps, que j'appelle la *ciné-transe*. (Boutang, 1992, min.100)

La “posesión” del cineasta filmante en el *cine-trance* parece pues resultar íntimamente vinculada a la intermediación tecnológica entre cuerpo y cámara (“a través de esa maravillosa máquina”). La voluntad por acercarse a la dimensión fílmica de este fenómeno para explorar la influencia de un determinado *modus operandi* filmante en la interconexión sensible con un cuerpo filmado necesitaría así pues el considerar igualmente la participación de la propia herramienta-cámara como vector inseparable de la metodología de rodaje en el acontecer de ese enigmático *cine-trance*.

En el origen de la propuesta y el estudio de una *cámara-cuerpo rouchiana* aparece entonces el *cine-trance* como singular experiencia de transformación de la persona del cineasta que estaría vinculada a una determinada metodología de rodaje al tiempo que a una determinada tecnología de cámara.

1.2

Génesis de la *cámara-cuerpo*: claves inspiradoras de una praxis filmante (Jean Rouch camino del cine-trance)

La conformación de la *cámara-cuerpo rouchiana* como dispositivo que se despliega en una particular praxis filmante surgió, así pues, en el marco de la investigación, a partir de un acercamiento al misterioso territorio del *cine-trance*. Al estudiar con detalle los orígenes de esta cuestión, en aquello que podríamos visualizar como un Jean Rouch camino del *cine-trance*, la interrelación de una serie de influencias o claves inspiracionales se convirtieron, a lo largo de los años, en motor originario de una práctica fílmica y antropológica que llevaron a Rouch a su *sí-mismo* cinematográfico.

Este epígrafe del capítulo introductorio, tránsito entre el origen de la investigación y su propuesta definitiva, presentará a continuación dichas claves fundacionales de una identidad fílmica, sin las que no sería posible trazar el mapa que nos llevó a imaginar una *cámara-cuerpo* con la que experimentar la aventura del cine desde ese lugar de lo cercano y lo compartido con el otro filmado.

1.2.1 Dziga Vertov: *cine-ojo* y *cine-verdad*

La admiración que Rouch sentía por el cineasta soviético Dziga Vertov es una de las influencias más abordadas y mencionadas a lo largo de toda la bibliografía que podemos encontrar de y sobre la figura de Jean Rouch.

El propio Rouch lo definía como unos de sus “ancestros totémicos” (1989, p.113), puesto de honor que compartía con el también cineasta Robert Flaherty, figura e influencia que abordaremos en el siguiente apartado.

La conexión entre la figura de Dziga Vertov y la experiencia del *cine-trance* de Jean Rouch se produce, en realidad, a partir de dos conceptos o ideas propuestas por el propio Vertov: el *cine-ojo* (*kinoglaz*) y la *cine-verdad* (*kino-pravda*).

Sin embargo, la lectura que habitualmente se le ha dado al *cinéma-vérité* en relación a la figura de Rouch ha generado con frecuencia cierta confusión y controversia. Para poder vincular entonces la especificidad de los conceptos de *cine-ojo* y *cine-verdad* con la práctica cinematográfica de Jean Rouch se haría necesario, en primer lugar, reubicar y diferenciar lo que podríamos considerar como una acepción amplia del *cinéma-vérité* para, a continuación, ponerla en contraste con la particularidad y sentido específico de lo que Rouch recuperó de los postulados de Vertov en relación a la idea y experiencia de la *cine-verdad*.

El término *cinéma-vérité*, a partir del *Kino-Pravda* de Vertov, fue recuperado, como es sabido, por el propio Rouch y por Edgar Morin cuando ambos se encuentran en el Festival dei Popoli de Florencia, en su primera edición de 1959. Aquella edición del festival fascinó especialmente a Morin que, tras regresar de Italia, escribió el célebre artículo “Pour un nouveau cinéma-vérité” (1960). En dicho artículo, Morin defendía que “hay una verdad que no puede ser capturada por las películas de ficción, y esa es la autenticidad de la vida tal y como es vivida” (Morin, 2003, p.229). Esa primera “recuperación” o reapropiación del *Kino-pravda* de Vertov estaba entonces vinculada principalmente a la idea de un cine que “captura la verdad de las relaciones humanas en la vida real” (2003, p.229). Ciertamente es que, aunque ni Morin ni Rouch parecían conocer en aquel momento en profundidad el contenido de los postulados vertovianos en torno al *cine-ojo* y el *Kino-pravda* (Graff, 2011, p.35), los numerosos escritos de Vertov donde desarrolla su ideario cinematográfico, en todo caso siempre vinculado a la idea de un *cine-fábrica* al servicio de la revolución bolchevique, transmiten en buena medida ese espíritu que recupera Morin de un cine que reivindica la necesidad de capturar “la vida real” frente al artificio encorsetado de la ficción (que Vertov denomina generalmente como *cine-drama*).

Hemos abandonado el estudio para ir hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visibles que se atropellan, allí donde está todo el presente, allí donde la gente, los tranvías, las motocicletas y los trenes se encuentran y se separan [...], allí donde las sonrisas, las lágrimas, la muerte y los impuestos no están sujetos al megáfono de un realizador. (Vertov, 2011, p.58)

Nos entregamos directamente al estudio de los fenómenos vivientes que nos rodean. Situamos el arte de mostrar y de explicar la vida tal como es infinitamente por encima de ese juego de muñecas, divertido en otros tiempos, que la gente llama teatro, cine y otras cosas. (Vertov, 2011, pp.206-207)

Al regreso del Festival dei Popoli, Morin propone a Rouch hacer una película juntos en París, fuera del contexto habitual del cine de este último, que durante todos esos años había sido principalmente la cuenca del Níger. Rouch acepta, y ese ánimo por recuperar un “nuevo *cinéma-vérité*” traerá como resultado la filmación de *Chronique d'un été* (1960). Y, con ella, la aparición de no pocas polémicas y controversias a partir del encendido debate sobre lo apropiado o excesivo del término *cinéma-vérité* y su

vínculo con dicha búsqueda o recuperación para el cine de esa “autenticidad de la vida tal y como es vivida”²².

Al mismo tiempo, y fruto de esta breve historia que Edgar Morin y Jean Rouch compartieron cuando, a modo de homenaje, decidieron recuperar el *kino-pravda* de Vertov, la polémica generada por lo aparente ambicioso o pretencioso del término (*cinéma-vérité* entendido literalmente como “cine de la verdad”) produjo una reacción en el propio Rouch que le llevó a la necesidad de diferenciar entre “cine de la verdad” y “*cine-verdad*”. Y esa diferenciación terminará por resultar claramente significativa a la hora de entender la futura conexión entre *cine-verdad*, *cine-trance* y *cámara-cuerpo*.

Jean Rouch, para zanjar la polémica propiciada por la presentación de *Chronique d'un été* como “una experiencia nueva de *cinéma-vérité*” (tal y como nos dice la voz *over* de Rouch al principio de la película), recurría a menudo a la figura del historiador y crítico Georges Sadoul.

Sadoul vint à notre secours, il découvrait un texte tardif²³ des Vertov et ses *Kinoki* sur le *Kino-Pravda*: le « cinéma-vérité », ce n'est pas la vérité au cinéma, mais la vérité du cinéma. (Rouch, 1989a, p.113)

Y, ciertamente, esta diferenciación acuñada por Sadoul que tantas veces recupera Rouch, tanto en artículos como entrevistas, sintetiza de forma precisa la idea de lo que para el propio Rouch era la *cine-verdad* más allá del *cinéma-vérité* como ese cine que, como decía Morin, “captura la vida real”.

La *cine-verdad* es la verdad del cine, entendida a ojos de Rouch como todo aquello que se produce a partir del momento en el que el cineasta se conecta con la realidad a través del visor de su cámara.

When I am making a film with a camera, which means with a mechanical eye and with a mike and a tape recorder, which is an electronic ear, I am using an eye that is not an eye and an ear that is not an ear. It's something different and the truth that I show in the film is different from the Truth, of course. It's something different. That's the truth of film. (Rouch, 1985b, p.198)

²² Los numerosos escritos en torno a los usos y pertinencias del término *cinéma-vérité*, de un lado, o *cine directo*, del otro, enmarcaron durante años un debate, sin duda profuso y diverso, que principalmente dio pie a la reflexión primigenia en torno a qué buscaban estos nuevos cines que, desde finales de los 50, surgieron casi simultáneamente en Francia, EEUU y Canadá. Para acercarse a una contextualización precisa de dicha controversia a partir del *cinéma-vérité*, tanto conceptual como terminológica, véase el excelente artículo-resumen de Sevrène Graff: “Cinéma-vérité ou cinéma direct: hasard terminologique ou paradigme théorique?” (2011) o más en desarrollo su obra: *Le cinéma-vérité. Films et controverses* (2014).

²³ Sadoul, que fue quien en su *Historia del cine* (1956) había vinculado el *kino-pravda* al término *cine-verdad* más allá de su condición (la del del *Kino-Pravda*) de noticiario cinematográfico del diario ruso *Pravda* (verdad), reconoció que no fue hasta años después del estreno de *Chronique d'un été*, gracias a una serie de textos inéditos que le había facilitado la viuda de Vertov, Elisabeth Svilova, que pudo encontrar un texto específico (“Cómo empezó todo esto”, 1940) en el que el propio Vertov vinculaba los postulados del *cine-ojo* a la consecución de una *cine-verdad* (Sadoul, 1973).

When Vertov spoke of *Kino-Pravda* [...] it was an attempt to search for the truth. But he said it very clearly, the *ciné-vérité* is the truth of cinema, the truth that one can show in cinema [...] From that moment, we live in an audiovisual-galaxy; a new truth emerges, *cinéma-vérité*, which has nothing to do with normal reality. (Rouch en Yakir, 1978, p.7-8)

Aparecen aquí dos cuestiones fundamentales que marcarán el conjunto de toda la filosofía y la praxis fílmica de Jean Rouch; cuestiones en realidad inseparables la una de la otra.

Primero, la idea de que “la verdad que muestra una película es diferente a la Verdad”. A partir de ello se infiere que para Rouch esto supone, primero de todo, asumir que lo que filma y recoge una cámara difiere inevitablemente de la realidad al margen de ella (“normal reality”). La “Verdad” con mayúsculas a la que Rouch alude sería entonces su manera de remitir a lo que parece entender como la realidad “sin cámara”. A partir de ahí, la cuestión clave sería en cambio cómo Rouch considera esencial la toma de conciencia en tanto que cineasta de que todo aquello que es filmado, que pasa por la mediación del registro cinematográfico, genera, a través de sus medios, una verdad circunscrita al propio dispositivo fílmico. Es esta verdad propia al acto mismo de filmar que Rouch asocia al *Kino-pravda* vertoviano.

Conectado a la acepción de la *cine-verdad* como verdad propia al medio fílmico aparece, en segundo lugar, e inseparable de esta última, la cuestión del *cine-ojo* (*kino-glaz*), término igualmente propuesto por Dziga Vertov en sus escritos-manifiestos cinematográficos desde 1922 hasta principios de los años treinta²⁴ y que, de alguna manera, se constituye como el sustento ideológico del *Kino-pravda*. Vertov, nos presenta todo un ideario para una nueva ontología y praxis cinematográfica en el que el *cine-ojo* habla y se manifiesta ante el mundo con voz propia.

Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico.

Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo(...)

Yo estoy en perpetuo movimiento(...)

Yo me aproximo a las cosas(...) Yo entro en ellas.

(extractos del Manifiesto *Kinoki*, 1923 en Vertov, 1973, pp. 26-27)

En el axioma fundacional del *cine-ojo* cuando se proclama el “Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo” residiría el principal interés de Jean Rouch en los postulados vertovianos y su correspondiente acepción de la *cine-verdad*. Explorar la realidad a través de la cámara permite al cineasta acercarse a ella con otros ojos. Al asumir la verdad propia al cine en su particular registro de lo que frente a la cámara acontece, Rouch encuentra en el medio fílmico una oportunidad de alejarse de la

²⁴ Véanse escritos completos de Vertov y los *kinoki* (colectivo formado por el propio Vertov, su esposa Elisabeth Svilova y su hermano Mikhail Kaufman), en torno al *cine-ojo*, en: Vertov, D. (1973). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos; o Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros.

pretendida neutralidad para la observación etnográfica que reclamaba buena parte de la comunidad científica coetánea a él en el marco de los estudios antropológicos. Y con ello, aparece la puerta a un territorio donde el etnógrafo se permite entrar en contacto con lo que observa desde una disposición a lo creativo y, por tanto, a lo disruptor.

Desde la necesidad de Rouch por considerar el *cine-ojo*, ese “ojo mecánico”, como la observación y acción del cuerpo del cineasta a través de su cámara, toma de los postulados del *kino-glaz* aquello que por concomitancia se vincula a su ideario de la cámara de cine como herramienta creativa y reveladora para el etnógrafo.

Ahora bien, convendría al mismo tiempo señalar cómo lo que Rouch toma del *cine-ojo* es de hecho una visión parcial, cuando no una particular reapropiación, de lo que el propio Vertov propone a lo largo de sus escritos sobre la esencia del *kino-glaz*. Se haría necesario, así pues, acercarse un poco más en detalle sobre aquello que en realidad diferencia la lectura rouchiana del *cine-ojo* de lo que en su esencia Vertov proponía. Asimismo, una breve revisión de dichas diferencias nos permitiría identificar, paradójicamente, aspectos que reúnen más que separan a Rouch y Vertov desde una perspectiva profunda de sus respectivas visiones del sentido del cine.

Cierto es, primero de todo, que el punto de inicio de la conformación del *cine-ojo* por parte de Vertov se encuentra vinculado a la herramienta-cámara como parte esencial de esta concepción maquinica de un nuevo cine.

Adoptamos, pues, como punto de partida, la utilización de la cámara, en tanto que *cine-ojo* mucho más perfeccionado que el ojo humano, para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio, el *cine-ojo* vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las impresiones una forma totalmente distinta a la del ojo humano.

(Manifiesto *Kinoki* – Consejo de los tres, 1923 / Vertov, 1973, p.24)

Pero, si bien para Rouch la asociación cámara/*cine-ojo* es entendida como mecanismo de interconexión entre cuerpo-ojo del cineasta y herramienta-cámara, para Vertov el *cine-ojo* se conforma como dispositivo fílmico autónomo que “expresa una especie de autoconciencia de las capacidades maquinistas para la reconstrucción del movimiento y de la vida. Es un ojo perfectible, que supera las limitaciones del ojo humano, y está destinado a la transformación social y la creación de un hombre nuevo” (Ortega y Vega Encabo, 2019, p.867).

La diferencia radical desde una perspectiva ontológica entre la lectura de Rouch y la propuesta de Vertov del *cine-ojo* residiría, por tanto, en que si para el primero el *cine-ojo* permite la interrelación cineasta-cámara desde la identidad corpórea del cineasta que, por así decirlo, permanece ahí, en el caso de Vertov el *cine-ojo* no es un “yo, *cineasta*, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo” sino, recordemos, un “yo, *máquina*, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo”. Vertov defendía entonces la conformación de un dispositivo cinematográfico liberado de la dependencia de la corporalidad del propio cineasta en sus limitaciones como máquina-humana frente a una máquina-cine que “gracias al cine-ojo, emancipa su mirada y puede trascender e ir más allá de las funciones biológicas del ojo humano” (Bouhaben, 2011, p.15). El

sueño constructivista de Vertov²⁵ se aleja aquí, por un momento, del sueño humanista de Rouch. Vertov imagina, desde los principios de los *Kinoki*, un nuevo cine para un nuevo hombre. Y ese nuevo cine comprende como dispositivo mucho más que la herramienta-cámara en su objetivo de trascender la mirada del hombre “antiguo”. El *cine-ojo* como dispositivo no sólo “utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara” (ralentí, acelerado, *reverse*, animación,...) sino que también “utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal” (Vertov, 2011, p.235).

Sería en este punto, en la faceta del *cine-ojo* como máquina productora de montajes de imágenes que se instala la más nítida frontera entre la propuesta de Vertov y la lectura o reapropiación rouchiana del *cine-ojo*. Ya que, como bien apunta Marimbirt (2009) en su profundo análisis de *El hombre de la cámara* (1929), película en la que Vertov concentra y expresa todo el ideario fílmico del *cine-ojo*:

La perception humaine est une chose, la perception cinématographique, celle du film et non des plans mis bout à bout, c'est-à-dire de chaque plan pris séparément, est autre chose. La perception cinématographique, c'est celle du film pris comme tout organique, avons nous dit. C'est donc celle qui nous fait passer continûment d'un mobile à l'autre, d'un lieu à un autre, d'un point de vue à un autre, et c'est précisément en ce sens, parce qu'elle est perception sans corps, perception débarrassée de toute l'épaisseur et de la lourdeur d'un corps qui prend du temps pour se déplacer, pour aller d'un point à un autre, pour descendre d'un endroit et aller dans un autre, qu'elle est perception pure, qui s'égale à la vitesse et aux flux. (p.43)

La percepción cinematográfica construida por el *cine-ojo* es la visión de la máquina-cine conectada a “la velocidad y el flujo” de las nuevas máquinas (coche, tren, avión, incluso la propia fábrica constructora de máquinas), emancipada de las limitaciones de la percepción y la movilidad humana. Pero lo es porque desde sus “todos los medios de montaje posibles” el *cine-ojo* se haya también “liberado de los marcos del tiempo y el espacio, yuxtaponiendo todos los puntos del universo allí donde los haya fijado” (Vertov, 1973, p.27).

“Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana” (Vertov, 1973, p.26) son las palabras del manifiesto *Kinoki* del 23 que siguen al axioma que tanto

²⁵ El ánimo constructivista que alimenta los postulados del *cine-ojo*, que se inspira en Vertov en un inicio desde su acercamiento al futurismo y la figura de Maiakovski y, más tarde, en el encuentro con figuras propias del constructivismo ruso como Aleksei Gan (Vertov, 1973), atraviesa todas las formulaciones que conforman al propio *cine-ojo* como dispositivo productor y montador de imágenes y se visualiza con claridad desde los primeros escritos de los *Kinoki*, como cuando el manifiesto de 1923 dice: “Yo soy un *cine-ojo*. Yo soy un constructor. Yo te he puesto, aquí, a quien te he creado hoy, en una muy extraordinaria habitación que no existía hasta este momento y que yo he creado igualmente. En esta habitación hay doce paredes que he cogido en las diversas partes del mundo. Yuxtaponiendo las vistas de las paredes y algunos detalles, he conseguido disponerlas en un orden que te gusta y edificar, en adecuada y debida forma, sobre los intervalos, una cine-frase que es, justamente, esta habitación.” (Vertov, 1973, p.26)

inspiraba a Rouch el “yo, máquina, os muestro el mundo cómo solo yo puedo verlo”. Entre una frase y otra se unen y se separan las utopías filmicas de ambos cineastas. Vertov y Rouch aspiran a “la creación de una nueva percepción del mundo”, pero si para Vertov la creación cinematográfica necesita liberarse y superar la gravedad del cuerpo del cineasta, para Rouch la creación cinematográfica se instala necesariamente desde la realidad de un cuerpo humano que se conecta a un cuerpo-máquina (cámara) y cuya interconexión se convierte en el sustrato propio de su visión fílmica.

La distancia real entre Vertov y Rouch se conforma pues así en el campo del dispositivo, en la manera en que ambos conciben y experimentan una diferente disposición (*dispositio*) de los medios cinematográficos a su alcance para la exploración de los universos visuales y sonoros en los que se sumergen. Vertov otorga a la máquina-cine, a su *cine-ojo*, un máximo valor de autonomía y de posibilidades (de filmación, de escritura y de montaje), en la que el cuerpo filmante (que él denomina como *kinok-piloto*) opera siempre al servicio de la máquina y de sus capacidades para ver lo que el hombre no ve. Rouch, aún cuando el montaje fuera para él parte esencial de sus principios y de su práctica cinematográfica, recupera el *cine-ojo* vertoviano desde el vínculo circunscrito a la cámara, al “ojo mecánico”, para repensar las posibilidades de la misma en su interconexión con el cuerpo del cineasta. Si bien Rouch toma de Vertov esa capacidad del “ojo mecánico” de ver lo que el ojo humano no es capaz de percibir (lo que, como vimos, es para Rouch generadora de una *cine-verdad*), esa diferente percepción no es autónoma, propia al “yo, máquina”, sino que se genera desde la conformación de un dispositivo de filmación producido por la interconexión de cuerpo de cineasta y cuerpo de cámara; dispositivo en el que la cámara se convierte en parte misma y prolongación del cineasta filmante; dispositivo que permite una nueva percepción *a través de* la cámara en conexión con un cuerpo, y ya no una nueva percepción de una máquina liberada de un cuerpo (de la “inmovilidad humana”). Ya que, para Rouch, la experiencia cinematográfica en el acto de filmar era siempre filmar “con los ojos, con los oídos, con el cuerpo” (Rouch en Fulchignoni, 1981, p.7).

Ahora bien, aunque los dispositivos para ese nuevo *ver* difieran entre un cineasta y otro, los sustratos de la ontología fílmica de Vertov y Rouch se encuentran en verdad íntimamente ligados. Esa profunda ligazón residiría en cómo ambos comparten el deseo y la búsqueda de un cine al servicio de la emergencia de lo vital.

Hemos sido los primeros en hacer filmes con nuestras manos desnudas, unos filmes quizás torpes, palurdos, poco brillantes, unos filmes quizás un poco defectuosos, pero en todo caso unos filmes necesarios, indispensables, unos filmes dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida. (Vertov, 2011, p.196)

Vertov entendió en todo momento el cine como medio necesariamente enfrentado al cine de ficción de su época que él mismo denominaba peyorativamente como *cine-drama*, *cine-teatro* o *cine-ilustraciones*; un cine hecho con “imágenes que recurren a unos actores profesionales, a unos decorados y a unas estructuras literarias portadoras y depositarias de los valores y las creencias de la ideología capitalista dominante” (Bouhaben, 2011, p.12). Frente a ello, Vertov reclamaba la urgencia de reencontrarse, a través del *cine-ojo*, con la “verdadera realidad, la vida en su presencia inmediata y cualitativa” (Marimbert, 2009, p.128). Los *cine-dramas* y *cine-teatros* que no eran en

su mayoría para Vertov sino “más que una copia de la vida, una copia infame” (2011, p.181), producen un distanciamiento y una imposibilidad para el encuentro directo con la esencia vital de las cosas. El *cine-ojo*, en cambio, aparece como el medio que nos permite entrar en contacto con el flujo de la vida real; todo aquello que Vertov celebra y nos presenta en su *Hombre de la cámara*: la ciudad, los automóviles, las fábricas, el tren... la celebración de la máquina como celebración de todo lo vivo y real que nos rodea en el nuevo mundo de los inicios del siglo XX. El cine ha de ser entonces el medio que nos devuelva al contacto cercano e inmediato con la sustancia de las cosas que conforman la vida misma a través de la visión propia que el cine contiene desde su “capacidad para reproducir mecánicamente la vida en movimiento” (Bouhaben, 2011, p.12).

El ánimo profundo de las teorías vertovianas por restaurar mediante el cine el movimiento de todo lo vivo desde una temporalidad que le sea propia, habita por igual, aunque formalizadas desde diferentes latitudes fílmicas, las aspiraciones creativas del *cine-trance* de Jean Rouch. Nos encontramos ante dos voluntades cinematográficas que parecen compartir aquí el *impulso vital* de los postulados de Bergson (2004) así como el sentido profundo de su teoría de la *duración* y las temporalidades liberadas del régimen de lo cronológico. Bouhaben y Marimbert recuperan para Vertov esa ontología vitalista bergsoniana desde la aspiración del *cine-ojo* en su necesidad de ir *hacia* la vida, para reencontrarse con ella desde su propia temporalidad, ajena en todo caso al tiempo de la representación. El *cine-trance* de Jean Rouch, experiencia de filmación mediada por la acción de la *cámara-cuerpo*, surgió movido también por el impulso del contacto inmediato e imprevisto con la emergencia de todo lo que se despertaba en las fuerzas vivas de los rituales de posesión; por la experimentación de una forma de encuentro entre lo fílmico y lo religioso desde los parámetros incalculados de la *barbarie de la invención*. La exploración de una *cámara-cuerpo rouchiana*, a través de la identificación de sus rasgos identitarios como dispositivo en su praxis filmante, nos servirá quizá entonces al entendimiento de sus vínculos con ese espíritu vitalista y esencialmente creativo que habita en su “posición *originaria*, a la fuente misma, a ese tiempo y ese lugar de la emergencia de la vida hacia ella misma a través de la visión”, allí donde pasamos de “una *presencia de* la vida sin verla, a una *presencia a* la vida desde el modo de « ver »” (Marimbert, 2009, p.128).

En Rouch y en Vertov confluyen finalmente, cada uno desde sus disposiciones singulares a la praxis fílmica, la celebración de la máquina-cámara y el deseo de transcendencia; el ánimo profundo de ir más allá desde el dispositivo cinematográfico, allí donde el *cine-trance* y el *cine-ojo* no aspiran al entendimiento y registro de la realidad, sino a la inmersión en la substancialidad misma de todo aquello a lo que la máquina se acerca.

1.2.2 Robert Flaherty y la *cámara participante*

Junto a Dziga Vertov, el otro “ancestro totémico” de Rouch fue el cineasta americano de origen irlandés Robert Flaherty.

Como señala Paul Henley (2009), los conceptos y metodologías de praxis fílmica de uno y otro eran claramente diferentes. Si bien en el caso de Vertov, como vimos, encontramos un cineasta que teoriza e investiga sobre el propio lenguaje e identidad del medio cinematográfico, en lo referente a Robert Flaherty aparece la figura inspiracional de un cineasta decididamente desconectado de un impulso teórico. Para Flaherty que, como Rouch, encontró en el cine una valiosa herramienta con la que explorar y entender nuevas culturas, la práctica cinematográfica era principalmente un instrumento para el conocimiento del otro. Para Rouch, Flaherty representó sobre todo el amanecer de una actitud antropológica, de una forma de acercarse al otro a través del cine basada en los principios de convivencia e intercambio.

La dimensión de *actitud* (Flaherty) frente a la de *concepto* (Vertov) aparece entonces aquí como cuestión diferencial. Flaherty no piensa el cine, sino que experimenta con él como medio de conocimiento y expresión a partir de una determinada actitud. Y esa actitud, que tanto fascinó a un Rouch todavía niño cuando descubrió junto a su padre *Nanook of the North*²⁶ (1922) en un cine de Brest, estuvo siempre conectada a una misma necesidad: la de conocer y entender al otro desde el diálogo y la reciprocidad, ya que, para Flaherty, como nos señala el propio Rouch, el conocimiento “no era la consecuencia ni de estudios ni de encuestas, sino fruto del contacto paciente y afectivo con los hombres en el marco mismo de sus vidas” (1968, p.97).

Flaherty que, como igualmente le gustaba recordar a Rouch, fue pionero del cine etnográfico sin haber sido nunca etnógrafo de profesión, entendió ese “contacto paciente y afectivo” como un principio inherente al del cineasta que se inicia en el camino del descubrimiento del otro. Como la mayoría de antropólogos, intentaba pasar largos periodos de estancia y convivencia en los lugares donde rodaba. Así fue en el caso de *Nanook*, como en el de otras películas posteriores, aunque en menor medida, como *Moana* (1926) o *Man of Aran* (1934). Fruto de esa voluntad por compartir durante periodos prolongados de tiempo el día a día de los personajes que filmaba fue que surgió la *cámara participante*.

El término de *cámara participante* alberga en realidad dos técnicas o prácticas diferentes, aunque comprendan ambas un mismo objetivo. Luc de Heusch (1962) propone este concepto por primera vez a partir de la particular técnica que Flaherty utilizó con el propósito de compartir con *Nanook* y su comunidad el proceso de realización de su película. Flaherty decidió empezar a mostrar a sus personajes el material que iba revelando en el pequeño laboratorio que él mismo construyó en una cabaña de la aldea de *Nanook* (Barsam, 1988). Una técnica que el propio Rouch, tiempo después, utilizaría a menudo en sus películas y que denominaba también como *feedback* o *contredon audiovisuelle*.

²⁶ En adelante, *Nanook*.

Así pues, la primera acepción y uso que contiene el concepto de *cámara participante* no se refiere al proceso de rodaje en sí mismo sino al proceso de compartir la película en su recorrido entre la filmación y el montaje. El objetivo principal que fundamenta esta técnica, en cualquier caso, se sustentaba sobre un mismo principio: hacer partícipe a los sujetos filmados del propio proceso de construcción de la película.

It has always been most important for me to see my rushes; it is the only way I can make a film. But another reason for developing the film in the north was to project it to the Eskimos so that they would accept and understand what I was doing and work together with me as partners. (Flaherty, 1950, p.12)

El hecho de que aquellos que habían sido filmados días o semanas antes pudieran opinar y participar con sus impresiones sobre el material previamente rodado y, a partir de esa primera implicación, también participar como parte activa del proceso creativo durante la preparación y rodaje del resto de escenas por filmar, transformaba radicalmente el vínculo entre cineasta filmante y sujetos filmados. Aquel que estaba siendo filmado pasaba de mero objeto a sujeto activo de la producción filmica. Y, a partir de ahí, el vínculo entre cineasta y personaje se desplazaba de una lógica vertical de observación y juicio a una lógica horizontal de diálogo y encuentro. La horizontalidad e interconexión que empieza a generarse entre filmante y filmados surge aquí por la toma de conciencia que la propia elaboración de la película adquiere en tanto que proceso compartido en el que gran parte de los resultados de dicho proceso pasan a depender en la forma en que cineasta y personajes construyan su vínculo y convivencia interpersonal.

En el caso de Rouch, dicha primera acepción de la *cámara participante*, vinculada a ese feedback o *contredon audiovisuelle* en el que el cineasta comparte con sus personajes los frutos de lo filmado, fue igualmente una valiosa herramienta de trabajo desde los inicios de su carrera cinematográfica. Rouch experimentó con esa primera *cámara participante* no tanto, como en el caso de Flaherty y la producción de *Nanook*, desde el día a día de lo que se filmaba (visionado de *dailies*) sino desde el propósito de compartir con los participantes en la película los resultados del proceso de montaje. La primera experiencia, a menudo revivida por Rouch en artículos y entrevistas, aquella que parece asimismo más le influyó en sus futuras prácticas de montaje de sonido, se produjo con motivo de la proyección a la comunidad partícipe de *Bataille sur le grand fleuve* (1951), rodada con los pescadores Songhay de Ayorou, pequeño pueblo del Níger donde Rouch centraría gran parte de sus investigaciones y experiencias cinematográficas durante más de cincuenta años.

Nous avons apporté là tout un attirail, groupe électrogène, projecteur. Un drap sur le mur d'une case faisait l'écran. Les villageois, tout naturellement, se sont assis en rond autour du projecteur et du groupe électrogène. On attendait la nuit. Puis quand le groupe se mis à tourner, tout le monde se resserré autour de la lampe du projecteur. Puis, une image est apparue, non pas au milieu, mais là-bas sur le drap(...)

Et là, tout d'un coup, il avait l'image de lui-même, il comprenait comment je le voyais. Et le plus merveilleux dialogue que j'ai eu à ce moment-là, c'est quand les pêcheurs ont commencé à me critiquer : « Comment, où as-tu entendu de la musique pendant une chasse à l'hippopotame? » Suivant la vieille tradition des Westerns, au moment le plus dramatique, j'avais monté une musique ; mais j'avais

bien choisi, c'était : Gawey, Gawey, « l'air de chasseurs ». Mais les pêcheurs ont dit : « Oui, c'est vrai, mais l'hippopotame qui est sous l'eau, il a de très bonnes oreilles, et si on joue la musique, il fiche le camp ! ... ». A la chasse, il faut le silence, sans cela il n'y a pas de chasse. Pour moi, c'était une très grande leçon. Je découvrais que j'avais été victime du théâtre à l'italienne, avec l'orchestre dans la fosse... Ces gens-là avaient raison. Ils raisonnaient dans leur système de pensée et moi, qui faisais un film sur eux, i n'y avait aucune raison que je leur impose notre système. (Rouch, 1981, pp.12-13)

La práctica de la *cámara participante* ofrece al cineasta la oportunidad de repensar su propia visión fílmica de la experiencia compartida con los sujetos filmados, así como el lugar que cada uno ocupa en el proceso de elaboración de la película. Gracias a la adopción de esta metodología vivencial empleada por Flaherty, tres décadas antes de *Bataille sur le grand fleuve*, Rouch empieza a descubrir a través de la herramienta-cine cómo su deontología etnográfica necesita articularse en su conexión con los procesos de construcción cinematográfica desde la inclusión de aquellos que son filmados, no tan sólo en su condición de cuerpos y acciones registradas por la cámara sino también en su condición de sujetos que, desde su propia visión, aportan al proceso mismo de creación de la película concebido desde el diálogo.

De igual forma, para Rouch, dicho vínculo de convivencia y confianza mutua necesita también construirse desde la experiencia misma de rodaje. Aparecería aquí la segunda acepción del concepto de *cámara participante*, aquella que se conectará directamente a las futuras experiencias de *cine-trance* en Rouch. Desde el momento en que el cineasta basa su relación con los personajes que filma en un marco de convivencia previa, de confianza, incluso de amistad, la forma en que la cámara participa en el proceso de rodaje se modifica frente al tradicional binomio observador-observado; de la misma forma que “para Flaherty, observar a los hombres significa también ser observado por ellos, aceptado por ellos” (Rouch, 1968, p.100).

Rouch encuentra en Flaherty, en las imágenes de sus películas, especialmente en *Nanook*, gestos e intenciones que le llevan a reformular la primera acepción de la *cámara participante* en su modalidad de técnica del *feedback* audiovisual, aquella propuesta originalmente por Luc de Heusch, para reflexionar en torno a una filosofía de práctica filmante que sustentaría buena parte de su ideario como cineasta en rodaje. En este sentido, al trasladar el foco de análisis de la *cámara participante* hacia su condición de metodología filmante, resulta fácilmente identificable la frecuencia con la que Rouch (1968; 1973; 1981; 1992) reivindica la influencia de su “ancestro totémico” desde ese acercamiento cercano e íntimo con los personajes de sus películas, desde esa forma de entender el rodaje y el conjunto del proceso creativo como proceso compartido a través de la *cámara participante* en su cualidad de una *caméra tendre* (Rouch, 1981). Pero, al mismo tiempo, al situar bajo la misma luz analítica a Flaherty y Rouch desde su condición primaria de exploradores filmantes, si bien el propio Rouch sobre ello nunca decidió reflexionar o evidenciar en sus escritos y entrevistas, aparecerían asimismo un conjunto de confluencias y similitudes entre ambos cineastas que terminarían por ofrecernos, en su estudio, una suerte de influencias no declaradas. Detenernos unos instantes sobre aquellas que parecen revelarse como las más significativas podría entonces ayudarnos a identificar qué de la *cámara participante* de Flaherty, concebida desde su dimensión de una particular ética

y metodología de filmación, terminó por influir e inspirar mayormente a Rouch en la conformación de sus particulares señas de identidad como cineasta filmante.

En primer lugar, concurren tanto en Flaherty como en Rouch el impulso y la necesidad de ser ellos mismos sujetos portadores de la cámara. A diferencia de su otro “ancestro totémico”, Dziga Vertov, que casi siempre ocupó su rol operario en la sala de montaje mientras que el uso de la cámara recaía la mayor de las veces en su hermano Mikhail (Bouhaben, 2011), Flaherty encuentra en la cámara un instrumento de primera mano idóneo para el acercamiento a las comunidades que pretende descubrir y entender a través de sus películas. La exploración de esos nuevos universos, de esos rostros y cuerpos hasta ahora desconocidos, es a través del visor de la cámara que encuentran un conducto donde se entremezclan observación analítica y mirada fascinada. Ser uno el cuerpo filmante aparecía en realidad en Flaherty, al igual que en Rouch, desde una motivación alimentada tanto por la necesidad operativa como por el propio placer de filmar²⁷. Y tanto el uno como el otro conectaban ese impulso y motivación con un especial interés por la cámara como objeto tecnológico.

I took two Akeley motion picture cameras. The Akeley then was the best camera to operate in extreme cold, since it required graphite, instead of oil or grease, for lubrication. These cameras fascinated me, because they were the first cameras ever made to have a gyro-movement in the tripod-head whereby one could tilt and pan the camera without the slightest distracting jar or jerk or vibration. (Flaherty 1950, p.13)

La experiencia de rodaje en *Nanook*, que se prolongó a lo largo de varios años, alimentó desde el principio en Flaherty la curiosidad por la innovación en la tecnología filmante. Rouch, que apenas hace mención a este lado de un Flaherty al que siempre referencia, profesará igualmente una especial atención por las posibilidades expresivas de la cámara en su vínculo con los avances tecnológicos operados en la cámara misma. De hecho, en el caso de Rouch, como veremos más adelante (cap. 3.2.1), jugará un rol determinante en la investigación y creación de fundamentales cambios en las tecnologías de filmación que posibilitarán la irrupción y posterior consolidación del *cine directo* en Francia a principios de los años 60.

El significativo interés que Flaherty y Rouch mostraron desde el inicio de sus carreras cinematográficas hacia el objeto cámara parece que tanto en uno como en otro se gestó también a raíz de la confluencia de factores similares. En primer lugar, ambos procedían o habían tenido contacto directo con una formación científica. En el caso de Flaherty desde su vínculo con la geología y la ingeniería de minas, aunque en realidad se desarrollara más desde la experiencia profesional que desde un apenas logrado recorrido académico (Rotha, 1980). En el caso de Rouch, se produjo en cambio a partir de su formación como ingeniero de puentes y caminos; primer tránsito de su formación superior que, al iniciar su carrera profesional en Níger (huyendo de la Francia ocupada a principios de los 40), le llevará más tarde al mundo de la antropología (Colleyn, 2009). En cualquier caso, para ambos cineastas sus primeros

²⁷ De hecho, Rouch, con el paso de los años, defendió, cada vez con mayor ahínco, un término acuñado por el mismo que refería a la importancia de que toda aventura de rodaje estuviera también movilizadora por el placer mismo de filmar: el *ciné-plaisir* (Prédal, 1996).

pasos en territorios científicos orbitarios a la innovación y el desarrollo de herramientas tecnológicas, aunque fueran estas de muy diversa índole, se encuentran probablemente en la base de ese interés y familiaridad con las particularidades y mejoras de un objeto hecho del avance científico como es la cámara de cine. Al mismo tiempo, las formaciones y profesiones iniciales de uno y otro, uno geólogo minero, otro ingeniero civil, se tornaron para ambos en experiencias posibilitadoras de viajes y expediciones a territorios desconocidos; viajes a *terra incognita* donde para ambos la cámara, acompañarse de ella, llevarla siempre consigo, se convertía en vehículo para la exploración de lo nuevo al tiempo que como herramienta que dotaba de sentido al propio gesto de acercamiento a personas para las que el cineasta no dejaba de ser en un primer momento un ser portador de extrañas intenciones (MacDougall, 1975).

Aparece aquí, sin embargo, una diferencia significativa en torno al vínculo con esos lugares y, sobre todo, las personas que los habitaban. Si bien Flaherty trasladaba sus aventuras fílmicas de una geografía a otra con cada película (*Nanook* en el helado ártico de la Bahía de Hudson; *Moana* en el Pacífico tropical de Samoa; *Man of Aran* en la rudeza de las irlandesas Islas de Aran; *Louisiana Story* (1948) en el corazón del *bayou* del Misisipi), Rouch concentró prácticamente toda su larga carrera de cineasta-antropólogo en torno a dos comunidades del África Occidental: la comunidad Songhay en Níger y la comunidad Dogon en Malí. Más allá de la disparidad de concentraciones o diversidades geográficas entre los proyectos de un cineasta y otro, la cuestión diferencial residiría en cómo, si bien Flaherty se entregaba a largos periodos en el conocimiento y convivencia con los personajes de sus películas, una vez terminadas no volvía a establecer lazos con ellos para futuras aventuras cinematográficas.

Sin embargo, Rouch, desde sus primeras películas, generó intensos vínculos con personas pertenecientes a dichas comunidades que se convertirían con el paso de los años en lazos de amistad y colaboración en el proceso mismo de construcción fílmica (Stoller, 1992). Este fundamental rasgo identitario de la praxis fílmica rouchiana tendría su caso más paradigmático en la amistad que, desde sus primeros viajes a los territorios de la comunidad Songhay, a principios de los años 40, se gestó con Damouré Zika, pescador Sorko de dicha comunidad que se encontró por primera vez con Rouch cuando apenas era un adolescente. La relación Rouch-Zika es un claro reflejo de la concreción de los principios de la *cámara participante* en la obra de este primero tanto en su dimensión de *feedback* o *contredon* audiovisual como en su vertebración a lo largo de cada aventura de rodaje.

En relación a esta primera acepción de la técnica de la *cámara participante* en tanto que metodología del *feedback*, si tomamos como referente la experiencia anteriormente citada de la proyección de *Bataille sur le grand fleuve*, película en la que Damouré, de hecho, era uno de los personajes participantes, encontraremos un ejemplo idóneo de esta constante interconexión entre unas películas de Rouch y otras a lo largo de los años.

Fruto de dicha proyección, y al término de la misma, Damouré Zika e Illo Gaudel (otro de los futuros colaboradores de Rouch en sus primeras *etnoficciones*²⁸) le proponen a

²⁸ El término de *etnoficción*, en realidad de origen incierto como nos recuerda Henley (2009, p.441), refiere a una serie de películas que Rouch filmó en este marco de creación compartida,

Rouch rodar una película en torno al fenómeno de la migración de jóvenes nigerianos en busca de un mejor futuro en la *Gold Coast* (actual Ghana); película en la que ellos mismos serían los protagonistas. El resultado, meses más tarde, fue el inicio de rodaje de *Jaguar* (1967), primer experimento de *etnoficción* en la carrera de Rouch que tardaría casi quince años en llegar a ver la luz. Asimismo, otro de los presentes en dicha proyección de *Bataille...*, Tahirou Koro, miembro Gow de la comunidad Songhay, propone a Rouch emprender una nueva película de caza, esta vez no en torno a los hipopótamos de *Bataille sur le grand fleuve* sino los leones de su región, en Yatakala. La propuesta no sería sino el origen de *La chasse au lion a l'arc* (1964), película premiada al año siguiente con el León de Oro en el Festival de Venecia.

Y finalmente, una nueva película nacida de otra surgiría fruto también de una proyección al público de *Bataille...*, esta vez no en el lugar de rodaje, en Ayorou, sino en Accra, meses más tarde, cuando Rouch, Damouré e Illo empiezan a filmar e investigar sobre la migración en la Gold Coast. El diálogo y encuentro posterior con los participantes de la proyección trajo consigo el germen del rodaje de *Les maîtres fous* (1955) a raíz del interés de varios miembros de la comunidad Hauka, futuros protagonistas de esta película, sobre una de las secuencias de *Bataille...* en la que Rouch se introduce en un ritual de danza de posesión Songhay donde los pescadores Sorko piden la ayuda y participación de ciertos espíritus de los Hauka²⁹.

Este paradigmático caso de *efecto cadena* concentraría buena parte de lo que según el propio Rouch perseguían en su esencia los principios de la llamada *antropología compartida*, tal y como abordaremos en el siguiente epígrafe. Desde casi el principio de su recorrido cinematográfico, en Rouch, la *cámara participante*, en su doble articulación de técnica postrodaje y metodología deontológica para la filmación, opera entonces desde la necesidad primaria de hacer del conocimiento y la investigación etnográfica, a través de la herramienta-cine, un flujo permanente de retroalimentación entre las dos realidades partícipes, tanto la de aquel que filma como la de aquellos que son filmados; y más aún, la toma de conciencia de que ambas partes dan y reciben por igual los frutos de dicho proceso de conocimiento mutuo; lo que convierte en definitiva a los protagonistas de cada película en aquello que Henley (2009) considera no meros objetos depositarios sino en realidad beneficiarios activos (*active stakeholders*) del proyecto-película en tanto que empresa cinematográfica³⁰.

desde mediados de los 50, a partir del rodaje en 1954 de *Jaguar* (aunque su estreno no se produjera hasta 1967), y entre las que se incluyen títulos de referencia como *Moi, un noir* (1958), *Petit à petit* (1969) o *Cocorico, Monsieur Poulet* (1974). Todas ellas, a diferencia de sus documentales etnográficos, estaban construidas sobre la base de guiones escritos de forma colectiva entre Rouch y los protagonistas de la película, escritura “oral” más que escrita o previamente planificada que se generaba a medida que se rodaba la propia película, o que se narraba oralmente una vez montada (*Jaguar* y *Moi, un noir*), y cuya puesta en escena se centraba sobre el principio de improvisación.

²⁹ Para acercarse a una descripción detallada de este flujo frecuente en Rouch de “películas que dan nacimiento a otras películas”, ver Henley, 2009, pp.317-320.

³⁰ Este interés y compromiso, tanto de Rouch como de sus protagonistas-colaboradores a lo largo de los años y los proyectos, quedaría reflejado en la frecuencia con la que la mayoría de

Pero, de vuelta a la cuestión del vínculo iniciático con la cámara de cine que tanto Rouch como Flaherty profesaron en ese objeto al servicio de la exploración de lo humano y de la expresión creativa, resultaría significativo advertir igualmente cómo las diferencias en el desarrollo tecnológico de las cámaras y sus accesorios influyeron específicamente en las diferentes metodologías filmantes que uno y otro adoptaron a lo largo de sus experiencias de rodaje en la vehiculación de sus propias *cámaras participantes*.

Flaherty, tras un primer acercamiento a la Bahía de Hudson con una cámara *Bell&Howell* 16mm durante 1914 y 1915 (Barsam, 1988), experimentó sus iniciales modos de filmación en *Nanook* con una cámara *Akeley* 35mm estilo *pancake*³¹ vinculada a un trípode específico que, como anteriormente reseñaba el propio Flaherty, permitía suaves movimientos panorámicos en todas direcciones (Flaherty, 1950). Si bien era la *Akeley* una cámara que podía trasladarse de un emplazamiento de rodaje a otro con cierta facilidad (apenas alcanzaba los 20 Kg.), no era por su ergonomía una cámara pensada para la filmación en mano o al hombro. Diseñada en 1917 por el escultor y fotógrafo de naturaleza, Carl Ethan Akeley, y producida por primera vez en 1919, la fisionomía de la cámara con la que Flaherty empezaba a modelar su identidad filmante desde su condición, al igual que Rouch, de cineasta autodidacta, era en realidad una cámara pensada para la observación y el encuadre desde el emplazamiento en trípode; una cámara que invitaba bien a la composición en plano fijo, gracias a la estabilidad del propio trípode y los bloqueos de su cabeza giratoria, bien al seguimiento de personas o animales en movimiento mediante los suaves e ininterrumpidos *paneos* que permitía el sistema rotatorio del cuerpo de cámara para los paneos verticales, y de la cabeza oscilante tipo *gyro* para los *paneos* horizontales (Salt, 1992).

La *cámara participante* de Flaherty se manifestaba en rodaje como una cámara observadora y paciente. Cuando Rouch asocia la praxis filmante de Flaherty a esa *caméra tendre* (Rouch, 1981) conecta en cierto sentido al Flaherty que se vincula a sus personajes tanto sin cámara como a través de la misma. El Flaherty cineasta que descubre su alrededor a través del visor de la *Akeley* se inventa a sí mismo a medida que avanza la experiencia de rodaje, así como en el paso de una película a otra. La abundancia de planos fijos (apenas unos ligeros *paneos*) que construyen la narración

las *etnoficciones* se inician con la formación de pequeñas sociedades colectivas como metáfora de la aventura compartida (como la empresa para la venta de pollos en *Cocorico*, *Monsieur Poulet* o la “soñadora” sociedad de Import-Export en *Petit à Petit*). De hecho, con los años, Rouch y sus colaboradores se autodenominarían como el colectivo *DaLaRouTa* (acrónimo de Damoure – Ziká, Lam -Ibrahim Dia, Rouch y Tallou-Mouzourane) que permanecería activo hasta mediados de los años 90 con el estreno de *Madame L'Eau* (1993). Para un acercamiento a la historia de este particular colectivo de aventuras cinematográficas ver la película *Rouch's Gang* (Steeff Meyknecht, Dirk Nijland y Joost Verhey, 1993).

³¹ Ver referencia y especificaciones en: Science Museum Group Collection. Akeley cine camera, Cinematography, 1917. Recuperado de:

<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/search?q=akeley%20cine%20camera>

visual de *Nanook* se transforma y evoluciona, tanto en cuidado compositivo como en una mayor profusión de las descripciones panorámicas, a lo largo de la filmación de *Moana*, apenas dos años después del estreno de *Nanook*. Flaherty continúa la exploración de su identidad filmante haciendo uso una vez más de la cámara *Akeley* pero, esta vez, como herramienta generadora de un nuevo pulso de filmación condicionado igualmente por la incorporación de ópticas de distancia focal larga (Barsam, 1988). Aparece aquí un rasgo de la identidad filmante flahertiana que se prolongará en los siguientes rodajes de *Man of Aran* (1934) y *Louisiana Story* (1948) y que, al tiempo, se revela como diferencia fundamental de las futuras metodologías filmantes propias a Jean Rouch. Un rasgo que se define en torno a la cuestión, fruto de la nueva distancia focal, de la distancia real entre cuerpo filmante y cuerpos filmados.

It was in the South Seas while I was making *Moana* that I first became aware of the peculiar virtues of the long focus lens. Of course, the chief function of telephoto is obvious- one can photograph objects at a great distance [...]. I had used the telephoto lens on my first picture, *Nanook of the North*, notably in the animal episodes, such as the walrus hunt. In the South Seas, however, it was in filming intimate scenes, and particularly in making portraits, that I learned the true value of long focus lenses. I began using them to take close-ups, in order to obviate self-consciousness on the part of my subjects. The Samoans, I found, acted much more naturally with the camera thirty or forty feet away than when I was cranking right under their noses -and in this I am sure the Samoans are not different from other folk [...] Almost all of *Moana* was shot with lenses of six-inches focal length and upward. (Flaherty en Barsam, 1988, pp.40-41)

De alguna manera, parecen aquí germinar algunos de los principios que con determinación defendieron buena parte de los documentalistas americanos del *cine directo*, en especial Richard Leacock (que de hecho participó como *cameraman* en *Louisiana Story*); principios alrededor de la célebre máxima de siempre filmar “como una mosca en la pared”, metáfora de una cámara que se acerca a la realidad desde la necesidad y el ánimo de intervenir lo menos posible sobre la misma a fin de que ello le permita obtener la mayor autenticidad posible de lo filmado.

Rouch, como veremos en detalle en el capítulo II (especialmente en el epígrafe referido a la *caméra de contact*, 2.2.2.3), exploró desde muy pronto derivas de rodaje radicalmente opuestas que, en lo relativo al uso expresivo de las lentes de cámara, se manifestarían en la predilección por el empleo de ópticas de gran angular con las que obligarse a una mayor cercanía entre cuerpo filmante y cuerpos filmados, al tiempo que eliminaban el recurso fotográfico de una menor profundidad de campo y aumentaban a su favor un mayor ángulo de visión. Asimismo, Rouch que, como analizaremos igualmente con detenimiento (cap.III), descubrió las primeras posibilidades de la cámara a través de una pequeña y ligera *Bell & Howell Filmo*, aprovecharía la invitación de esta cámara a su liberación del estatismo del trípode para indagar en una *cámara participante* hecha más de un acercamiento próximo, frontal, casi siempre en movimiento.

Acaba resultando entonces tan paradójico como significativo el hecho de cómo el impulso, común en Flaherty y Rouch, de generar y transmitir desde su vínculo con la cámara una *participación afectiva* (Thompson, 1995), se traducía, fruto en buena parte

de las particularidades tecnológicas de cada una de sus herramientas de filmación, en una formalización diríamos casi opuesta de sus correspondientes narrativas fílmicas.

Aún separados por un tan diferente trabajo de la distancia y su aplicación en el trabajo focal de la cámara, así como por las disparidades entre trípode y cámara en mano, Rouch, sin embargo, comulga de nuevo con Flaherty en un asunto que, más aún si cabe, resultará cuestión esencial de la presente investigación: la dimensión corpórea del acto filmante en tanto que presencia de la participación física del cineasta-cámara.

En Flaherty encontramos la importancia de un cuerpo, el del cineasta, sensible al espacio que le rodea, a las fuerzas y energías que se mueven alrededor de él, y cómo todo ello se transfiere a la propia acción filmante; trasunto que en esta aventura investigadora terminará por revelarse como verdadero rasgo identitario de la cámara-cuerpo. Si, de alguna manera, el *cine-ojo* de Vertov aspiraba, como nos recuerda Marimbert, a “liberarse del peso de un cuerpo que toma su tiempo en desplazarse” (2009, p.43), Flaherty aspiraba en todo momento a “transmitir la belleza inconsciente del esfuerzo físico” (Agel, 1965, p.24). Para Flaherty la vivencia de su cuerpo como organismo exigido, llevado, a lo largo del proceso de rodaje, en ocasiones hasta la extenuación, no es sino una ritualidad con la que conectarse con la realidad de la vida cotidiana de los cuerpos filmados, exigidos ellos por su necesidad de permanente adaptación al medio natural que les rodea. Incluso en *Louisiana Story*, donde el espacio de la película se traslada episódicamente del entorno natural del río Misisipi al paisaje industrial de las explotaciones petrolíferas colindantes, el acercamiento a través de una cámara *viviente* a la acción de los hombres y animales que lo habitan no deja de ser reflejo de una experiencia de filmación hecha de un exigente y continuo proceso de observación activa (Leacock, 1997), de compromiso físico para el cuerpo generador de la película.

El relato que seguramente mejor expresa en la biografía de Flaherty esta connivencia, para él necesaria, entre la acción de los cuerpos filmados y la acción del cuerpo filmante se encontraría en la célebre escena en la que *Nanook*, a la espera de la señal del propio Flaherty, da comienzo a la caza de focas en el Ártico.

Hours passed, it seemed, but finally he had crawled close in. The sentinels became suspicious and stupidly started toward him. Slowly they turned their slobbering heads to and fro; Nanook swung his own head in lugubrious unison. They rolled on their sides to scratch themselves; Nanook grotesquely did the same. Finally, the sentinels seemed satisfied; their heads drooped in sleep once more. Now only a dozen feet intervened; quickly Nanook closed in. As I signalled, he rose to his feet, and with his harpoon held high, like lightning he struck down at the nearest bull. A bellow and a roar, and 20 great walrus rolled with incredible speed down the wave-washed slope of rocks to the sea. By night all my stock of film was exposed. The whaleboat was full of walrus-meat and ivory. Nanook had never had such walrus hunting and never had I such filming as that on Walrus Island. (Flaherty en Rotha, 1980, p.44)

La acción de los sujetos filmados y la acción del cineasta se ven interconectados por el propio acto de filmación. La participación del cineasta se vuelve aquí condición indispensable al fruto de lo que la cámara registra. Esta íntima vinculación a través de la cámara en su dimensión catalizadora sería entonces un característico rasgo del

Flaherty filmante que Rouch haría propio y llevaría con el tiempo si cabe más allá. Se encontraría aquí la esencia del valor que para Rouch irá adquiriendo a lo largo de su carrera la participación corporal del cineasta y su herramienta en el encuentro performativo entre cuerpo del cineasta, cámara-herramienta del cineasta, cuerpos filmados y herramientas de los cuerpos filmados. El impulso tan frecuente en Rouch, años después, por la filmación de escenas rituales no dejaría de estar en cierta forma alimentado por el deseo de experimentar la filmación como un en sí mismo despliegue escénico, el de una cámara-cuerpo que escenifica su acción en simultaneidad con la acción escénica que ante la cámara acontece, sea esta la performatividad de una danza, de un trabajo, de una interpretación musical; todas ellas, a fin de cuentas, vehiculadas por la acción de las herramientas que lo posibilitan: cámara, máscara, velo, instrumento musical.

La escena anterior en la que Flaherty filma el famoso episodio de la caza de focas en *Nanook*, escondería, en esta ocasión quizá más profundamente, un último aspecto de especial relevancia en los futuros principios de praxis filmante en Jean Rouch; un vínculo apenas frecuentado entre ambos cineastas que de alguna manera contiene la génesis de lo que para Rouch terminaría por revelarse como el sentido profundo de la filmación en plano-secuencia.

André Bazin fue uno de los críticos que con mayor determinación recuperó la figura de Robert Flaherty en el marco de su defensa de ese realismo consustancial al medio cinematográfico donde se reivindicaba la influencia del *tiempo real* en la presentación fílmica del acontecimiento. Célebre es el episodio de su *Qu'est que le cinéma?* (1976), en el que interpreta la capacidad de Flaherty en la articulación del montaje de *Nanook*, en concreto durante la escena de la caza de focas, a través de la regla que el propio Bazin concibe como vectora de un *montaje prohibido*.

Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit [...] il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque" (p.59).

Bazin focaliza el análisis de esta secuencia en el momento previo al inicio de la caza con arpón, aquel en el que Nanook, agazapado a escasos metros de la orilla, espera la señal de propio Flaherty³² para lanzarse sobre su presa; único instante, en realidad, dentro del conjunto de dicha secuencia, en el que se presenta el acontecimiento sin

³² Como bien nos recuerdan Barsam (1988), Flaherty aprovechó la complicidad generada en sus primeras experiencias de *cámara participante*, en su modalidad de *feedback* audiovisual, para generar una implicación y complicidad por parte de sus personajes, principalmente Nanook, que le permitieran hacer entender cómo, durante el rodaje, sus indicaciones en tanto que director (como aquí la señal para el inicio de la caza de focas una vez el plano estuviera bien compuesto) eran imprescindibles para que la aventura de hacer la película juntos llegará a buen puerto ("so that they would accept and understand what I was doing and work together with me as partners"). Nanook parece entendió rápidamente e hizo suya esta necesidad de una cierta *puesta en escena*; "yes, yes", Nanook said, "the *aggie* (Eskimo word for motion picture) will come first" (Barsam 1988, p.4).

fragmentación por cambio de plano³³, donde plenamente operaría este principio del *montaje prohibido*. El hecho de que, de alguna manera, Bazin percibiera el conjunto de la secuencia como una articulación en plano-secuencia, cuando tan sólo apenas cuarenta segundos de los casi cuatro minutos que la componen no presenta cambio de plano alguno, se convirtió a la postre en pasaje anecdótico de la historia de la crítica cinematográfica que el propio Rouch recupera en alguno de sus escritos y entrevistas (Rouch, 1992). Pero, independientemente de lo acertado o no del análisis técnico de Bazin en su interpretación de dicha escena³⁴, lo revelador sería cómo la parte que en realidad comprende “un sólo plano” en el conjunto de la secuencia (esos apenas cuarenta segundos), no es sino el momento previo al inicio de la caza, el momento sostenido por el cazador, el cineasta en rodaje y el cineasta en montaje en el que Nanook espera la señal para que todo comience.

Bazin, como igualmente recupera Rouch en “Le film ethnographique” (1968 - escrito donde con mayor profusión describe y analiza la carrera cinematográfica de Flaherty), conecta la articulación del *montaje prohibido* de Flaherty en esta escena en relación a la duración del acontecimiento de la caza y, dentro de ella, la importancia de la espera:

Ce qui compte pour Flaherty devant Nanouk chassant le phoque, c’est le rapport entre Nanouk et l’animal, l’ampleur réelle de l’attente. Le montage pourrait suggérer le temps: Flaherty se borne à nous montrer l’attente; la durée de la chasse est la substance même de l’image, son véritable objet. (Bazin, 1976, p.66).

Al recuperar el hecho de que en la secuencia de Flaherty no es la propia caza, sino el momento previo, la espera, lo que es respetado sin corte alguno en el devenir del *tiempo real*, advertimos cómo para lo que Bazin ha trascendido en la construcción cinematográfica de esa escena parece ser en realidad la espera, no la caza. Es ahí donde Bazin percibiría entonces la sustancialidad temporal que la filmación en continuidad, y su vínculo con el realismo propio al medio fílmico en su traslación al montaje, pueden llegar a aportar a la experiencia de la duración en la creación cinematográfica. Si nos atreviéramos aquí a introducir una relectura desde los principios de la *imagen-tiempo* de Deleuze (2010) y su conexión con las teorías de la duración de Bergson, podríamos reconvertir la afirmación de Bazin al sustituir esto que de hecho está en tiempo real en *Nanook*, la espera y no la caza, para considerar que en esta escena “la duración de la *espera* es la sustancia misma de la *imagen-tiempo*, su verdadero objeto”.

³³ Nótese que, si bien no existe cambio de plano en tanto que encuadre, a lo largo de esos aproximadamente cuarenta segundos, en tanto que plano de montaje en sentido estricto sí se producen una serie de cortes sobre plano (*jump cuts*) ligeramente apreciables que parece, bien trataban de corregir algunas imperfecciones fotográficas en el plano de rodaje, bien permitían insertar breves elipsis que redujeran lo que quizá en ese momento de la narrativa de Flaherty (o de aquellos implicados en el montaje final de la película) era un plano demasiado largo en su duración original.

³⁴ En su análisis de esta secuencia, Bazin, justo después de haber subrayado cómo Flaherty “se limita a *mostrarnos* la espera”, señala que “en la película, este episodio no comprende más que un solo plano” (1976, p.66). Quedaría entonces la duda de si con “episodio” Bazin se refiere al conjunto de la escena o quizá exclusivamente al episodio de la espera.

La sustancialidad de la imagen se encontraría vinculada aquí al acontecer como lo que dura (la espera), y no tan sólo a la duración de la acción (duración cronológicamente medible o fragmentable en montaje); la duración que va más allá de la medición del tiempo real y se presenta como esencia destemporalizada (Agel, 1965). Por eso la “sustancia” propia de la caza en la escena de Nanook no es la acción de la caza (allí donde la secuencia se fragmenta en varios planos de montaje) sino antes, en la espera, la espera del acontecer, la espera de Nanook armado con su arpón; la espera aquí en su dimensión de una *duración* bergsoniana.

Rouch, años más tarde, encontraría en la técnica del plano-secuencia una metodología de filmación útil para el registro de acontecimientos que se definen por su continuidad. Tal era el caso de los rituales de danza de posesión, en los que la posibilidad, como veremos más adelante, de poder contar con una herramienta-cámara con capacidad de filmación en continuidad mucho mayor a las cámaras que empleó en su día Flaherty, o las que Rouch utilizó en sus primeros años (pasando de tan sólo 25 seg. a casi 11 minutos de autonomía del chasis), generaba la oportunidad de registrar el acontecimiento sin interrupción alguna. A partir de ahí, esta continuidad filmante ofrecería al cineasta la posibilidad de así mostrarlo en un *montaje prohibido* donde el plano-secuencia respetaría en todo momento la interrelación en un mismo espacio de esos “dos o más factores de la acción”, que aquí no dejaría de ser la convivencia simultánea en rodaje de la acción del cuerpo filmante con aquella de los cuerpos filmados.

Pero Rouch quizá también empezaría a entender a partir de Flaherty, cautivado por la energía de *Nanook* y los atisbos del *montaje prohibido* que en ella se fundan, cómo la vivencia de la filmación desde el *tiempo real* ofrecido por la técnica del plano-secuencia abriría asimismo la puerta a una vivencia del tiempo más allá de su condición objetiva de un tiempo medible y cronológico; la puerta a la filmación en continuidad del acontecimiento como vehículo para una experiencia de la *duración*, como Bergson nos proponía, en aquel lugar donde habita “el incesante zumbido de la vida profunda” (1946, p.125).

En conclusión, la *cámara participante*, independientemente de que surja como metodología de rodaje o como metodología postrodaje (*feedback audiovisual*), responde a fin de cuentas a la necesidad del cineasta por experimentar el proceso creativo como proceso compartido. La cámara que participa es la metáfora de un cineasta que aprehende la filmación como vehículo de acercamiento y conocimiento del otro. Aunque sus procedimientos y tecnologías fueran, como hemos visto, notablemente diferentes, ese principio metodológico y deontológico de la producción cinematográfica se constituiría en realidad como el verdadero punto de unión entre Flaherty y Rouch.

En la confluencia de los referentes “totémicos” que finalmente fueron para Rouch tanto la figura de Dziga Vertov como la de Robert Flaherty se gestó entonces lo que podríamos definir como una combinación de posiciones ontológicas y deontológicas frente a la propia experiencia de la creación cinematográfica y, dentro de ellas, el carácter pionero que cada uno de ellos aportó. Si en Vertov descubriéramos la propuesta de un dispositivo cinematográfico como singular medio de construcción de lo fílmico a

través de ese *cine-ojo*, en el caso de Flaherty estaríamos, en cambio, ante una ética del hacer cine inseparable del espacio de encuentro con el otro filmado. Para Flaherty, en definitiva, fue la experiencia en sí misma de hacer una película la que demandaba su dimensión de experiencia compartida. Para Rouch, que descubrió a este “rudo geólogo irlandés” de niño en una sala de cine de Brest, fue entonces aquella singular manera de acercarse a aquellos que serían los protagonistas de sus películas, aquella *participación afectiva*, lo que sembró la semilla de lo que más tarde se daría a conocer como los principios de una *antropología compartida*.

1.2.3 Los principios de la *antropología compartida*

Jean Rouch empieza a hablar del concepto de *antropología compartida* a principios de los años 70. De hecho, lo hace en el mismo momento en el que introduce por primera vez la cuestión del *cine-trance* como particular fenómeno fílmico. El final del “Ensayo sobre los avatares...” (1971), tras una serie de consideraciones sobre la persona del “observador-etnógrafo”, se cierra con la siguiente conclusión:

C'est cet *ethno-dialogue* permanent qui me paraît l'un de plus intéressants biais de la démarche ethnographique d'aujourd'hui; la connaissance ne plus un secret volé, dévoré en suite dans les temples occidentaux de la connaissance, elle est le résultat d'une quête sans fin où ethnographiés et ethnographes s'engagent sur un chemin que certains d'entre nous³⁵ appellent déjà *l'anthropologie partagée*. (p.153)

Si ubicamos, en cambio, el punto de partida de la *antropología compartida* en el influjo que la figura de Flaherty y su *cámara participante* tuvo sobre la praxis fílmica de Rouch, entonces el inicio de la década de los 70 no sería sino la fase de madurez de dicha forma innovadora de entender la relación filmante-filmado en el marco del cine etnográfico.

Para entender las claves que llevarían a Jean Rouch a defender con determinación aquellos principios de la *antropología compartida* se haría necesario, en primer lugar, recuperar el contexto en el que se desarrolló el desarrollo de sus experiencias cinematográficas, inseparables de sus proyectos etnográficos, desde finales de los años 40.

El recorrido de dicha evolución se vio marcado a cada paso por la influencia y retroalimentación de dos contextos, o escenarios de actividad, que fueron constantes en Rouch. Por un lado, encontraríamos un proceso retroalimentativo, a cada película, de experimentación y aprendizaje de nuevas metodologías de creación fílmica (en ese flujo que señalábamos de “unas películas que llevan a otras”). Por el otro, se situarían los diferentes espacios de encuentro y debate entre figuras de la antropología y el

³⁵ Cuando Rouch remite aquí a una colectividad (“algunos de entre nosotros”) parece referir implícitamente a diferentes figuras de su entorno, como Germaine Dieterlen (también discípula de Marcel Griaule como Rouch, y con la que compartió múltiples proyectos) así como a otras figuras que se proyectarían posteriormente como Claudine de France o Colette Piault (Henley, 2009; Sherman, 2018).

cine, entre esos finales de los 40 y la llegada de los 70, en los que el propio Rouch no sólo participaría sino en los que, desde temprano, adquiriría un protagonismo que le llevaría a convertirse en motor y referente principal de la renovación del cine etnográfico a escala internacional.

Asimismo, ser conscientes de la retroalimentación entre un contexto y otro nos servirá igualmente aquí para entender cómo la *antropología compartida* fue definiéndose y transformándose con los frutos que ambos contextos, externo e interno, aportaban a un camino de renovación tanto de las prácticas etnográficas como de las propiamente cinematográficas.

Así pues, ese primer marco externo vinculado al contexto internacional del mundo de la antropología, como nos recuerda Scheinfeigel (2008), empezaba, en la Europa de posguerra de finales de los 40, a mostrarse influido por dos factores principales: el declive del colonialismo y una primera apertura de la “institución etnológica” al valor de los relatos audiovisuales más allá de su mero acompañamiento a la producción de documentos escritos. La crisis de las ópticas marcadamente etnocéntricas de la época colonial daba progresivamente pie a un “relativismo desestabilizante que introducía al propio observador a un proceso de transformación” (Scheinfeigel, 2008, p.31), en camino hacia una verdadera toma de conciencia de la célebre máxima de Marcel Mauss³⁶ que nos recuerda que el “observador siempre forma parte de lo observado”.

Dentro de ese clima renovador y cada vez más crítico con las tradicionales visiones antropocéntricas de los relatos etnográficos, tanto en Francia como a nivel internacional, la producción y aportación de textos audiovisuales a la práctica etnográfica comenzaba, lentamente, a introducir la posibilidad de que el cine etnográfico pudiera constituirse y fuera reconocido como un medio capacitado para la creación de un discurso autónomo (Gallois, 2009).

Jean Rouch y sus primeros cortometrajes, producidos también a finales de los años 40, especialmente *Initiation à la danse des possédés* (1948) y *Les Magiciens de Wanzerbé* (1949), participarían desde el principio en pos de esa nueva corriente de renovación del pensamiento y las prácticas etnográficas. De hecho, resulta significativo recordar que el último de estos cortometrajes, *Les Magiciens...*, fue en su día proyectado en el marco de la “Primera Conferencia de cine etnográfico” (1949) en el Musée de l’Homme de París (Colleyn, 2009). Encontramos a partir de aquí, en la sala de proyección del Musée, uno de los principales espacios de diálogo que desde aquel momento se generaría con frecuencia entre figuras de la etnografía y el cine francés (Gallois, 2009) tales como Henri Langlois, Marcel Griaule, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Alain Resnais, Michel Leiris y el mismo Rouch.

Seguramente, el episodio acontecido dentro de este lugar de encuentro e intercambio que mejor refleja cómo se interpelaron las innovadoras propuestas filmicas de Rouch y

³⁶ Los principios de la práctica etnográfica en Marcel Mauss aparecen ocasionalmente en los escritos de Jean Rouch. Pero, aún cuando Rouch tuviera presente la figura y enseñanzas de Mauss en los inicios de su carrera, parece que nunca recibió una formación directa por su parte sino que su legado le llegó en realidad a través de Marcel Griaule, maestro y mentor de Rouch en su entrada al mundo de la antropología (Henley, 2009, p.312-313).

las visiones y posturas de los diferentes protagonistas del cine y la antropología en aquel contexto, se produjo pocos años después, a mediados de 1955, cuando el propio Rouch proyectó su primer montaje, todavía sin sonido, de *Les maîtres fous*, en la sala de cine del Musée, con motivo de la Segunda Semana Internacional de Cine Etnográfico.

Le film, du 16mm Kodachrome, sortait du laboratoire de développement Kodak, et je le passais, en muet, mais en improvisant un commentaire. J'étais dans la cabine de projection mais, par la fenêtre ouverte, j'entendais monter, de la salle, un vent de révolte et de protestation.

Quand je redescendis, je fus accueilli par des huées. Marcel Griaule, mon directeur de thèse était rouge de colère : « il faut détruire ce film immédiatement... », et le premier cinéaste africain, Paulin Vieyra, alors élève de l'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographique) et critique de films à la revue *Présence Africaine*, était gris de rage : « Jean, pour une fois, je suis d'accord avec le professeur Griaule. Ce film est un scandale, il faut le détruire... ». (Rouch, 1995, p.422)

[...] Seul Luc de Heusch, professeur d'anthropologie à Bruxelles (mais aussi poète surréaliste et membre du groupe Cobra) prit ma défense : « Non, Jean, tu as fait, sans le savoir, un film admirable... ». Je compris ensuite cette émotion collective : pour Griaule, ce film était le portrait insoutenable de sa propre société, par des acteurs rituels africains, jouant notre propre rôle des gens brutaux, bavant de rage, aux gestes carrés, saccadés, ridicules ; pour les Africains, c'était une fois de plus l'image de sauvages mangeant un chien ; pour le surréaliste Luc de Heusch, c'était l'image scandaleuse, corrosive, donc irréfutable de notre propre société... Je ne détruisis pas le film. Je lui donnais seulement son titre ambigu : *Les maîtres fous*, c'est-à-dire, à la fois ceux qui sont maîtres de leur folie et ceux dont les maîtres (nous) sont fous... (Rouch, 1989a, p.120)

Rouch, que más tarde encontraría igualmente el apoyo dentro del sector cinematográfico del productor Pierre Braunberger, quien financiaría el montaje y sonorización posterior de la película (Rouch, 1995), hizo de la polémica, incluso del amargo sentimiento que inevitablemente producía recibir de su propio maestro, Marcel Griaule, una crítica tan decidida, caldo de cultivo para el ánimo transformador, incluso provocador, de cada una de sus futuros proyectos cinematográficos. De aquí parece nacer, si cabe, una de las máximas que con mayor determinación el propio Rouch defendería a lo largo de su carrera: “es necesario poner en circulación objetos inquietantes”.

Dicha experiencia de proyección al público representó igualmente para Rouch la oportunidad, casi inesperada, de empezar a conectar con diversas posibilidades creativas fruto de esa temprana necesidad por explorar la *antropología compartida* desde la superación del monólogo etnocentrista en favor de un creciente *etnodiálogo*.

Le commentaire que j'ai improvisé à la projection du film monté était le commentaire et la traduction des textes Haouka prononcé pendant le rituel. Tout avait été enregistré sur magnétophone et, avec Damouré Zika, nous avons essayé de traduire et de faire commenter ces gestes et ces paroles par « l'homme tranquille », le prêtre Moukayla Kori. (Rouch, 1989a, p.120)

Por primera vez, Rouch introduce de forma continuada la palabra del otro en el relato de la película. Llegado el momento de sonorizar el montaje definitivo de *Les maîtres fous*, la interpretación de la palabra Haouka se insertaría en la parte central del relato, siempre a través de la voz del propio Rouch, pero rodeada de un texto propio del cineasta que explica a lo largo del metraje el origen y desarrollo de lo que las imágenes muestran. Esta experiencia posrodaje sería iniciática e iniciadora de un camino hacia el *etnodiálogo* que encontraría un siguiente paso cualitativo a través del uso de las voces en la producción de *Jaguar* y de *Moi, un noir*³⁷. Aquí, en el marco de un ejercicio de *etnoficción*, o como también, de forma irónica, le gustaba a Rouch denominar como “ficciones en blanco y negro”³⁸ (Piault, C., 1996), no sólo los personajes protagonistas participan de la construcción del relato a lo largo de la filmación, en un proceso constante de improvisación compartida entre cineasta y personajes (Scheinfeigel, 2008), sino que la película busca la manera de que la propia voz de cada personaje ocupe un lugar central en el montaje y sonorización posteriores a la experiencia de rodaje.

De forma singular e innovadora, la búsqueda y experimentación de una *antropología compartida* se construye aquí³⁹, paradójicamente, a partir de una limitación tecnológica. Durante la década de los 50, años en los que se sucedieron las aventuras fílmicas de estas tres películas (*Les maîtres fous*; *Moi, un noir* y *Jaguar*) todavía no existía la posibilidad de trabajar con equipos portátiles de registro de sonido directo⁴⁰ que poder sincronizar en rodaje con equipamiento de cámara ligero, como la *Bell&Howell Filmo*, de formato 16mm, que Rouch empleó desde sus primeras filmaciones hasta 1960. La posibilidad entonces de ofrecer un lugar a las voces de los personajes se encontraría en su registro post-rodaje. Rouch experimenta aquí con un dispositivo de puesta en escena innovador y disruptivo que va más allá de la simple resolución de una limitación tecnológica como es la falta de sincronía (Piault, C., 1996, p.144). En un particular ejercicio de *mise en scène*, Rouch lleva a sus personajes hasta París (Oumarou Ganda para *Moi, un noir*; Damoure Ziká, Lam Ibrahima e Illo Gaudel para el caso de *Jaguar*) para, a partir de la proyección del montaje sin sonido (propio de un dispositivo para doblaje), invitar a los personajes a revivir y recrear cada escena improvisando diálogos y comentarios sobre el “directo” de la proyección. Este singular dispositivo permitía a cada protagonista repensarse *a posteriori* de la experiencia de rodaje y aportar una diferente visión al relato de la película desde una segunda

³⁷ Tal y como fue señalado en el epígrafe anterior, recordemos que si bien la fecha de finalización de *Jaguar* data de 1967, su rodaje y primer montaje se realizaron con anterioridad a *Moi, un noir*, durante 1954 y 1955.

³⁸ A través del humor, tan propio y frecuente en Rouch, aquí el término de películas “en blanco y negro” servía para apelar al espíritu de mezcla y diálogo entre dos culturas (Piault, C., 1996) reunidas bajo un mismo propósito.

³⁹ Si bien para algunos antropólogos coetáneos de esta corriente innovadora que representaba la *antropología compartida*, como su “compañera de fatigas” Germaine Dieterlen, esta forma de conocimiento y aprendizaje en ambas direcciones no sólo era vehiculado a través del medio cinematográfico (Colleyn, 2009).

⁴⁰ El magnetófono de registro de sonido en rodaje en aquel momento no bajaba de los 30 Kg. (Rouch, 1989a).

vivencia del mismo. Si bien la presencia de Rouch es intensa e innegable en todo momento (aquí en su condición de *metteur en scène* de voces), la doble participación de los sujetos actantes a ambos lados de la cámara (Rouch de un lado, sus actores del otro), primero en rodaje, después en esa recreación oral durante la proyección de lo filmado, permitieron a Rouch, desde una experimentación creativa libre de todo prejuicio, de toda regla preestablecida, llevar los principios de la *cámara participante* de Flaherty a un siguiente nivel en el camino hacia la reivindicación y la búsqueda activa del *etnodiálogo* como base de la *antropología compartida*.

En paralelo a la producción de estas películas (así como de otras más de carácter documental, principalmente en torno a la cultura Songhay del Níger), y en un proceso claramente retroalimentativo entre creación cinematográfica, actividad institucional y difusión de obra a través de festivales internacionales, a lo largo de esta década de los 50, Jean Rouch despliega igualmente una intensa actividad a partir de la creación, en diciembre de 1952, de nuevo en la sala de cine del Musée de l'Homme, del Comité Francés del Cine Etnográfico (CFE)⁴¹.

Los proyectos y encuentros generados desde esa intensa actividad que caracterizó durante sus primeros años al CFE, y a su vínculo y dinamización posterior a partir de la constitución en 1956 del Comité Internacional del Cine Etnográfico (CIFE), del que Jean Rouch sería también nombrado Secretario General, sirvieron de auténtica plataforma de encuentro y diálogo en torno a este casi frenético proceso de expansión de nuevas narrativas audiovisuales en el contexto del cine etnográfico así como, en un sentido más amplio, de los relatos antropológicos que, poco a poco, cada vez se interesaban más y con menos prejuicios por las posibilidades de la herramienta cinematográfica (Stoller, 1992).

Pero la participación de Jean Rouch dentro de este contexto de encuentros e intercambios internacionales más allá del “refugio” del Musée de l'Homme también encontraría otra plataforma fundamental, en este caso más directamente conectada al contexto cinematográfico, en el espacio de los festivales internacionales vinculados a propuestas etnográficas como Venecia, Karlovy Vary, Locarno o el Festival dei Popoli de Florencia, fundado en 1959 por la colaboración del Comité Italiano y el propio Rouch (Gallois, 2009). En todos estos casos, el vínculo entre el CIFE y los diferentes festivales fue el germen vehiculador de la progresiva difusión y discusión en estas ventanas cinematográficas de propuestas provenientes de relatos audiovisuales del mundo de la antropología.

La mayoría de las películas que Rouch realiza a lo largo de la década de los 50 y los 60 son presentadas, ya sea en estreno o en ciclos temáticos, en alguno de estos festivales interesados en las nuevas miradas del cine etnográfico (Colleyn, 2009). Varias de ellas son igualmente galardonadas y generadoras de un creciente prestigio y relevancia en la carrera cinematográfica de Rouch (*Les maîtres fous* en la “selección etnográfica” en

⁴¹ Para un acercamiento en detalle al nacimiento y evolución del cine etnográfico en Francia a través de la institución del CFE, ver: Gallois, A. (2009). Le cinéma ethnographique en France: le comité du film ethnographique, instrument de son institutionnalisation? (1950-1970). *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (58), 80–109. <https://doi.org/10.4000/1895.3960>

el Festival de Venecia – 1957; *Moi, un Noir* en la sección documental de Locarno – 1959; *Chronique d'un été*, premio de la Crítica Internacional en Cannes – 1961; *La chasse au lion à l'arc* en Venecia, esta vez en la Sección Oficial, en 1965).

Pero, más allá del prestigio que la figura de Jean Rouch fue atesorando en el tránsito de pocos años, lo más significativo de la extraordinaria presencia de todas estas películas en múltiples escenarios internacionales sería en realidad cómo esto permitió al propio Rouch conectarse, primero en Francia⁴², después en Europa y resto del mundo, y establecer un diálogo directo con otros cineastas-antropólogos, o simplemente cineastas, provenientes de diferentes latitudes. Representativo en este sentido resultaría el caso de la iniciativa de creación del mencionado Festival dei Popoli de Florencia, que permitiría, desde su primera edición en 1959, el encuentro en suelo europeo con cineastas americanos como John Marshall y Robert Gardner, o la contrapartida de la colaboración de este festival con el Flaherty Seminar en EEUU, donde Rouch conocería, entre otros, a cineastas surgidos del ONF⁴³ canadiense como Michel Brault, que poco después sería invitado por el propio Rouch para formar parte de la aventura de rodaje de *Chronique d'un été* (1960).

Este momento de intersección, que abría una década y cerraba otra, resulta en realidad representativo de los dos focos de diálogo y discusión de concepciones diversas en el ejercicio de la exploración y la filmación de lo real entre cineastas de dentro y fuera de Francia, así como de la propia transformación en Rouch de su manera de poner en práctica la *antropología compartida* desde nuevas metodologías fílmicas.

A lo largo de la década de los 50, el encuentro y confrontación entre las diferentes corrientes del cine etnográfico que se sucedieron a través de los espacios y eventos generados, como hemos visto, desde las estructuras del CFE y del CIFE, se caracterizó principalmente por la dialéctica entre “aquellos que concebían principalmente el cine como herramienta de registro y adquisición de datos para la investigación y aquellos que, como Rouch, lo entendían más como una vía para la generación de nuevas formas de conocimiento antropológico” (MacDougall, 2006, p.240).

Es en este primer contexto donde Rouch, como vimos, explora “nuevas formas de conocimiento antropológico” a través del *etnodiálogo* entre las diferentes voces presentes en la película, la del cineasta y la de los personajes participantes en ella, y los diferentes momentos de encuentro entre unos y otros, primero en la experiencia

⁴² Esta capacidad por encontrar el apoyo y colaboración de figuras dentro del mundo del cine ya se pone de manifiesto desde sus primeros cortometrajes de finales de los 40, como es el caso de *Initiation à la danse des possédés* (1949), que encontró el aprecio y reconocimiento de André Bazin y Jean Cocteau en el Festival du Film Maudit de Biarritz, así como de jóvenes figuras como el productor Pierre Braunberger, quien más tarde produciría algunas de sus películas (Rouch, 1995).

⁴³ De hecho, Brault sería uno de los primeros cineastas protagonistas de la renovación del cine documental en Quebec, desde mediados de los 50, y con ello, de una profunda transformación interna de las líneas de producción documental en el ONF/NFB (Office National du Film / National Film Board) (Ledo, 2008; Bouchard, 2015).

de rodaje, más tarde (en ocasiones, como en *Jaguar*, años después), en la recuperación y regeneración de ese diálogo durante la sonorización *post-sincrónica* de comentarios y diálogos.

Pero con la llegada de los 60 el foco tanto de los espacios de encuentro y diálogo en los que Rouch seguía participando como de las metodologías con las que seguir practicando los principios de la *antropología compartida* se transformaron en poco tiempo.

Por un lado, y en un momento en el que Rouch ya no era sólo un referente principal en el contexto del cine etnográfico, sino también del cine de autor a nivel internacional, los primeros años de la década de los 60 trajeron consigo la irrupción a ambos lados del Atlántico de lo que desde mediados de esta década se aglutinaría en torno al concepto de *cine directo* (Ortega, 2008). Conectados mayoritariamente más a un ámbito de lo social o de lo político que de lo estrictamente etnográfico, los cineastas del directo, ya fueran procedentes de EEUU, Canadá o Francia, compartían, como ya introdujimos, el impulso por un acercamiento desde el aquí y ahora de lo acontecido a través del visor de las nuevas cámaras portátiles que permitían un rodaje ligero, con sonido sincrónico, así como la posibilidad de una autonomía de filmación ininterrumpida superior a los 10 minutos con la que registrar una mayor continuidad en la acción y la palabra filmada.

Rouch, que como veremos en detalle en el cap. 3.2.1, fue no sólo beneficiario sino también impulsor de la consolidación de estos fundamentales cambios en la tecnología de cámara y registro sonoro (Piault, C., 1996), aprovecharía este nuevo escenario de posibilidades en la filmación de lo real para experimentar una nueva forma, ahora principalmente durante la fase de rodaje, en la práctica de la *antropología compartida*.

Aquí, la intensidad del trabajo creativo articulado a partir de ese uso de las voces entre la experiencia de rodaje y su reinterpretación *a posteriori* se ve desplazado en favor de un cada vez mayor protagonismo de la acción de la cámara como objeto catalizador del cultivo de esa *antropología compartida*.

No olvidemos que, en cualquier caso, lo que Rouch exploraba con cada película, ya fuera desde las voces, ya fuera desde la cámara, no lo era tanto para el registro de datos o información sino mayormente un espacio de experimentación en favor de la práctica del *etnodiálogo*. Desde este principio común sustancial, y con la irrupción de la mencionada tecnología de cámara, Rouch incorpora o evoluciona en otras variables creativas para su metodología filmante⁴⁴; variables o principios que le ayudarán a encontrar en esa nueva cámara de cine un valioso aliado en su incesante búsqueda de una praxis fílmica que sirva a la interconexión profunda de los sujetos partícipes en el proceso filmante.

En la vinculación dialéctica entre práctica etnográfica y práctica fílmica (Stoller, 1992), la acción de la cámara, gracias a la filmación en continuidad y al sonido sincrónico,

⁴⁴ El cap. II de la investigación presentará un análisis sistematizado y detallado de cada una de las variables técnicas y creativas participantes en esta evolución de la metodología filmante rouchiana.

empieza a caracterizarse principalmente por su capacidad para la vehiculación de un encuentro entre cuerpo filmante y cuerpos filmados en el que más que un acto de registro, de hechos e información al servicio del conocimiento antropológico, comienza a desplegarse “una performance inspirada a ambos lados de la cámara” (Henley, 2009, p.320) como nueva metodología para el *etnodiálogo*.

Para Rouch, entonces, la cámara de cine no fue un instrumento más de la paleta de herramientas para el estudio científico, de la que el antropólogo pueda eventualmente hacer uso, ni siquiera la herramienta mayormente privilegiada. Ya desde mediados de los años 40, tras sus primeras experiencias cinematográficas en la cuenca del Níger que trajeron consigo películas como *Les magiciens de Wanzerbé* (1948) o *Initiation à la danse des possédés* (1949), Rouch había descubierto que el uso de la cámara de cine le aporta mucho más que un instrumento de registro de datos; lo que la convierte, a partir de ese momento, en el medio natural con el que introducirse en cada nueva realidad, aprender de ella e, incluso, establecer a partir de ahí, como vimos, vínculos duraderos.

La cámara de cine ofrece al cineasta-etnógrafo una doble ventaja. Por un lado, permite obtener una información más cercana y directa, pero, por el otro, y para Rouch aún más importante, abre la oportunidad al inicio de un nuevo marco de relaciones entre sujeto filmante y sujetos filmados. La inclusión de la cámara en el proceso de estudio de una determinada comunidad, más que en un obstáculo, se convierte a partir de ese momento en un instrumento de diálogo e integración en ese espacio que en un primer momento era ajeno al propio cineasta-etnógrafo.

Les chercheurs en sciences humaines ont longtemps prétendu que la caméra était un obstacle majeur pour l'observation scientifique. Ils ne pouvaient pas savoir que la caméra est le passeport le plus efficace pour découvrir la réalité [...] ou pénétrer dans l'imaginaire [...] (Rouch, 1989a, p.115)

No hay que olvidar en cualquier caso que, en el terreno del cine etnográfico, tal y como nos recuerda Stoller (1992), hasta los años 70 para la mayoría de antropólogos las películas etnográficas no eran sino el uso de la imagen fílmica como complemento a la documentación escrita de sus investigaciones. Una valiosa herramienta, como también lo era la cámara fotográfica o los registros sonoros, para la recopilación de datos que no debía, en cualquier caso, exceder su condición de instrumento de registro documental.

Para Rouch, sin embargo, esa consideración de la cámara como mero instrumento de observación y registro, si bien nunca desestimó su valor de «captura» documental, no dejaba de ser, como vimos, una apreciación limitada y, en cierta medida, perpetuadora de una óptica etnocéntrica de la antropología como ciencia de estudios de los sistemas de pensamiento del otro. La cámara de cine opera a partir de entonces como objeto que vehicula una nueva manera de conocer y de conocerse al asumir, desde el primer momento, que “el observador también forma parte de lo observado”, que no sólo mira la realidad, sino que la realidad también le devuelve su mirada.

Rouch was far ahead of most other anthropologists of his generation in suggesting that anthropological knowledge should arise not from detached scientific

observation but rather from engagement and mutual accommodation between subject and observer. (Henley, 2009, p.321)

La reivindicación de la práctica de la *antropología compartida* desde su articulación a través de la cámara surge a partir de ahí como motor de transformación del proceso de filmación, como un nuevo camino para el paso de un monólogo a un diálogo, en eso que Rouch nos está proponiendo como la oportunidad del *etnodiálogo*. Y el *etnodiálogo* aparece asimismo como marco productor de lo que Steven Feld (2003) propone con su acepción de la *intersubjetividad*. La *intersubjetividad* en Feld como algo que va más allá del encuentro e intercambio de información entre etnografiado y etnógrafo; algo que en realidad se produce en el marco de la interacción que genera la propia experiencia de rodaje. La práctica de la *antropología compartida* en cada encuentro vivido por Rouch con sus personajes-colaboradores, a medida que el *etnodiálogo* maduraba, fue conformando retroalimentativamente una nueva metodología de rodaje que implicaba la participación a ambos lados de la cámara. Cineasta filmante y sujetos filmados ya no son sujetos extraños que se respetan desde la distancia sino cómplices participantes de una experiencia compartida en la que se hace necesaria en todo momento eso que Rouch (1981) define como la “connivencia”.

La “connivencia” supone, en primer lugar, una adecuación entre sujeto filmante y sujeto filmado en el propio espacio de rodaje. Rouch adecua su manera de filmar a la acción del otro, a los pasos y movimientos de quienes se encuentran al otro lado de la cámara. De la misma manera que, aquellos que son filmados, se ven afectados y reaccionan, adecúan igualmente su acción, ante la propia intervención de la cámara en la coreografía profílmica que representan (Feld, 2003).

El hecho en sí de acercarse a otra cultura a través de la filmación pone en escena el encuentro de esas dos culturas en principio ajenas la una a la otra. La cámara representa en ese momento una doble función: introductoria e interconectora. Introductoria de un objeto y una práctica propia a la cultura occidental (el cine) e interconectora de dos ritualidades diferentes (filmar, de un lado; la práctica ritual o práctica social que está siendo filmada, del otro). Es aquí donde la voluntad por poner en marcha una *antropología compartida* y la práctica fílmica terminan por encontrarse, donde la búsqueda del camino de la *antropología compartida* terminó por convertirse en un proceso de retroalimentación en ambas direcciones. Lo que en un principio sustenta una nueva manera de hacer uso de la cámara de cine, esa práctica etnográfica que pretende emanciparse de la dominación logocéntrica de su época, termina por revelarse como forma de conocimiento producida fundamentalmente por la influencia que el propio dispositivo cinematográfico opera sobre el vínculo que etnógrafo (ahora cuerpo filmante) establece con el sujeto etnografiado (ahora cuerpo filmado).

Así pues, el proceso de exploración y descubrimiento del otro a través de la experiencia fílmica no sólo incorporaba al cineasta-etnógrafo como parte integrante de su propio estudio, sino que le hacía participe de un vínculo transformador a ambos lados de la cámara; de una experiencia que conducía al cineasta a la “comprensión de que está siendo igualmente transformado por esa misma realidad” (Sayad, 2013, p.73). Aprendizaje esencial en el camino de Jean Rouch en su particular iniciación hacia el

cine-trance. No sólo observamos cómo la realidad se transforma, nosotros también nos transformamos en nuestro encuentro con la realidad al filmarla.

La *antropología compartida* se constituye a partir de ahí como una necesidad en el camino del conocimiento del otro que generó, también progresivamente, una particular forma de rodaje; una manera de filmar que ayudara a alimentar esa *intersubjetividad* necesaria para avanzar en el camino subterráneo de una nueva *arqueología humana* (MacDougall, 1975); una manera de filmar que conduciría a Jean Rouch a transformadoras e inesperadas experiencias de rodaje, algunas de ellas generadoras de lo que acabó por nombrar con el “misterioso término del *cine-trance*”.

Finalmente, para entender la conexión profunda que existe, dentro del recorrido de la evolución de la praxis fílmica rouchiana entre finales de los 40 y principios de los años 70, entre el primer protagonismo de la *voz over* de Rouch, así como de las voces de sus personajes, y esa progresiva mayor presencia de la performatividad del cuerpo filmante como vehículo de la antropología compartida, resulta esencial entender cómo ambos recursos, voz y cuerpo, tan propios de su dispositivo cinematográfico, son en definitiva para el propio Rouch recursos que le permiten vivenciar una alteridad al servicio de ese deseo por hacer de la experiencia etnográfica una experiencia de intercambio profundo entre filmante y filmados.

Para Rouch, que pronto hizo suyo a modo de mantra el verso rimbaudiano “je suis un autre”, la alteridad como camino para hacerse un otro a través del visor de la cámara es el tránsito idóneo para un conocimiento del otro que va más allá de la observación externa (Scheinfeigel, 2008), que se arriesga a “atravesar el espejo de Alicia” (Rouch, 1995) para que su voz y su cuerpo se hagan contenedores, a través de la película, de todo aquello que el otro esté dispuesto a ofrecerle. El *cine-trance* aparece aquí como punto de culminación a los principios de la *antropología compartida* (Piault, M.H., 2002), conceptos ambos que Rouch expresa por primera vez al escribir el “Ensayo sobre los avatares...” en el 71, conceptos ambos inventados por Rouch para nombrar un camino que, en realidad, había dado ya sus primeros pasos desde el momento en que, a mediados de 1946, tomó por primera vez entre sus manos una cámara de cine.

1.2.4 La influencia del surrealismo y los sistemas de pensamientos Dogon y Songhay

Rouch siempre se reivindicó como cineasta deudor del surrealismo francés de los años 30. Hijo del París de entreguerras, su juventud estuvo marcada por imágenes y momentos de inspiración ensoñadora en el seno de una emergencia artística de la que anhelaba haber sido partícipe en su edad adulta⁴⁵.

⁴⁵ Rouch nace en mayo de 1917. Vivirá entonces el París de los 30, antes de la llegada de la II Guerra Mundial, desde el tránsito de su adolescencia a su primera madurez.

Ici et seulement ici, rien ne pouvait arrêter le plus prodigieux mouvement de création de ces années extraordinaires. C'était tellement fort que bien souvent j'ai regretté de ne pas être né plus tôt, de ne pas avoir l'âge du siècle, vingt ans en 1920, pour participer à cette expérience exaltante de « plutôt la vie » comme l'avait prévu le voyant Arthur Rimbaud.

[...] Le « coup de foudre » eut lieu au coin du boulevard Montparnasse et du boulevard Raspail au printemps 1934, alors que j'ai passé mon baccalauréat de mathématique élémentaire. Dans la vitrine d'une librairie que le soleil de fin d'après-midi illuminé d'un éclairage rasant, étaient exposés deux grandes pages de la revue *Minotaure*⁴⁶. L'une [...] était la photo inoubliable des masques *kanaga* montés sur la terrasse du chasseur Monzé, pour son *dama* (son « lever du deuil »), l'autre [...] la peinture « métaphysique » de Giorgio de Chirico *Le Duo (Les mannequins de la Tour Rose)*. Tout d'un coup, c'était la rencontre du merveilleux, aussi bien dans la photographie de Marcel Griaule des Dogon de la falaise de Bandiagara que dans ces deux personnages emmaillottés d'inquiétude.

[...] Et, à partir de cette illumination du soleil couchant, j'ai suivi le chemin initiatique tout au long de mon adolescence, découvrant la peinture de Chirico, puis celle de Salvador Dali, puis Dali lui-même, pas très loin de là, à la terrasse du Dôme.

[...] André Breton, hautain et secrètement absent, je le croisais parfois aux vernissages, par exemple à la galerie Petit, où Victor Brauner exposait pour la première fois le damier multicolore des *Aventure de Monsieur K*, mais je le ratai à l'inauguration de sa galerie [...] dont la porte découpée dans le verre épais par Marcel Duchamp, en forme de couple, béait à tous les rêveurs de la rue de Seine, à deux pas de l'atelier où Duncan, le frère de la danseuse Isadora, cousait, à la main, des sandales de cuir de pâtre grec... (Rouch, 1995, pp.410-411)

Fruto de tan intensa iniciación en los “perfumes” del surrealismo fue que Rouch, ingeniero de formación, se aventuró, pocos años después, a formarse en el territorio, por entonces para él desconocido, del estudio y la práctica etnográfica. Con la llegada de la década de los 40, con la necesidad de escapar de la sombra de la Francia ocupada, Rouch se introducirá por primera vez en la fascinación de lo otro, de lo inimaginado, del primer descubrimiento del “África Negra”, a través de los pasillos del Musée de l'Homme, de la mano del que será su maestro, Marcel Griaule, y su acompañante de por vida, Germaine Dieterlen.

Déjà le *Minotaure* des années 30 nous avait conduit de la « beauté convulsive » aux rites funéraires d'Ogol-du-Bas. Déjà le masque « croix de lorraine » était attaché dans notre musée imaginaire à côté de « l'apparition sur la plage de Port Lligat » ; et pour moi qui ne savais alors rien d'autre que l'ivresse des équations différentielles, je découvrais au Trocadéro⁴⁷ d'autres équations dont les trois inconnues, rouge, noire

⁴⁶ *Minotaure* fue un proyecto editorial nacido en 1933 de la mano del editor suizo Albert Skira y el crítico de arte Émile Tériade que, junto a *Documents* (1929 -1931), se manifestó como el reflejo gráfico de buena parte del imaginario surrealista de la época (Mañero Rodicio, 2013).

⁴⁷ Plaza de París donde se ubica el Musée de l'Homme.

et blanche⁴⁸ représentaient, dans un espace imaginaire, des structures fabuleuses et secrètes. (Rouch, 1978, p.50)

Para Rouch entonces, como para aquella generación que engendró una corriente única de creación artística al calor del éxtasis y la *barbarie*, etnografía y surrealismo eran vehículos íntimamente interconectados, de alguna manera indisolubles, en el descubrimiento de lo que se escondía por debajo o más allá de la gris y triste realidad del París de *entreguerras*.

What you have to understand was that at this time, in the thirties, "anthropology" per se did not exist. All the people who were in some way "artists" or "anthropologists," well, they were philosophers, they were thinkers, they were writers, they were poets, they were architects, they were filmmakers, they were members of only one very wide group. It was, in fact, *l'avant-garde*. They were exchanging their experiments, and Paris was a kind of strange workshop where there was a sharing of all these experiments. (Rouch en DeBouzek, 1989, p.302)

Del estudio y reconocimiento de esa intensa correlación, James Clifford (1981) propone el término híbrido de *surrealismo etnográfico*, entendido no sólo como ese particular momento histórico de encuentro entre la intensa actividad de la vanguardia alrededor del surrealismo y sus espacios de interés con la todavía germinal antropología, sino como el constructo de una nueva concepción de las relaciones entre arte y conocimiento científico donde se cuestionan y entremezclan sus delimitaciones institucionales.

En torno a esta reflexión de los cruces entre surrealismo y etnografía en el París de los años 20 y 30 (principalmente entre finales de los 20 e inicio de la II Guerra Mundial), Clifford centra en realidad su análisis en el contexto que Rouch vivió desde esa curiosidad adolescente previa a su entrada a una formación específica en estudios antropológicos a principios de los años 40.

Dicho contexto de alguna manera podría delimitarse entre dos proyectos evidenciados por el propio Clifford: la corta aventura de la revista surrealista *Documents* (1929-1930) y la creación del Musée de l'Homme (1937) de la mano de Paul Rivet, como proyecto de regeneración del anterior *Museo de Etnografía* (1878-1936), también en Trocadero, y nuevo símbolo de lo que, a diferencia del anterior *surrealismo etnográfico*, Clifford propondrá como la puerta de entrada hacia un *humanismo antropológico*.

Por una parte, *Documents* surge como proyecto editorial liderado por Georges Bataille, a partir de sus diferencias, a finales de los 20, con el grupo surrealista liderado por André Breton, y que encontraría el apoyo y colaboración de figuras provenientes tanto de círculos del surrealismo como de la etnografía como Michel Leiris, Antonin Artaud, Paul Rivet o Marcel Griaule (Mañero Rodicio, 2013). Para Clifford, el breve pero intenso recorrido de *Documents* fue un caso revelador de canalización del pensamiento propio de ese *surrealismo etnográfico* que "a diferencia de la dominante

⁴⁸ Colores con los que Gaston Louis Roux dibujaba la cubierta de la edición de la revista *Minotaure* (nº2) que Rouch vio por primera vez en 1934.

crítica de arte o antropológica de la época, se deleitaba en la impureza cultural y los sincretismos perturbadores”, en el marco de un proyecto que se construía sin orden aparente a través de “una especie de disposición etnográfica de imágenes, textos, objetos, rótulos; un museo lúdico que coleccionaba y reclasificaba a un mismo tiempo sus contenidos” (1981, p.549-550).

Documents ponía en juego un catalizador de pensamiento y crítica cultural en el que, de alguna manera, como veremos al final de este capítulo, encontraríamos la base de uno de los principios fundamentales en la futura relación entre imagen cinematográfica y proceso creativo para Jean Rouch, allí donde opera “el uso de procedimientos de reproducción los más reales, los más fotográficos, pero al servicio de lo irreal, de la presentación directa de elementos irracionales” (Rouch en Prédal, 1982, p.52). En el caso de *Documents*, la presencia de lo surreal se manifestaba a través de una subversión del dispositivo del archivo o la colección museística para, mediante la yuxtaposición o el collage, tan propios de la práctica surrealista, generar una redefinición del significado o atribución a imágenes recuperadas de la mirada occidental de la época y “provocar así su desfamiliarización” (Clifford, 1981, p.552).

Con el avance de la década de los 30 en París, el hasta entonces denominado *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* (coloquialmente conocido en aquella época como *Le Troca*), experimentaría una intensa transformación de la mano de Paul Rivet y su sueño de transformación de la antigua estructura bizantina de Trocadero (ya presentado, por cierto, en los inicios de *Documents* en 1929), con motivo de la Exposición Internacional de París de 1937, año en el que de las cenizas del antiguo edificio nace el Palais de Chaillot, que a partir de entonces albergará lo que hasta hoy se conoce como el Musée de l’Homme.

La transformación mayormente significativa que albergó este nuevo espacio de encuentro e intercambio de conocimiento sería la progresiva consolidación institucional en el contexto del propio Musée de lo que Clifford propone, frente a la anterior efervescencia del *surrealismo etnográfico*, como el alumbramiento de un *humanismo antropológico*. Para Rivet, el ideal que encarnaba el Musée de l’Homme partía, ante todo, de una clara reivindicación de la dilución de las fronteras entre “las ciencias del hombre” – etnografía, prehistoria, arqueología; en pos de una nueva concepción en la que la “Humanidad ha de ser considerada como un todo indivisible, en el tiempo y en el espacio” (Rivet, 1948, p.113). Pero esa síntesis de pensamientos y saberes en torno al ideal del *homme total* que desde años atrás reclamaba ya Marcel Mauss, si bien abría la puerta a un camino hacia un mayor desarrollo de la todavía joven ciencia de la etnografía, que pasaba a recibir en el seno del Musée una equivalencia con otras ramas de mayor recorrido, al mismo tiempo representaba una cierta pérdida de la efervescencia anárquica y creativa del París de los 20 y 30 que se respiraba en los textos e imágenes de *Documents* así como en los deslabrados sótanos del antiguo Trocadero. Si uno de los principios propios de aquel *surrealismo etnográfico* cliffordiano era la “libertad de escandalizar (*choquer*)”, con la instauración de ese nuevo *humanismo antropológico*, la experiencia de “choque” más propiamente surrealista de la aparentemente desordenada disposición de los objetos en el antiguo museo etnográfico de Trocadero daba paso al “orden científico” donde “todo extrañamiento inquietante, o todo objeto que pudiera ser demasiado chocante, fueron

apartados en pos de nuevos procesos de denominación, clasificación, descripción e interpretación” (Lechte, 1995, p.133).

To state the contrast schematically, anthropological humanism begins with the different and renders it comprehensible. It familiarizes. An ethnographic surrealist practice, by contrast, attacks the familiar, provoking the irruption of otherness—the unexpected. (Clifford, 1981, p.562)

Si bien Rouch dio en realidad los primeros pasos de su formación como antropólogo durante los inicios de ese floreciente *humanismo antropológico*⁴⁹, de alguna manera siempre extrañó en aquel contexto iniciático el espíritu surrealista que anteriormente había descubierto en su primera juventud de los años 30 y que terminaría por convertirse en “un maravilloso recuerdo que las nuevas escuelas no conseguirían reemplazar” (1978, p.57).

El primer contacto con “lo otro misterioso” que representaban esas primeras imágenes de África en las portadas de *Minotaure* (aquellas máscaras Dogon fotografiadas a principios de los 30 por Griaule dispuestas junto al lienzo surrealista de De Chirico) se había entremezclado, como en las páginas de aquella revista que por azar descubriera siendo adolescente, con las visiones producidas desde el imaginario de esa generación de artistas que encontraban, cada a uno a su manera, su particular vínculo con los postulados del surrealismo. Para Rouch, todo aquello que despertaba el influjo del desorden creativo de los surrealistas se haría inseparable de los relatos y aprendizajes que durante los primeros años en África occidental (Níger y Malí, principalmente), entre el inicio de la década de los 40 y la llegada de los 50, le sirvieron como experiencias iniciáticas en concepciones del mundo que terminaban por ser más próximas a los “delirios” surrealistas que a las coordenadas positivistas del pensamiento europeo dominante (Thompson, 1995).

Cette poursuite parallèle dont le point de fuite ne saurait être qu'à l'infini, là-bas, à la conjonction de la recherche et de la poésie; c'est sentir à nouveau la poussière épiciée du vieux Trocadéro d'avant 1937 avec ses mannequins inquiétants, ou bien, au bout des chemins à pic de la forêt ashanti, l'odeur du lac Bosumtwi⁵⁰, pâle comme une énigme... (Rouch, 1978, p.50)

De entre todas ellas, la experiencia quizá más significativa, considerada por el propio Rouch como iniciática en el camino de una transformación en la percepción de lo real y lo imaginario, tuvo lugar en el verano de 1951, en los acantilados de Bandiagara (Malí), en el corazón del pueblo Dogon, cuando el Rouch todavía aprendiz de etnógrafo fue invitado por su maestro, Marcel Griaule, a formar parte de una expedición junto a Roger Rosfelder y Germaine Dieterlen.

⁴⁹ Rouch, antes de viajar por primera vez a África, realiza sus primeros cursos en etnografía en 1941, de la mano de Michel Leiris y su futuro maestro Marcel Griaule (Colleyn, 2009).

⁵⁰ El lago Bosumtwi, cerca de Kumasi (Ghana), comprende uno de los misterios sobre el pueblo Dogon de Malí que Rouch recupera como ejemplo del encuentro en África con lo incomprensible a ojos de un investigador europeo (ver Rouch, 1978)

Griaule, un soir [...] nous fit un bilan de ses recherches actuelles. Il ne parla pas de méthode [...] mais de faits très simples qui lui posaient des problèmes difficiles. Il s'agissait des premières informations sur le *pontolo*, le compagnon de Sirius, ce satellite minuscule assimilé par les Dogon à la première graine du fonio sauvage, la plus petite graine existant au monde. La conjonction de Sirius et de son compagnon aurait servi aux Dogon à déterminer la date exacte de la célébration des fêtes soixantaines du *Sigui*⁵¹. J'étais déjà stupéfait de cette connaissance astronomique des Dogon [...] Mais lorsque Griaule dit avec un petit sourire énigmatique : « Et ce qui est étrange dans cette affaire, c'est que le compagnon de Sirius est invisible à l'œil nu... », je ne pus m'empêcher de lui dire : « Mais alors toute observation est impossible, donc l'éclipse du compagnon et de Sirius ne saurait déterminer la célébration du *Sigui* », Griaule ne répondit pas tout de suite, il me regarda d'un air narquois, puis il me dit simplement : « Je sais que c'est très difficile à admettre, mais si vous ne pouvez pas l'admettre, vous ne serez jamais un ethnographe ». (Rouch, 1978, p.58)

Para el Rouch todavía a caballo entre la mentalidad de su primera formación de ingeniero y el nuevo camino que la entrada en el mundo de la antropología le iba mostrando, el encuentro con las enseñanzas de Griaule le invitaba a un doble aprendizaje. Por un lado, aprender a mirar desde el sistema de pensamiento del otro abría una senda a la “descolonización del yo individual” (Stoller, 1992), principio esencial a partir de ese momento en la concepción que Rouch adoptaría tanto para la praxis etnográfica como para la filmica, en la que “deshacerse de tus propios sistemas de pensamiento” (1978, p.59) se convertía en condición primera e imprescindible para hacer del mecanismo de desposesión un gesto iniciático hacia la conexión profunda con el otro.

Por otro lado, la progresiva entrada en las formas de pensamiento Dogon y Songhay, permitirían a Rouch un contacto permanente en el vínculo con la realidad circundante en la que lo real y lo imaginario conviven de forma indisoluble. Esta interpenetración de lo real y lo imaginario igualmente propia del pensamiento surrealista, y que tanto había fascinado al Rouch adolescente de los años 30, encontraría finalmente su verdadero entendimiento en los principios rectores del pensamiento Songhay, al cual Rouch dedicaría en el final de su etapa formativa su tesis doctoral⁵², y que terminaría por concentrar, a partir de ahí, la mayor parte de su dedicación como cineasta-etnógrafo⁵³.

⁵¹ El *Sigui* es la ceremonia ritual más importante del pueblo Dogon, que cada sesenta años, con motivo de la conjunción de Sirio con su astro satélite, *Pontolo*, conmemora, a lo largo de siete años seguidos, la cosmogonía Dogon en torno a la muerte y los funerales del primer ancestro (Rouch, 1978).

⁵² Rouch escribe, entre finales de los 40 y 1952, *La religion et la magie Songhay*, considerado aún hoy día como el texto de mayor profundidad y detalle en torno a los principios fundamentales del pensamiento religioso de la cultura *Songhay-Zarma* (Colleyn, 2009)

⁵³ No olvidemos que buena parte de todo el material filmado por Rouch a lo largo de su carrera se centra en la filmación de rituales y prácticas Songhay, especialmente las diferentes modalidades de sus rituales de danza de posesión.

Para entender la dimensión de lo indiscernible entre lo real y lo imaginario en la metafísica Songhay se hace necesario primero de todo recuperar su concepto de *bia*⁵⁴. El *bia* o *doble*, según la propia interpretación de Rouch en su tesis de principios de los 50, aparece como un elemento central y vehiculante de la metafísica del sistema de pensamiento Songhay. Dentro de la noción de persona de esta compleja metafísica, el *bia* designa a un tiempo *el doble, el alma, el reflejo*. Es su principio espiritual esencial, junto al *ga* (cuerpo) y el *hunde* (*soplo o fuerza vital*). Toda persona ha sido dotada por Dios de *ga, hunde y bia* (Rouch, 1989c).

Lo particular de esta noción de *doble* en el pensamiento religioso Songhay es que el *bia* o *doble* de cada persona puede desplazarse, alejarse temporalmente de ella. Esa cualidad del *bia* es para los Songhay lo que hace posible fenómenos como el sueño (*hindiri* o “facultad de partir”) o la posesión (“los *Holey* -espíritus terrestres- tienen la capacidad de «empujar» el *bya* de ciertos hombres y de introducirse en su lugar” – Rouch, 1989c, p.36).

Así, el hecho aprendido e interiorizado por Rouch de que para cualquier miembro de la comunidad Songhay⁵⁵ la convivencia diaria con el acompañamiento o los desplazamientos del *doble* de cada persona, invisible pero presente en todo momento, sea vivido como algo tan real como cotidiano no sería sino el más claro reflejo de cómo la iniciación de Rouch en las cosmovisiones Dogon y Songhay fueron finalmente determinantes en una profunda aprensión de esa consustancial indiscernibilidad de lo real y lo imaginario.

Entre le monde réel et sont doublet, des connections sont possibles [...] Ces deux mondes, finalement, sont tellement interpénétrés qu’il est à peu près impossible à l’observateur non averti d’y distinguer le réel de l’imaginaire. (« J’ai rencontré Ali hier » signifie aussi : bien : « J’ai rencontré réellement Ali hier » que « J’ai rêvé de, j’ai pensé à Ali hier »...). Et quand l’observateur s’est entraîné à cette gymnastique, il perturbe aussi bien le réel que l’imaginaire. (Rouch, 1971, pp.149-150)

A partir de ahí, el Rouch iniciado en la percepción cotidiana de la interconexión indisoluble entre ambos mundos encontraría en la propia naturaleza del cine, así como en su aplicación material, una correlación directa a dicha cuestión. Para Rouch, “el cine, arte de lo doble, es ya de por sí el pasaje del mundo de lo real al mundo de lo imaginario” (1981, p.31); universo en el que lo visible y lo invisible cohabitan en su doble condición simultánea de *ausencia-presencia* (Morin, 1958).

Al mismo tiempo, en esta interrelación entre pensamiento surrealista, metafísica Songhay y praxis cinematográfica que subyacen a la identidad rouchiana, resultaría significativo advertir igualmente cómo para Rouch uno de los aspectos que más atrajeron su interés en el profundo estudio del pensamiento Songhay, a diferencia de

⁵⁴ *bya* en el texto original de *La religion et la magie Songhay*; *bia* en el “Ensayo sobre los avatares...” de 1971.

⁵⁵ Convendría en cualquier caso señalar que la práctica totalidad del estudio y convivencia desarrollada por Rouch, a lo largo de más de 60 años (1942-2004), con la comunidad Songhay (en realidad extendida a lo largo de Malí, Níger y otras regiones limítrofes) se centró fundamental en el subgrupo de los Songhay-Zarma del Níger occidental.

lo que encontraba en otros sistemas de pensamiento ya conocidos como el Dogon o el Bambara, fue lo que él mismo considera como una cultura religiosa “eminente materialista” ya que, según su análisis, es esto lo que les llevaría a una mayor tendencia a la aplicación directa de sus preceptos metafísicos a través de la práctica ritual de los *zima* y los danzantes (*caballos*) de posesión, la magia de los *sahantye* o la hechicería de los *tyarkaw* (Rouch, 1989c).

El “materialismo” rouchiano, a partir de esa condición inicial de observador-etnógrafo “entrenado”, encontraría en la herramienta-cine el vehículo idóneo para su particular traslación de lo que su proceso iniciático en el universo Songhay le había aportado.

Así, como veremos más adelante en el estudio detallado de la praxis filmante rouchiana, en el marco de su particular metodología filmante terminará por materializarse la convivencia simultánea de lo real y lo imaginario en la propia mirada del cineasta que, a través de su cámara, opera al mismo tiempo un acto creativo y una “captura” de realidad. Rouch que, como señalamos, entendía la participación de la cámara más allá del mero acto de registro, siente en todo momento el impulso por experimentar la filmación como un proceso que es, al mismo tiempo, registro de la realidad y acto de creación artística. Esta aparente contradicción que, desde los inicios del cine etnográfico, había posicionado a un importante sector de antropólogos en la absoluta reticencia al uso de la cámara como algo más que una herramienta de recopilación de documentos audiovisuales, para Rouch no era sino un fértil espacio de interacción donde lo real se disponía “al servicio de lo imaginario” (Rouch en Prédal, 1982, p.53).

Il avait hérité des surréalistes un attrait pour la démultiplication des niveaux de réalité. Pour lui, l’imaginaire faisait étroitement partie du réel et il accordait une grande confiance aux capacités créatives du cinéma pour atteindre un degré supérieur de réalité. (Colleyn, 2009, p.111)

Este aprendizaje de Rouch, a lo largo de los años, en la permanente convivencia con un mundo que transita de forma cotidiana entre lo visible y lo invisible, entre lo real y lo surreal, se convirtió entonces, en el escenario de su práctica cinematográfica, en un espacio de influencia recíproca entre la anterior confluencia simultánea de lo real y lo imaginario desde la mirada de la cámara (que captura lo real e inventa una película al mismo tiempo) y el diálogo entre cuerpo filmante y cuerpos filmados en ese “universo de espejos frágiles” (Rouch, 1971, p.150).

En la práctica de la *cámara-cuerpo*, al adentrarnos en su conformación como modelo de praxis filmante, así como en la posterior exploración de diversas experiencias de rodaje alrededor de dicha praxis, la convivencia de lo real y lo imaginario encontrará igualmente su impronta, como veremos, en situaciones o procesos materiales tan específicos como tangibles, tanto en las vivencias de filmación del propio Jean Rouch, en aquellas de otros cineastas posteriores, así como en algunos de los momentos vividos en primera persona a lo largo del laboratorio de experimentación fílmica que fue desarrollado a propósito de esta aventura de investigación.

1.3

Primeros apuntes en torno a la *cámara-cuerpo*: dispositivo y praxis

La imagen de una *cámara-cuerpo* como ser vivo, mitad máquina, mitad hombre, fue instalándose, poco a poco, en el imaginario de los primeros meses de la investigación a medida que los escritos y los visionados de las películas de Jean Rouch iban sumándose al espacio que habíamos creado para empezar a escudriñar los misterios de su universo creativo. El *cine-trance* se había convertido en una inspiradora puerta de entrada a experiencias de rodaje en las que Rouch, conectado a su cámara, se introducía en la *arena de danza* ritual para escenificar su particular coreografía de “movimientos absolutamente anormales” y así, desde el encuentro de la singularidad performática del cuerpo filmante con la de los cuerpos filmados, iniciar un diálogo corporal con el que descubrirse y entenderse desde códigos culturales en un inicio alejados los unos de los otros.

Entender el *cine-trance*, esforzarse por revelar su secreto, pasó, con el progresivo avance de su estudio, de ser una intensa ilusión investigadora a una inevitable reticencia a profanar lo que quizá había sido, como en el rito de posesión Songhay, así concebido para poder habitar siempre el secreto.

La exploración de una *cámara-cuerpo* emergía en cambio como la oportunidad de estudiar las posibilidades creativas de una práctica filmante singular, aquella que Rouch había ido conformando con el paso de los años, al tiempo que la posibilidad de interrogarse por los avatares de esa mutua influencia que se producía en esa fusión singular del cuerpo de la cámara con el cuerpo del cineasta; por la curiosidad de poder preguntarse qué extraña alquimia producía esa interconexión entre máquina y ser humano.

Así pues, a partir de la exploración de los orígenes de la cuestión del *cine-trance* así como del conjunto de claves que inspiraron su aparición y, fruto de ello, a partir del estudio de los rasgos identitarios de la práctica filmante de Jean Rouch, se encauzó el rumbo de una investigación que abordara las posibilidades de la *cámara-cuerpo* como particular dispositivo fílmico que se despliega en una singular praxis filmante.

La cámara-cuerpo como dispositivo de filmación

En las experiencias de filmación a través de la *cámara-cuerpo*, la cámara se conecta al cuerpo y el cuerpo se conecta a la cámara. El cuerpo de la cámara se acopla orgánicamente al cuerpo del cineasta con el fin de integrarse ambos en uno solo. Y, a partir de ahí, el cineasta vivencia y experimenta el acto de filmación a través de la cámara, no al margen de ella. El cuerpo del cineasta permanece conectado en todo momento a la cámara y se mueve, se detiene, reacciona, duda, se anima, en función de lo que descubre a través de ella. En este sentido, es inseparable aquí la experiencia corporal del cineasta del acto de visión a través de la cámara.

La pratique filmique suppose de dépasser la simple perception d'avoir une *caméra-à-l'épaule* afin de se percevoir *comme* la caméra qui regarde, de telle sorte que l'observateur-filmant semble faire corps avec son appareil. (Lallier, 2008, p.350)

Desde la perspectiva integradora de una única instancia filmante tomamos conciencia entonces de la importancia de visualizar la *cámara-cuerpo* no como una práctica representada por un cineasta/operador y una cámara sino como la acción y la escenificación de un sólo elemento conformado por la interconexión e interacción de dos cuerpos; el cuerpo responde a la cámara y la cámara responde al cuerpo.

Fruto de dicha toma de conciencia sobre la participación de diferentes componentes en la realidad de la *cámara-cuerpo* (la cámara, sus especificidades, sus posibilidades, sus límites; el cuerpo, sus especificidades, sus posibilidades, sus límites), así como de la significativa relevancia que parecían adquirir sus interconexiones, terminó por concurrir en el proceso de investigación la consideración de la propia *cámara-cuerpo* como un dispositivo cinematográfico, más específicamente un dispositivo filmante.

El término dispositivo, en el seno de la crítica y la teoría cinematográfica, es sin duda un concepto que, desde su irrupción a finales de los años 60⁵⁶ en el debate sobre la componente ideológica del medio cinematográfico, en un principio sobre la propia cámara de cine (Pleyne y Thibaudeau, 1969), poco después en relación a un sentido más amplio de los procesos de producción y difusión de imágenes, ha tenido una significativa presencia en el campo de los estudios fílmicos (Aumont, 1990; Casetti, 2000; Rodríguez Granell, 2012).

Como subraya Kirsten (2006), las diferentes propuestas generadoras de un primer corpus teórico en torno a la cuestión del dispositivo cinematográfico⁵⁷ alimentaron en

⁵⁶ Para un acercamiento retrospectivo a los inicios de la aparición de las teorías del dispositivo cinematográfico ver Kirsten, G. (2006). Genèse d'un concept et ses avatars. La naissance de la théorie du dispositif cinématographique. *Cahiers Louis Lumière* (4), pp.8-16.

⁵⁷ En cualquier caso, como recuerda el propio Kirsten, el uso explícito del propio término dispositivo no apareció hasta unos años después de ese primer debate surgido a partir de las propuestas de Marcelin Pleyne en *Cinéthique* (1969) en torno a la cámara cinematográfica como aparato (aquí en el sentido de máquina) difusor por sí mismo de ideología.

sus primeros años (1969-1972) un intenso debate entre posicionamientos⁵⁸ que adoptaban una acepción del dispositivo cinematográfico como instancia generadora de constructos ideológicos a partir de las interconexiones máquina-representación-espectador.

Sin embargo, la adopción que en la presente investigación propondremos del término dispositivo filmante, en su vínculo directo con la dimensión tecnológica de la *cámara-cuerpo* rouchiana, no surgiría tanto en términos de confluencia u oposición a estas primeras corrientes de las teorías del dispositivo cinematográfico, surgidas de esa efervescencia crítica de los años 70, sino que pretende focalizarse desde un principio en la dimensión tecnológica vinculada al dispositivo como instancia de confluencia de componentes técnicas, maquínicas y expresivas al servicio de la experimentación artística. Y, a su vez, se haría necesario de nuevo subrayar el hecho de cómo, desde el momento en que el estudio de la *cámara-cuerpo* se focaliza como propuesta investigadora de un dispositivo que opera durante la filmación y no en su posterior vínculo con el espectador durante la proyección de imágenes, el hilo vertebrador de la propia investigación desplaza de por sí el tradicional eje *imagen-espectador*. Eje referencial que, desde pronto⁵⁹, se había constituido como el espacio predominante en el conjunto de los estudios en torno al cine como dispositivo, espacio gobernado por el interés en reflexionar e investigar sobre los diferentes vínculos que el espectador establece con el dispositivo, a causa del mismo o incluso como parte de él (Aumont, 1990; Rodríguez Granell, 2012).

Albera y Tortajada (2010; 2015), en su acercamiento a la cuestión del dispositivo en el territorio no sólo del cine sino de las teorías y prácticas audiovisuales en su conjunto, proponen una reflexión en torno a dicho concepto en el que de manera profusa desglosan una suerte de posibles niveles de aproximación a la noción y constitución del dispositivo en sí. Algunas de las consideraciones presentadas por estos autores no sólo contribuyeron a una percepción por nuestra parte más amplia y heterogénea de la diversidad en la acepción del concepto de dispositivo audiovisual, sino que nos ayudaron igualmente a identificar variables útiles a la hora de proponer la *cámara-cuerpo* como particular dispositivo de filmación.

Ya desde un inicio resultó en sí favorecedor de una contextualización operativa de la cuestión el recordatorio que ambos autores hacen de cómo, a partir de su naturaleza polisémica, el concepto de dispositivo “refiere a una pluralidad de significados, desde

⁵⁸ Cabría recordar cómo la efervescencia de este debate en torno a la cuestión del cine como dispositivo generador de constructos ideológicos se articuló en sus primeros años a través de críticos y teóricos que se agruparon en torno a diferentes revistas de referencia: *Cinéthique* (Marcelin Pleyne, Gerard Leblanc, más tarde Jean-Louis Baudry), *Cahiers du Cinéma* (Jean Narboni, Jean Louis-Comolli), así como en un primero momento desde figuras intelectuales agrupadas en torno al periódico *Tel Quel* (Casetti, 2000; Kirsten, 2006).

⁵⁹ Probablemente se podría tomar la primera evolución (1970-1975) de Baudry y su teoría del *apparat* hacia una explicitación más específica del dispositivo cinematográfico (paso del concepto de *appareil de base* al de *dispositif*) como el referente más claro en la progresiva focalización de los estudios del dispositivo en relación a los diferentes vínculos imagen-espectador (Lefebvre y Van den Oever, 2014).

el propio mecanismo de un aparato, máquina o instrumento, a la construcción epistemológica susceptible de producir efectos de conocimiento y poder⁶⁰ (2015, p.21).

A partir de ahí, Albera y Tortajada proponen diferentes espacios de significado o niveles en los que considerar la identidad propia al dispositivo. De este singular esquema analítico se extrajeron principalmente tres consideraciones que sirvieron a una primera identificación de la *cámara-cuerpo* en su condición de dispositivo fílmico.

En primer lugar, la consideración de que, aún partiendo de una acepción del dispositivo asociada a dispositivo en tanto que aparato o máquina en sí misma (un ordenador, un teléfono móvil, una cámara), “la máquina no es la suma de sus partes, sino el ensamblaje que permite una conexión mecánica y energética de sus distintos sistemas internos” (2015, p.23). Desde el concepto vertebrador de “ensamblaje” (*assembly*) empezamos a tomar conciencia en primer lugar de cómo, si partiéramos de la consideración de la *cámara-cuerpo* como dispositivo en su primera dimensión de aparato (*appliance*) o máquina en sí misma, ese dispositivo no estaría conformado tan sólo por la suma de sus dos partes o componentes principales (la cámara y el cuerpo) sino que de forma más precisa quedaría constituido por el particular ensamblaje de sus diferentes mecanismos internos (la óptica con el cuerpo de cámara, la ergonomía del cuerpo de cámara sobre el hombre del cuerpo del cineasta, la nivelación de la cámara en función de la posición de tobillos y rodillas, así como de la alineación del eje vertebral,...). La imagen de ese necesario ensamblaje propio al dispositivo abría una primera puerta a un estudio de la *cámara-cuerpo* en el que se tuviera desde el principio en consideración las diferentes interconexiones de todos aquellos elementos presentes en la componente cámara (óptica, cuerpo de cámara, formato de rodaje,...) y la componente cuerpo (musculo-esquelético, óptico, respiratorio,..) que necesariamente estarían interviniendo y condicionando la especificidad de su funcionamiento, de su praxis entendida como acción filmante.

En segundo lugar, a partir de la toma de conciencia por parte de Albera y Tortajada de cómo el dispositivo empieza a conformarse desde los diferentes niveles de ensamblaje entre sus componentes y mecanismos o “sistemas internos”, un tercer nivel de significado aparece en relación a estos dos primeros: aquel vinculado a la participación del usuario en su funcionamiento, allí donde se configura “una nueva disposición en la que la máquina o aparato como sistema encuentra su lugar, una disposición

⁶⁰ Nótese que, a partir de la revisión que Albera y Tortajada proponen de las diferentes acepciones y dimensiones atribuidas al históricamente controvertido concepto del dispositivo, la propuesta de estos autores se enmarcaría en el territorio de una reconsideración amplia en el que la propia noción de dispositivo audiovisual trata de redefinirse a partir de la proposición de un reenfoque de corte fundamentalmente epistemológico (*epistemic schema*) en el que intervienen y se interrelacionan sus diferentes componentes: la maquinaria, el espectador y la representación, en un sistema dinámico de interconexiones que articulan un conjunto de prácticas y discursos (Albera y Tortajada, 2010). A partir de su reconsideración de los límites de la teoría baudriana del *apparat*, Albera y Tortajada proponen este juego de interrelaciones en un “campo epistemológico más amplio de discursos y prácticas, una *episteme* que determina a partir de ahí la noción de *dispositivo* como nudo epistemológico de conocimientos y de poder” (Leroy, 2013, p.202).

determinada por una finalidad y una práctica, en la que tanto el usuario como la máquina son en sí elementos” (2015, p.23)

La inscripción de este tercer nivel de significado en la propuesta de Albera y Tortajada permitiría incorporar a nuestro estudio dos cuestiones fundamentales en esta inicial definición de la *cámara-cuerpo* como dispositivo filmante. Primero, cómo al situar al “usuario” (cineasta) como elemento o componente del dispositivo *cámara-cuerpo* aparecía la consideración del propio cineasta no como sujeto operador externo del dispositivo sino como parte interna y constitutiva del mismo. El hecho de que el cuerpo del cineasta se constituya desde esta consideración como parte misma del dispositivo introducía al tiempo la necesidad de preguntarse sobre una nueva cuestión que, en relación a un posible cuarto nivel de significado, Albera y Tortajada también se plantean en su estudio: la cuestión de para quién opera en realidad el dispositivo. En el desarrollo de nuestro proceso de investigación, la formulación de esta pregunta, “¿para quién opera el dispositivo?”, produjo un efecto de resonancia sobre alguna de las claves previamente estudiadas durante la exploración de la génesis de la *cámara-cuerpo* rouchiana, en ese *Jean Rouch camino del cine-trance* que el apartado anterior abordaba. Recordemos sintéticamente cómo para Rouch la progresiva conformación de su particular *modus operandi* filmante fue gestada desde la confluencia de diversas necesidades diríamos esenciales en su doble condición de cineasta y antropólogo.

Dos de ellas volvían a hacer aquí acto de presencia desde esta resonancia: la necesidad de encuentro con el otro y la necesidad de vivenciar desde el placer el propio acto filmante (aquello que el propio Rouch denominaba el *ciné-plaisir*). Si bien la primera de ellas, esa necesidad de encontrar en el proceso filmación una vía de acercamiento y encuentro con los sujetos filmados (etnografiados) parecería en principio remitir al cuerpo filmado como sujeto destinatario del dispositivo (“filmo en *cámara-cuerpo* para acercarme a ti”), al mismo tiempo advertimos cómo, en la progresiva configuración de este particular dispositivo filmante por parte de Jean Rouch, es el propio cineasta el que finalmente se dota de las herramientas y ajustes necesarios que le permitan desenvolverse según sus necesidades e intereses durante el acto de filmación.

En el caso del uso sistemático de ópticas de gran angular (aquello que, como veremos, Rouch denominaba la *caméra de contact*) esta consideración resultaría evidente. Rouch decide empezar a hacer un uso casi exclusivo de esta distancia focal cómo forma de acercamiento, de aproximación física, a los cuerpos filmados (“en voyant tout mais en nous réduisant à la proximité”, 1981, p.11). Filmar en *caméra de contact* permite indudablemente a la *cámara-cuerpo* acercarse al cuerpo filmado, pero tan destinatario/beneficiario de ello resultaría aquel que es filmado como aquel que filma. El cineasta-usuario del dispositivo *cámara-cuerpo* operaría aquí en su doble condición de configurador y destinatario del propio dispositivo filmante.

Otra expresión frecuente en los escritos y entrevistas de Rouch se sumaba a esta confluencia de resonancias que ayudaban a conectar el estudio previo de la génesis de la *cámara-cuerpo* de Jean Rouch con su formulación como dispositivo filmico. “Yo soy mi primer espectador”. Lo significativo de esta célebre expresión sería cómo en realidad aparecía siempre desde la defensa que Rouch hacía de la necesidad primordial de ese *ciné-plaisir* en el que el cineasta, como “primer espectador”, a través del visor de su cámara, mira y disfruta de la película en el momento mismo de su

filmación y toma el disfrute del propio acto de filmar como termostato a la hora de activar o parar el motor de su cámara (“mi regla de rodaje es simple: aprieta el botón y cuando te aburras, para.” – Rouch en Yakir, 1978, p.7). El cuerpo del cineasta se convierte así pues en productor y receptor de la acción del dispositivo *cámara-cuerpo*, lo que, desde el esquema inicialmente propuesto por Albera y Tortajada, nos llevaría a considerar que, en la definición de una *cámara-cuerpo* como particular dispositivo filmante, el cineasta es simultáneamente usuario y destinatario del mismo. Aquí resultaría igualmente significativo advertir una vez más cómo la singularidad del dispositivo *cámara-cuerpo* en tanto que dispositivo que opera durante la fase de filmación, y no de proyección de una película, le sitúa fuera del tradicional eje imagen-espectador en el que se inscriben la mayor parte de las teorías y estudios de los dispositivos audiovisuales⁶¹.

Junto a la cuestión del lugar y función del usuario como parte misma del dispositivo, este tercer nivel de significado propuesto por Albera y Tortajada pondría luz a otra consideración que resultaría tan útil como determinante a nuestra concepción del dispositivo *cámara-cuerpo*: aquella en la que *dispositivo* queda asociado a la idea de disposición (*dispositio*). Así pues, además de su inicial consideración de máquina o aparato que se define a partir de un conjunto de ensamblajes entre sus componentes o mecanismos internos, el dispositivo remitiría, por igual o en mayor medida, a una disposición específica, a la manera en que los diferentes elementos que participan e interactúan en el dispositivo se disponen a una determinada operatividad, en un consecutivo vínculo de lo *dispositivo* con lo *operativo*.

Esto supone asumir, en primer lugar, que tan propio al dispositivo son sus elementos o componentes constitutivos (cuerpo de cámara, ópticas, visor, autonomía del chasis o grabador digital, tren inferior del cuerpo del cineasta, eje vertebral, hombros, brazos, muñecas,...) como la particular manera en la que estos se disponen para su funcionamiento.

Así pues, lo realmente valioso que esta incorporación de la cuestión de la *dispositio* empezaría a aportar a un estudio de la *cámara-cuerpo* sería cómo sitúa en primera línea esa consideración de la forma en que la interrelación de los elementos constitutivos de una *cámara-cuerpo* se disponen a la práctica filmante. Albera y Tortajada recurren a propósito de esta última cuestión a dos términos concomitantes que ayudarían a visualizar con claridad el trasunto de la *dispositio*: *arrangement* (ajustes, arreglos) y *machinatio*. La *cámara-cuerpo* como dispositivo no sólo se definiría por sus elementos constitutivos, cuerpo y cámara (primer nivel), o por los diferentes ensamblajes que los permiten funcionar en interconexión (segundo nivel), sino que quedaría realmente constituida como singular dispositivo filmante desde el momento en que pasamos igualmente a considerar los específicos ajustes o arreglos

⁶¹ De hecho, cuando Albera y Tortajada (2015) introducen la referida cuestión de para quién opera el dispositivo (pp. 26-27) lo hacen para situarla en relación a un posible cuarto nivel de significado en torno a los dispositivos fílmicos a partir de una presentación y reconsideración de la teoría del *aparato* de Baudry y su énfasis en las relaciones entre imagen, representación y espectador.

que el cineasta introduce en su praxis (acto filmante) para que el dispositivo opere en función de sus necesidades creativas (tercer nivel). Es aquí donde el ajuste (*arrangement*) se conecta con la noción de *machinatio* entendida “como ingeniosa disposición en su sentido original [...] donde más allá de los estrictos ajustes técnicos -o más bien, en relación a ellos- otras potenciales dimensiones de esta noción se despliegan” (pp.23-24). El Jean Rouch cineasta, ingeniero de formación, antropólogo después, *maquina* con cada experiencia de rodaje, con cada descubrimiento técnico, con cada innovación tecnológica, la particular forma en la que los elementos constitutivos de su dispositivo de filmación se disponen para su funcionamiento. Entender la *cámara-cuerpo rouchiana* como dispositivo filmante implicaría entonces necesariamente considerar la confluencia de las diferentes variables técnicas que lo singularizaron, así como las motivaciones creativas que fundamentaron cada ajuste técnico en el marco de su praxis⁶².

Sería aquí donde finalmente dispositivo y praxis se conectan y retroalimentan en el estudio de la *cámara-cuerpo* de Jean Rouch. La *cámara-cuerpo*, como parecería propio a todo dispositivo fílmico, se conforma y se transforma a través de la evolución de su praxis, se constituye fruto de ella y evoluciona, adapta su *machinatio* con los ajustes que cada singular acto filmante le propone en cada encuentro con los cuerpos filmados, en un espacio de experimentación y práctica artística “donde probablemente la frase de Bernard Vuilloux se haga del todo pertinente: *el dispositivo es una estructura en movimiento*” (Albera y Tortajada, 2015, p.26).

Asimismo, a la hora de terminar de definir una primera propuesta de la *cámara-cuerpo* como dispositivo filmante, esta última incorporación de todo lo relativo a los ajustes técnicos y maquinaciones urdidas para dar sentido a su funcionamiento evidencia cómo la dimensión tecnológica en la identidad misma del dispositivo *cámara-cuerpo* se manifestaba como verdadera protagonista. Entender la *cámara-cuerpo* como dispositivo es en buena medida entender la confluencia e interrelación de variables tecnológicas en la conformación de su particular disposición a la praxis filmante.

La dimensión tecnológica de la *cámara-cuerpo* como dispositivo se posicionaría por tanto en la presente investigación como eje vertebrador desde la consideración de lo tecnológico en su vínculo con su propia raíz etimológica; tecnología en su dimensión de una *tekhne* donde se encuentran y retroalimentan, de un lado, los usos técnicos y expresivos de la herramienta, y, del otro, la herramienta misma en su condición de *hardware* de la propia tecnología (Van den Oever, 2014). Todo ello en un inseparable

⁶² Si bien esta fundamentación pasará a especificarse en el siguiente epígrafe dedicado al detalle de la propuesta de investigación, resultaría pertinente destacar ya desde aquí cómo la toma de conciencia, durante esta fase de formulación del proceso investigador, de la singularidad que toda *cámara-cuerpo* adquiere en el “despliegue” de su praxis, en el necesario ajuste de su *machinatio* según se desenvuelve a lo largo del acto filmante, se convertiría en conciencia que motivó el interés y la curiosidad por acercarse y explorar otras praxis, otras experiencias de rodaje posteriores a Jean Rouch, de cineastas que partiendo de un dispositivo filmante análogo a la *cámara-cuerpo* rouchiana operarían su singular praxis filmante a partir de sus particulares motivaciones técnicas y creativas.

vínculo, el de la dimensión expresiva y la maquinica en la tecnología de la *cámara-cuerpo*, donde la mediación de la máquina opera al servicio de la *poièsis* del dispositivo, de su particular producción creativa (Sinnerbrink, 2014).

Resultaría fundamental tener presente, a partir de aquí, cómo dicha acepción de lo tecnológico en su dimensión de *hardware*, de conformación de la herramienta propia al dispositivo, comprende en este caso tanto a la cámara (y todos sus accesorios) como al cuerpo (y todas sus partes).

En este sentido, desde el propósito de ordenar y dimensionar la *cámara-cuerpo* como nuestro objeto de estudio, se abordarán separadamente a continuación, en el corpus del texto de la tesis, sus dos elementos principales: por un lado, el dispositivo en su dimensión de *software* de esta tecnología filmante, allí donde concurren las variables técnicas y expresivas conformadoras del propio dispositivo, variables identitarias del singular *modus operandi* de la praxis filmante rouchiana; y, por el otro, el dispositivo *cámara-cuerpo* en su dimensión de *hardware*, allí donde centraremos por separado el estudio específico de la componente máquina (cámara) y la componente cuerpo.

La *cámara-cuerpo rouchiana* respondería entonces a un intento de acercamiento a un dispositivo cinematográfico de singular configuración tecnológica a partir del referente de un modelo de praxis de filmación, aquel que se define desde la exploración de los rasgos identitarios de la práctica filmante de Jean Rouch en su etapa de madurez como cineasta-antropólogo.

**II. LA CÁMARA-CUERPO EN SU DIMENSIÓN DE *SOFTWARE*:
propuesta de un modelo de praxis filmante**

2.1

Introducción: sistematización de una praxis filmante

Proponer una práctica de la *cámara-cuerpo* a partir de Jean Rouch supone, primero de todo, proponer una identificación precisa de los elementos que la conforman. La *cámara-cuerpo*, dispositivo filmante en el que cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta se integran, adquiriría su especificidad en la suma o encuentro del conjunto de variables técnicas y expresivas que participan a lo largo de la particular *performance* filmante en la que esta singular práctica se desenvuelve.

Una praxis a la hora de filmar que toma como marco referencial, como modelo, el particular *modus operandi* que Jean Rouch fue perfeccionando con los años hasta el momento en que “Jean Rouch deviene plenamente Jean Rouch” (Rouch, 1981, p.7); casi 25 años después de sus primeras filmaciones en la cuenca del Níger, a principios de los años 70, cuando las diversas experiencias y aprendizajes adquiridos conspiran entre sí para que Rouch encuentre su “habitación propia” en la *arena* de la experiencia filmante.

El objetivo principal del presente capítulo es proponer entonces un mosaico ordenado que contenga las diferentes *variables participantes* que conforman este modelo de praxis de filmación, constitutivo del específico *software* de la *cámara-cuerpo* como dispositivo cinematográfico.

Como vimos, para la identificación y esquematización de cada una de las variables, fue en todo momento necesario la práctica de un permanente diálogo entre la exploración filmográfica de la obra de Rouch (principalmente aquella ubicada en el momento del nacimiento del llamado *cine-trance*) y el conjunto de la bibliografía primaria y secundaria que abordara, desde un u otro enfoque, aspectos concretos y diferenciables de la praxis filmica rouchiana.

Así pues, el motor de búsqueda en este punto inicial del proceso arrancó desde un ánimo movido por la necesidad de identificar, con la mayor precisión posible, cada una de esas variables que participaron y conformaron la identidad filmante de Rouch con el

propósito fundamental de que dicha identificación y análisis nos dotara de un modelo de praxis filmante que poder explorar y poner a prueba a lo largo del *corpus* de la investigación.

A partir de ahí, las *variables participantes* podrían empezar a diferenciarse entre sí bajo diversos criterios. Podría ser, bien por el momento en que entran en escena: desde el inicio, como *la voluntad creativa o la necesidad del encuentro con el otro*; en momentos puntuales, como *la disociación visual de la mirada del camaleón*,... Podría ser, bien por su carácter o naturaleza: cosmogónicas, como *el cineasta es el filmante* o la voluntad de privilegiar la *profilmia escénica*; o bien por su naturaleza técnica, como la influencia del uso de ópticas angulares -*la cámara de contact*- o la filmación en plano-secuencia.

Esta primera tentativa de división y subdivisión de variables trazadas desde la voluntad de agrupar por criterios identificatorios acabó por engendrar un esquema quizá excesivamente fragmentado. Tras un análisis *a posteriori* sobre el grado de utilidad que la división o subdivisión del conjunto de las variables podría aportar a una definición y mejor acercamiento al modelo de praxis de la *cámara-cuerpo*, se terminó por asignar una única diferenciación entre las diferentes variables identificadas. Una división y agrupación ésta última que finalmente parece resultar clarificadora de las dos tipologías de variables que conviven simultánea e inseparablemente en la experiencia de la *cámara-cuerpo*.

Por un lado, encontramos lo que podíamos concebir como *variables iniciáticas*, aquellas que se instalan en la génesis misma de esta singular praxis filmante. Por el otro, lo que hemos denominado como *variables técnicas*; decisiones o soluciones concretas de práctica filmante que surgen como respuesta a las necesidades esenciales de sus antecesoras, las *variables iniciáticas*.

Las *variables iniciáticas* nacen de las necesidades primordiales que llevaron a Jean Rouch a poner en marcha una determinada manera de filmar al otro. Son la razón de ser de cada una de las opciones e innovaciones que fue incorporando a su forma de experimentar la filmación a través de su cámara. Son aquellas, por tanto, que sustentan las diferentes decisiones técnicas que conforman las características esenciales de su praxis filmante.

El sentido iniciático de estas variables residiría entonces en cómo, de alguna manera, cada una de ellas se constituyó en una especie de *rito de paso* en la génesis de la identidad de su práctica como cuerpo filmante; en cómo cada una de estas necesidades se transformaron en decisiones (acercarse e interactuar con el otro, experimentar la dimensión creativa y placentera del acto filmante,...) que terminaron por constituirse en una síntesis y un reflejo de su propio proceso iniciático como cineasta de la *cámara-cuerpo*.

A continuación, y fruto de las anteriores *variables iniciáticas*, aparecen lo que hemos llamado *variables técnicas*. Variables, como apuntábamos, siempre ligadas a decisiones concretas de la práctica filmante; como la decisión de filmar sin trípode, privilegiar el plano-secuencia, avanzar desde el principio de improvisación... Pero no por su naturaleza técnica presentan menor relevancia que sus antecesoras *variables*

iniciáticas. Ahora bien, su relación con estas primeras sí está definida mayormente por un principio de interconexión, en la medida en que, como hemos visto, cada variable técnica que Rouch fue adoptando en su praxis filmante está conectada a la necesidad de satisfacer, a través de dicha práctica, las decisiones primordiales de su manera de entender el conocimiento y la interacción con el otro filmado.

En síntesis, las *variables iniciáticas* responderían al porqué profundo de la *cámara-cuerpo*, a las necesidades motoras que condujeron a Jean Rouch al perfeccionamiento de esa praxis filmante singular. Las *variables técnicas*, a su vez, a partir de ese *porqué profundo*, responderían al *cómo filmante*, a las diferentes variables o soluciones que Rouch fue encontrando para dar respuestas a sus necesidades primordiales como cineasta-antropólogo.

¿Por qué Jean Rouch terminó por privilegiar el uso de ópticas angulares? ¿Por qué abandonó tan tempranamente la opción de trabajar con trípode y apostó por experimentar siempre la filmación *cámara al hombro*? En el caso de estas *variables técnicas*, vinculadas a la relación con la distancia focal y con los soportes de cámara, su firme decisión de optar por ellas no se explica sino por su vinculación directa con la *variable iniciática* que nos habla de *la necesidad del encuentro con el otro* a través de la intermediación directa de la cámara. La *variable iniciática* se constituye así como razón de ser de la *variable técnica*.

Al mismo tiempo, es importante considerar antes de iniciar el recorrido por cada una de las *variables participantes*, la interconexión que se produce igualmente entre variables del mismo grupo. La lógica unitaria de un *modus operandi* desarrollado, como es ya a principios de los 70 la praxis filmante rouchiana, explica y alumbra la coherencia de los diferentes elementos que la componen.

Claro sería el caso de la interdependencia que se genera entre tres de las cuatro variables que se encuadran en la vertiente *iniciática*: *la importancia de la profilmia escénica*, *el paso de lo observacional a lo participante* y *la filmación más allá del acto de registro*. Aquí, dicha interdependencia, activaría una *cámara-cuerpo* que se hace presente al convertirse en participante del encuentro con el otro filmado, al convertir el acto de filmación en un acto compartido, en una construcción creativa a ambos lados de la cámara más de allá de una mera voluntad de registro de lo que delante de ella acontece.

Si bien esta relación de interdependencia se hará entender en su conjunto al abordar en detalle cada una de las variables, tanto *iniciáticas* como *técnicas*, convendría señalar, a modo de introducción, cómo de enriquecedor ha resultado, a lo largo del proceso, la exploración y comprensión no sólo de cada una de las *variables participantes* como quizás más la orgánica y necesaria interrelación que entre ellas se había tejido. Es por ello también que colocamos aquí una señal de aviso, a modo de invitación antes de iniciar el viaje a través de cada una de ellas, a tomarlo desde el principio como un *continuum* en la conformación de una manera de entender y experimentar la experiencia de rodaje, al tiempo que a la visualización del conjunto de todas ellas como una constelación singular cuyo dibujo quizás acabe mostrando la figura de una coreografía inesperada.

2.2

Variables participantes en la práctica de la cámara-cuerpo

2.2.1 Variables iniciáticas

2.2.1.1 A través de la cámara: el cineasta es el filmante

Alors, vrai ou faux, notre moment de vérité est quand l'œil est à la caméra, quand c'est le temps de la singulière métamorphose pour le filmeur et pour le filmé. (Rouch, 1989a, p.115)

La primera *variable iniciática* responde a la primera necesidad del cineasta a la hora de emprender el camino de la *cámara-cuerpo*: la experimentación a través de la cámara.

Si existe una decisión que se pueda identificar como verdadero punto de partida en la experiencia de la *cámara-cuerpo*, ella es, sin duda, la decisión de tomar la cámara y convertirse en cuerpo filmante frente a la opción de delegar su manejo en otro miembro del equipo, ya sea considerado este último operador o director de fotografía.

En este sentido, resultaría pertinente recordar que, a partir de ese instante, desde el momento en que un cuerpo decide tomar la cámara para filmar y experimentar con ella, en el marco de esta investigación es considerado en todo momento bajo la identidad o estatuto de *cineasta filmante*. Independientemente de la categoría con la que figure en los créditos de la película de la que ha formado parte. Ya sea como director, realizador, autor (“una película de...”) o como director de fotografía, operador de cámara o fotógrafo (denominación frecuente en el entorno del cine latinoamericano). Tal es el caso, dentro del corpus filmográfico de esta investigación, de la película española *Arraianos*. Aquí, si bien la dirección o autoría de la película corresponde al cineasta de origen gallego, Eloy Enciso, el que firma como responsable de la fotografía de la película es Mauro Herce. Él es, entonces, quien en todo momento vivencia la experiencia de filmación a través del visor de la cámara, quien *hace cuerpo*

con ella, quien experimenta el encuentro e interconexión con los cuerpos filmados como *cámara-cuerpo*. Así pues, a la hora de explorar las diferentes expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* en la secuencia que ha sido seleccionada de esta película, el cineasta filmante que será analizado, el cuerpo filmante al que nos acercaremos, será el de Mauro Herce en su vivencia de la experiencia de filmación a través de la cámara.

Para Jean Rouch, esta necesidad primaria de ser él quien fuera en todo momento el portador de la cámara, estuvo presente desde el inicio.

Pour être en état de grâce, il faut avoir l'œil dans le viseur, il faut voir le film. Si je suis à côté de l'opérateur, je ne vois pas ce qui se passe, je ne vois pas le film. Si je suis derrière le viseur, je le vois. (Rouch en Colleyn, 2009, p.130)

La primera necesidad que moviliza la decisión de hacerse con la cámara sería entonces en el caso de Rouch la necesidad de ver lo que ocurre dentro del visor de la cámara. Esta decisión lleva implícita la diferencia primordial entre ver qué ocurre *delante* de la cámara y ver qué ocurre *dentro de* la cámara. La acción filmada, el *qué* filmado frente al *cómo* filmado. Rouch necesita hacerse cargo del *cómo* filmado. "I want to be my own cameraman to be subjectively responsible for what I shoot" (Rouch en Yakir, 1978, p.7).

Otra pista significativa que aparece en la anterior reflexión de Rouch, dentro de la entrevista mantenida en *Cahiers du Cinéma* en 1963, que Colleyn (2009) recoge en su posterior monografía, se manifiesta en la expresión previa con la que parece justificar la necesidad de ser él quien en todo momento lleve la cámara, en ese "pour être en état de grace".

Rouch, como vimos, acude en ocasiones a eso que él llama la *gracia* para referirse a un necesario estado de inspiración que movilice su transformación como cineasta mientras está filmando. Pero esa *gracia* no puede invocarse sin más, acontece o no acontece (Rouch, 1981).

Lo significativo para nuestra propuesta de investigación de vincular esa *grâce* con la necesidad de "tener el ojo en el visor", de ser uno el filmante, residiría en cómo en ese momento de su carrera, a principios de 1960, en los albores del *cinéma-vérité* pero todavía unos años antes de la aparición del *cine-trance*, Rouch ya empieza a interconectar dos de las variables que estamos proponiendo como elementos vehiculantes de la experiencia de la *cámara-cuerpo*: la necesidad de experimentar a través de la cámara en conexión con la voluntad creativa en el acto fílmico. Esta última, que parte del ánimo por filmar más allá de un mero acto de registro, será abordada algo más adelante. Pero aquí, en relación directa con esta necesidad primaria de tomar la cámara, nos ayuda a entender cómo para Rouch hacer uso de la cámara es inseparable de una experimentación gozosa, de una felicidad que aparece por el mero hecho de tener la oportunidad de filmar algo que nos atrae y nos moviliza, de cómo la experiencia de filmar es vivida desde una perspectiva de *placer* más que de *deber*, desde lo que él mismo bautizará bajo el término del *ciné-plaisir* (Rouch, 1981).

La decisión de un cineasta de ser él mismo quien filma, de ser uno mismo quien, a través del manejo de la cámara poder ver y decidir cada encuadre de una determinada escena filmada, no es un hecho en realidad infrecuente. Especialmente en el terreno del cine documental, territorio de práctica fílmica en el que es poco habitual el uso de un monitor de rodaje que permita al realizador ver “en directo” la imagen que la cámara está registrando. Hoy en día, donde la tecnología audiovisual opera un acceso extenso a todo tipo de cámaras digitales, es casi una constante que, en el marco de la no-ficción, sea el cineasta el propio cuerpo filmante. Incluso en la práctica audiovisual coetánea a Jean Rouch, en el campo del llamado cine etnográfico, la simplicidad de medios junto al conocimiento que a menudo tenía el etnógrafo del terreno en el que se encontraba inmerso, hacia que fuera a menudo el propio etnógrafo el que operara la cámara.

Et seul, à mon sens, l'ethnologue est celui qui peut savoir quand, où, comment filmer [...] En fin, et c'est sans doute l'argument décisif, l'ethnologue passera un temps très long sur le terrain avant d'entreprendre le moindre tournage. (Rouch, 1973, p.61)

Pero no es tan sólo el hecho en sí de ser cuerpo filmante, de ser portador de la cámara lo que en Rouch activa la ritualidad de su particular *cámara-cuerpo*. Es ante todo un punto de partida.

La variable de ser quien mira y descubre *a través de la cámara*, de constituirse desde el principio en cuerpo filmante, ese *a través de* se convierte aquí en un *a partir de*.

Es a partir del momento en el que “ponemos el ojo en la cámara” cuando se hace posible “la singular metamorfosis para aquel filma y para aquel que es filmado” (Rouch, 1989a, p.115). Rouch apela aquí, en clara resonancia con la experiencia de transformación que aseguraba tenía lugar en su *cine-trance*, a cómo el punto de partida de lo que proponemos como una praxis de la *cámara-cuerpo* se ubica en el gesto iniciático de tomar la cámara y *pegar* el ojo a su visor. Adentrarnos en ella, descubrir y experimentar a través de ella. *A partir de* ese momento, todo lo demás está por llegar. La propia inmersión en el visor de la cámara se convierte en la puerta de entrada a una nueva forma de mirar y conectarse con el otro. Pero cómo hacerlo depende de otros factores más allá del mero acto de explorar un cuerpo, una acción y un espacio a través del encuadre que la cámara me ofrece. Un dispositivo y una práctica, la de la *cámara-cuerpo*, que se moviliza entonces no por el hecho en sí de estar filmando, pero tan sólo si estamos filmando. El valor iniciático de esta variable queda pues visualizado en el acto primordial de hacernos con la cámara y empezar a descubrir y descubrirnos en esa primera inmersión en la *cine-mirada*.

2.2.1.2 La presencia de la cámara: la importancia de la *profilmia escénica*

Soudain, grâce à ce petit monstre de cristal et d'acier, personne n'est plus le même. (Rouch, 1989a, p.115)

En el marco principalmente del cine etnográfico, y en especial durante la primera etapa de la carrera cinematográfica de Jean Rouch (años 40 y 50), la presencia de la cámara había sido a menudo considerada (como vimos en el cap.1.2.3 referido a los principios de la *antropología compartida*) como una barrera u objeto incómodo, perturbador de la escena o acción que se pretende filmar. Pero, al mismo tiempo, esta tendencia a intentar invisibilizar al máximo la presencia de la cámara en el acto de filmar, en realidad no se circunscribe tan solo a un determinado periodo histórico, ni a un terreno específico de producción filmica como el del cine etnográfico. La tentación de filmar sin ser visto está ahí, desde siempre, seguramente en la medida en que se trata de un deseo inherente al acto de ver al otro; y, con ello, a la posibilidad de ver sin ser visto.

Bajo el halo de este impulso, algunos etnógrafos y cineastas (como veremos en el próximo epígrafe para el caso del *cine directo* americano), consideraban y consideran que la cámara debe ser percibida lo menos posible durante el proceso de filmación. Una estrategia con la que poder “filmar las cosas tal y como hubieran sucedido si no hubiéramos estado allí; desde la tendencia a filmar como si la cámara estuviera ausente” (MacDougall, 1975, p.94; p.99).

Junto al anhelo de ver y no ser visto, convive también en este deseo por esconder la cámara, como de nuevo señala MacDougall (1975), “el temor a influir en su comportamiento (el de los sujetos filmados)” (p.99). Este “temor” es, en realidad, tan natural como el deseo de filmar desde un rincón invisible. Comparten aquí, tanto el deseo como el temor, la búsqueda de un retrato de la realidad “pura”, entendida como la posibilidad de llegar a registrar situaciones de una realidad dada “tal cual es”, sin perturbación ni intervención alguna por parte del cuerpo filmante.

Pero, tras sus primeras experiencias a mediados de los años 40, con la cámara como instrumento de trabajo para el etnógrafo, Rouch pronto toma conciencia de que “la cámara no es invisible, no está en el vacío” (Ardèvol, 1998, p.9).

Rouch se dio cuenta de que era imposible captar la realidad sin participar de ella y sin modificarla, y decidió incluirse a sí mismo y a la cámara como un personaje más en sus películas, asumiendo así su intervención. (Martínez, 2016, p.124)

El primer aprendizaje de Jean Rouch a la hora de poner la cámara frente a los filmados es cómo, en realidad, no se puede negar su presencia. Y más aún, cómo, al intentar negarla, estamos cerrando la puerta a una nueva forma de vincularnos con los seres filmados a través de ella.

Así pues, al aceptarla, una nueva manera de vivenciar la experiencia de rodaje se inicia frente a aquellos que estamos filmando en la que, para empezar, el hecho mismo de introducirnos en la escena a filmar en tanto que *cámara-cuerpo* se convierte en un elemento posibilitador de dicha experiencia.

Je crois que parfois les gens se conduisent plus naturellement en étant filmés qu'en présence d'un observateur ordinaire. Un homme équipé d'une caméra a une occupation évidente, qui est de filmer. (MacDougall, 1975, p.94)

Sans leur caméra et leurs micros, ils ne pourraient être présents dans la situation filmée, ils ne pourraient se déplacer et agir à leur guise s'ils n'étaient pas des *filmants*. (Lallier, 2008, p.347)

La caméra, si tu veux, pour moi, c'est ce qui permet d'entrer n'importe où, ce c'est qui me permet de suivre quelqu'un. C'est une chose avec laquelle on peut vivre ou faire ce qu'on ne ferait pas s'il n'y avait pas de caméra. (Rouch, 1981, p.11)

Participar del diálogo y encuentro con los otros, para los que nuestra presencia queda justificada por el hecho mismo de ser *cámara-cuerpo* frente a ellos, se hace posible entonces, en parte, gracias a nuestra propia condición de cuerpo filmante.

Ahora bien, el grado de acceso que el "simple observador" o el cuerpo filmante pueda tener a una determinada escena o acción en curso dependerá lógicamente de otros factores. En el caso de Jean Rouch y su experiencia de filmación de numerosos rituales de danza de posesión la situación es particularmente clarificadora. Los rituales Songhay a los que Rouch se acerca son celebraciones públicas. Cuando tienen lugar la mayoría de habitantes de la comunidad acuden a presenciarlos. El visitante ocasional puede sumarse al público y observar el devenir ritual desde el círculo externo que rodea la *arena de danza*. La situación cambia diametralmente cuando el antropólogo, en este caso Jean Rouch, desea conocer y descubrir la acción ritual desde cerca. Aún siendo el antropólogo-observador en cuestión conocido y aceptado por la comunidad que celebra el rito, ¿qué podría justificar que el cuerpo de dicho observador se colocará, quieto o en movimiento, en mitad de la *arena de danza* donde, durante horas, se desenvuelve el acto ritual? Es entonces cuando el valor de "pasaporte" que Rouch acabó concediendo a la cámara se explica con mayor profundidad y alcance. Para los actantes del rito Songhay, del poblado nigeriano de Simiri al que Rouch se empezó a aproximar cámara en mano desde mediados de los años 40, más de veinte años después, cuando filma con su *Éclair NPR* el célebre plano-secuencia de *Tourou et Bitti*, Rouch es ya para ellos un iniciado. Y la cámara que él porta, no un mero dispositivo de registro, sino un objeto participante más en la escena ritual.

Pero más allá de la dimensión de experiencia etnográfica que la situación anterior posea, lo interesante en términos de práctica fílmica es cómo visualiza claramente la influencia que ser *cámara-cuerpo* puede llegar a tener a la hora no simplemente de observar o de filmar, sino a la hora de poder hacerlo de cerca. Para Jean Rouch descubrir y entender la realidad del otro conllevaba la necesidad de poder hacerlo desde una proximidad casi íntima, en contacto directo con las acciones, gestos y expresiones de esos cuerpos que en su condición de cineasta-antropólogo empezaba a reconocer, a descifrar sus particulares códigos. Al mismo tiempo, para Rouch, la

cámara empezaba a ser el mejor instrumento de entendimiento e interacción con esos cuerpos a los que había decidido acercarse. Es ahí entonces donde la condición de ser *cámara-cuerpo* atiende la necesidad primordial y justifica la *variable iniciática* que privilegia la presencia de la cámara. En vez de ocultarnos nos hacemos presentes, tan presentes que nos arriesgamos a la proximidad piel con piel frente al cuerpo filmado. Este paso a una íntima proximidad, en ocasiones, acaba produciendo un reconocimiento, un regalo inesperado a “un cine eminentemente físico que rechazar verdades *a priori* para dar espacio a una zona de riesgo” (Nagib en Sayad, 2013, p.74).

Me acerco, me hago visible, el otro me reconoce; nos encontramos.

La *presencia de la cámara* como necesidad primordial del cineasta filmante aquí es, no lo olvidemos, el acercamiento, la cercanía de una *cámara-cuerpo*, de un mismo dispositivo que se acerca al otro no como sólo cámara y no como sólo cuerpo.

Así pues, *la presencia de la cámara* como *variable iniciática* comprendería en lo anterior su primera aportación a las necesidades que conformaron los principales rasgos identitarios de la *cámara-cuerpo rouchiana*. Una aportación que se resumiría, en una primera instancia, en cómo la presencia de la cámara se convierte en un elemento de acceso en primer plano al encuentro con lo filmado. Una cercanía física entre cuerpo filmante y cuerpo filmado que encontrará su resonancia expresiva en el uso de las ópticas angulares; *variable técnica*, la de la *caméra de contact*, que abordaremos en el capítulo correspondiente al conjunto de *variables técnicas*.

A partir de ahí, a partir del elemento posibilitador que produciría el hecho de acercarnos al otro en tanto que *cámara-cuerpo*, aparece el siguiente elemento motor que activaría la decisión de aprovechar a nuestro favor “la presencia y participación de la cámara como factor crucial” (Eaton, 1979).

Cuando la cámara entra en escena, la relación entre aquel que filma y aquel que es filmado se modifica. Su presencia e interacción con los cuerpos filmados activa lo que Claudine de France (2005) propone, a partir del extendido término de lo *profílmico* (Etienne Souriau), como *profilmia escénica*. Para De France la *profilmia escénica* nos habla de cómo el comportamiento y las acciones de los sujetos filmados se producen, en parte, en función de su propia condición de “ser filmado”. Es decir, la acción y el movimiento de un cuerpo filmado no sólo se produce por aquello que los motive al margen de la filmación, por aquello que la persona o personas filmadas harían si no existiese en ese momento la presencia de la cámara, sino que en buena medida dichas acciones o comportamientos también se encuentran influidas por el propio hecho de estar siendo filmados, por el acontecer del “acto cinematográfico”.

En el caso de la película de Jean Rouch, *Architectes d'Ayorou* (1971), una de cuyas escenas abordaremos con detalle como parte del *corpus* de análisis de la investigación (cap. 4.1.2), se produce una situación representativa de esta cuestión de cómo los cuerpos filmados “ajustan su actuación al hecho de que él (Rouch) está filmando” (Henley, 2009, p.269). En esta secuencia, Rouch se aproxima como *cámara-cuerpo* a un grupo de mujeres del poblado de Ayorou que están moliendo mijo con grandes morteros mientras cantan al ritmo de los mismos. A medida que la *cámara-cuerpo* se acerca al círculo de mujeres, también su *performance* parece ir adaptándose a la

presencia de Rouch, que cada vez es más cercana. La influencia de la *profilmia escénica* es poderosa en esta experiencia de filmación.

Pero, al mismo tiempo, surge aquí un primer cuestionamiento de la tendencia a colocar el foco de la influencia de la cámara tan sólo en aquel que está siendo filmado. La propia Claudine de France, en su reflexión sobre la *profilmia escénica* acierta al advertir del efecto de la cámara no sólo en la dirección de lo que se encuentra frente a ella, sino a ambos lados de la misma; efecto sobre el cuerpo que es filmado al tiempo que efecto e influencia sobre el que cuerpo que filma.

Le cinéaste y joue le double rôle de « déclencher » et d'« effet » profilmique. Cette profilmie de base signe en quelque sorte « l'acte cinématographique », parce que ce qu'elle est inhérente à toute mise en scène filmique, si réaliste soit-elle. (De France, 2005, p.119)

Aquí la *profilmia escénica* se expande en su dimensión reflexiva. No es sólo lo que la presencia de la cámara activa en aquel que está siendo filmado, sino principalmente en aquel que filma, aquel que, al portar la cámara pone en escena una acción y desarrolla un comportamiento que no surge de su condición de mero observador, sino que se genera a partir de su condición de ser *cámara-cuerpo*.

Grâce à ce comportement nouveau (qu'il n'a rien de commun avec le comportement de la même personne quand elle ne filme pas) que le cinéaste peut « coller » au rituel, s'y intégrer, le suivre pas à pas. (Rouch, 1971, p.152)

Así pues, la *profilmia escénica*, a fin de cuentas, no remitiría tan sólo a lo que la cámara moviliza o influye en el cuerpo filmado sino a lo que permite activar en el propio cuerpo filmante al moverse e interactuar en conexión con la cámara. Y a cómo esa particular *performance*, la del cuerpo filmante, al tiempo que le “permite entrar en resonancia con aquellos que filma” (De Hasque, 2014, p.43) es también transformadora de sí mismo; cámara como objeto interconector al tiempo que transformador tanto de aquel que filma como de aquel que es filmado.

2.2.1.3 La necesidad del encuentro con el otro: de lo observacional a lo participante

Si bien como introducíamos al principio de este capítulo, el conjunto de las *variables* iniciáticas presenta una clara interconexión unas con otras, en el caso de *la necesidad del encuentro con el otro*, aún más si cabe, nos encontramos con una variable íntimamente ligada a su antecesora, aquella que acabamos de abordar en relación a todo aquello que activa la *presencia de la cámara* y su consecuente principio de la *profilmia escénica*. Ya que, de alguna manera, la necesidad primera de hacerse visible frente al otro como *cámara-cuerpo*, en ese promover la *presencia de la cámara*, no sería sino el gesto iniciático que antecede a la *necesidad del encuentro con el otro* en la determinación por abandonar el “puesto de observación”, para acercarnos e interactuar con el otro en el particular diálogo no verbal del cuerpo filmante y el cuerpo filmado.

Me acerco, me hago visible, el otro me reconoce; nos encontramos. Nuestros cuerpos hablan.

El *cine directo* americano desarrolló, durante los años 60 y 70, toda una corriente de filmaciones documentales donde el objetivo prioritario era ser capaces de observar con detalle la realidad sin ser apercibidos por esa misma realidad que miramos y registramos con nuestra cámara. Filmar, como decía Richard Leacock, “como si fuéramos una mosca en la pared”. Sin embargo, cuando Jean Rouch toma su cámara y empieza a filmar lo que le rodea, su interés es diametralmente opuesto al de los cineastas americanos del primer *cine directo*.

En MacDougall (1975) encontramos una serie de reflexiones clarificadoras de las diferencias radicales entre un abordaje y otro, en un texto que hoy en día se considera fundacional de las primeras digresiones en torno a lo antitético de un cine de la *participación* frente a un cine de la *observación*.

En él es señalado cómo desde “esa tendencia a la invisibilidad de uno mismo como cineasta, propia del cine de observación... la cámara observa la acción de los personajes, no en modo participante sino como una presencia invisible” (p.92- 93). Esa tentación, recordemos, la de filmar desde el sentirnos invisibles frente a lo filmado, también aparecía en relación al gesto de intentar negar la presencia de la cámara en la anterior *variable iniciática* (de nuevo, la interrelación entre variables). Pero, en aras de filmar sin perturbar, de intentar registrar la realidad sin osar intervenir en ella, la filmación *observacional* termina por limitarse a sí misma en una “situación en la que el observador y el observado viven en mundos separados. Lo que acaba produciendo películas que son en sí monólogos” (p.99).

Frente a la ilusión narcisista de la modalidad observacional, Rouch animaba y se animaba a no tener miedo a “cruzar el río”; a, de nuevo, a partir del gesto anterior y primordial de hacerse presente y presentarse con su cámara, como ser singular, como ser *cámara-cuerpo*, invitar en su particular *performance* a la participación directa, a la interacción entre filmante y filmados.

Ahora bien, cuando hablamos de un cine de la *participación*, o de una *cámara participante*, ¿a qué participación nos estamos refiriendo? La *modalidad participante* comparte, por regla general, frente a la *modalidad observacional*, la figura de un cineasta que asume su condición de observado a la vez que observador, y que se entiende como parte integrante de la acción que su cámara registra, como un elemento más de todo aquello que participa en la escena filmada.

A partir de ahí, ¿cómo se materializa en el acto de filmar esa conciencia o actitud participante del propio cineasta? Esta cuestión o interrogante ha sido clave en la determinación del foco y la definición de la *cámara-cuerpo* como nuestro objeto de investigación.

La forma en que el cineasta se hace participante en una filmación puede ser diversa. Una tendencia, frecuente hoy en día en este marco de la *modalidad participante*, es el acercamiento y la interacción con los sujetos filmados a través de la conversación.

Cámara digital en mano, a la altura del torso⁶³, el cineasta registra su encuentro con el sujeto filmado en el que ambos se aproximan y se reconocen mediante la palabra como vehículo de interacción.

Pero, en el universo de la *cámara-cuerpo*, la forma en que cineasta y filmado se encuentran e interactúan no es a través de la palabra, sino a través de la acción del cuerpo, en la que se formaliza la voluntad participante del cineasta. La particular interacción entre la *performance* del cuerpo filmado y la del cuerpo filmante son entonces el medio natural de este encuentro. Es a través del cuerpo que Rouch, en definitiva, encontró su propia forma de vivenciar el “acto cinematográfico”.

Simplement, parce que faire un film pour moi c'est l'écrire avec ses yeux, avec ses oreilles, avec son corps; être à la fois invisible et présent, ce qui n'arrive jamais dans le cinéma traditionnel. (Rouch, 1981, p.7)

Una participación, entonces, “movilizada de las interacciones corporales entre filmador y filmado” (De Hasque, 2014, p.39). Quizás porque es a través del cuerpo, de su lenguaje y de sus códigos, que Rouch encontró una manera más accesible, aunque paradójicamente menos literal⁶⁴, de iniciar un diálogo en tanto que *cámara-cuerpo*.

Quizás fue, en definitiva, desde el hecho de necesitar ser en todo momento *cámara-cuerpo*, en el tiempo y el espacio de la filmación, que Rouch (a excepción de sus experiencias de rodaje en las *etnoficciones*, ver cap.1.2.3) prácticamente abandonó la interacción a través de la palabra como estrategia de diálogo con los sujetos filmados y buscó en la interconexión no verbal entre *cámara-cuerpo* y cuerpos filmados un modo propio de entender y entenderse a través de la filmación misma.

Si recuperamos las reflexiones de Claudine de France en torno a su *profilmia escénica*, aparece en relación a la consideración del cuerpo y el “acto cinematográfico” una observación inspiradora.

Il ressort que le corps, par ses gestes et ses postures, s'offre comme l'aspect le plus vulnérable du filmable, le plus accessible à la profilmie. (De France, 2005, p.119)

⁶³ Significativo aquí, mencionar la cuestión de la altura de la cámara respecto del cuerpo filmante, ya que Rouch siempre hizo uso de cámaras cinematográficas dotadas de visor óptico, por lo que su ojo siempre estaba inmerso en el propio visor, su rostro por tanto conectado siempre al cuerpo de la cámara, aspecto que en la práctica dificulta la posibilidad de hablar y filmar al mismo tiempo.

⁶⁴ No olvidemos que Jean Rouch, que filmó más de un centenar de películas, apenas utilizó la estrategia o el vehículo de la entrevista en alguna de ellas. Y, si bien la palabra sí fue un elemento protagonista de su cine, lo fue casi siempre fuera de la experiencia de rodaje, siempre *a posteriori*; bien en el espacio del comentario o la voz *over*, bien a través de aquella *puesta en escena* de voces que caracterizaban las recreaciones post-sincrónicas (postrodaje) de sus primeras *etnoficciones*, en ese revivir las escenas filmadas a través de la improvisación de diálogos sobre la proyección por parte de los propios protagonistas del rodaje (Piault, C., 1996).

La vulnerabilidad o sensibilidad de los cuerpos, como la sensibilidad de la película, nos remite a su capacidad o singularidad para reaccionar frente a los gestos y movimientos tanto del cuerpo filmante como del cuerpo filmado. No olvidemos que la *profilmia escénica* nos señala cómo la respuesta corporal opera siempre en ambas direcciones, cómo cada nuevo gesto, cada nuevo movimiento encontrará de una u otra manera correspondencia en un cuerpo y en otro, en la *cámara-cuerpo* y en el cuerpo filmado.

Pero, en definitiva, a la hora de pensar el modo singular en que la acción *participante* es operada por la *cámara-cuerpo* de Jean Rouch, terminamos por descubrir que su singularidad ha de estar en cada caso circunscrita a lo que como cineasta sólo puedo hacer en tanto que *cámara-cuerpo*.

For many documentary filmmakers, what is finally important about film, apart from communicating with the viewers, is that it provides a way of communicating with the subjects – a way to each to show the other what otherwise cannot be shown, in a statement that is irrevocable. (MacDougall, 1998, p.56)

La posterior exploración de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo*, tanto de Jean Rouch en los albores del *cine-trance* como de otros cineastas que le sucedieron (cap.IV), tendrá entonces presente la conveniencia de tomar como esencial, en el marco de las vivencias de la *cámara-cuerpo*, aquello que tan sólo podemos movilizar al conectarnos y hacer cuerpo con la cámara, aquello que no ocurriría si no fuéramos en ese instante un cuerpo de un cineasta que entra en conjunción con el cuerpo de una cámara.

2.2.1.4 La voluntad creativa: filmar más allá del acto de registro

... but always on the condition that I not determine the limits of the game whose only rule is to film when you and the others really feel like it. (Rouch, 1985a, p.31)

Cuando Jean Rouch empieza a experimentar con la cámara como herramienta de trabajo en su condición de antropólogo, la cámara de cine, al igual que la cámara fotográfica o los magnetófonos grabadores de audio, es considerada y empleada fundamentalmente como instrumento de registro, como útil para el etnógrafo en la recopilación de fuentes primarias en su trabajo de campo. Pero, desde sus primeras filmaciones en la rivera del Níger, Rouch siente la necesidad de incorporar a la mera función de registro de su cámara una dimensión creativa y expresiva. No por el mero añadido de una estética cuidada, simplemente “embellecedora” sino, sobre todo, porque empieza a descubrir cómo el uso creativo de la cámara le ayuda en su proceso de encuentro con aquellos que están siendo filmados. Un impulso, el de esa *voluntad creativa* que, una vez más, se conecta como gesto iniciático a su variable antecesora, a la necesidad primordial recientemente abordada de descubrir al otro filmado a través del encuentro y la interacción como forma de conocimiento.

This could hardly be further from the 'techno-objectivity' which anthropologists traditionally expected of the camera, considered as a strictly scientific instrument. (Bickerton, 2004, p.61)

A partir de aquí, el estudio y análisis de la voluntad creativa en la experiencia de rodaje nos ayudará a entender cómo, en la práctica de la cámara-cuerpo, la manera en que nos conectamos a la experiencia de filmación, a través de lo que podríamos llamar una *actitud expresiva* frente a una *actitud descriptiva*, genera dinámicas movilizadoras de la experiencia transformadora en el cuerpo filmante.

Este impulso creativo que caracteriza a la *cámara-cuerpo rouchiana* estaría, a su vez, generado por dos motores básicos: el principio de placer y la voluntad expresiva a través del cuerpo, o lo que podríamos también considerar como una *voluntad performativa*.

Resultaría paradójico imaginar un antropólogo movido por una consigna tan poco científica como el de hacer las cosas tan sólo por gusto, por el disfrute mismo de hacerlas. Pero para Jean Rouch, "demasiado cineasta para los antropólogos y demasiado antropólogo para los cineastas" (Rouch en Boutang, 1992), la "regla principal de la filmación es muy simple: aprieta el botón y, cuando te aburras, para." (Rouch en Yakir, 1978, p.7).

Hay que ser conscientes igualmente de que Rouch, como vimos, hijo del surrealismo francés de los años 30, fue siempre un amante de la provocación, entendida esta como una diversión "seria". De la misma manera que se consideró siempre deudor de la figura del *Zorro Blanco*, divinidad esencial del pueblo Dogón de Mali, maestro del desorden.

J'ai appris chez les Dogons que le personnage essentiel de toutes ces aventures n'est pas Dieu, qui représente l'ordre, mais l'ennemi de Dieu, le Renard Pâle, qui représente le désordre. Donc j'aurais tendance, quand je filme, à considérer le paysage comme l'ouvre de Dieu et la présence de ma caméra comme un intolérable désordre. C'est cet intolérable désordre qui devient un objet créateur. (Rouch, 1981, p.11)

El principio de placer a la hora de filmar como *cámara-cuerpo* no es entonces la filmación por entretenimiento sino la respuesta a la necesidad primordial de movilizar una acción creativa. Y esta acción creativa, para Rouch, no es sino la acción misma de filmar.

Aparece aquí una cuestión clave a la hora de entender una de las principales razones de ser de la cámara-cuerpo rouchiana, presentada por ello como verdadera variable iniciática. No filmamos simplemente al servicio del registro de una determinada realidad, filmamos también, o quizás mayormente, porque "de repente, surge la necesidad de filmar" (Henley, 2009, p.312). Esa necesidad que cuando, como define el propio Henley, se produce bajo "circunstancias ideales" (p. 249), cuando la gracia acontece, se activa "la alegría de filmar, el cine-placer" (Rouch, 1981, p.8).

En el espacio de la *cámara-cuerpo* filmamos en buena medida para disfrutar de lo que ser *cámara-cuerpo* nos da, por el sólo hecho quizá de, durante unos instantes, poder ser *cámara-cuerpo*.

Esta cuestión nos ayudaría a entender también cómo aquí la voluntad creativa está directamente conectada a una *voluntad performativa*. Ya que, a la hora de filmar, dicha necesidad de interpretar una *cámara-cuerpo*, de actuar y sentir como *cámara-cuerpo*, convive con el impulso de movilizar el encuentro con los sujetos filmados en la forma de un acto creativo.

En este sentido, para Rouch, la acción creativa y la necesidad de expresarse corporalmente en conjunción con la cámara (“con los ojos, con los oídos, con el cuerpo”) son inseparables, o, probablemente, una sólo cosa. La *cámara-cuerpo* se expresa entonces a través de la acción corporal, a través del gesto, a través del movimiento.

La caméra initie une danse [...] supposant un rapport essentiel au mouvement dans la construction d’une représentation. Avec les films de Rouch, la connaissance se définit par son caractère performatif, c’est par l’action de filmer que l’on apprend à connaître ce que l’on filme. (Pacquet, 2016, p.130)

Se define aquí, a partir de la necesidad primordial del encuentro y el conocimiento del otro en el marco de un acto creativo, la expresividad propia a la *cámara-cuerpo rouchiana*; experimentamos con la cámara en interconexión con nuestro cuerpo; y nos expresamos y descubrimos al otro, aprendemos a conocerlo, desde esa dimensión corpórea del acto fílmico.

Así pues, a diferencia de otras maneras de filmar anteriormente referidas, como la filmación *observacional* o la interacción a través de la palabra, en el caso de la *cámara-cuerpo* el encuentro con los sujetos filmados se expresa mediante la acción física del cineasta filmante, desde “la participación físico-corporal en la producción de esta relación con un otro” (Gonçalves, 2008, p.119).

Finalmente, y a partir de este carácter performativo desde el acto de ser o interpretar una *cámara-cuerpo*, no hay que olvidar cómo dicha interpretación se encuentra en todo momento vinculada a la *performance* que acontece frente a la *cámara-cuerpo*, a aquella correspondiente a los cuerpos filmados.

La *cámara-cuerpo*, constituida como herramienta para el diálogo y no para el monólogo, para el encuentro cercano frente a la observación distante, despliega así pues su particular praxis en el espacio de interacción de dos instancias performáticas, la suya propia y la de los cuerpos filmados a los que se acerca.

Las formas de interrelación entre una y otra, los diferentes juegos coreográficos que de estos encuentros se produzcan, serán igualmente sustancial objeto de análisis en el seno del *corpus* de la presente tesis (cap.IV) tanto en el marco de la exploración de las experiencias de filmación en *cámara-cuerpo* del propio Rouch, la de aquellas referidas a otros cineastas posteriores, así como a partir de lo extraído de las filmaciones a lo largo del laboratorio *Kino-Dérives 17*.

2.2.2 Variables técnicas en la praxis de la cámara-cuerpo

2.2.2.1 La improvisación como puerta a lo inesperado: filmar en terra incognita

Dans cette improvisation dynamique - que je compare souvent à l'improvisation du torero devant le toro – ici, comme là, rien ne donné d'avance. (Rouch, 1973, p.63)

Improvizamos a la espera de que algo inesperado ocurra. Filmar en improvisación nos invita a una dinámica creativa en la que la tensión por descubrir cada momento en el *aquí y ahora* de lo que acontece se vincula a esta dinámica, a ambos lados de la cámara, no como un acto de “puesta en escena” (*mise en scène*) sino más bien como un acto de “puesta en común” (*mise en commun* – Comolli y Sorrel, 2015).

El principio de improvisación para Jean Rouch fue una regla básica dentro del conjunto de pautas o señas de identidad que conformaron su particular praxis fílmica. Filmar sin un guion o escaleta previa de rodaje fue una constante en su obra, ya fuera una película más de carácter documental, ya fuera una de sus llamadas *etnoficciones*.

Cuando filmamos una secuencia que ha sido planificada, nuestra mente en tanto que cineastas filmantes, así como los movimientos de nuestro cuerpo para operar y movernos con la cámara, trabajan a partir de las directrices que han sido previamente definidas en nuestro guion técnico o plan de rodaje. Cuerpo filmante y cuerpo filmado actúan o reaccionan en gran medida en función de lo que ya ha sido preparado.

Pero cuando filmamos desde el principio de la improvisación, aún en la filmación de una acción ritualizada, donde cada momento ha sido previamente aprendido, filmamos sin haber decidido de antemano qué plano o encuadre vamos a ejecutar a medida que el rodaje avanza. Se desarrolla en este marco un proceso de interacción entre cuerpo filmante y cuerpos filmados en el que la improvisación o, al menos, la ausencia de planificación previa, abren la puerta a lo inesperado.

Dans la plupart des séquences que je commence à tourner je ne sais jamais ce qu'il va y avoir au bout, donc je ne m'ennuie pas. Je suis forcé d'improviser pour le meilleur et pour le pire. (Rouch, 1981, p.8)

[...] et pour moi un film c'est une aventure de ce genre, dans laquelle, quand on commence le film, on sait pas très bien quelle est la fin; chaque séquence, chaque plan du film est une aventure personnelle qui se développe devant nous. (Rouch en Prédal, 1996, p.202)

Filmar en improvisación como *variable técnica* al servicio de necesidades primordiales en Rouch como la experimentación creativa y el principio de placer. Filmar sin guion previo sea cual sea el contexto de filmación.

La improvisación como técnica de rodaje aporta dos cualidades principales a la práctica de la *cámara-cuerpo rouchiana*: la tensión creativa (concentración en el *aquí y ahora* de la experiencia filmante) y la improvisación como acto compartido (*mise en commun*).

Bernard Surugue, etnomusicólogo y colaborador de Rouch en numerosas filmaciones de rituales Songhay de danza de posesión, ofreció una entrevista a los pocos meses de la muerte de Rouch en la que reflexiona sobre dichas experiencias de rodaje en relación con lo que para el propio Rouch era la vivencia del *cine-trance*.

La *ciné-transe*, là où on arrive aux confins du réel et l'imaginaire, c'est joué toujours dans le cadre d'une improvisation permanente,... on ne sait pas ce qui va se passer, ce qui confère à la caméra un pouvoir révélateur. (Surugue en Leboutte, 2004, min.9)

La idea de lo imprevisible en su sentido etimológico, como algo que no podemos ver ni predecir antes de que ocurra, nos conecta con lo inseparable de la improvisación y la necesidad de habitar el *aquí y ahora* de la experiencia de filmar. Al no saber qué va a ocurrir en cada momento de lo que está siendo filmado, el principio de improvisación activa una tensión necesaria en el cuerpo filmante en ese descubrir cada acto y cada gesto del cuerpo filmado a medida que se comparte el presente irrevocable de la experiencia filmante.

El descubrir cada instante como algo imprevisible solicita, al mismo tiempo, activar un intenso estado de concentración con el que mantenernos conectados al *aquí y ahora* de lo filmado; en el sentido de lo que Maya Deren consideraba “los estadios progresivos de una atención expectante” (Martínez, 2015, p.39).

Y esa vivencia del rodaje como proceso de conexión permanente con lo que estamos filmando enlaza a su vez a la praxis de la *cámara-cuerpo* con una forma muy concreta de habitar el tiempo de la filmación. Cuando filmamos desde la construcción del tiempo cinematográfico, en el que el tiempo real es sustituido por el tiempo del montaje; cuando filmamos pensando en el sentido o el lugar que un determinado plano pueda ocupar en la futura película (lo que Deren denomina *planning by eye*), lo hacemos, consciente o intuitivamente, desde un flujo de proyección en el tiempo, con un ojo puesto en la futura película. Esta dinámica, aunque no exclusiva del cine de ficción, es propia a toda filmación que, o bien ha sido planificada previamente, o bien, como habitualmente ocurre en el cine observacional, se desarrolla a partir de la mecánica que los franceses denominan como *filmer-monter* (filmar pensando en el montaje).

Pero cuando filmamos desde el principio de improvisación, en el marco, además, de la filmación en plano-secuencia, no existe lugar para proyectarse hacia delante o hacia atrás en el tiempo mientras estamos filmando. El único tiempo que podemos habitar, inmersos en la concentración absoluta de no salirnos de esa “improvisación dinámica”, es el presente de nuestro acto filmante, es el *aquí y ahora* de cada gesto, postura o movimiento que como *cámara-cuerpo* compartimos simultáneamente y en continuidad con aquellos que están siendo filmados.

Esta vivencia de la filmación se convierte por tanto en una experiencia eminentemente corpórea, la del cuerpo del cineasta (presente) frente a una proyección de la mente del cineasta (en conexión con la película que fue pensada, o en relación a la película que podrá ser).

Dicha cuestión experiencial de la *cámara-cuerpo*, la de la vivencia del presente del cuerpo, se conectará directamente, como veremos más adelante, con el tiempo real de la filmación en continuidad dentro de la mecánica de rodaje en plano-secuencia, fundamental *variable técnica* de este modelo de praxis filmante.

El siguiente factor que moviliza la decisión del filmar en improvisación sería aquel vinculado a la improvisación como forma de interacción y diálogo con el cuerpo o cuerpos filmados.

Cuando la *cámara-cuerpo* filma no filma en el vacío. Es, como ya ha sido determinado, una acción filmante que se vincula en todo momento a la acción y la identidad de un otro filmado; una práctica gestada desde la *necesidad del encuentro con el otro*.

La improvisación se convierte aquí entonces como forma de interacción con el otro filmado, como espacio y dinámica de encuentro entre aquel que filma y aquel que es filmado.

En este flujo de interacciones aparece un escenario que resitúa los roles del cineasta filmante y de los sujetos filmados en el espacio del “acto cinematográfico”. Un escenario en el que de nuevo parece jugar un papel determinante la influencia de la *profilmia escénica* de Claudine de France (2005). Desde el principio de improvisación, lo imprevisible corre a cargo tanto de aquel que filma como de aquel que es filmado. Aquellos que han aceptado entrar en el juego de la filmación (*jeu d’acteurs*) deciden igualmente cuál va a ser su particular *performance* frente a la cámara. La cuestión aquí es en qué medida la acción de uno y otro, del cuerpo filmado y el cuerpo filmante, se condicionan recíprocamente.

Cuando empezamos a filmar al otro por lo general partimos de lo que entendemos como un seguimiento de la acción. Iniciamos la filmación entonces a partir de la acción de los sujetos filmados y, como *cámara-cuerpo*, ajustamos nuestros movimientos a partir de los movimientos del otro.

La mecánica de improvisación en el acto cinematográfico entraría en escena a partir del momento en que la presencia de la *cámara-cuerpo*, de la propia acción (en principio en seguimiento) del cineasta filmante, empieza a activar dicha *profilmia escénica*, empieza a jugar un papel en la manera en que el cuerpo o cuerpos filmados se mueven no sólo en relación a su acción *prefilmica* (anterior al inicio de la filmación) sino también fruto de la *profilmia escénica*.

Es este un momento crucial de la experiencia filmante de la *cámara-cuerpo*; el momento en el que, consciente o inconscientemente, el cuerpo filmado empieza a decidir el desarrollo de su particular *performance* a partir de su vínculo con el cuerpo filmante; a decidir cómo quiere o no comportarse frente a esa *cámara-cuerpo* que, al filmarle, se acerca, se presenta y se expresa igualmente frente a él.

Henley (2009), en ese sentido, destaca cómo, para los principios cinematográficos y antropológicos de Jean Rouch, era esencial que en todo momento los sujetos filmados fueran dueños de su propia escenificación, de su propia *performance* frente a la cámara en la medida en que “esa elección en sí misma sería reveladora del interior del filmado que el propio acto de filmar trataba de sacar a la luz” (p.251).

Quedaría así presentada, en la introducción a esta *variable técnica* de la práctica de la *cámara-cuerpo rouchiana*, la mecánica de improvisación como técnica de filmación que actúa como motor de una tensión creativa y, al mismo tiempo, como principio metodológico de interacción y diálogo entre *cámara-cuerpo* y cuerpo filmado.

2.2.2.2 Trípode al agua: la importancia de la cámara al hombro

Pour moi donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. (Rouch, 1973, p.63)

Jean Rouch abandonó casi desde el principio el uso del trípode como medio de soporte para la cámara. Según su propio relato (Rouch, 1992), fue en 1946, en una de sus primeras expediciones acompañado de una cámara, que el trípode se perdió en un *rápido* en aguas del Alto Níger. Si bien esta historia pueda en realidad habitar entre la realidad y el mito (Henley 2009), lo cierto es que es un claro reflejo de cómo Rouch necesitó deshacerse pronto de un objeto que, frente a libertad de movimientos de la cámara en mano⁶⁵, le obligaba a toparse una y otra vez con el “inconveniente de un punto de vista único” (Rouch, 1992, p.73).

Avec le trépied, dès que tu as fait un choix, le changement de place de la caméra devient un problème: c'est lourd et on crée une rupture au milieu de l'événement. C'est terriblement agaçant pour ceux qui sont filmés comme pour ceux qui filment. (Rouch, 1992, p.74)

Pero el “inconveniente del punto de vista único”, más allá de la precariedad en la diversidad de tipos de plano y emplazamientos de cámara que pudiera empobrecer la filmación, era, sobre todo, para Rouch, un generador de distanciamiento con los sujetos filmados frente a la posibilidad de acercamiento móvil que le ofrecía, en sus primeros pasos como cineasta, la filmación cámara en mano.

Por tanto, seguramente la verdadera razón inicial que le llevó a deshacerse rápidamente del trípode, a empezar a usar de forma sistemática la técnica de la

⁶⁵ Diferenciamos aquí inicialmente el término de “cámara en mano” frente al de “cámara al hombro”, en ocasiones empleados indistintamente en el común de la terminología fílmica. Jean Rouch empleó durante los años 40 y 50 modelos de cámara (*Bell&Howell*) cuyo formato estaba diseñado para el manejo cámara en mano. A partir de principios de los 60 y hasta el final de su carrera, hizo uso de otros modelos y tecnologías de cámara (*Éclair* y *Aaton*) que fueron pensados para la filmación cámara al hombro (Henley, 2009).

cámara en mano, primero, y la *cámara al hombro* después, se encuentra sobre todo vinculada a la *variable iniciática de la necesidad del encuentro con el otro*; de ese fundamental paso de lo observacional a lo participante.

Aparece aquí la variable de la *cámara al hombro* como una condición *sine qua non* de la praxis filmante rouchiana; sin la opción de la cámara en mano o de la cámara al hombro⁶⁶ es inconcebible la forma en que Rouch entendía la aventura de hacer cine; “pour moi donc la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra”.

Así pues, la suma del poder trabajar un punto de vista múltiple, en continuo movimiento, frente al “punto de vista único” de la técnica en trípode, junto a ese deseo también inicial de “estar más cerca de las personas” (Rouch, 1992, p.73), hacía que, desde el principio, el uso de la técnica de la *cámara al hombro* “le permitiera conseguir un grado de intimidad mucho mayor con los sujetos filmados a partir del momento en que podía moverse alrededor de ellos” (Henley, 2009, p.265).

A partir de ahí, adoptar como esencial esta *variable técnica* suponía el añadido de una serie de ventajas al servicio de la necesidad de filmar desde esa *actitud participante*.

Cette technique me semble particulièrement efficace car elle permet de s'adapter à l'action en fonction de l'espace, de pénétrer dans la réalité plutôt que de la laisser se dérouler devant l'observateur. (Rouch, 1973, p.63)

La posibilidad de movernos alrededor de la acción de los cuerpos filmados, y no desde un punto de vista fijo, anclado, no sólo permite al cineasta filmante “adaptarse a la acción en función del espacio”, sino que, gracias a la mayor libertad de movimientos de la cámara al hombro, nos dotamos de una capacidad de respuesta más inmediata al devenir de esa acción, de ese movimiento de los cuerpos filmados.

Filmar *cámara al hombro* añadía entonces la posibilidad de actuar a partir del otro (escucha, diálogo), más que a partir de nuestra sola perspectiva (monólogo).

Al mismo tiempo, el punto de vista múltiple frente al “punto de vista único” de la cámara al hombro, es en realidad lo que podríamos considerar un punto de vista en *continuum*. Cada movimiento del cuerpo filmante que opera y mueve la cámara con su propio cuerpo supone en sí una sucesión permanente de reencuadre del plano. Cada vez que avanzamos o retrocedemos, que giramos sobre nuestro propio eje; nos agachamos, nos incorporamos; al transferirse de forma inmediata mi acción corporal a la imagen filmada, el punto de vista se transforma en un proceso continuo. En un proceso en el que “la presencia física del cineasta es claramente experimentada a través de los movimientos antropomorfizados de la cámara al hombro” (Sayad, 2013, p.80).

⁶⁶ Nótese que, cuando en el texto se introduce el término “cámara en mano” o “cámara al hombro” sin uso de la cursiva se toma como marca tipográfica para diferenciar, de un lado la cámara en mano o la cámara al hombro (sin cursiva) como mero soporte de cámara sobre la mano u hombro del cuerpo filmante y, del otro, la *cámara en mano*, ocasionalmente, y la *cámara al hombro*, la mayor de las veces, ambas ahora con cursiva, para referirse al uso de este término como técnica propia del dispositivo *cámara-cuerpo* que, a partir de su condición de mero soporte, como veremos a continuación, se expande y se conforma como una singular técnica filmante al servicio de la proximidad y la interacción con los cuerpos filmados.

Este principio de reencuadre en continuo, de multiplicidad de un punto de vista en movimiento, en el contexto de la particular praxis filmante rouchiana, se encontrará, como veremos, directamente conectado a la *variable técnica* correspondiente a la filmación en continuidad a través del plano-secuencia.

Ahora bien, a la hora de comprender el fundamental rol que juega la técnica de la *cámara al hombro* en el marco de la práctica de la *cámara-cuerpo*, es importante contextualizar cómo, en el proceso iniciático que llevó a Jean Rouch a perfeccionar dicha praxis filmante, el uso en sí de la cámara al hombro no partió tanto de una voluntad creativa o artística sino, como acabamos de abordar, de la búsqueda de una solución técnica eficaz con la que acercarnos con “un mayor grado de intimidad” a los sujetos filmados.

Rouch, movido por la necesidad de “estar más cerca de las personas” mientras filma, abandona desde un primer momento la opción de la filmación en trípode. A continuación, ese acercamiento inicial le lleva a una fundamental toma de conciencia; conocer y entender al otro no es posible desde una posición distante, meramente observadora, ajena al hecho de que “el observador-cineasta, al filmar un fenómeno, lo modifica aún sin saberlo y se modifica así mismo en su conexión con él” (Rouch, 1971, p.142). Así pues, inmerso “en ese universo de espejos frágiles... donde la presencia del observador no puede ser neutra” (Rouch, 1971, p.150), Jean Rouch empieza a descubrir que la cámara al hombro no sólo le permite esa facilidad de acercamiento y movilidad alrededor de los sujetos filmados, sino, cómo a partir de ello, el “caminar con la cámara” resulta un método idóneo para la interacción y el diálogo a través del cuerpo entre filmante y filmado.

Dentro del corpus filmográfico de Jean Rouch seleccionado para el análisis específico de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* (cap.4.1), la experiencia de rodaje de su película *Horendi* (1971) contiene en sus imágenes una significativa huella de esta transformación, de este paso de la cámara al hombro, como mero recurso para operar una cámara móvil, a la *cámara al hombro* al servicio de la experimentación a través del cuerpo. En la experiencia de *Horendi*, la *cámara-cuerpo* de Rouch no sólo filma de cerca y en movimiento a los danzantes del ritual Songhay mediante el uso de la cámara al hombro. A lo largo de la filmación (de un ritual que se prolongó durante varios días), Rouch explora el sentido de la acción ritual a través de la interacción directa entre él, en tanto que *cámara-cuerpo*, y los actantes del ritual; una interacción que no es sólo mero seguimiento de la acción, sino que, en el particular juego coreográfico que se va gestando entre cuerpo filmante y cuerpos filmados, acaba convirtiéndose en un singular diálogo corporal, en una singular danza hecha del encuentro de dos ritualidades propias (la del rito de trance y la de la *cámara-cuerpo*).

Así pues, en resumen, fue de nuevo a partir de la necesidad de encuentro e interacción con los sujetos filmados que la cámara al hombro se transforma en Jean Rouch en un vehículo de experimentación corporal (*voluntad* performativa), en el paso de una solución técnica a una técnica que termina por convertirse en un espacio para el disfrute creativo en conexión con la cámara (*ciné-plaisir*).

Este proceso de interacción y transformación, propio a la experiencia de la *cámara-cuerpo*, si bien encuentra en la condición *sine qua non* de la *cámara al hombro*, una

variable técnica imprescindible, no debemos olvidar que para su acontecer necesitará igualmente de la participación simultánea de las otras *variables técnicas* presentadas en este capítulo.

2.2.2.3 La cámara de contact: la influencia del uso de ópticas angulares

Nous utilisons la caméra de contact ou les objectifs de contact... pour être très près des gens, c'est à dire en voyant tout mais en nous réduisant à la proximité. (Rouch, 1981, p.11)

Jean Rouch privilegió el uso de las ópticas de gran angular, lo que él denominaba la *caméra de contact*, movido por la misma necesidad que le llevó, como vimos anteriormente, a abandonar tempranamente el trípode y empezar a operar la cámara con su cuerpo: como consecuencia de una voluntad de proximidad, “para estar más cerca de las personas”.

En cierta medida, más que compartir una misma necesidad que satisfacer desde una *variable técnica*, el uso de ópticas angulares en las experiencias de filmación de Rouch surge como consecuencia del privilegiar la técnica de la *cámara al hombro*. Filmamos (empezamos a filmar) cámara al hombro porque queremos filmar de cerca; y al empezar a filmar de cerca necesitamos hacer uso de los “objetivos de contacto”.

La *cámara de contact* de Rouch habrá de ser considerada entonces como elección expresiva vinculada al uso de la *cámara al hombro*, pero específica en su dimensión de *hardware* del dispositivo *cámara-cuerpo*.

En esta vinculación directa entre cuerpo de la cámara y tipo de óptica conectada a él, resulta especialmente clarificador cómo Rouch ya advertía⁶⁷ la problemática focal asociada al uso “tradicional” del trípode en el marco del cine etnográfico, principalmente de los años 40 y 50.

L'immobilité de l'appareil de prise de vues semble compensée par la très large utilisation d'objectifs à focale variable (*zoom*) permettant un effet optique de travelling. En fait, ces artifices n'arrivent pas à faire oublier la rigidité de la caméra qui ne voit, en s'éloignant ou en s'approchant artificiellement, que d'un seul point de vue. Et malgré la séduction évidente de ces ballets nonchalants, il faut bien reconnaître que ces avancées ou que ces reculs optiques ne rapprochent pas la caméra des hommes filmés, mais qu'elle reste à distance et que *l'œil-zoom* s'apparente davantage à celui d'un voyeur qui regarde, qui détaille, du haut de son perchoir lointain. (Rouch, 1973, p.63)

Frente a esa “inmovilidad y distancia” de la cámara que trata de aproximarse desde lejos a través del acercamiento ilusorio del uso del zoom, Rouch, como sabemos,

⁶⁷ El fragmento citado a continuación pertenece al célebre artículo de Jean Rouch, “La caméra et les hommes” (1973), en el que, entre otras cuestiones, reflexiona sobre los avances de las metodologías filmantes del cineasta-antropólogo en el marco del cine etnográfico desde sus inicios.

encontraba en el “caminar con la cámara” su mejor solución técnica y ética al acercamiento físico con los seres filmados.

Manier la caméra c'est une façon de pénétrer dans quelque chose. Le zoom ne remplacera jamais un travelling. Un travelling dans l'axe, ou même un travelling latéral, c'est une façon de découvrir le monde. (Rouch, 1992, p.74)

Desde esta interconexión directa entre *caméra de contact* y *cámara al hombro*, si recuperamos las dos necesidades iniciales que llevaron a Rouch a abandonar el trípode, entonces podremos ver cómo se encontraba la solución focal a ellas a partir de la elección de los “objetivos de contacto”.

Estas dos necesidades iniciales, recordemos, eran: poder acercarse más a las personas filmadas; moverse alrededor de ellas sin necesidad de detener el plano a cada cambio de angulación de cámara.

Cada una de estas necesidades trae consigo entonces consecuencias y limitaciones directas que invitan al uso de la óptica gran angular como solución expresiva desde su condición simultánea de particular *hardware* de la *cámara-cuerpo*.

Al reducir la distancia física entre cuerpo filmante y cuerpo filmado como fruto de esa necesidad de mayor acercamiento, la distancia focal ha de reajustarse para poder mantener a la persona filmada dentro del encuadre. Lógicamente esto varía en función del valor de plano que queramos trabajar en cada momento de la filmación pero, al tratarse de una filmación en movimiento, en continuidad de plano de rodaje y en improvisación, la posibilidad de trabajar con una óptica angular (10mm para formato 16mm en el caso de Rouch), al ampliar considerablemente el ángulo de visión, permite al cineasta filmante abarcar dentro del encuadre cualquier circunstancia de la acción en curso sin necesidad de abandonar la cercanía física de la *camera-contact*; “c'est à dire en voyant tout mais en nous réduisant à la proximité”.

Por otro lado, al atender la necesidad y voluntad del cineasta, en este caso Rouch, de aprovechar las ventajas de la cámara al hombro, no sólo para acercarse más a los sujetos filmados, sino también para moverse (lento o rápido) con mayor libertad alrededor de ellos, el uso de la óptica angular facilita notablemente la cuestión de la profundidad de campo y su influencia sobre la dificultad de mantener al cuerpo filmado enfocado (“a foco”) en función de la distancia focal escogida. Si bien el formato fílmico del 16mm, frente al 35mm, es menos exigente en cuanto a la virtuosidad técnica que se requiere para mantener a un sujeto en movimiento “a foco”, el uso de ópticas con distancias focales inferiores a 40mm (20mm en el caso de la cámara 16mm) ayuda a una menor exigencia o punto crítico en las correcciones sobre el anillo de enfoque de la óptica.

En el marco del estudio de las prácticas de la *cámara-cuerpo* como experiencia de rodaje en sí misma y no como estudio de la película resultante (y su posterior relación con el espectador), esta cuestión de la ventaja que supone la *caméra de contact* o el uso de ópticas angulares a la hora de simplificar el enfoque o reenfoque de la imagen, no tiene tanta transcendencia en cuanto a la imagen final resultante del registro de cámara, en este caso tras el revelado del material fotoquímico, sino en cuanto a la

simplificación en la operatividad de la cámara y por tanto a su aportación positiva al mejor entendimiento entre cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta en la acción de la *cámara-cuerpo*.

Aquí se vislumbra la influencia de uno de los elementos que el desarrollo de la investigación y sus posteriores resultados mostrará como aspecto relevante en los comportamientos identitarios de la *cámara-cuerpo*: la influencia de la automatización de la operatividad de cámara a la hora de vivenciar una experiencia de filmación de mayor interconexión con lo filmado.

En resumen, la filmación con ópticas angulares, al disminuir la distancia focal de la lente y ampliarse el ángulo de visión de la imagen en cámara, hace que la distancia física entre cuerpo filmante y cuerpo filmado pueda reducirse sustancialmente. Jean Rouch utilizó en *Tourou et Bitti* (1971) una lente gran angular de 10mm (el correlativo en formato 35mm a una óptica 24mm). Este tipo de lente le permitió filmar muy de cerca, entrar en una conexión casi “piel con piel” con la escena y los cuerpos filmados. Cuando filmamos de lejos, en ocasiones perdemos considerablemente la relación sensible, corporal, con lo filmado. Nuestra mirada se vuelve más analítica, distante, observacional. Alimenta en mayor medida el componente racional de nuestra filmación. En cambio, cuando rodamos mediante ópticas angulares, con la intención de encuadrar de cerca al otro filmado, el cambio de juego de distancias invita a convertir el acto filmante en un proceso más sensible, más intuitivo. Un proceso que, en el marco de una expresión creativa de la experiencia de filmación, ofrece la posibilidad de aprovechar el incremento de la interacción corporal al potenciar tanto en el cuerpo filmante como en el cuerpo filmado una sensación mutua de “copresencia física” (Lallier, 2008).

2.2.2.4 La conexión con el tiempo real: el plano-secuencia y la filmación en continuidad

Hasta principios de los años 60 la figura del plano-secuencia como *variable técnica* no se incorporó al conjunto de variables de praxis filmante de Jean Rouch. Esta incorporación “tardía” se encuentra directamente vinculada a la transformación que la tecnología de las cámaras de cine portátiles experimenta a finales de la década de los 50 (ver cap.3.2.1).

Durante los primeros años (1946-1959) de experimentación y descubrimiento de las posibilidades creativas de la cámara, desde esa necesidad permanente de acercamiento e interacción con el otro, Rouch hace uso de su *Bell&Howell Filmo 70*, que adquirió en el *Marché aux Puces* de París a mediados de los años 40 (Henley, 2009; Rouch, 2008).

Esta cámara de mano, al igual que la mayoría de cámaras portátiles 16mm de esa época, tan sólo era capaz de admitir en su chasis bobinas de 30 metros (3 min. de película aprox.), y lo más importante de todo, funcionaban con motor de cuerda (resorte) de arrastre mecánico. Este tipo de carga (manivela) y arrastre suponía en la práctica la filmación en continuidad de planos de máximo 30 segundos.

La relación de esta primera tecnología de cámara con las posibilidades expresivas en el uso del plano-secuencia fue, también para Rouch, una cuestión del todo esencial (Paganini, 2006).

Las experiencias de filmación de Rouch de ese primer periodo, hasta el comienzo de la década de los 60, al igual que ocurría en otros cineastas de las interacciones corporales como fue Maya Deren (Martínez, 2015), estaban plenamente condicionadas por esta cuestión de la duración máxima del plano de rodaje.

La mecánica de filmación, en este contexto, comprendía repetidamente el siguiente proceso:

Cargamos el motor de cuerda de la cámara con su manivela. Ideamos previamente el plano (no olvidemos que tan sólo disponemos de 25-30 segundos de continuidad de plano de rodaje) y empezamos a filmar. Por lo general, durante esos apenas 30 segundos, o quizá menos (dado el coste del negativo), mantendremos el encuadre sobre el mismo emplazamiento de cámara (hagamos movimientos sobre el eje de ese emplazamiento o no). La razón principal de no movernos en exceso es que, si iniciamos un movimiento sobre el eje de filmación (a través del movimiento de nuestro cuerpo en un *travelling cámara en mano*), dicho plano en movimiento, al no comprender una duración significativa, habrá de vincularse en el montaje con los subsiguientes planos de rodaje. Si ese plano de rodaje comprende un movimiento continuo a través de ese *travelling corporal*, entonces, su traslación en la sala de edición a un montaje en continuidad (*transparente*) se vuelve una tarea notablemente difícil.

Hay que entender que, en principio, Jean Rouch trataba de privilegiar una narrativa en continuidad en todas sus películas (en términos intrasecuenciales). Por tanto, los procesos de experimentación con un montaje discontinuo de planos en movimiento (como en cambio eran frecuentes en el contexto del cine experimental o de vanguardia) no formaban en principio parte de su concepción de la narrativa cinematográfica⁶⁸.

Por tanto, dicha necesaria mecánica de filmación, vinculada a las constricciones de la primera cámara de Rouch en lo relativo a la duración máxima del plano de rodaje, hacía que el cineasta estuviera en todo momento conectado, mientras acontecía la filmación, a una vivencia de *tiempo cinematográfico* frente a una vivencia de *tiempo real*. La forma en que era concebido cada emplazamiento de la cámara, cada movimiento o estatismo del plano, cada valor o tamaño del encuadre, y especialmente cada duración del mismo, partía, en buena medida, del lugar que la mente del cineasta empezaba a darle a esas decisiones de cara al montaje de la futura película.

⁶⁸ Resulta curioso, en cualquier caso, como, al no ser Jean Rouch un cineasta formado “académicamente”, el montaje de sus primeras *etnoficciones*, *Moi un Noir* y *Jaguar*, o incluso *Les Maîtres fous*, le llevaron a frecuentes “discontinuidades” que le convirtieron en inspirador de futuras corrientes de la modernidad cinematográfica como *la Nouvelle Vague* (véase las reflexiones de Godard (1959) al respecto).

Quand on remontait la caméra, avec des plans qui ne duraient pas que vingt-cinq secondes, c'était le cas dans *Les Maîtres fous* par exemple, on réfléchissait pour savoir quel serait le plan suivant. On changeait d'angle et on construisait la mise en scène au fur et à mesure, avec un découpage qui était automatique puisqu'on n'avait pas une autonomie supérieure à vingt-cinq secondes. Quand on s'arrête par accident, il faut garder en tête la valeur de plan qu'on avait dans le viseur, éviter les mouvements droite gauche et poursuivre le plan d'une certaine façon, ou changer d'angle en descendant sur les pieds. Il faut se rappeler aussi la position de l'horizon. (Rouch, 1992, p.75)

Esta permanente necesidad del cineasta en hacer convivir mentalmente el tiempo presente del rodaje con el tiempo futuro del montaje se transformará progresivamente con la aparición de la experiencia de la filmación en continuidad a partir de principios de los años 60.

La llegada en el cine de Rouch de la cámara *Éclair NPR* (ver cap.3.2.1), a propósito de la aventura de rodaje de *Chronique d'un été* (1960), abriría la puerta a una mayor frecuencia de la filmación en continuidad y, como consecuencia, a esa nueva experiencia de la práctica del plano-secuencia.

Se hace imprescindible tener presente, en cualquier caso, que la evolución tecnológica de la que fue participe el propio Jean Rouch se produce fruto de una necesidad previa, de una necesidad motora. Aquí aparece, de nuevo, la interconexión esencial entre técnica de la *cámara al hombro* y técnica del *plano-secuencia* (interdependencia de *variables participantes*). Con la *cámara al hombro*, a partir de la posibilidad de filmar a través de un punto de vista móvil, en una acción de reencuadre permanente en movimiento, surge lógicamente el deseo de la filmación en continuidad y, por tanto, la opción de privilegiar en el rodaje la técnica del plano-secuencia.

Esto se hizo especialmente evidente en el contexto de las continuas filmaciones que Rouch hacía de rituales Songhay de danza de posesión. *Cámara en mano* desde mediados de los 40 hasta finales de los 50, *cámara al hombro* a partir de principios de los 60, Rouch, como vimos, encontraba en el andar con la cámara el vehículo idóneo de acercamiento y seguimiento de la acción ritual. La limitación de menos de 30 segundos para cada plano de rodaje de su *Bell&Howell* se convertía por tanto en un claro impedimento a la posibilidad de aprovechar la continuidad de los movimientos de su cuerpo filmante en conexión con la continuidad de los movimientos y acciones de los danzantes filmados⁶⁹. La filmación en continuidad, como dinámica de rodaje, se convertía así en el mayor deseo del cineasta (Rouch, 1992). La evolución tecnológica aparecía entonces al servicio de esta necesidad técnica y expresiva. Una evolución tecnológica que ofreció la ventaja, por primera vez en la historia de las cámaras portátiles, de filmar planos de rodaje con motor eléctrico y bobinas de 122 metros, lo que en la práctica suponía la posibilidad de filmar en continuidad un mismo plano de rodaje durante más de 10 minutos (Salt, 1992).

⁶⁹ Como se puede apreciar en las imágenes de películas de sus primeros años como *Les Magiciens de Wanzerbé* (1948), *Initiation à la danse des possédés* (1949) o *Yenendi, les hommes qui font la pluie* (1951).

Al mismo tiempo, habría que tener presente y sumar el incentivo de, cómo esa evolución en la tecnología de cámara trajo consigo la posibilidad de que la filmación en continuidad de la imagen tuviera además la opción del registro de sonido sincrónico a la propia imagen. Algo que si bien no era experimentado directamente por el cineasta en tanto que *cámara-cuerpo*, sí que representaba sin duda un incentivo en la acción del cuerpo filmante en la medida en que era consciente de estar registrando en continuidad sincrónica una acción tanto en su dimensión visual como sonora. En el siguiente capítulo, correspondiente al estudio de la cámara en sí, como elemento consustancial al *hardware* del dispositivo *cámara-cuerpo*, asimismo abordaremos cómo influyó en la acción del cineasta filmante la incorporación de los equipos ligeros de registro de sonido, y la consecuente participación de la figura del sonidista en la propia escena de rodaje.

Pero, si bien esta nueva tecnología de cámara (que en el caso de Rouch se materializó en la *Éclair NPR* de la que haría uso desde principios de los 60) ofrecía por primera vez al cineasta la opción de filmar planos de rodaje hasta tres veces más largos a lo que estaba habituado, la propia decisión de intentar filmar un plano en continuidad durante esos más de 10 minutos conllevaba una dificultad técnica importante. Dificultad y enorme exigencia tanto desde el punto de vista del manejo operativo de la cámara, como desde el lado de la exigencia física, corporal, que suponía para el cuerpo filmante al conectarse con un cuerpo de cámara que pasaba a pesar, ya no los poco más de 2Kg de la *Bell&Howell*, sino los más de 12Kg de la *Éclair NPR* (ópticas incluidas y chasis cargado). Estas cuestiones serán igualmente abordadas con detalle en el próximo capítulo (cap.III), focalizado en todo lo concerniente a la componente cámara en el dispositivo *cámara-cuerpo*.

Pero, en esta introducción a la influencia de la filmación en continuidad a través del plano-secuencia, convendría igualmente señalar el hecho de que Jean Rouch no comenzó a frecuentar esta mayor duración del plano de rodaje hasta finales de los 60 (salvo experiencias ocasionales como la del rodaje de la ficción *Gare du Nord*, 1964). Esta constatación del tiempo que le fue necesario para llegar a dominar y empezar a disfrutar de la experiencia de la filmación en continuidad revela el componente de desafío técnico que supone para cualquier cineasta el plano-secuencia con una cámara como la *Éclair NPR*, cámara con la que filmó las tres películas que se abordarán en el capítulo correspondiente al estudio de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo*. En este sentido, cuando Rouch se refería al logro de un plano-secuencia como “el sueño casi imposible de alcanzar” (Rouch, 1992, p.74), estaba sin duda señalando la considerable dificultad que conlleva el que todos los factores implicados en este desafío filmante (tanto técnicos y expresivos, como ambientales o vinculados a la acción de los filmados) confluyan a favor de la filmación y abran la puerta al acontecer de una “performance inspirada” (*inspired performance* – Henley, 2009).

Ahora bien, al igual que sucedía en el abordaje de las anteriores *variables técnicas*, a la hora de encontrar la singularidad que cada una de ellas aporta a la *cámara-cuerpo rouchiana* como modelo de praxis filmante, hemos de indagar de nuevo en cómo lo que aparece en principio como una solución técnica a una necesidad primaria, acaba por convertirse en una herramienta creativa al servicio de la experiencia filmante. En

este caso, hablamos entonces de cómo la técnica de la filmación en continuidad, que en principio se moviliza al servicio del seguimiento sin interrupciones de una acción ritual, de los gestos y movimientos de los cuerpos filmados en la escenificación de dicha acción, genera una transformación en el modo en el que vivenciamos el tiempo de la filmación. Un proceso en el que la técnica del plano-secuencia pasa a ser algo más que la filmación de “una simple *parcela de tiempo* descriptiva, sino más bien la creación de una pieza fílmica de autor” (Henley, 2009, p.274).

El principio de esta transformación empezaría a operarse, primero de todo, en ese, anteriormente introducido, paso de la vivencia del *tiempo cinematográfico* a la vivencia del “tiempo real” (Rouch, 1981). A través de la transformación de la mecánica de filmación abandonamos el *tiempo cinematográfico* del *filmer-monter* y empezamos a conectarnos con el *tiempo real* generado por la filmación en continuidad.

A partir de ahí, filmar una escena en plano-secuencia produce un vínculo diferente entre el cineasta filmante y aquellos que son filmados. Ya que, como hemos visto, cuando rodamos una escena en varios planos de rodaje el cuerpo filmante experimenta una relación intermitente con la acción y con aquellos que está filmando. Ahora damos motor, ahora paramos, ahora volvemos a dar motor, ahora volvemos a parar. Entra y sale, entra y sale. Lógicamente, la experiencia del rodaje fragmentado, del rodaje en varios planos, está marcada por la discontinuidad. Pero cuando decidimos que nuestro acto de filmación va a producirse en un sólo plano la experiencia de rodaje se transforma por completo. Una vez que pegamos nuestro ojo al visor de la cámara, una vez que decidimos sumergirnos en la escena, no volveremos “ahí fuera” hasta que, o bien la acción haya terminado, bien decidamos parar el motor, o sencillamente se agote el negativo alojado en el chasis de nuestro cuerpo de cámara. La filmación a través del plano-secuencia supone la posibilidad de la conexión con el otro filmado en el *aquí y ahora* de la acción que cuerpo filmante y cuerpo filmado comparten, en lo que podríamos denominar el paso de experimentar el tiempo *cinematográfico* (fragmentación, discontinuidad) a empezar a experimentar el tiempo de la *performance* (continuidad, interconexión, inmersión).

Desde el momento en que opera una filmación sin interrupciones, el acompañamiento rítmico, la interiorización de los movimientos y del manejo de la cámara, la interconexión coreográfica entre los cuerpos participantes en la filmación encuentra el tiempo necesario para crecer a lo largo de un solo instante de rodaje. Al equipararse aquí el *tiempo cinematográfico* con el *tiempo de la performance* no sólo aparece la oportunidad de habilitar un tiempo compartido entre *cámara-cuerpo* y cuerpo filmado, sino que surge igualmente como espacio de posibilidad en el que la *cámara-cuerpo* pueda encontrar el tiempo necesario para que su propia acción filmante se convierta en transformadora de sí misma.

Mas isso pressupõe um respeito ao fluxo originário e à duração vivida do fenômeno do transe... O plano-sequência e o som direto se tornam, assim, figuras de estilo que o cineasta privilegia em seu esforço para “colar” na experiência do outro. (Araujo Silva, 2009, p.79)

La filmación en continuidad, a partir de ese empezar a conectarse con la vivencia del *tiempo real* frente a la fragmentación del *tiempo cinematográfico*, desde ese “respeto

al flujo y a la duración original vivida”, activa en el cineasta filmante, a partir de ahí, dos componentes movilizadoras de la experiencia creativa.

En primer lugar, la filmación en continuidad genera un proceso inmersivo en la experiencia filmante. Como describíamos anteriormente, ese “entra, sale, entra, sale”, propio de la filmación fragmentada en planos que luego buscarán su continuidad en la sala de montaje, hace que la potencialidad inmersiva, la opción de que podamos sumergirnos durante un tiempo prolongado en la experiencia de la filmación del plano, se ve reducida inevitablemente. Aunque el rodaje de cada plano por separado pueda haber sido filmado con intensidad y concentración (con la sensación de haber estado muy “metidos” al filmarlos) en cada una de sus duraciones breves (20”, 40”, incluso más de 1’). Sin embargo, cuando decidimos filmar durante un tiempo que llegue o supere (como en el cine digital hoy en día) a los 10 min. de duración, entonces el componente inmersivo se activa poderosamente. El cineasta se convierte en ese *filmmaker diver* del que a propósito del propio Rouch nos hablaba Edgar Morin (2003). Y, a partir de ese momento, la experiencia inmersiva fluye a favor de la experiencia creativa. El tiempo del plano de rodaje se iguala en ese momento con el tiempo del acto creativo. A mayor duración de la inmersión mayor tiempo de vivencia entonces de dicho acto de creación filmante. De la misma forma que, en el marco del plano-secuencia, a mayor tiempo de duración del plano mayor tiempo de interconexión con los movimientos y acciones de los cuerpos filmados con los que interactuamos a través de nuestra *cámara-cuerpo*.

En segundo lugar, la siguiente componente que parece activar la tensión creativa fruto de la experiencia de la filmación en continuidad estaría conectada con ese “desafío técnico” que supone en sí el rodaje en plano-secuencia. Cuando filmamos con la expectativa de que un solo plano de rodaje aglutine la totalidad del acto filmante, sin necesidad en principio de futuros cortes al interior del plano en la sala de edición, la tensión de ese acto filmante se multiplica considerablemente. El número de factores que intervienen y pueden, llegado el caso, interrumpir o dificultar la continuidad de la filmación son múltiples. Puede que el cuerpo o cuerpos filmados realicen un movimiento ante el que no sabemos cómo reaccionar y perdamos el hilo de la continuidad del plano; puede que al caminar tropecemos con algo o algo nos impida el paso; puede que se produzca un desentendimiento con el operador de sonido que nos acompaña de cerca y se interrumpa de nuevo la continuidad; puede que algo no sepamos ajustar fluida y adecuadamente en el anillo de enfoque o del diafragma de nuestra óptica. No olvidemos que, en el marco de la práctica de la *cámara-cuerpo rouchiana*, la filmación se desarrolla igualmente a través del principio de la improvisación y en filmación en proximidad con los sujetos filmados (*caméra de contact*).

Toda esta suma de elementos que componen el desafío y la aventura de un plano-secuencia obligan al cineasta filmante a un estado de atención y concentración máximo; a la puesta en marcha de una *cámara-cuerpo* que da lo mejor de sí misma en cada instante de la experiencia filmante. Esta atención y concentración fruto de la filmación en continuidad se convierte, al mismo tiempo, en un activador poderoso de la tensión creativa. Algo que, una vez más, fruto de una necesidad expresiva (filmar de

continuo para poder interactuar con los filmados), moviliza la transformación de una solución técnica (el plano-secuencia) en una inspiradora herramienta creativa.

En este mismo sentido, en el caso de las filmaciones en formato 16mm de Jean Rouch, existiría otra componente, esta última directamente vinculada al específico *hardware* de la original *cámara-cuerpo rouchiana*, que parece intervenir igualmente al servicio de la activación de dicha tensión creativa. Nos referimos a la limitación del tiempo de la bobina de un chasis de 122m (11'). Aunque parezca en principio algo contradictorio en relación a cómo las nuevas cámaras de principios de los 60 alargaban considerablemente (de 25'' a 10') la autonomía de la duración máxima del plano de rodaje, lo cierto es que a la hora de filmar toda una acción (como una acción ritual), ser capaces de hacerlo en un solo plano, y en ese espacio de tiempo, es una tarea sin duda exigente para el cineasta filmante. "Il faut donc en dix minutes raconter une histoire, ce qui n'est pas facile" (Rouch, 1992, p.74). Así pues, cuando filmamos en un formato como el que siempre empleó Jean Rouch a partir de 1960, el de las cámaras 16mm con cargas de película de 122 metros, la conciencia de que tan sólo contamos con ese tiempo para resolver todo aquello que queremos acontezca en nuestro plano-secuencia, activa aún más si cabe esa tensión creativa con la que la *cámara-cuerpo* se adentra en la aventura de filmar una experiencia única en un solo plano de rodaje.

Curiosamente, condicionada también por la propia tecnología de cámara, se produce una paradoja interesante en relación a esta última cuestión de la duración del plano de rodaje y a su influencia sobre estos dos últimos factores, los de la vivencia inmersiva y la tensión creativa en su conexión con la duración de una bobina⁷⁰. Esta paradoja vendría dada por el hecho de que cuando filmamos en formato digital, a menudo (aunque no todas las cámaras lo permiten), el tiempo máximo de la duración del plano de rodaje puede incluso superar la hora de filmación. Esta ventaja se convierte sin duda en favorecedora de la potencialidad inmersiva de la filmación en continuidad. Si como cineastas filmantes somos capaces, tanto desde las exigencias técnicas (de cámara y de cuerpo) como desde las expresivas, de mantener la continuidad de un plano de rodaje durante un tiempo prolongado (pongamos superior a los 30 min.), este largo tiempo sin parar de filmar es sin duda favorecedor de la vivencia inmersiva de la filmación, del sumergirnos muy hasta dentro de lo que el visor o la pantalla LCD de nuestra cámara nos está mostrando.

Pero, asimismo, el hecho de que la tecnología de la cámara nos esté permitiendo filmar de continuo durante tiempo prolongado hace que la tensión producida por el condicionante contrario, por el hecho de "ser conscientes de que no teníamos más de 10 minutos", disminuya considerablemente a medida que aumenta nuestro margen de filmación en continuidad. Es decir, en cierta manera, ambos factores parecen actuar de

⁷⁰ Si bien es un hecho que no tuvo presencia en las experiencias de rodaje de Jean Rouch, ya que filmó siempre en formato analógico (película 16mm), resulta interesante señalarlo aquí, en la introducción a esta *variable participante* conformadora del modelo de la práctica de la *cámara-cuerpo*, ya que, en cambio, sí que terminaría teniendo influencia en las experiencias de rodaje de los cineastas posteriores a Rouch, estudiados en el marco de esta investigación, que decidieron hacer uso de formatos digitales.

forma inversamente proporcional en relación a la duración de la autonomía de la cámara para cada plano de rodaje. A mayor duración, mayor inmersión; a menor duración, mayor tensión creativa. Algunas de las experiencias de filmación que comprenden el *corpus* filmográfico de la investigación resultarán claramente ejemplificadoras de esta cuestión, de cómo se interconectan tiempo del plano de rodaje, experiencia inmersiva y tensión creativa desde la filmación en continuidad en la praxis de la *cámara-cuerpo*.

2.2.2.5 Tensión y concentración en la *take one*: toma única en un sólo plano

Jean Rouch, aunque tan sólo hizo mención a ello en contadas ocasiones, siempre fue fiel a lo que él mismo denominaba la regla de la *take one*, una sólo toma por plano.

Le risque consistait à ne jamais recommencer [...] Même si la prise n'était pas très bonne, je refusais de recommencer. C'est peut-être là une des règles qui me poussent à faire du cinéma: tout d'un coup il y a un miracle qui se produit - j'appelle cela la *grâce* – en face d'une caméra, quelque chose se passe et c'est ne pas la peine de s'arrêter, on va jusqu'au bout. (Rouch en Prédal, 1996, p.202)

Si bien esta *variable técnica*, frente a la opción de filmar varias tomas por plano, es sin duda una variable íntimamente ligada a la experiencia de la filmación en continuidad, que acabamos de abordar, así como al principio de improvisación, tanto en su dimensión técnica inicial como en su componente creativa a partir de ella, parece ha de considerarse una *variable participante* en sí misma. Ya que es una elección del cineasta que *de facto* no depende exclusivamente del privilegiar la filmación de continuo o la dinámica de una acción no planificada. La decisión de Rouch de hacer de la toma única una “regla de oro”, si bien no aparece argumentada con detalle en ninguno de sus escritos, parece en cualquier caso ligada, por la forma en que entendía el proceso de encuentro con los seres filmados, a un claro sentido de respeto a la unicidad del momento, al aceptar, fuera en el marco de una filmación etnográfica, o ya fuera en la “improvisación dinámica” de una ficción, que el valor de la experiencia reside en gran parte en su dimensión de suceso único, del haber construido y compartido algo que, para bien o para mal, nunca volverá a repetirse.

Este carácter de momento irrepitable que adquiere el plano de rodaje en toma única, también encuentra sentido en su relación con la cuestión de la duración del propio plano de rodaje. Cuando filmamos en el marco de la duración aglutinadora del plano-secuencia, la toma única se conecta con el adentramiento, no en una aislada “parcela de tiempo”, sino en la voluntad de registro de una experiencia completa, al menos, de la parte de una experiencia que contiene vivencia y sentido por sí misma.

Al mismo tiempo, la decisión de filmar una sólo toma, cada vez que rodamos un plano, encuentra su interconexión con la filmación en continuidad y la mecánica de improvisación en ese singular espacio de la tensión creativa que se nutre del intenso estado de concentración al que nos conducen estas tres *variables técnicas* (plano-secuencia, improvisación y *take one*).

En el caso de la filmación en toma única, lógicamente la tensión y la concentración se generan fruto de la conciencia de que no habrá una segunda vez, de que si algo falla o no funciona en el primer intento habrá que aceptar el fracaso de la tentativa. Pero también, justamente a partir de esa toma de conciencia, el reto y la motivación se concentrarán en positivo desde la movilización del deseo de una filmación en el que todos los elementos conspiran entre sí en favor de una energía única, de la consecución de un instante irrepetible.

La tensión y la concentración que se activa en el cineasta filmante cuando participan y confluyen simultáneamente todas estas *variables técnicas* convierten a dicha conjunción en sustrato motor de la experiencia creativa de la *cámara-cuerpo*.

A partir de esta última constatación del vínculo y principio de reciprocidad que advertimos en la confluencia de unas variables con otras, proponemos concluir el presente apartado señalando lo que podría considerarse como las características principales que identifican a las llamadas *variables técnicas*:

Existe un claro principio de interconexión e interdependencia unas con otras

Todas parecen emerger de la necesidad y la decisión de empezar a filmar *cámara al hombro*

En todas ellas se produce un proceso en el que la inicial solución técnica acaba por transformarse en una herramienta creativa

III. LA CÁMARA-CUERPO EN SU DIMENSIÓN DE *HARDWARE*: estudio de la herramienta-cámara y la herramienta-cuerpo en la conformación del dispositivo

3.1

Cuerpo y Cámara: conformación de un dispositivo

Cuando cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara confluyen y se conectan, al hacer el cineasta *cuerpo con la cámara*, la *cámara-cuerpo* inicia su disposición a la práctica filmante. Una praxis singular que, como ya sabemos, se desplegará desde la participación de otras variables. Dependerá no sólo por tanto del acto en sí de haber hecho *cuerpo con la cámara*, sino de que, al mismo tiempo, elementos como la continuidad filmante, la distancia física entre cuerpos, la *profilmia escénica*, la tensión creativa, el grado de interacción con el otro filmado,... se conjuguen al servicio de esas necesidades primordiales que nos señalaban las llamadas *variables iniciáticas*.

A partir del estudio de la metodología filmante rouchiana presentado en el capítulo anterior, del desglose y sistematización de todo aquello que ha sido considerado como el particular *software* del dispositivo *cámara-cuerpo*, damos paso al abordaje de la identificación y análisis de los elementos constitutivos de su *hardware*. Iniciamos entonces la exploración detallada de, tanto el cuerpo de la cámara, como del cuerpo filmante en sí mismos, instancias esenciales de las que el cineasta hará uso para experimentar el acto filmante a través de la conjunción de ambos cuerpos.

El presente capítulo está dedicado así pues al conjunto de cuestiones más significativas de cada una de estas instancias, la de la cámara y la del cuerpo, que nos sirvan, no tanto a un análisis meramente técnico o descriptivo de la fisionomía de cada uno, sino, principalmente, a identificar los aspectos de ambos que jugarán un papel relevante en el posterior estudio de la *cámara-cuerpo* en tanto que práctica filmante; allí donde serán exploradas las experiencias de rodaje de Jean Rouch en los albores de su *cinetrance*, las de otros cineastas posteriores en concurrencia con la metodología filmante rouchiana, para, finalmente, poner a prueba y establecer hallazgos en torno a este modelo de praxis fílmica en el marco del laboratorio de investigación y experimentación cinematográfica *Kino-Dérives 17*.

En el primer apartado de este capítulo, dedicado al elemento cámara, haremos primero una breve presentación de cómo evolucionó la tecnología de la cámara en el devenir como cineasta de Jean Rouch, al servicio de esa necesidad de un mayor acercamiento y mejor seguimiento de las experiencias de los seres filmados con los que compartía la propia vivencia del rodaje. A continuación, iniciaremos un recorrido por las diferentes tipologías de cámara (formato, peso y ergonomía) que fueron empleadas en cada una de las experiencias de rodaje que conforman el segundo apartado de nuestro *corpus* filmográfico; aquel correspondiente a las filmaciones de otros cineastas en cuya praxis filmante en principio participan todas y cada una de las *variables* definidas en el modelo de la *cámara-cuerpo rouchiana*. Finalmente, nos acercaremos a las características específicas de los diferentes formatos y tecnologías de cámara empleados a lo largo del laboratorio *Kino-Dérives 17*, donde, recordemos, uno de los objetivos principales era justamente el de poder explorar la influencia de la tecnología de cámara en la práctica simultánea de todas las variables determinadas en el modelo de praxis filmante de la *cámara-cuerpo*.

En el segundo apartado de este capítulo se abordarán las cuestiones relativas a la práctica y el entrenamiento del cuerpo filmante al servicio de la *cámara-cuerpo*. Dicho apartado tiene la singularidad de estar centrado fundamentalmente a partir de la experiencia y enseñanzas de Jean Rouch en relación a las necesidades y posibilidades del cuerpo del cineasta a la hora de filmar desde su particular modelo de praxis filmante. Así pues, tanto los epígrafes introductorios, como el posterior desarrollo de esta parte dedicada a los avatares del cuerpo filmante, girarán en torno al aprendizaje de las técnicas de entrenamiento corporal que Rouch inició a partir de su llamada *gimnasia filmica*. En un primer bloque nos centraremos en abordar todo lo relativo al origen y las particularidades de este singular conjunto de técnicas corporales que Rouch, en colaboración con María Mallet (mujer del célebre mimo Marcel Marceau) inventó a principios de los años 60. Acercamiento éste, como vimos, de carácter inédito, en la medida en que, a día de hoy, no existe apenas documentación publicada que detalle los conceptos y ejercicios específicos que componen la práctica de dicho entrenamiento corporal. A continuación, haremos un recorrido por las implicaciones y consecuencias que el aprendizaje y puesta en práctica de la *gimnasia filmica* tuvieron en la experiencia del laboratorio de investigación y experimentación *Kino-Dérives 17*.

En relación a los elementos de práctica o influencia de lo corporal en el marco de las experiencias de rodaje de los cineastas posteriores a Jean Rouch que hemos estudiado, las cuestiones concretas encontradas en todo lo relativo a la acción del cuerpo serán abordadas específicamente en el posterior capítulo, correspondiente al análisis detallado de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* al interior de una experiencia filmante.

3.2

LA CÁMARA: a la hora de *hacer cuerpo con ella*

La experiencia de filmación en Jean Rouch se transformó radicalmente al pasar del uso de la cámara en mano a la cámara al hombro. En relación al propio cuerpo de cámara, junto con las nuevas prestaciones que ofrecía ese nuevo aparato que sostener al hombro (especialmente en lo relativo a la mayor duración del plano de rodaje), un fundamental cambio se produjo en la manera de *hacer cuerpo con la cámara*.

Cuando sostenemos el cuerpo de la cámara con las manos, aunque la mantengamos cerca de nuestro cuerpo al hacer uso del visor y colocar el ojo pegado a él, la posición de nuestros brazos produce una cierta separación entre ambos cuerpos, aun cuando tendamos a llevar los codos pegados al torso.

Sin embargo, cuando llevamos la cámara al hombro, gesto en principio motivado por el peso notablemente superior de la cámara respecto de los modelos de *cámara en mano*, al sostener la cámara (cuerpo y óptica) sobre el hombro, los brazos se abren y se extienden para abrazarla, la cámara es acogida entre ellos y la experiencia de hacer cuerpo con ella produce un estado de interconexión y contacto mutuo mucho mayor.

Al mismo tiempo, en el seno de este nuevo cuerpo de cámara, más grande, más exigente técnicamente, pero con más posibilidades, aspectos como el peso, el formato o la ergonomía empezaron a jugar un papel significativo en ese *hacer cuerpo con la cámara*, gesto *iniciático* en la experiencia de la *cámara-cuerpo*.

Abordaremos, a continuación, cómo esa transformación de la cámara en mano a la cámara al hombro tuvo lugar en el recorrido de Jean Rouch y qué elementos más significativos incorporó esta sustancial evolución de la tecnología de las cámaras de cine portátiles.

3.2.1 Evolución de la tecnología de cámara en Jean Rouch (1946-1971)

En este paso esencial de la cámara en mano a la cámara al hombro, la transformación del cuerpo de la cámara en Jean Rouch se produjo principalmente, junto a la búsqueda del sonido sincrónico en rodaje, como consecuencia de la necesidad de una mayor duración del plano; necesidad, como ya vimos, generada a su vez por ese anhelo primordial de poder acercarse e interactuar con los sujetos filmados en el marco del *tiempo real*.

Durante los primeros años de trabajo y experimentación con la cámara (1946-1959), Jean Rouch hizo casi siempre uso de su “primer amor”, la pequeña *Bell&Howell Filmo 70*, con el propósito inicial de poder registrar algunos instantes de aquel mítico recorrido en piragua, a lo largo del río Níger, que emprendió junto a sus primeros compañeros de aventuras, Jean Sauvvy y Pierre Ponty (Rouch, 2008; Henley, 2009).

La *Bell&Howell Filmo 70*⁷¹ era una *cámara de mano*, de formato 16mm, ligera (2,1 Kg) y que admitía una carga de hasta 30 metros de negativo (ver fig.1). Funcionaba a través de un motor *de cuerda* o arrastre mecánico, lo que suponía que, como ya vimos a propósito de la filmación en continuidad, la autonomía máxima de cada plano de rodaje era de apenas 25 segundos⁷². Así mismo, al funcionar de forma mecánica, sin baterías ni dispositivo eléctrico alguno, la posibilidad de conectar un sistema para la sincronía con el registro sonido, en un magnetófono cercano próximo a la cámara, se hacía inviable.

Otra característica significativa a tener en cuenta de esta primera cámara se encontraba en el tipo de visor. La *Bell&Howell* de Rouch tenía un visor *externo* (por sistema de *paralaje*, no *réflex*) por lo que, gracias a un dispositivo de caché intercambiable, el encuadre a través del visor correspondía con la distancia focal de la óptica elegida (la cámara estaba dotada de una *torreta* multióptica de hasta 3 lentes). Por lo que, en realidad, lo que el cineasta veía a través de este tipo de visor no se correspondía con la imagen que estaba generando la óptica de la propia cámara. En ese sentido, podríamos decir que, con este tipo de visor, el cineasta filmante está viendo más una imagen de la realidad “externa” que una imagen de la filmación “interna”. Esta cuestión de cómo el cineasta se vincula con la imagen (o parcela de visión) que le ofrece el visor se convertirá en una cuestión importante de la experiencia de la *cámara-cuerpo* a partir del momento en el que el cuerpo filmante pueda empezar a experimentar bien con el visor óptico (cámaras analógicas *réflex*), bien con el visor electrónico (cámaras digitales).

⁷¹ En adelante, *Bell&Howell*

⁷² Ver especificaciones en: http://www.vintagecameras.fr/images/MonSite/BELL-HOWELL/Filmo_70DL/Doc/Bell&Howell_Filmo70-DL_Manual_en.pdf

Así pues, las características y limitaciones de esta primera cámara de Rouch se podrían resumir en la experiencia con un cuerpo de cámara ligero que, si bien dotaba de gran libertad al cuerpo filmante en sus movimientos en relación a la acción y los cuerpos filmados, tenía, sobre todo, el inconveniente de no poder filmar más de 25 segundos seguidos lo que, como ya vimos, limitaba notablemente el seguimiento de la acción en continuidad así como la inmersión por parte del cineasta en la escena filmada.

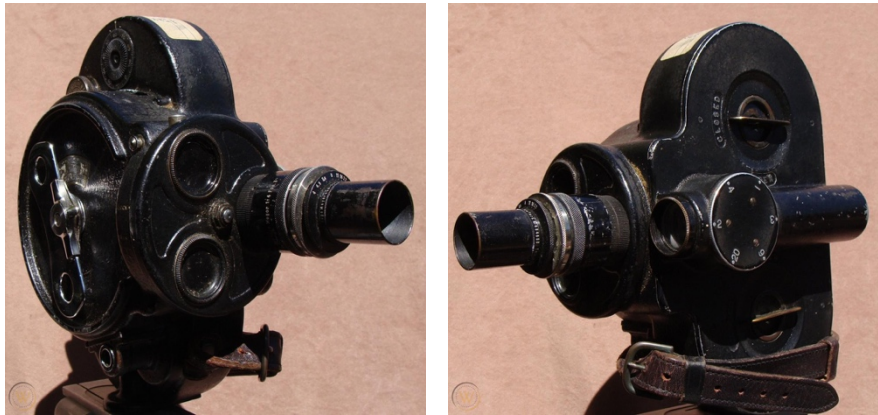


Figura 1. Cámara Bell&Howell Filmo 70 D

Sin embargo, en 1960, con motivo del rodaje de *Chronique d'un été*, la tecnología de la cámara de cine empleada por Rouch experimentaría una completa transformación. Rouch, como sabemos, deseaba desde hacía tiempo la llegada de una cámara que le permitiera seguir y registrar en continuidad durante más tiempo la acción de los cuerpos filmados. El proyecto de *Chronique d'un été*, a diferencia de sus anteriores rodajes en la cuenca del Níger, contenía una serie de particularidades que conspiraron a favor de la oportunidad de abrir la puerta al ansiado cambio tecnológico (Feld, 2003). En primer lugar, esta película contaba con el apoyo de un productor reconocido como era Anatole Dauman. Si bien Rouch y Dauman tuvieron múltiples discusiones a lo largo del proyecto, la inversión de la productora de este último, Argos Films, en esta aventura co-dirigida con Edgar Morin, permitió el que se probaran diferentes opciones y formatos de cámara a lo largo del rodaje (Henley, 2009). Al mismo tiempo, otro aspecto excepcional en la filmografía de Rouch era el hecho de que el proyecto se rodaba íntegramente en París, a lo largo de ese verano de 1960, lo que hacía que, a diferencia de su habitual trabajo de campo en África, Rouch podía mantener contacto diario con los laboratorios y sus ingenieros (Feld, 2003). Por último, se daba la circunstancia de que, a diferencia de los proyectos etnográficos de Rouch, esta película suponía el registro de múltiples conversaciones y algunas entrevistas por lo que las exigencias del sonido directo eran mucho mayores en comparación con el habitual sonido “asincrónico” de las filmaciones de Rouch en la cuenca del Níger.

Otro elemento diferencial a tener en cuenta, al tiempo que paradójico, fue el hecho de que, en esta ocasión, Rouch no era el portador de la cámara como consecuencia de su rol de co-director junto a Morin. En un contexto filmante hasta el momento prácticamente desconocido para él, aquí Rouch intervendría como un personaje más,

no a través de la cámara, sino a través de la conversación. Desde este lugar del director no-filmante, Rouch podía quizá permitirse una mayor distancia a la hora de evaluar las necesidades y cambios que se iban produciendo en la tecnología de cámara en paralelo al rodaje del proyecto. O quizá, más bien al contrario, el hecho de no poder “tocar” la cámara durante la filmación le motivó aún más a poder mantener un vínculo directo con ella a lo largo de este proceso de innovación y nacimiento de ese nuevo “pequeño monstruo de acero y cristal”.

En este particular contexto, el rodaje de *Chronique d'un été* empezó primero con modelos de cámaras ligeras usadas en anteriores proyectos. Primero, durante el breve tiempo que Raoul Coutard participó en el rodaje como operador de cámara, poco después de haber filmado para Godard *À bout de souffle* (1959), se filmaron algunas secuencias con la pequeña cámara, aún de formato 35mm, *Éclair Cameflex CM3*. Después, una vez que Michel Brault⁷³ se incorporó como *cameraman* al proyecto, se probó también un modelo de cámara ligero de la marca *Arriflex*. Pero esta cámara, si bien permitía el uso de lentes angulares que ayudaban a minimizar las vibraciones de la cámara y a maximizar la *profundidad de campo*, fue desestimada poco después al ser todavía muy ruidosa para poder rodar en buenas condiciones con sonido sincrónico (Henley, 2009).

Fue entonces cuando Rouch entró en contacto con el ingeniero de cámara de la casa *Éclair*, André Coutant. Su colaboración, en paralelo al desarrollo del rodaje, y acompañado también por el propio Brault, trajo consigo la ansiada cámara con la que Rouch, durante los próximos años, perseguiría, filmación tras filmación, el logro de ese “sueño casi imposible de lograr”.

During the same time, I spoke with André Coutant, who was father of the *Éclair Cameflex* 35 mm camera. He said there was a new camera that might interest me. It was a military prototype built for use in a space satellite. That meant it was very light, dependable, and steady. Unfortunately, it had a magazine of only three minutes. I asked him if he could build a model with a larger capacity. He said he would try. So we began to make our film with a camera that didn't totally exist. We had a contract

⁷³ Brault, como señalamos anteriormente (cap. 1.2.3), se destacó como una de las principales figuras en los inicios del *cine directo* en Canadá (Quebec). La participación de Brault en la aventura de *Chronique d'un été* surgió con motivo de la invitación por parte del propio Rouch tras conocerse ambos, un año antes, en el *Flaherty Film Seminar* (Ledo, 2008). Rouch encontró en *Les Raquetteurs* (1958) de Brault una aproximación al interés por mecánicas filmantes que confluían plenamente con su vindicación de un cine “en post de la cercanía entendida como interlocución” (Ortega, 2008, p.25). En esta película se proponían ya rasgos esenciales (“momentos de conquista” como diría el propio Brault – Ledo, 2008) del *cine directo* que se consolidaría desde diferentes latitudes durante los años siguientes. Para Rouch, más en concreto, la capacidad de Brault por desenvolverse en el “caminar con la cámara”, la predilección por el plano-secuencia y el interés por el uso de ópticas angulares al servicio de la proximidad (Henley, 2009), fueron los factores dispositivos que despertaron el encuentro y la confluencia creativa entre ambos cineastas, inicio de una amistad y colaboración profesional que se extendería, más allá de *Chronique d'un été*, en otras aventuras de rodaje (*La Punition*, Jean Rouch, 1962), en la creación de la propia tecnología de cámara como a continuación veremos, así como en cuestiones directamente vinculadas a la importancia de lo corporal como fue la génesis compartida de la futura *gimnasia filmica* de Jean Rouch (cap.3.3.2).

with the manufacturer that they would not be responsible for any scratches made on the film, but Coutant agreed that he would personally repair the camera every night. After shooting, Edgar and I would bring it back to him and tell him what problems we had encountered, what new ideas we proposed. The creation of the camera proceeded with the creation of the film. I was overjoyed with the result. It was doubly wonderful because I was in front of these people who were always so serious, and I was joyous at seeing the camera being born. (Rouch en Feld, 2003, p.213)

El prototipo, a partir del cual se diseñó la nueva cámara, fue la *KMT Coutant-Mathot Éclair*. El resultado final, la *Éclair NPR (Noiseless Portable Reflex)*. Esta cámara, también de formato 16mm, acabaría siendo, diez años después, el objeto de experimentación al que Rouch se conectó para ser *cámara-cuerpo* durante las filmaciones que albergaron el nacimiento de su *cine-trance*, en los primeros meses de 1971 (Henley, 2009).

La *Éclair NPR*⁷⁴ (ver fig.2) es un cuerpo de cámara que permite albergar película para la filmación de un plano en continuidad de hasta casi 11 minutos de duración, gracias a su chasis de carga rápida de hasta 400 pies (122 metros aprox.). Al mismo tiempo, su blindaje interno (a diferencia de los *blimp* o cobertores externos) la hacían mucho menos ruidosa y por lo tanto más apropiada para el registro de sonido sincrónico durante el rodaje.



Figura 2. Cámara Éclair NPR

A diferencia de la *Bell&Howell*, que recordemos operaba mediante motor de arrastre mecánico (*de cuerda*), la nueva *Éclair NPR* contaba con un sistema de motor eléctrico sincrónico de velocidad fija, lo que traía consigo dos avances esenciales respecto de su antecesora. Primero, al funcionar mediante un sistema eléctrico de arrastre de la

⁷⁴ Ver especificaciones en: <https://eclaircameras.wordpress.com/npr-eclair-16/>

película, la autonomía del plano de rodaje aumentaba exponencialmente; pasando de los 25 segundos por carga *de cuerda* de la *Bell&Howell* a los más de 10 minutos correspondientes a los 122 metros de la bobina insertada en el chasis de mayor capacidad de la *Éclair NPR*.

Por otro lado, los nuevos motores sincrónicos de velocidad fija “trabajaban tomando como referencia los ciclos de la red eléctrica para sincronizar la cámara con el grabador de sonido” (Cuevas, 2010, p.48), lo que permitía una fiabilidad significativa en el registro de sonido sincrónico con la imagen de la cámara⁷⁵. Ahora bien, para lograr este registro sincrónico, en las primeras versiones de la *Éclair NPR*, cámara y grabador de sonido (*Nagra*) debían estar conectados por el llamado *cable de sincronía* lo que conllevaba que, a lo largo del acto de filmación, *cámara-cuerpo* y operador de sonido se encontraban permanentemente vinculados a través de ese cable⁷⁶. Esta condición o requisito fruto de la nueva tecnología de cámara obligaban a ambos cuerpos (filmante y sonidista) a entenderse y conocerse de tal forma que sus movimientos estuvieran coreografiados en favor de una mayor fluidez y armonía en relación con las acciones y movimientos de los cuerpos filmados. Este singular juego coreográfico de ambas *performances* (la de los sujetos “filmantes” y la de los sujetos filmados) será abordada a propósito de la experiencia de *Horendi* (1971), una de las tres experiencias de rodaje que conforman el *corpus* filmográfico correspondiente a las filmaciones de Rouch en los orígenes del *cine-trance*.

Otra novedad significativa para la praxis de la *cámara-cuerpo*, fruto de la llegada de la *Éclair NPR*, fue el paso del visor *externo* (sistema por *paralaje*) al visor *óptico* (sistema *réflex*). Como indicábamos a propósito de la descripción del visor que formaba parte de la *Bell&Howell Filmo 70*, esta primera cámara sólo permitía a modo de visor un pequeño “marco” que estaba ajustado al campo de visión (paralaje) de la distancia focal correspondiente a la óptica conectada en ese momento al cuerpo de cámara. Este sistema conllevaba entonces el hecho de estar mirando (a través de ese marco) la misma realidad “en cámara” que la realidad observada por el ojo sin la cámara. La

⁷⁵ Habría que tener en cuenta en cualquier caso, y aún cuando con cierta frecuencia se asocia *Chronique d'un été* con la llegada efectiva del sonido sincrónico en las cámaras portátiles del *cine directo* en Francia, que, tal y como recuerda Michel Brault, para el propio caso de *Chronique...* hubo en realidad que “sincronizar (postrodaje) palabra por palabra, las veinticinco horas de *rushes* de la película” (1996, p.134), y que no sería hasta mediados de los 60 que se consiguió en la *Éclair NPR*, así como en el conjunto de las nuevas cámaras del *directo* a ambos lados del Atlántico, una sincronía efectiva de la imagen con el sonido de rodaje (Brault, 1996).

⁷⁶ Si bien, tal y como señala Salt (1992), desde 1963, la *Éclair NPR* parecía contar ya con modelos que incorporaban un motor cuarzo cristal que permitía un sistema sincrónico sin necesidad del uso del *cable de sincronía* (*cordless*). Algunos estudios, en cambio, indican que no fue hasta 1967, cuando Jean-Pierre Beauviala idea su propio motor, también de cuarzo cristal, que la fiabilidad *cordless* se hizo efectiva (Grizet, 2017). En el caso de Rouch, sin embargo, el uso continuado del *cable de sincronía* con la *Éclair NPR*, incluso a principios de los 70 (cuando filma las tres películas sujetas a estudio en esta investigación), parece se debió a la necesidad de una verdadera estabilidad en los impulsos eléctricos generados desde cámara al sistema de registro de audio, en el contexto de una colaboraciones en proyectos etnográficos junto al etnomusicólogo Gilbert Rouget, desarrollados en Níger entre finales de los 60 y el inicio de la década de los 70 (Rouget, 1971).

forma de visión, en cambio, a través de la cámara con la *Éclair NPR* generaba una experiencia muy diferente en el vínculo con el visor. El mecanismo que incorporaba la nueva cámara era el llamado sistema *réflex*, un sistema con el que, a través de un espejo o prisma, se desvía la luz recogida por el objetivo hacia el visor de la cámara. Gracias a ello, el cuerpo filmante percibe a través del visor la imagen generada por la óptica de la cámara. Desde el punto de vista del manejo de la cámara, el nuevo sistema de visor era enormemente útil en lo relativo al control del enfoque de la imagen, así como de la distancia focal en el caso de estar filmando con una óptica de distancia focal variable (*zoom*). Pero, en relación a la experiencia sensorial del cuerpo filmante, el visor *réflex* se convertía al mismo tiempo en generador de dos fenómenos de visión singulares.

Por un lado, al percibir con el nuevo visor la imagen proveniente de la óptica a través del sistema *réflex*, esto traía como consecuencia, inevitablemente, el paso de la luz a través del obturador de la cámara. El obturador de una cámara de cine, al necesitar operar en sincronía con la velocidad de arrastre del negativo, equivalente a la velocidad de la imagen (24 fps, 25 fps, 60 fps,...), realiza siempre un movimiento rotatorio. La consecuencia de dicho movimiento en el visor es la de la percepción de un ligero y continuo parpadeo. Un movimiento que genera un particular efecto vibratorio (efecto *flicker*) en la retina del cineasta. Una vibración constante sobre el ojo inmerso en el visor que producía por primera vez en Jean Rouch una percepción de la imagen a través de la cámara completamente diferente a la que era percibida fuera de ella.

Por otro lado, y a partir de esta singular percepción ofrecida por el nuevo sistema de visor, la imagen que percibía el ojo izquierdo (cuando estaba abierto para ver lo que rodeaba al encuadre del plano) y la imagen que veía el ojo derecho, a través del visor de la cámara, no eran la misma. Al dejar de mirar a través de un visor *externo* y empezar a mirar a través del nuevo visor *réflex*, en la visión de Rouch convivían (cuando ambos ojos estaban abiertos⁷⁷) dos imágenes diferentes de una misma cosa: el cuerpo filmado desde la visión del ojo del cineasta fuera de la cámara (ojo izquierdo) y, simultáneamente, el cuerpo filmado desde la imagen ofrecida por el visor (ojo derecho). A este particular fenómeno Rouch lo denominaba la *mirada del camaleón*.

Si tu vois un film de l'œil droit à travers le viseur, et si ton œil gauche, comme un caméléon, va chercher c'est qui va rentrer dans le champ hors écran, tu as une extraordinaire dyslexie, c'est un phénomène qui introduit certainement de troubles mentaux provisoires mais se rapprochant de la transe. (Entrevista a Rouch en Boutang, 1992, min.97)

Cette double vision d'un film en train de se faire et de son environnement [...] n'est pas très normale, mais, mieux que n'importe quelle hallucinogène, elle me cause une

⁷⁷ Recordemos que, por regla general, cuando filmamos mediante el uso de un visor (externo u óptico), normalmente con el ojo derecho, el ojo izquierdo, para facilitar la percepción de la imagen a filmar, lo mantenemos cerrado. Pero, en ocasiones, intermitentemente, necesitamos abrir el ojo que no está en el visor para fijarnos en algún elemento que se mueve o aparece fuera de cuadro.

dislocation visuelle qui permet, sans doute, de franchir le seuil de l'imaginaire... (Rouch, 1989a, p.116)

Esta “dislocación visual”, por tanto, unida al efecto vibratorio provocado por la rotación giratoria del obturador de la cámara, terminaban por conformarse en fenómenos ópticos movilizadores, ambos, de procesos disruptivos en la visión que parecían potenciar el estado de excitación creativa en el cineasta filmante. Esta cuestión última, la de la “dislocación visual” fruto de la convivencia simultánea, a lo largo de la filmación, de la imagen “externa” y de la imagen generada por la cámara, tendrán igualmente especial relevancia a la hora de analizar su singularidad en el espacio tecnológico de las nuevas cámaras digitales a propósito de algunas de las experiencias vivenciadas durante el laboratorio *Kino-Dérives 17* (ver cap. 3.2.3).

Al mismo tiempo, además de los particulares efectos ópticos producidos por el uso del visor *réflex* y la incorporación a la cámara del obturador móvil, conviene así mismo resaltar la influencia que también tuvo el aumento de la calidad óptica del propio visor. El pequeño “marco” que actuaba a modo de *visor externo* en la *Bell&Howell* dificultaba a menudo una visión clara y definida, especialmente cuando la *cámara-cuerpo* se encontraba en pleno movimiento. Pero el visor óptico diseñado a partir del sistema *réflex* permitía a Rouch, en ese “pegar el ojo a la cámara”, una inmersión mucho mayor en la experimentación a través de la misma. A la mayor nitidez de la imagen, que generaba en la retina del cineasta filmante una “realidad” en sí misma (a diferencia de la “realidad” del visor *externo*), se unía el hecho de cómo Rouch redoblaba su vigilancia sobre el visor al ser allí, y no fuera, donde por primera vez para él había que concentrar la atención para corregir con frecuencia el enfoque de la imagen que provenía de la óptica. La suma, al mismo tiempo, de una exigencia y una ventaja, hacían que el cineasta filmante que operaba estas nuevas cámaras “vivía con el ojo pegado al visor” (MacDougall, 1975, p.93). Así mismo, al convertirse el cuerpo de cámara en ergonomía de cámara al hombro, el diseño del visor incorporó un sistema articulable que posibilitaba ajustar su posición al desplazarse verticalmente según necesitara el cuerpo filmante acercarse más o menos al propio visor (Salt, 1992). Esta innovación del visor articulable fue, aunque parezca menor, un claro facilitador a la hora de conectarse cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta a lo largo de la filmación.

Junto a las innovaciones que ofrecía el cuerpo de la *Éclair NPR* jugaron igualmente un importante papel las nuevas ópticas desarrolladas entre finales de los años 50 y principios de los 60 (Henley, 2009; Salt, 1992). Rouch ya había mostrado predilección anteriormente por las ópticas de gran angular, esos objetivos de distancia focal corta que le ayudaban al proceso de la *caméra de contact*. Pero, no obstante, la calidad de las ópticas que iban asociadas a su *Bell&Howell Filmo 70* era limitada en su capacidad por aprovechar las dos ventajas principales que ya fueron introducidas en relación a esta *variable* de la *caméra de contact*; la mayor apertura del encuadre y la mayor facilidad por mantener los sujetos en movimiento “a foco”, gracias a la amplitud en la *profundidad de campo*. El desarrollo tecnológico de estas ópticas de gran angular, como las que fueron también utilizadas en el rodaje de *Chronique d'un été* al probar las posibilidades de la pequeña *Arriflex*, anterior a la llegada de la *Éclair NPR* (Henley, 2009), posibilitaron una mejora considerable al proveer a la cámara de una óptica de distancia focal muy corta (10mm para formato Super 16mm) que minimizaba los

problemas propios de aberración lateral de este tipo de ópticas así como la maximización de la profundidad de campo, aspecto este último que, en cualquier caso, sí favorecen de por sí las lentes angulares. Así pues, con sus nuevos “objetivos de contacto”, Rouch podía por fin sumergirse en esa aventura en la que la cercanía no operaba en detrimento de la perspectiva; “filmer en voyant tout mais en nous réduisant à la proximité... à force d’être proche et à force d’avoir une vue extrêmement large” (Rouch, 1981, p.11).

Ahora bien, al tiempo que la nueva cámara traía consigo todas estas ventajas o mejoras en el uso de la misma, la llegada de la *Éclair NPR* cambió por completo la fisionomía del cuerpo de cámara tal y como la había conocido Rouch hasta ese momento. Por primera vez en su vida como cineasta, Rouch se encontraba frente al reto de operar y experimentar la filmación en movimiento con una cámara de una envergadura mucho mayor a su pequeña *Bell&Howell*. La nueva cámara comprendía un cuerpo que por sí solo superaba los 9Kg de peso, frente a los poco más de 2Kg de la *Bell&Howell*, y, aún más, al sumarle óptica y chasis cargado con el rollo de negativo de 122m, el peso llegaba hasta los 12Kg, aproximadamente. Lógicamente, al empezar a sostener todo ese peso sobre el hombro del cuerpo del cineasta, ese paso de los 2 a los 12 Kg se veía sensiblemente amortiguado. Aún así, el reto físico, de habilidad y resistencia corporal, al que se empezaba a enfrentar Rouch, era sin duda exigente. De hecho, fue una de las razones principales que le llevó, poco tiempo después de la aparición de esta nueva cámara, a idear y empezar a poner en práctica lo que él mismo bautizó como la *gimnasia filmica*; “disciplina” que abordaremos con detalle, más adelante, en el apartado correspondiente a todo lo relativo a la componente corporal (cap. 3.3) del dispositivo *cámara-cuerpo*.



Figura 3. Rouch portando la Bell&Howell Filmo 70 / ©Fondation Jean Rouch

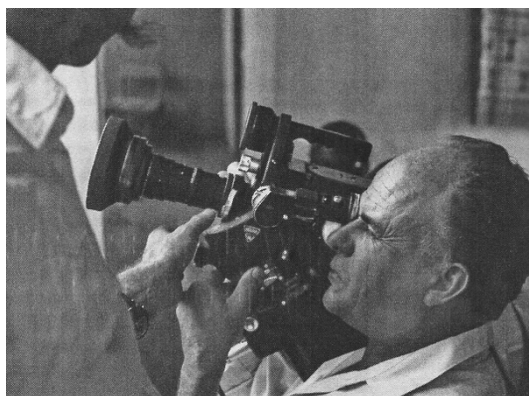


Figura 4. Rouch portando la Éclair NPR / ©Films du Jeudi

Más allá de la exigencia corporal que suponía el manejo de esta nueva cámara, el cambio de la *Bell&Howell* por la *Éclair NPR*, en tanto que paso de la cámara en mano a la cámara al hombro, permitió inesperadamente una nueva forma de *hacer cuerpo* con ella. Aún cuando implicara una intensa participación física por parte del cineasta filmante, aparecía aquí una manera de interconectarse cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara que facilitaba una mayor conjunción entre ambos, fruto, igualmente, de la exigencia técnica que suponía el operar esta nueva tipología de cámara.

3.2.2

Introducción al formato y condicionamiento de la cámara en otros cineastas posteriores al *cine-trance*

San Clemente (Raymond Depardon, 1982)

Modelo/Formato de cámara⁷⁸: Aaton 7LTR / 16mm – chasis 122m – Óptica 14mm



Figura 5. Cámara Aaton 7LTR

⁷⁸ A excepción de *People's Park* (2012), no se tiene constancia de documentación publicada que indique el formato y modelo de cámara con el que fue rodado cada una de las películas que componen aquí el *corpus* filmográfico de otros cineastas posteriores a Jean Rouch. La información relativa entonces a la cámara específica empleada en cada una de estas experiencias de rodaje ha sido facilitada directamente por el propio director de cada película. En el caso de Raymond Depardon y el rodaje de su película *San Clemente*, la información fue aportada al autor por el propio Depardon en el marco de la inauguración de su exposición fotográfica *Les Habitants*, en mayo de 2016, en el Instituto Francés de Madrid. Para el resto de cineastas, se indicará el origen de la información en el encabezado de presentación de cada cámara correspondiente.

La tecnología de cámara que empleó Depardon en el rodaje de *San Clemente* es, dentro del *corpus filmográfico* seleccionado para otros cineastas posteriores a Jean Rouch, la que mayor similitud y cercanía mantiene con la implementada por este último. Ambos cineastas se encuentran enmarcados dentro del amplio espectro del *cine directo* de los años 60 y 70⁷⁹. Así pues, aún con las diferencias específicas que contienen cada una de las cámaras portátiles en formato 16mm que uno y otro utilizaron, la mayor parte de los factores de la tecnología de cámara que más influyeron en la experiencia de filmación de *San Clemente* son claramente análogos a los participantes, unos años antes, en el rodaje de las tres películas de Jean Rouch que hemos estudiado al situarse en los momentos iniciales de su *cine-trance*.

La diferencia más significativa, desde el punto de vista de la tecnología de cámara empleada, se encuentra en las innovaciones respecto a la tipología del cuerpo de cámara. Depardon, a finales de los años 70, empieza a hacer uso de las nuevas cámaras *Aaton*. Jean-Pierre Beauviala, fundador de *Aaton* en 1972, fue primero ingeniero de la casa *Éclair*, al igual que André Coutant (*Éclair NPR*), antes de crear su propia marca en la ciudad francesa de Grenoble. Beauviala, más incluso que Coutant, representaba el prototipo de ingeniero creativo que necesitaba de la colaboración directa con los cineastas en el desarrollo de cada nueva invención para la tecnología de cámara (Grizet, 2017). De hecho, Rouch mantuvo igualmente una estrecha relación con Beauviala, especialmente desde principios de los años 80, cuando, al igual que Depardon, da el paso de la cámara *Éclair* a la cámara *Aaton*.

En este sentido, resulta significativo el hecho de que la aventura de *Aaton* se iniciara pocos meses después de las filmaciones que en 1971 dieron origen al *cine-trance* de Jean Rouch. Como si Rouch y Beauviala propusieran, uno en África, otro en Francia, cada uno a su manera, el nacimiento de un nuevo cine fruto del encuentro entre experimentación artística e innovación tecnológica.

La diferencia principal entre la *Éclair NPR* y las primeras cámaras *Aaton*⁸⁰, en lo relativo a una práctica de la *cámara-cuerpo*, reside principalmente en el diseño ergonómico del cuerpo de la cámara. La cámara *Éclair NPR* estaba pensada para que el conjunto del chasis reposara sobre el hombro del cuerpo filmante. Si bien esto permitía un apoyo directo del cuerpo de cámara sobre el hombro del cineasta, el reparto del peso del conjunto de la cámara (cuerpo, óptica y chasis) se repartía del hombro hacia delante, lo que, en la práctica, suponía un cierto desequilibrio fruto de un conjunto de cámara que “se echaba hacia delante”. Sin embargo, Beauviala consiguió desde el principio distinguir sus cámaras por el particular diseño ergonómico conocido como *le chat sur l'épaule*, expresión que terminó por convertirse en el lema de la marca.

⁷⁹ El vínculo con el *cine directo* en el caso de Depardon será abordado en la presentación de su praxis filmante durante la experiencia de *San Clemente*, en el capítulo dedicado al estudio de la praxis de la *cámara-cuerpo* en filmaciones de otros cineastas posteriores al *cine-trance* de Rouch (cap.4.2)

⁸⁰ ver especificaciones en: <https://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/camera-film-16-mm-et-super-16-mmmap-02-2390.html>

Lorsque j'ai vendu mon premier brevet à Éclair-Mathot, celui du moteur quartz, j'avais demandé à avoir en premier paiement une caméra, une Éclair 16, et le jour où ils me l'ont donnée, il a bien fallu que je la mette sur l'épaule. Alors là, horreur, je crois que c'est à ce moment-là qu'est né le projet de faire une autre caméra. (Beauviala en AFC, 2019)

Il se concentre alors sur ce qu'il deviendra *le chat sur l'épaule*: «la silhouette générale; la répartition des volumes par rapport à l'œil, la joue et l'épaule; la distribution de l'énergie dans la caméra...» (Beauviala en Grizet, 2017, p.40)



Figura 6. Evocación de *le chat sur l'épaule* / ©NINE

Beauviala, así pues, se inspiró en la imagen de un gato que reposa sobre el hombro de una persona para rediseñar la forma del cuerpo de cámara, y especialmente del chasis, de tal manera que este último terminaba por servir de apoyo a modo de *hombarrera*. No sólo resultaba esto más cómodo al asentamiento de la cámara sobre el hombro, sino que, además, permitía una conexión más natural entre cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta; tanto por el apoyo de la cámara como por la facilidad con que el ojo se adhería al visor de la misma. En este sentido, Beauviala fue un verdadero innovador en la facilitación de la experiencia de *hacer cuerpo con la cámara*. Junto al hecho mismo de cómo así, gracias a este nuevo diseño, el cuerpo de cámara “encajaba” mejor sobre el cuerpo del cineasta, la nueva ergonomía ayudaba igualmente al equilibrio en el reparto del peso de la cámara sobre el cuerpo filmante. El chasis de la *Aaton*, a diferencia de su antecesora *Éclair NPR* (ver fig.8), empezaba en el hombro y continuaba hacia detrás, de manera que el cuerpo de cámara quedaba por delante y el chasis por detrás del eje corporal del cineasta (ver fig.7). Al quedar el hombro entre ambos componentes de la cámara, el soportar el peso de la cámara se hacía más fácil en el uso durante tiempos prolongados de filmación.

Cierto es, en cualquier caso, que la *Aaton 7LTR* con la que Depardon hizo cuerpo a lo largo de los días del rodaje de *San Clemente* suponía la conexión con un cuerpo de cámara de un peso significativo (entre 7 y 7,5Kg con la óptica), no tan diferente en este aspecto a la *Éclair NPR* que utilizaba Rouch (Thierry en Grizet, 2017). La transferencia entonces a la imagen filmada de los desplazamientos y vibraciones (respiraciones) de

la *cámara-cuerpo* era tan inevitable como al mismo tiempo generadora de una energía propia.



Figura 7. Portando Cámara Aaton LTR / ©American Cinematographer

Figura 8. Portando Cámara Éclair NPR / ©TFG Transfer

Aunque, asimismo, junto a la facilidad producida por la nueva ergonomía del cuerpo de cámara, Depardon, al hacer uso también aquí de los *objetivos de contacto* que tanto privilegiaba Rouch, conseguía, al tiempo que una mayor estabilidad de la imagen, un ángulo de visión “a foco” notablemente amplio. Aspecto este último que le permitía mantener una cercanía considerable con los cuerpos filmados durante muchos momentos de la filmación.

La dimensión sonora en relación a la tecnología de rodaje jugó también un papel significativo en la experiencia de rodaje de *San Clemente*. Esto se debe principalmente al hecho de que en el proceso de interacción con los sujetos filmados, al tratarse la mayoría de ellos de enfermos mentales de carácter agudo, se desplegaba un doble juego de conocimiento/desconocimiento en relación al cineasta filmante y su sonidista; lo que se traducía en una tensa y particular situación en la que tanto Raymond Depardon, en tanto que cuerpo filmante, y Sophie Ristelhueber, en tanto que cuerpo registrador de sonido directo, eran intermitentemente seres conocidos y desconocidos por aquellos que en un flujo constante aparecían y desaparecían del encuadre de la *cámara-cuerpo* (Depardon y Sabouraud, 1993). Esto traía como consecuencia concreta sobre el proceso filmante el que algunos de los pacientes del psiquiátrico en ocasiones se acercaban impulsivamente a la sonidista y, en ese momento, la interacción cuerpo filmado-sonidista empezaba a habitar el espacio profilmico lo que derivaba en una tensión coreográfica de tres instancias participantes (personaje/filmado – sonidista/filmado – cineasta/filmante). Tres instancias íntimamente conectadas por la participación de la *cámara-cuerpo* que, como dispositivo, se encontraba permanentemente vinculado al cuerpo de la sonidista a través del *cable de sincronía*, que permitía el ajuste sincrónico entre el registro de imagen y el registro de sonido en rodaje.

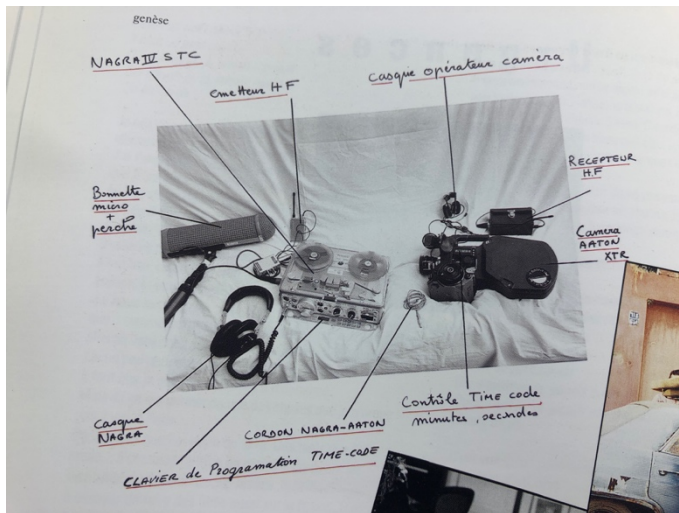


Figura 9. Conjunto de cámara Aaton + accesorios / ©Raymond Depardon

Por último, de nuevo en analogía con las especificidades de la tecnología de cámara empleada por Jean Rouch, la cámara *Aaton* de Depardon contaba con un chasis que admitía bobinas de negativo de hasta de 122 metros, lo que permitía, como vimos, planos de rodaje en continuidad de más de 10 minutos. Este aspecto fue igualmente esencial en *San Clemente* en la medida en que el concepto mismo de esta experiencia de rodaje se sostenía sobre el principio de la *deriva*; entendida ésta aquí a partir de la exploración de un espacio ininterrumpido configurado por los interminables pasillos del psiquiátrico y los largos senderos de sus jardines por los que Depardon se dejaba ir a través de un caminar de la *cámara-cuerpo* en la que el andar sin rumbo parecía con el paso del tiempo la mejor manera de encontrarse.

Belovy (Victor Kossakovsky, 1993)

Modelo/Formato de cámara⁸¹: Kinor H / 35mm – Chasis 300m – Óptica 18mm



Figura 10. Cámara Kinor H

La experiencia de filmación vivenciada por la *cámara-cuerpo* de Victor Kossakovsky en *Belovy* tiene en los elementos de peso y ergonomía de la cámara probablemente sus factores de influencia más significativos. La cámara *Kinor H*⁸², de formato 35mm, completamente autónoma, comprendía, al incorporar los complementos de óptica, chasis y batería, un peso aproximado de 14Kg. Si a ello le sumamos las mantas que el cineasta utilizó para envolver la cámara a modo de *blimp* “artesanal”⁸³ durante el rodaje de la escena seleccionada, entonces el peso total del conjunto superaba los 15Kg.

Kossakovsky, que fue antes director de fotografía que cineasta, ha sido siempre amante de los retos técnicos a partir de los condicionantes o posibilidades de la tecnología cinematográfica. De hecho, en esta misma película, varios son los momentos en los que pone a prueba las posibilidades de la filmación en continuidad; como la secuencia en la que el personaje de Anna es filmado frontalmente, luego seguido desde la distancia para, al rodear por completo un árbol, pasar directamente al interior de la casa⁸⁴.

⁸¹ Las especificaciones de la cámara y óptica empleadas por Kossakovsky en el rodaje de *Belovy* fueron aportadas al autor por el propio cineasta mediante correspondencia por correo electrónico en septiembre de 2019

⁸² Ver especificaciones en: <http://konvas.org/faq/faqs/faq/kinor-35-soviet-russian-movie-camera>

⁸³ Decisión de rodaje también compartida con el autor en la misma correspondencia vía correo electrónico en septiembre de 2019.

⁸⁴ Aunque, en este caso, se trata de una escena filmada en trípode, ajena por tanto a una experimentación en *cámara-cuerpo*.

En la escena final de la película, momento seleccionado aquí por su clara síntesis de la participación de todas las variables que han sido propuestas como conformadoras del dispositivo *cámara-cuerpo*, el reto principal que se plantea de inicio Kossakovsky es el de poder establecer un acercamiento y diálogo corporal continuo con el personaje de Anna, protagonista de la película (Kossakovsky, 2004). La habilidad física y técnica de este cineasta como cuerpo filmante en esos momentos de su carrera, a principios de los años 90, era sin duda excepcional. Ya que, en lo que respecta a la participación de la tecnología de cámara con la que Kossakovsky se interconecta en esta experiencia de rodaje, ni el peso ni la ergonomía que definía el cuerpo de la *Kinor H* eran factores en absoluto facilitadores del *hacer cuerpo con la cámara*. Un cuerpo filmante que necesitó por tanto aportar desde su capacidad y envergadura física al difícil equilibrio y conjunción de cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta en los dos momentos de mayor exigencia que surgieron dentro de la escena seleccionada.

Primero, en el paso de la *cámara-cuerpo* que al principio está sentada durante casi dos minutos frente al cuerpo filmado para, a continuación, poder acompañar el movimiento del personaje de la mesa a su habitación sin detener la continuidad del plano (acción nada sencilla con una cámara de casi 15Kg)⁸⁵.

Segundo, en el inicio del baile entre cuerpo filmado y cuerpo filmante, que decide acompañar a este primero cuando empieza la música, en una serie de movimientos o *travelings* circulares que, aún siendo percibidas en todo momento las vibraciones y respiraciones de la cámara, se producen con una combinación de agitación y equilibrio admirable dadas las dimensiones y peso de la *Kinor H*.

Por último, y de nuevo en comparación con los elementos y condicionantes tecnológicos con los que contaba Rouch, 20 años antes del rodaje de la película de Kossakovsky, hay que destacar, sobre todo en relación a la filmación de la parte final de la secuencia (el momento del baile en *pas de deux*) la ventaja que suponía el estar liberados cineasta filmante y operador de sonido del vínculo del *cabla de sincronía*. La *Kinor H* contenía un motor eléctrico de cristal de cuarzo (*crystal sync*) que permitía el logro de un adecuado sonido directo de rodaje sin necesidad de ese cable que, durante los primeros años del *cine directo*, obligaba a cuerpo filmante y sonidista a una singular sincronización corporal a lo largo de la filmación.

⁸⁵ Ver escena en:

[https://www.dropbox.com/s/az2wtbij4e85w2f/2.%20Belovy V.Kossakovsky%20%281993%29.mp4?dl=0](https://www.dropbox.com/s/az2wtbij4e85w2f/2.%20Belovy%20V.Kossakovsky%20%281993%29.mp4?dl=0)

Trypps #6 (Malobi) (Ben Russell - Chris Fawcett, 2009)

Modelo/Formato de cámara⁸⁶: Aaton XO⁸⁷ / 16mm – chasis 122m – óptica 18mm – rig en *steadicam*



Figura 11. Cámara Aaton XO

El plano-secuencia que compone la totalidad de esta pieza tiene la particularidad de haberse filmado en inspiración con la experiencia de rodaje del propio Jean Rouch en *Touou et Bitti*⁸⁸. De hecho, más allá de la lógica participación en este cortometraje de las diferentes *variables (iniciáticas y técnicas)* que componen el particular *software* de la *cámara-cuerpo rouchiana*, requisito, como sabemos, a la hora de seleccionar las experiencias de rodaje de otros cineastas a partir de Jean Rouch, en el caso de *Trypps#6 (Malobi)*, se dan igualmente coincidencias en términos de tecnología de cámara. La peculiaridad desde el punto de vista del contexto histórico de la filmación reside en que, a diferencia del rodaje de una película como *San Clemente* (Depardon), donde la coincidencia con Rouch en cuanto a formato y tipología de cámara se produce desde la lógica del contexto común del *cine directo* de los años 70, la decisión de Ben Russell de hacer uso de componentes de *hardware* de cámara análogos a los utilizados en la filmación de *Touou et Bitti* parece estar motivada, al menos en parte, por ese espíritu de homenaje que emana de las palabras del propio Russell al conectar su pieza con la célebre película de Rouch. En concreto, dichas coincidencias aparecen en el uso de: una cámara 16mm, *Aaton* en esta película (marca utilizada por Rouch a

⁸⁶ Las especificaciones de la cámara y óptica empleadas por Chris Fawcett en el rodaje de *Trypps #6 (Malobi)* fueron aportadas al autor por Ben Russell mediante correspondencia por correo electrónico en septiembre de 2019.

⁸⁷ Esta cámara es en realidad una versión más sencilla de la Aaton XTR Prod, modelo posterior a la Aaton LTR utilizada en *San Clemente* y, asimismo, cámara que será empleada durante la última sesión del laboratorio de experimentación fílmica desarrollado durante la investigación.

⁸⁸ Este carácter de inspiración que tuvo en Russell el célebre plano-secuencia de Rouch es señalado por el propio director en la sinopsis publicada dentro del sitio web donde se encuentra accesible *Trypps#6 (Malobi)*: <https://vimeo.com/6975261>

partir de los años 80); óptica gran angular (en este caso un poco menos angular que la de Rouch, 18mm en vez de 10mm); y un chasis de carga máxima (122m) con el propósito de consumirse íntegramente en la filmación de un único plano de rodaje.

Pero, al mismo tiempo, la verdadera curiosidad tecnológica de la presente experiencia de rodaje, desde la perspectiva del *hardware* de esta *cámara-cuerpo*, se encuentra en el hecho de que, a diferencia de toda filmación realizada por Jean Rouch a lo largo de su carrera cinematográfica, la película de Ben Russell no está filmada *cámara al hombro* sino sobre un sistema *steadicam* (ver fig.12).

Seguramente, como es habitual cuando un director de cine decide incorporar un mecanismo tipo *steadicam* en el rodaje de una película, Russell, en consenso con su director de fotografía, Chris Fawcett, decidió privilegiar la fluidez y estabilidad que produce en el plano filmado un *rig* de *steadicam*, aún “a riesgo” de sacrificar uno de los principios básicos de la identidad filmante del cineasta en que se entiende se estaba inspirando.

Sea como fuere, desde el momento en que el cuerpo de la cámara es soportado, no directamente sobre el cuerpo del cineasta filmante (al hombro o en mano), sino sobre el *rig* o aparejo de soporte de este tipo de mecanismo (*steadicam*), la experiencia de la respiración del cuerpo filmante desaparece. El plano pierde de por sí el ligero movimiento oscilante en sentido vertical que transmite, en mayor o menor medida, todo plano filmado a través de una *cámara-cuerpo*. A partir de ese instante el plano se descorporeiza. Se pierde la impresión de estar sintiendo un cuerpo que filma a otro cuerpo, ya que, en sentido contrario, la sensación predominante es la de una cámara flotante emancipada del ser vivo que la porta, que acierta o se equivoca en su acercamiento al espacio y los sujetos filmados.

En cualquier caso, no olvidemos que, en el marco de esta investigación, es la experiencia de rodaje en sí misma la que se constituye como objeto de estudio, independientemente de la experiencia posterior vivida por el espectador durante el visionado de la película ya terminada. En este sentido, más allá de las “futuras” percepciones del espectador, en la experiencia de filmación a través de la cámara, el cineasta filmante genera un vínculo con la cámara radicalmente diferente cuando la porta directamente al hombro, o la sostiene por sí mismo en mano, que cuando hace uso de un accesorio estabilizador como es el de una *steadicam*. Cuando el cineasta se conecta con la cámara sin la intermediación de mecanismo estabilizador alguno⁸⁹, el cuerpo filmante es invitado de forma natural a *hacer cuerpo con la cámara*, a ser uno con la cámara. A partir de entonces, todos los movimientos del cuerpo del cineasta son inseparablemente los movimientos de la *cámara-cuerpo*. Cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara se funden en un solo cuerpo.

Sin embargo, cuando operamos una modalidad de filmación a través de una *steadicam*, la conexión con la cámara, tanto en estático como en movimiento, es completamente dispar. Sostener el cuerpo de la cámara y movernos abrazados a ella ya no es nuestra acción propia. El mecanismo *steadicam* se “encarga” de soportar el

⁸⁹ Más allá de lo que pueda ofrecer un simple *estativo* como “continuación” o ajuste corrector del propio cuerpo de cámara.

peso principal de la cámara, mientras que el cuerpo filmante, en tanto que operador, maneja la *steadicam* que sostiene la cámara, no la cámara en sí misma. Algo entre medias nos separa del cuerpo de la cámara. Desde ese momento la posibilidad de una conexión directa y más íntima con el otro filmado a través de la cámara disminuye considerablemente. El mecanismo estabilizador, que por un lado nos ayuda a generar fluidez y suavidad visual en el plano, nos obstaculiza, al mismo tiempo, en la oportunidad de que cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta se conecten como uno sólo durante el proceso de experimentación e interacción con lo filmado.



Figura 12. Chris Fawcett opera la Aaton Xo sobre una *steadicam* / ©Ben Russell

Arraianos (Eloy Enciso / Mauro Herce, 2012)

Modelo/Formato de cámara⁹⁰: *Red One Mysterium-X* / Cine Digital (4K) – Óptica 24mm



Figura 13. Cámara Red One Mysterium-X

Arraianos fue rodada con una cámara que, a principios del siglo XXI, impulsó un importante cambio en la tecnología digital de cámaras ligeras de alta gama. El diseño de cámaras portátiles dentro de lo que se denomina como *cine digital* (tecnología digital para estándares de cámara de la industria cinematográfica) encontró en el fabricante *Red One* un catalizador de una tipología de cámara hasta entonces desconocida. En este sentido, la cámara empleada en *Arraianos* guarda cierta analogía con la *Éclair NPR* y el trabajo de André Coutant en colaboración con Jean Rouch al inicio de la década de los 60. El formato 16mm ya existía cuando Coutant empieza a trabajar en prototipos de cámara portátiles con mayor autonomía de rodaje por plano. La verdadera innovación consistió, como vimos, en el formato de la cámara, no en la tecnología de registro (fotoquímico). Igualmente, cuando en el año 2006 fue presentada la cámara *Red One*, el formato de alta calidad de vídeo digital 4K ya existía, pero no había sido llevado a la tecnología de cámara para *cine digital* (que en este caso estaba dando sus primeros pasos, a diferencia de la cámara 16mm, que contaba con décadas de recorrido cuando aparece la *Éclair NPR*). La *Red One* entonces, mucho más ligera y mucho más económica que las primeras cámaras digitales que se estaban utilizando para la industria del cine, abría un espacio de experimentación en un formato de alta calidad dentro del territorio de los llamados *cines de lo real*.

Así pues, cuando en el año 2009 tiene lugar la primera parte del rodaje de *Arraianos*, el equipo creativo formado por el director Eloy Enciso y el director de fotografía Mauro Herce encuentran en la recién nacida *Red One* una herramienta con la que explorar una nueva dimensión de la imagen digital para producciones de bajo coste.

⁹⁰ En este caso particular, las especificaciones de cámara y óptica empleadas en *Arraianos*, al igual que los diferentes detalles y datos concernientes al desarrollo del proyecto, son ampliamente conocidos por el autor al ser éste, al mismo tiempo, uno de los productores de la película.

La película albergó en realidad dos experiencias de rodaje separadas en el tiempo. El primer rodaje tuvo lugar en el año 2009. El segundo, con una versión mejorada de la primera cámara (al incorporar el sensor *Mysterium-X*)⁹¹, se desarrolló a principios de 2011. En relación al uso de esta tecnología para una práctica en *cámara-cuerpo*, la circunstancia de que concurrieran en un mismo proyecto dos rodajes separados en el tiempo fue decisiva; ya que la forma en que se rodó el material del primer rodaje fue completamente distinta a lo experimentado en el segundo.

En las primeras filmaciones de 2009 se abordó el trabajo de cámara a partir de una planificación detallada que hacía necesaria una filmación fragmentada mediante el uso de trípode. En este tipo de secuencias filmadas, no sólo el valor y carácter de cada plano era pensado previamente con minuciosidad, sino que la propia acción (a menudo diálogos) era ensayada con detalle junto a los actores no profesionales que participaban en el rodaje⁹². Una dinámica de filmación, por tanto, completamente alejada de los principios y propósitos de la *cámara-cuerpo rouchiana*.

Pero, de cara al segundo rodaje, la propuesta formal cambió radicalmente. Tras una primera fase de montaje, Enciso plantea la necesidad de filmar nuevas escenas con las que hacer convivir el primer material de la película, marcado por ese principio de planificación y control, con otro tipo de registro. Esa nueva necesidad, nacida de una voluntad por acercarse de forma más instintiva a los cuerpos y paisajes de la película, movilizó una dinámica de filmación en la que entraron en escena todas las *variables participantes* de la *cámara-cuerpo* como modelo de praxis filmante.

Esta radical diferencia entre un rodaje y otro resulta significativa también desde el punto de vista de la tecnología de cámara ya que, si bien la forma de filmar cambió completamente entre la experiencia de 2009 y la de 2011, el propio *hardware* de la tecnología de cámara empleada apenas se diferenció. Las únicas incorporaciones significativas fueron el uso de una versión mejorada del sensor Super35mm (*Mysterium-X*), un juego de ópticas con distancias focales similares, pero de mayor calidad que las anteriores, y un soporte de hombro más apropiado y ergonómico para la filmación *cámara al hombro*.

Sobre esto cabría quizás añadir otra analogía, ésta en sentido inverso, entre la *Éclair NPR* de *Chronique d'un Été* y la *Red One* de *Arraianos*. Si bien en *Chronique d'un Été* fue primero la película y luego la cámara, en *Arraianos* fue más bien una primera relación con la cámara la que motivó una transformación de la manera en la que filmar la película.

Más allá, en cualquier caso, de la mayor calidad que ofrecían las actualizaciones de la tecnología de cámara y ópticas incorporadas al rodaje de 2011, la influencia que la tipología de la *Red One* tuvo en la experiencia de este segundo rodaje, en relación a

⁹¹ Ver especificaciones en: <https://support.red.com/hc/en-us/articles/360011307074-RED-ONE-Specs>

⁹² Las diversas razones de ser de la particular metodología filmante que rigió este primer rodaje, así como las reflexiones que llevaron a una radical transformación de la misma de cara al segundo, serán abordadas en detalle en el apartado correspondiente al estudio de las diversas praxis de la *cámara-cuerpo* en otros cineastas posteriores a Jean Rouch (cap.4.2.4).

una filmación en *cámara-cuerpo*, se produjo principalmente por sus cualidades esenciales, presentes por tanto en ambas filmaciones.

La primera de ellas sería la relativa al grado de definición de la imagen producida por el sensor que incorpora esta cámara. El tamaño del sensor de registro de imagen de una cámara digital, en equivalencia con el tamaño del negativo de una cámara de cine 35mm, es en realidad la componente que determina lo que entendemos por la *calidad* de imagen que ofrece dicha cámara en cuestión. En el caso de la *Red One* se trata de un sensor Super35mm, con un tamaño de 4520 X 2540 píxeles, lo que supone, comparativamente, una cantidad cinco veces mayor a los píxeles de media de una cámara en formato HD (High Definition). Dependiendo del formato de grabación (2K, 4K, 5K), que se seleccione al operar la cámara, se hará un uso mayor o menor de esa *calidad* disponible del sensor.

Lógicamente, cuando se optó por la *Red One* para el rodaje de *Arraianos*, se pensaba principalmente en cómo esa excepcional *calidad* del sensor favorecería la calidad visual de la película resultante. Sin embargo, ese factor, como sabemos, no es un elemento que participe de nuestro objeto de investigación al tratarse de un factor post-rodaje.

La conexión entonces de la tecnología del sensor de esta cámara con la experiencia de la filmación *cámara-cuerpo* se produce en la relación que el cuerpo filmante, a través del visor *electrónico*, establece con ese altísimo grado de definición de la imagen.

A lo hora de aproximarse a lo particular de la visión de lo que está siendo filmado por la *Red One*, a través del visor de la cámara, es importante tener en cuenta que en todo momento hablamos de una experiencia de visionado de la imagen que está generada por la propia cámara, frente a la experiencia del visor óptico cuando usamos una cámara de cine. Lo que el ojo pegado al visor (normalmente el derecho) percibe cuando hace uso de un visor óptico en una cámara de cine (sistema *réflex*) no es, lógicamente, la imagen final registrada en el negativo de la película, sino la imagen que proviene de la óptica de cámara a través del obturador. Sin embargo, en el contexto de la tecnología digital, hablamos de visor *electrónico* en la medida en que, a diferencia del visor *óptico*, la imagen que nos ofrece este primero es correlativa a la propia imagen que está siendo registrada por la cámara, a la imagen por tanto generada por el sensor.

De forma análoga, resultaría útil recordar la transformación en la experiencia de mirar por la cámara que se producía, en el caso de las cámaras empleadas por Jean Rouch, entre el visor por *paralaje* de la *Bell&Howell* y el visor óptico por sistema *réflex* de la *Éclair NPR*. Ya que, en ambos “saltos” tecnológicos, se moviliza un cambio sustancial en la experiencia de “ver” la película a través de la cámara; tanto en el paso al visor *réflex* y su correspondiente percepción del efecto vibratorio de la rotación constante del obturador, como en el paso al visor *electrónico* en el que dejamos de ver la realidad tal y como es percibida por nuestros ojos para empezar a visionar, a través de la cámara, lo que la propia cámara “ve”.

Es entonces, dentro de este contexto de percepción *electrónica*, que en *Arraianos* influyó de forma sustancial la experiencia del mirar a través del visor de la cámara *Red*

One. Habría que tener en cuenta también el hecho de que, en el momento en que esta película fue rodada, los visores electrónicos eran usados, en la gran mayoría de los casos, para el manejo de cámaras de vídeo digital, cuya *calidad* máxima era el formato HD.

Así pues, aunque el propio visor *electrónico* de la *Red One* no ofrezca una resolución tan elevada como la generada por el sensor de la cámara, la imagen que percibía a través de ese visor el ojo de Mauro Herce, cuerpo filmante en *Arraianos*, era de una “factura” desconocida hasta ese momento. Una imagen cuya sobresaliente resolución acaba produciendo un efecto perceptivo que podríamos considerar como hiperrealista. El ojo izquierdo, fuera de la cámara, percibe en su apertura intermitente la realidad tal y como está acostumbrado a percibirla. El ojo derecho, “pegado” al visor de la cámara, percibe una realidad que parece “exageradamente” real. Así pues, en resumen, diríamos que, gracias a la potenciadísima *calidad* del sensor de la cámara, la experiencia de visionar la realidad en una percepción magnificada a través del visor parecería multiplica la dimensión inmersiva de la experiencia filmante.

Otro aspecto relacionado con el tamaño del sensor de la cámara, y vinculado a la tipología y manejo de la óptica con la que se filmó la escena seleccionada de esta película, sería el relativo a la dinámica de ajuste del enfoque de la imagen a lo largo de la filmación en continuidad.

Si bien la óptica empleada para el rodaje de esta escena era una focal angular (24mm), lo que dota a la imagen de una mayor profundidad de campo, el tamaño del sensor, superior incluso a su equivalente en analógico 35mm, trae como consecuencia inevitable una mayor dificultad a la hora de hacer ajustes sobre el enfoque de la imagen. Esta mayor presencia de *punto crítico* en el proceso de enfoque obliga entonces al cuerpo filmante a dedicar mayor energía y concentración en los leves ajustes que necesitaba la imagen con el fin de mantener los cuerpos filmados “a foco”. Aunque los movimientos corporales en la escena seleccionada, tanto por parte del cuerpo filmante como de los cuerpos filmados, no eran ni amplios ni acelerados, la tensión y dificultad del acto de enfocar se veía asimismo ampliada, a partir del condicionante tecnológico del sensor, a causa de la escasa distancia *física* que apenas separaba a cuerpo filmante y cuerpos filmados. Esta crucial relación entre distancia *focal* y distancia *física* será igualmente objeto de análisis, a propósito de *Arraianos*, dentro del capítulo que aborda el desarrollo de las expresiones y comportamientos en diversas experiencias de prácticas en *cámara-cuerpo* (cap.4.2.4).

En lo relativo, entonces, al particular *hardware* de cámara que participa en dicha película, en este espacio de distancias reducidas, el pequeño constante vaivén de los cuerpos, especialmente en la parte final de la escena, ponía de manifiesto la influencia que esta cuestión de la *calidad* del sensor tenía sobre la acción del cineasta filmante en relación a su manejo del anillo de enfoque de la óptica a lo largo del plano de rodaje.

Un último aspecto vinculado a la tipología de cámara utilizada en *Arraianos*, y a su influencia sobre el desarrollo de la filmación en *cámara-cuerpo*, es aquel vinculado con la relación peso-ergonomía del cuerpo de cámara. La *Red One*, si bien es una cámara, como hemos visto, con prestaciones excepcionales en lo relativo a la calidad y grado de definición en el registro de la imagen, desde el punto de vista de su manejo en

técnica *cámara al hombro* podría decirse que se trata de un cuerpo “difícil”. El problema principal proviene del hecho de que se trata de una cámara de tipo *modular*. Esta tipología, propia de los cuerpos de cámara de *cine digital*, se caracteriza por la conformación del conjunto de la cámara a partir de un “núcleo” central, donde se ubica el “motor” electrónico (protagonizado por el sensor), y, a partir de ahí, la cámara se “ramifica” más o menos en función del uso que se quiera darle. Bien es cierto que primero de todo, desde ese “núcleo” inicial, han de incorporarse siempre, a modo de mínimos, una óptica y un accesorio de visionado de la imagen de cámara, ya sea un visor, ya sea una pantalla. Pero después se podrá optar bien por un soporte para el trípode, bien un soporte para hacer de *hombro*; se combinará o no con un agarre de mano; portafiltros con su barra de soporte correspondiente; *follow focus*,... Todo esto hace que, en suma, más de allá de las características o aportaciones de los diferentes anexos al “núcleo” central de esta cámara, este sistema *modular*, a diferencia de la ergonomía de cámaras de cine como las *Aaton* y su *chat sur l'épaule*, la *Red One* no permita un fácil manejo a la hora de *hacer cuerpo con la cámara*. En el caso concreto de la filmación de *Arraianos*, en su rodaje de 2011, esta complicada ergonomía de la *Red One* influyó principalmente sobre la densidad y lentitud de los movimientos de la *cámara-cuerpo* a lo largo de la filmación en continuidad, aspecto que, como veremos, terminó por aportar valores expresivos a la propia experiencia de rodaje.

People's Park (Libbie D. Cohn / JP Sniadecki, 2012)

Modelo/Formato de cámara: Canon VIXIA HF S21⁹³ / Digital



Figura 14. Cámara Canon Vixia S21

Desde el punto de vista de su tecnología de cámara, la particularidad del dispositivo *cámara-cuerpo* en esta película habita en el hecho de que, en realidad, se trata de una filmación en *dolly shot*. Consideramos, por regla general, *dolly shot* a todo movimiento de cámara que implica desplazamiento del eje de la misma sobre un accesorio que incorpora ruedas para permitir dicho desplazamiento. En este caso, el propio accesorio constituye una de las mayores singularidades de este dispositivo de filmación ya que se trata de un “objeto raro”, apenas empleado, si nos referimos a accesorios tecnológicos al servicio de esta técnica de rodaje. Esto se debe a que los 75 minutos del plano-secuencia que constituye el total de la película está rodado en un *traveling* sobre una silla de ruedas.

Cierto es que si analizáramos la experiencia de rodaje de *People's Park* bajo los criterios que han definido la *cámara-cuerpo* como dispositivo, en tanto que filmaciones en las que no participan soportes más allá del propio cuerpo del cineasta, entonces dicha película no tendría en principio cabida en un marco de análisis y exploración de prácticas de la *cámara-cuerpo*. Así pues, al tratarse de una filmación en *dolly shot*, aunque en este caso el soporte *dolly* fuera rudimentario, en un primer análisis *People's Park* fue descartada en el proceso constitutivo del *corpus* filmográfico de la investigación.

Sin embargo, en una segunda exploración, al detenernos con detalle sobre las especificidades y dinámicas de las acciones corporales a lo largo de la filmación, se abrió la puerta a nueva perspectiva de análisis. Influyó igualmente, tras este segundo visionado detenido de la película, el hecho de haber localizado una entrevista en vídeo⁹⁴ en la que uno de los cineastas, JP Sniadecki, cuenta con detalle las necesidades

⁹³ En adelante, *Canon Vixia S21*

⁹⁴ Entrevista-coloquio mantenida, en agosto de 2015, con la docente y cineasta Angela Zito en el *Asia Society Museum* de Nueva York a propósito de una proyección de la película. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=3iM-EttETL8>

que motivaron la elección de este particular dispositivo de rodaje así como su posterior proceso de uso. En cualquier caso, la singularidad de esas mecánicas corporales y sus consecuencias sobre el desarrollo de la filmación serán abordadas con detalle en el capítulo correspondiente al estudio de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* (ver cap. 4.2.5).

Nos centraremos aquí entonces, como corresponde al presente capítulo, en un acercamiento a las características específicas de la tecnología de cámara y sus accesorios como elementos constitutivos del particular *hardware* de este dispositivo filmante.

En lo que se refiere a la cámara misma, D. Cohn y Sniadecki optaron por un modelo de cámara digital de sencillo manejo, tipo *handycam*. La *Canon Vixia S21*⁹⁵ es una cámara de vídeo de las llamadas *compactas*, denominación habitual para las cámaras que llevan la óptica incorporada al cuerpo, sin posibilidad de ser intercambiada por cualquier otra lente. Su sencillo manejo y su ligereza (520 gramos incluyendo batería y tarjeta de memoria) eran cualidades que para estos cineastas operaban a favor de la dinámica de rodaje que estaban buscando.

Aunque en este caso el dispositivo *cámara-cuerpo* se encuentre en realidad conformado por la interconexión de la cámara, la silla de ruedas y los dos cineastas implicados, el cuerpo filmante en sentido estricto, aquel directamente portador de la cámara, era el de Libbie D. Cohn. El cuerpo de D. Cohn, permanentemente sentado sobre la silla de ruedas (*dolly*) que empujaba Sniadecki, tenía ante sí el reto de operar *cámara en mano* durante más de dos horas un plano-secuencia en continuo movimiento sobre el eje de cámara. La opción de filmar a través de una ligera cámara compacta de vídeo digital parecía convertirse entonces en una decisión lógica y ajustada a las condiciones de este particular rodaje.

Conviene añadir el hecho de cómo influyó también, en el proceso de elección de la cámara, el bajo coste del propio equipo (que fue comprado, no alquilado), así como la tecnología de registro y archivo del material filmado⁹⁶. Además de estas cuestiones del coste reducido y la sencillez y ligereza del cuerpo de cámara, influyeron en esta experiencia de filmación otros factores específicos de dicho modelo, como la lente y el sistema de visionado en cámara, en este caso la pantalla LCD.

La óptica de esta cámara, que consiste en una lente inseparable (no intercambiable) del cuerpo de la misma, es al tiempo una óptica de distancia focal variable, característica propia de las videocámaras digitales *compactas*.

⁹⁵ Ver especificaciones en:

https://www.usa.canon.com/internet/portal/us/home/support/details/camcorders/support-high-definition-camcorders/vixia-hf-s21/vixia-hf-s21?cm_sp=CSO- -PFListing- -VIXIAHFS21

⁹⁶ La cámara genera, al filmar, archivos MP4 mediante compresor H264 en una memoria interna (*flash drive*) de 64Gb lo que permite, en un momento dado, el registro de casi 6 horas de filmación en continuidad a través de un flujo de datos de 24Mbps.

So we used that consumer camera, fully manual, we set the focal length at not quite as wide as the camera goes, but probably around, if I remember it correctly, about 15 mm (en correspondencia a un formato 16mm), so we had a fairly wide lens; and then we set the focus at about 2.2 feet, so you had a lot of depth of field but you had a little bit of a drop off in the background to make things [...] to give a little bit of sense of depth. (Sniadecki en Asia Society, 2015, min.20)

Si bien no parece concordar la decisión por parte de los cineastas en relación al ajuste manual de la distancia focal (“not quite as wide as the camera goes but... we had a fairly wide lens”) en relación a las características de esta cámara según indicaciones del fabricante (que indica una distancia focal mínima, equivalente en 35mm, de 43.5mm, lo que hace que ya no sea angular), lo cierto es que las imágenes de la película nos muestran un ángulo de visión amplio en relación a la reducida distancia *física* o real que normalmente se establecía entre cuerpo de cámara y cuerpos filmados.

En este sentido, para los encuadres donde dicha distancia física entre *cámara-cuerpo* y cuerpo filmado se reducía al mínimo (apenas 20-30cm), fue crucial el factor de distancia mínima de enfoque del que dispone la cámara, de tan sólo 10mm (de distancia física) en la posición de máximo angular de su anillo de distancia focal variable. Esto permitía que, durante prácticamente todo el tiempo de esta filmación en movimiento, los cuerpos filmados que se encontraban casi “pegados” a la cámara permanecían enfocados en la imagen (ver Tc: 1’15”-1’30” de la secuencia seleccionada)⁹⁷.

Al mismo tiempo, al ser el movimiento de esta rudimentaria *dolly* (silla de ruedas) lento y con escasa capacidad de reacción inmediata a la acción y movimientos de los cuerpos filmados, la posibilidad de filmar con esa amplitud de visión y esa distancia mínima de enfoque era igualmente útil y favorecedor de este proceso de rodaje en continuidad.

En cuanto al sistema de visionado en cámara durante la filmación, al igual que la práctica totalidad de las cámaras digitales *compactas*, la *Canon Vixia S21* utilizada en *People’s Park*, estaba dotada tanto de un visor electrónico como de una pantalla LCD. Si bien el visor electrónico de esta cámara posee una calidad notable para este tipo de modelo, su operatividad, al ser de tamaño reducido, es bastante limitada a diferencia de la facilidad de visionar la imagen registrada a través de la pantalla LCD. Al mismo tiempo, dicha ventaja se unía aquí, en este particular dispositivo de filmación, al hecho de que a D. Cohn, en tanto que cuerpo filmante, al estar sentada sobre la silla de ruedas, le resultaba más facilitador *hacer cuerpo con la cámara* al sostenerla a la altura del torso que al llevarla a la altura del rostro para pegar su ojo al visor electrónico. Por lo general, en un proceso de filmación de una “cámara que camina”, la filmación a través del visor es la opción que en principio mejor dispone a un proceso de mayor interconexión entre cuerpo y cámara de ese *hacer cuerpo con la cámara*. En la experiencia de D. Cohn en *People’s Park*, sin embargo, al estar en postura de “sentada”

⁹⁷ Ver secuencia seleccionada en:

[https://www.dropbox.com/s/j33tcho7cw0ln5s/5.%20People%27s%20Park L.D.Cohn%20%26%20JP%20Sniadecki%20%282012%29.mov?dl=0](https://www.dropbox.com/s/j33tcho7cw0ln5s/5.%20People%27s%20Park%20L.D.Cohn%20%26%20JP%20Sniadecki%20%282012%29.mov?dl=0)

en vez de “de pie”, la mejor y más orgánica forma de conectarse con el cuerpo de su cámara fue mediante el uso de la pantalla LCD al posicionar la cámara en su “regazo”.

Una vez abordadas los diferentes componentes específicos de la cámara en sí misma, dentro de este singular dispositivo a 4 cuerpos (cuerpo filmante, cuerpo que camina y conduce la silla, silla de ruedas y cuerpo de cámara), pasamos a continuación a detallar la influencia de la tecnología *dolly* en forma de silla de ruedas sobre este proceso de filmación.

Normalmente una *dolly* diseñada y empleada para el uso *industrial* en el campo de la producción audiovisual permite un desplazamiento continuo, fluido y controlado gracias al hecho de que la *dolly* se desplaza sobre un sistema de vías dispuestas a lo largo del recorrido que previamente ha sido diseñado para cubrir la longitud del plano de rodaje en cuestión. Este sistema y procedimiento es lo que normalmente conocemos como plano de *dolly* en *traveling*.

Sin embargo, esta solución *industrial* era del todo inviable para el propósito que perseguían Libbie D. Cohn y JP Sniadecki en el proyecto de *People’s Park*. El punto en común entre la *dolly* “industrial” y la silla de ruedas era la necesidad de conseguir un plano en continuidad que tuviera una fluidez y constancia difícil de lograr con la técnica de la *cámara al hombro*. Pero tanto el coste de alquiler de una *dolly* profesional como la necesidad de hacer un recorrido en continuidad a través de un plano-secuencia que recorría cientos de metros a lo largo de más de una hora, convertían en un absoluto imposible la opción de utilizar ese sistema profesional para *dolly shot*.

La razón, en cualquier caso, por la que los cineastas optaron finalmente por la “rudimentaria” solución tecnológica de la silla de ruedas no surgió desde una primera voluntad o deseo por intentar filmar con un sistema profesional de *dolly*, sino que fue en realidad fruto de un proceso de preparación del proyecto en el que se pensaron y se experimentaron con diferentes opciones.

We were thinking that we should try different tools to have to move through the space, because if you walk with the camera you have a lot of these kind of up and down movements [...] and we wanted to avoid that but we didn’t wanna make it completely removed from the subjective position of our own touches and influences [...] of our own presence [...] we didn’t wanted to be a kind of objective and cold machine [...] without having to bring a *steadicam* operator at first, which we normally do [...] We actually contacted a couple of *steadicam* operators(...) but as we talked more about it Libbie and myself we thought this film is also very personal, and if we bring a third person he is not gonna have the same relation we built to this place and the people of this park.

[...] And then we tried different stabilization technologies [...] and we met some really nice filmmakers that they gave us this contraption that is not a *steadicam*, it’s a stabilizer (*glidecam*) and the camera kind of floats on top, and you can actually run with it and the camera will stay at one plane and be very smooth but the problem is that you can’t tilt up and you can’t tilt down

[...] And then Libbie just asked: “What they did about that in the early days of cinema?” And I said: “They used wheelchairs”. If you don’t have the money to build

the tracks for the *dolly*... you just use the cheapest and the most at hand... your heart goes back to the early cinema and you use a wheelchair. (Sniadecki en *Asia Society*, 2015, min. 9-12)

Desde el punto de vista económico, así como del manejo básico de la herramienta, la silla de ruedas era sin duda una opción apropiada y viable. Pero, al mismo tiempo, de cara a conseguir un movimiento constante y fluido de este particular vehículo de la *cámara-cuerpo*, en la medida en que no se contaba con el soporte de las vías, tal y como ocurre habitualmente en el desplazamiento de la *dolly*, la destreza por parte del cineasta que empuja y conduce la silla para conseguir esa continuidad y fluidez ha de ser considerable. Especialmente en el caso de que la silla llegara a detenerse en algún momento del desplazamiento. Ya que la acción de volver a iniciar, a “arrancar” la silla con la cineasta montada en ella, es realmente complicada sin producir “tirones”. Pero, de nuevo, esta cuestión generadora de movimientos y comportamientos específicos de la *cámara-cuerpo*, fruto de la habilidad y expresión corporal, será abordada con detalle en el capítulo correspondiente al análisis de cada una de sus acciones y gestualidades singulares (cap. 4.2.5).

Por último, resultaría pertinente reseñar aquí también la especificidad de esta particular *cámara-cuerpo* en lo referente al registro sonoro. Normalmente, desde el punto de vista experiencial, la dimensión sonora que influye en la *cámara-cuerpo* no se produce por mediación tecnológica (escucha de la microfónica) sino por contacto directo con los sonidos del espacio y los cuerpos que participan en la filmación, así como los sonidos producidos por el propio cuerpo filmante (respiración, pasos, roces en la ropa,...). Pero en este caso, como ocurre con mayor frecuencia hoy en día con el uso de cámaras digitales con microfónica propia, el cuerpo filmante estaba también conectado a un sistema de registro de sonido directo. Sin embargo, aquí la peculiaridad residía en el hecho de que Libbie D. Cohn, portadora al tiempo de la cámara y del sistema de audio, estaba “rodeada” por un doble sistema de registro sonoro.

It consists in a binaural microphone, that looks like headphones, and creates a stereo field in a X-Y pattern, that is a wonderful sort of spatial quality, and we also had a cardioid microphone mounted on the wheelchair. And that gave a kind of forward field with grab and pick out some sounds like the flow in a flipflops and the side walk.” (Sniadecki en *Film at Lincoln Center*, 2013, 7'30”)

En este caso, la escucha producida por este sistema de microfónica múltiple en el cuerpo filmante se convertía en una herramienta al servicio de una mayor inmersión y percepción del espacio y los movimientos que al mismo tiempo la cineasta exploraba a través de la cámara.



Figura 15. Dibujo dolly en *People'sPark*,
cuaderno de rodaje / ©Libbie D. Cohn

3.2.3

Influencia del formato y tipología de la cámara en el laboratorio *Kino-Dérives 17*

El desarrollo del laboratorio de experimentación fílmica *Kino-Dérives 17* tuvo como objetivo principal, tal y como presentamos en la Apertura de la tesis, ofrecer la oportunidad de vivenciar en primera persona y, a partir de ahí, poder reflexionar sobre la incidencia e interrelación, en los procesos filmantes y las relaciones cuerpo filmante-cuerpo filmado, del conjunto de variables que componen el modelo propuesto de la *cámara-cuerpo rouchiana*. Recordemos igualmente cómo, al establecerse una dinámica de experimentación en laboratorio en la que tanto las *reglas del juego* filmante (compuestas consecuentemente por las variables del *modus operandi rouchiano*), como las componentes de espacio (estudio de filmación), cuerpo filmado (la bailarina Valle Lázaro) y cuerpo filmante (mi propia persona), permanecían invariables en todo momento, a largo de sus diez sesiones, la opción de introducir variaciones de formato y tipología de cámara generaba asimismo una excelente oportunidad para explorar y reflexionar también sobre la incidencia de variables específicas *hardware* de cámara en los procesos filmantes en *cámara-cuerpo*⁹⁸. En ese sentido, tal y como será detallado a lo largo de este epígrafe, las diez sesiones que conformaron el conjunto del laboratorio pudieron finalmente acoger hasta seis tipologías diferentes de cámara: HD *camcorder de hombro*; 4K *handycam*; *cine digital* 4K; *smartphone* HD; Super 8; Super 16mm.

⁹⁸ Convendría igualmente señalar cómo, de cara a un registro y posterior tratamiento no sólo de las propias filmaciones realizadas durante cada sesión del laboratorio (en tanto que huella-evidencia de los comportamientos de la *cámara-cuerpo*), sino también de las sensaciones vivenciadas tanto por parte del cuerpo filmante como del cuerpo filmado, fueron registradas en audio y posteriormente transcritas las conversaciones que Valle Lázaro, la bailarina, y el autor mantenían durante unos minutos, al término de cada sesión, con el propósito de compartir e intercambiar “en caliente” las impresiones más significativas que cada experiencia de filmación iba aportando al laboratorio como proceso en constante evolución.

De cara, por tanto, a una contextualización adecuada al propósito e influencia de cada formato y tipología de cámara con el que se experimentó a lo largo del laboratorio, pasamos finalmente a recuperar, de forma esquemática, cuáles fueron las premisas básicas que vehicularon el proceso de filmación en todas y cada una de las sesiones de dicho laboratorio de experimentación fílmica.

Se filmará siempre un solo plano-secuencia en toma única (*take one*)

La duración del plano único de rodaje dependerá de la resistencia física de los cuerpos participantes en la filmación (salvo en los formatos fotoquímicos donde, lógicamente, existe la limitación del negativo máximo que acepte el chasis de la propia cámara)

Se filmará siempre en *cámara al hombro* o en *cámara en mano* sin emplear la intermediación de ningún accesorio que obstaculice o desvirtúe esta técnica

Se privilegiará en todo momento la filmación en cercanía con el cuerpo filmado (*caméra de contact*) a través del uso de focales cortas

Se filmará siempre bajo el *principio de improvisación*

Se filmará siempre en el mismo espacio (un estudio diáfano que permite filmación en 360º)

La única diferencia objetiva entonces, entre una sesión y otra, residirá en el cambio de tipo de cámara (cada sesión o cada dos sesiones)

JVC PROHD GY-HM700⁹⁹ (sesiones 1, 2 y 7)

Formato: HD / Ergonomía: *cámara al hombro* / Óptica: Canon 14X 4.4



Figura 16. Cámara JVC PROHD GY-HM700

La primera cámara empleada en el laboratorio fue la videocámara digital *JVC 700*¹⁰⁰. Esta cámara, de formato HD (en su origen HDV), presenta un cuerpo con ergonomía *cámara al hombro*. Al mismo tiempo se trata de una cámara con óptica independiente del cuerpo de la misma o sistema de óptica intercambiable. La óptica que incluye este modelo es una lente de distancia focal variable amplia (14x4.4)¹⁰¹. Estos dos factores, el ser una cámara HD *al hombro* con una óptica grande, frente a las ópticas de las *camcorder compactas*, producen un conjunto de cámara (cuerpo y óptica) más cercano a lo que se denomina habitualmente cámaras tipo *ENG* (*Electronic News Gathering*). Las cámaras *ENG* son en principio modelos diseñados para la producción televisiva, especialmente para la cobertura de contenidos informativos (de ahí la denominación *news gathering*). Pero, dentro de esta familia de cámaras, la *JVC 700* es una cámara con un diseño de menor envergadura y menor peso frente a las “clásicas” *Betacam Digital* o *DVCPRO*, formatos anteriores al HDV y al HD.

Lo interesante de esta singularidad de la *JVC 700* en el marco de la investigación y, consecuentemente, la razón por la que se escogió como primer formato de cámara con el que experimentar en el laboratorio, se encuentra en su condición de “versión digital” de una cámara 16mm *de hombro* ligera, tipo las *Aaton* de mediados de los 70. Aunque lógicamente entre ambas tipologías de cámara existen diferencias significativas más allá del propio formato (digital en vez de fotoquímico), esta cámara HD al ser tan equilibrada y ligera para tratarse de una cámara *al hombro*, permitía una operatividad cercana al estilo de *le chat sur l'épaule* de las *Aaton* de Jean-Pierre Beauviala. Al mismo tiempo, concurría el hecho, frente a los pequeños *camcorder* HD

⁹⁹ En adelante, *JVC 700*

¹⁰⁰ Ver ficha técnica en:

http://www.pro.jvc.com/prof/attributes/specs.jsp?model_id=MDL101851&feature_id=03

¹⁰¹ El factor final en la numeración (4.4 en este caso) de una óptica de este tipo (para videocámara profesional con sensor 1/3”) marca la distancia focal más corta, más angular de la óptica. Un angular 4.4 aquí sería el equivalente a un angular 28mm en formato 35mm.

como el utilizado en *People's Park*, de que la óptica de la *JVC 700*, al igual que en las cámaras 16mm, permite el control y ajuste manual tanto del anillo de enfoque como de la apertura del diafragma, lo que acercaba aún más la similitud entre una cámara y otra.

A partir de esta analogía en el tipo de cámara, el propósito residía, no tanto en experimentar con un manejo idéntico al vivenciado por Jean Rouch con la *Éclair NPR* o, posteriormente, con la *Aaton XTR* (Henley, 2009), sino el arrancar desde un punto de partida significativamente análogo sobre el que luego poder ir incorporando diversas variaciones en el formato y tipología de cámara con el fin de experimentar y reflexionar sobre el grado de incidencia que cada tecnología de cámara producía sobre el proceso de filmación en *cámara-cuerpo*.

Al mismo tiempo, frente a la opción de empezar directamente con una cámara 16mm *de hombro*, se decidió utilizar en las primeras sesiones cámaras de formato digital, cuya capacidad de registro en continuidad de un sólo plano de rodaje supera los 60 minutos, con el propósito principal de no condicionar la duración del plano-secuencia filmado en cada sesión. Fue por esa razón primordial que el uso de cámaras de formato analógico (Super 8 y 16mm) se trasladó a la fase final del laboratorio (sesiones 9 y 10).

Así pues, a partir de esa ergonomía equilibrada que define a la *JVC 700*, aparece el primer factor de influencia de esta cámara en la experiencia del laboratorio. Dicho factor se encontraría en la relación peso-ergonomía de la cámara. La *JVC 700*, a diferencia de los 6Kg aprox. de la *Aaton LTR*, tiene un peso (incluyendo batería) de 3,7Kg aprox. Este hecho unido al mencionado equilibrio ergonómico (gracias en buena parte a cómo la batería compensa por detrás el peso de la óptica) permite al cineasta filmante operar la cámara con una relación peso-operatividad claramente ventajosa. Esta "ayuda" del factor ergonómico se convirtió en un componente movilizador de diversas sensaciones vivenciadas durante la filmación en esas primeras sesiones, como la experimentación de la continuidad del movimiento en el cuerpo filmante o la facilidad en el proceso de *hacer cuerpo con la cámara*. En el estudio posterior de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* a lo largo del laboratorio (ver cap. 4.3), dichas cuestiones serán entonces relevantes en la exploración de los momentos en que dicha cámara participó como parte esencial del dispositivo.

Así mismo, al tratarse de una cámara digital de hombro, el rodaje con *JVC 700* (salvo que se decida hacer uso del agarre de mano y mirar la filmación a través de la pantalla LCD) es vivenciada en todo momento a través de su visor electrónico. El uso de dicho visor, en el caso de esta cámara, trae consigo una ventaja y una desventaja. La ventaja principal es que, dentro del conjunto del diseño del cuerpo de cámara, como visor articulable (tanto en basculación vertical, como en extensión del mismo en acercamiento o alejamiento respecto del hombro del cineasta) es un elemento más que favorece esa comodidad en el manejo de la cámara *al hombro*. Pero desde el punto de vista de la calidad y la resolución de la imagen, el visor electrónico de este modelo no ofrece al ojo del cineasta una imagen de una calidad significativa, lo que, a partir de ahí, no favorece en exceso la conexión con la imagen filmada a lo largo del rodaje. En cualquier caso, el hecho en sí de poder experimentar la filmación en las primeras sesiones del laboratorio a través de un visor, tal y como vimos a propósito del

estudio de la evolución de la tecnología de cámara en Jean Rouch, aportó ese principio de inducción inmersiva que el uso del visor parece producir en el cuerpo filmante durante la vivencia de cada rodaje.

JVC GY-LS300¹⁰² (sesiones 3 y 4)

Formato: 4K / Ergonomía: *cámara en mano* / Óptica: Canon 24mm (sesión 3) – Samyang Xeen 24mm (sesión 4)



Figura 17. Cámara JVC GY-LS300

Para las sesiones 3 y 4 del laboratorio se decidió trabajar con un formato y tipología de cámara diferente. El objetivo principal era, dentro del vídeo digital, introducir diferencias significativas a la cámara anterior, la *JVC 700*, que ayudaran a la experimentación y estudio de su incidencia sobre el proceso de interconexiones entre cuerpo filmante y cuerpo filmado a lo largo de la filmación de cada plano-secuencia.

La primera diferencia esencial entre la *JVC 700* y la *JVC 300* reside en que esta última no es una cámara diseñada para llevar al hombro, sino que se trata de una cámara de dimensiones más reducidas concebida para ser portada *en mano*. Al tratarse de una cámara más pequeña, lógicamente su peso es igualmente inferior. Frente a los cerca de 4 Kg de la anterior cámara, la *JVC 300* pesa 1,5 Kg (con tarjeta y batería incluidas)¹⁰³. Ahora bien, como detallaremos un poco más adelante, este peso de la *JVC 300* hace referencia tan sólo a su cuerpo y, por tanto, no incluye la óptica, que se incorpora posteriormente.

¹⁰² En adelante, *JVC 300*

¹⁰³ Ver especificaciones en:

http://pro.jvc.com/prof/attributes/specs.jsp?model_id=MDL102318&feature_id=03

Cuando se hace uso de una cámara digital de ergonomía *en mano* (*handycam*), en principio el manejo es más sencillo y ligero que al operar con una cámara *al hombro*¹⁰⁴. Sin embargo, la ergonomía específica de la *JVC 300* fue un factor que, más bien al contrario, no aportó finalmente comodidad o fluidez a la hora de filmar con ella en el marco del laboratorio. Esto se debe principalmente a que su peso y tamaño es proporcionalmente reducido en relación a la óptica cuando incorporamos al cuerpo de cámara una lente de gama alta (para fotografía o cine), cuyo peso es mayor a las ópticas de gama media o estándar.

En ese sentido, como señalábamos en la introducción de este modelo, la *JVC 300* es una cámara que no incorpora una óptica “adherida” e inseparable del cuerpo de cámara, sino que en realidad (a diferencia de la *JVC 700* que trae la óptica incluida en el modelo) consiste tan sólo en el cuerpo de cámara (como en las cámaras de cine analógico o digital) y la óptica es añadida posteriormente.

A partir de la premisa rectora en el laboratorio del necesario uso en todo momento de distancias focales cortas (*caméra de contact*), tanto en la sesión 3 como en la sesión 4, sesiones en las que fue empleada la *JVC 300*, se hizo consecuentemente uso de ópticas de gran angular. Si bien en la sesión 3 se incorporó al cuerpo de cámara una óptica para cámaras fotográficas (Canon EF 24mm¹⁰⁵), más ligera que la óptica para cámaras de cine digital (Samyang Xeen 24mm¹⁰⁶), que se usó en la sesión 4, en ambos casos el peso de la óptica resultaba excesivo en tanto que peso añadido que se sumaba a la parte delantera del cuerpo de cámara. Si dicho cuerpo de cámara (con tarjeta y batería) apenas llega a 1,5 Kg, la óptica Canon tiene un peso de 650 gr. y la óptica Samyang Xeen llega hasta los 1,2kg, lo que, en este último caso, prácticamente duplicaba el peso total de la cámara. Pero el problema en la ergonomía resultante no estaba tanto en el aumento considerable del peso del conjunto sino en el reparto del peso de cuerpo y óptica al sostenerlo *en mano*. Así pues, de forma ineludible, en el marco de un dispositivo *cámara-cuerpo*, al incorporar una óptica de gama alta al cuerpo de la *JVC 300* el peso de la cámara se “echaba hacia delante”.

Una primera consecuencia directa de este hecho era que empezábamos a necesitar también de la mano izquierda, además de la mano derecha (con la que normalmente sostenemos la cámara), para poder sostener igualmente la óptica que inclinaba ese peso de la cámara hacia delante (ver fig.18).

¹⁰⁴ Habría que tener en cuenta asimismo el hecho de que cuando filmamos *cámara en mano* con un cuerpo de cámara de vídeo digital, lo habitual es hacer uso de la pantalla LCD que contiene ya que, aunque igualmente casi todas las cámaras de este formato incorporan un pequeño visor electrónico, su calidad y operatividad suele ser bastante limitada, lo que conduce con frecuencia a preferir el uso de dicha pantalla como herramienta de visión mientras filmamos.

¹⁰⁵ Ver especificaciones en: <https://www.canon.es/lenses/ef-24mm-f-1-4l-ii-usm-lens/specification.html>

¹⁰⁶ Ver especificaciones en: <https://hdvideoshop.com/en/canon-ef-ef-s/2204--samyang-xeen-24mm.html>

Al empezar a hacer uso entonces de la mano izquierda como sostén de la cámara, se pierde inevitablemente capacidad de manejo de los ajustes sobre los anillos de enfoque y diafragma de la óptica. En relación, al diafragma, al trabajar en el laboratorio sobre una iluminación “plana” y no ser un factor participante (la iluminación) en los propósitos del laboratorio, la dificultad en el manejo del anillo que controla la mayor o menor apertura del diafragma no fue un inconveniente significativo.

Pero a la hora de hacer correcciones sobre el anillo de enfoque está cuestión de la desproporción de pesos sí que representó un problema de operatividad importante. En principio, cuando filmamos con una óptica gran angular, la profundidad de campo, en condiciones lumínicas aceptables que no obliguen a una excesiva apertura del diafragma, aumenta considerablemente. Pero la *JVC 300* contiene un sensor super35mm, con un tamaño de 13,5M pixels, lo que en relación a la profundidad de campo produce una reducción sustancial de la misma. Por tanto, aunque trabajemos con distancias focales cortas (como las lentes 24mm que se usaron en ambas sesiones), el acto de enfoque y reenfoque de un cuerpo en movimiento al filmar con la *JVC 300* se vuelve más exigente. En ese contexto operacional, encontrarse en la obligación de utilizar al menos parte de la mano izquierda (principalmente la zona entre muñeca y palma de la mano), para soportar el peso de la cámara, dificultaba en exceso el necesario juego de dedos, de esa mano izquierda, para manejar con fluidez el anillo de enfoque.



Figura 18. Mano sostiene óptica cine sobre JVC 300

©Arturo Prieto

El otro factor en relación al peso y ergonomía de esta cámara que mayor influencia tuvo sobre el proceso de filmación en las sesiones 3 y 4 del laboratorio, fue el relativo a la mayor o menor facilidad que encontramos a la hora de *hacer cuerpo con la cámara*. Al incorporar la *JVC 300* al flujo de experimentación del laboratorio, más allá de los rasgos específicos que la definen, se constató rápidamente la diferencia *per se* entre una cámara *al hombro* y una cámara *en mano* en su vínculo con este gesto primordial de *hacer cuerpo con la cámara* como acto constitutivo de la *cámara-cuerpo*. Esta diferencia esencial ya fue abordada, recordemos, en la introducción al paso de la *cámara en mano* (*Bell&Howell*) a la *cámara al hombro* (*Éclair NPR*) en Jean Rouch (ver introducción al cap.3.2).

La experimentación en primera persona, en el marco reglado del laboratorio, de esta diferencia a la hora de conectarse con una tipología de cámara y otra, permitió entonces esa directa constatación de cómo el cuerpo filmante establece un vínculo dispar con el cuerpo de la cámara cuando la sostiene entre las manos que cuando llevamos la cámara hacia nosotros para soportar su peso principal sobre el hombro. Cuando sostenemos la cámara con nuestras manos podemos acercarla significativamente a nuestro eje corporal, pero cuando nos conectamos *cámara al hombro* el cuerpo de cámara es abrazado por nuestro propio cuerpo. La conjunción física de partida es, entonces, indudablemente mucho mayor.

En el caso concreto de la *JVC 300*, más allá del hecho en sí de ser una cámara *de mano*, se sumo a esta dificultad *per se* la cuestión anteriormente abordada de la descompensada ergonomía fruto del desigual reparto de pesos entre cuerpo de cámara y óptica. La consecuencia directa fue la vivencia de un claro sentimiento de desconexión con la propia cámara mientras filmábamos. Esta consecuencia se conectará con otras vivencias asociadas, como la que será analizada desde la percepción de sentirse “un cuerpo sin cámara”, a la hora de explorar las expresiones y comportamientos vivenciados como *cámara-cuerpo* a lo largo de estas sesiones 3 y 4 del laboratorio (cap.4.3).

Por último, otro factor tecnológico asociado a la *JVC 300* terminó igualmente por influir en esta difícil relación entre cuerpo filmante y cuerpo de cámara. En este caso nos referimos a la opción del uso de la pantalla LCD y la posibilidad con ello de modificar la altura de la cámara respecto de los ojos del cuerpo filmante.

Al empezar a utilizar la pantalla LCD de la *JVC 300* como herramienta de visión aparece consecuentemente la posibilidad de llevar tanto nuestro eje de mirada como el propio encuadre más cerca del suelo que cuando filmamos a través del visor electrónico.

Esto se produce como consecuencia de que, al mirar a través de la pantalla LCD y “despegar” los ojos del visor, los brazos pueden hacer descender el cuerpo de cámara (unos 30 cm) lo que, en el contexto de filmación en el laboratorio, acercaba más la simetría de altura de miradas entre cuerpo filmante y cuerpo filmado cuando la bailarina se movía en posiciones de flexionada hacia el suelo o directamente tumbada (ver fragmento sesión 4)¹⁰⁷.

Esta cuestión de la altura de cámara respecto del sujeto filmado se unía, al empezar a experimentar con la *JVC 300*, a la sensación de mayor movilidad que producía, en un principio, el menor peso de la misma respecto de la anterior cámara (*JVC 700*).

Sin embargo, esta mayor facilidad en los desplazamientos por el espacio como *cámara-cuerpo* así como en los movimientos sobre el propio eje del cuerpo en tanto que eje de cámara, trajo consigo igualmente un significativo cambio en la forma en la que la propia *cámara-cuerpo* se percibía a sí misma al empezar a experimentar con esta diferente ergonomía de cuerpo de cámara. Esta transformación y sus consecuencias sobre el proceso de experimentación durante el rodaje serán igualmente abordadas

¹⁰⁷ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/jptnxtm8w6a137x/Sesion%204.mp4?dl=0>

con detalle en el apartado correspondiente al estudio de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* en el marco de este laboratorio (ver cap.4.3).

iPhone 5 - *smartphone* (sesiones 5 y 6)

Formato: HD / Ergonomía: *cámara en mano* / Óptica: 4.1 mm



Figura 19. Cámara iPhone 5

Tras la fase de experimentación durante las sesiones 3 y 4 con la *JVC 300*, se decidió seguir explorando las posibilidades y limitaciones de la filmación *cámara en mano* con un cuerpo de cámara aún más ligero y reducido. Para ello, se incorporó al proceso (sesiones 5 y 6) el uso de la cámara de un teléfono móvil tipo *smartphone*: el *iPhone 5*¹⁰⁸.

La cámara de este modelo de *smartphone* es, como en todo este tipo de dispositivos electrónicos, de reducidísimas dimensiones. Pero, lógicamente, lo que aquí consideraríamos el cuerpo de cámara englobaría necesariamente todo el conjunto del aparato telefónico. El *iPhone 5* entonces, entendido como cuerpo de cámara, no sólo es de un tamaño notablemente menor que la mayoría de cámaras de vídeo digital (12,38cm x 5,86cm) sino que, igualmente, su peso es claramente inferior (112gr)¹⁰⁹. Para un manejo un poco más sencillo en filmación prolongada se incorporó al cuerpo de cámara un *grip*¹¹⁰, también reducido, que al funcionar en modo empuñadura permite reducir la apertura de la mano y muñeca mientras filmamos, con su consecuente reducción de la tensión que se genera en esta zona del cuerpo si operamos con la “mano abierta” (forma en la que normalmente sostenemos un teléfono de estas características).

¹⁰⁸ Durante algunas de las sesiones del taller de *gimnasia fílmica* con Pascale Feghali (ver cap.3.3.2) ya se había probado a filmar con este tipo de cámara. Influyó también entonces el interés por trasladar al laboratorio la exploración de sensaciones que se tuvieron durante dicho taller al operar con una tipología de cámara tan ligera.

¹⁰⁹ Ver especificaciones en: https://support.apple.com/kb/sp655?locale=es_ES

¹¹⁰ Ver características en: https://www.bhphotovideo.com/c/product/1124239-REG/shoulderpod_s1_shoulderpod_s1_professional_smartphone_rig.html/specs

En lo que se refiere a la óptica que incluye este modelo de *smartphone*, el *iPhone 5* cuenta con una lente de distancia focal mínima de 4.1mm lo que, a partir del tamaño del sensor (4.54X3.42mm) de esta cámara, equivaldría aproximadamente a un objetivo angular 30mm en formato 35mm; factor, por tanto, que permitía preservar el principio rector en el laboratorio de filmar siempre en *caméra de contact*. Aunque la cámara opera los ajustes de foco y apertura del diafragma (digital en este caso) de forma automática, al ser cámaras con sensores de tamaño tan reducido, la profundidad de campo es tan amplia que no afecta por lo general a la dinámica de enfoque de un cuerpo en movimiento.

En cualquier caso, en lo que respecta al proceso de rodaje durante las sesiones en las que esta cámara fue empleada en el marco del laboratorio, las variaciones sobre la apertura de diafragma o sobre el enfoque (siempre en automático) no resultaron finalmente relevantes en el desarrollo de cada una de las experiencias de filmación.

En cambio, el factor relativo al tamaño y peso de cámara anteriormente indicado sí que operó una influencia claramente significativa en las dos sesiones en las que el *iPhone 5* participó en el laboratorio. En contraste con la difícil experiencia de filmación durante las sesiones precedentes con la *JVC 300*, la ligereza del *iPhone 5* facilitaba su manejo junto al hecho, lógicamente, de estar operando en este caso en modo completamente automático. En este sentido, tanto el peso como la ergonomía del agarre del cuerpo de cámara (mediante el *grip* acoplado) permitían un movimiento fluido en el cuerpo filmante desde cualquier postura. Pero, al mismo tiempo, y en lo que podría considerarse un ir más allá a partir de lo vivenciado anteriormente con la *JVC 300*, el reducidísimo peso del *iPhone 5*, en su condición de cuerpo de cámara, dificultaba enormemente la conjunción e interconexión entre cuerpo filmante y cuerpo de cámara en ese primordial gesto de *hacer cuerpo con la cámara*. De alguna manera, la cámara, por su falta de peso, apenas es sentida por el cineasta que la porta, lo que acaba produciendo una clara pérdida de la experiencia física del contacto entre ambos cuerpos; en un proceso en el que el peso de un cuerpo y la gravedad que genera parecen convertirse en factores que amplifican en la *cámara-cuerpo* la conexión con la dimensión física del propio proceso.

El siguiente elemento característico del *iPhone 5* que igualmente tuvo una influencia significativa en el proceso de experimentación fílmica durante el laboratorio se encuentra relacionado con la experiencia de visionado de la imagen en filmación a través de su pantalla LCD. Como en cualquier *smartphone*, la pantalla del teléfono opera como accesorio de visión de lo que estamos filmando cuando utilizamos el modo vídeo de la cámara que incorpora. A diferencia de una cámara de vídeo profesional, ya sea tipo *handycam* o tipo cámara *ENG*, la relación entre tamaño del cuerpo de cámara y tamaño de la pantalla LCD supone en este caso la particularidad de que el tamaño de dicha pantalla (en alto x ancho) es casi el mismo que el del propio *smartphone*. En este sentido, cuando filmamos con el *iPhone 5*, la sensación en cierta manera es la de estar moviendo, no tanto una cámara, como un marco de visión en sí mismo.

Dentro de este singular contexto de rodaje aparece de nuevo una cuestión en relación a la experiencia de mirar lo que filmamos que, como vimos, surgió por primera vez en la investigación a partir del momento en que el vínculo con el visor de la cámara tomó importancia en la relación que Jean Rouch mantenía con su cámara. Recordemos cómo

este momento llegó con las primeras experiencias en el uso de un visor *óptico* (*Éclair NPR*) tras dejar de filmar a través de un visor *externo* o por *paralaje* (*Bell&Howell*) que, como simple marco correlativo al ángulo de visión de la cámara, no se diferenciaba del mirar con nuestros propios ojos (ver cap.3.2.1). Sin embargo, al empezar a mirar a través de un visor que mostraba lo que la cámara “ve” (la imagen proveniente de la óptica mediante un sistema de espejos – *réflex*), aparecía por primera vez el fenómeno de percepción óptica de la convivencia simultánea de dos imágenes de naturaleza distinta: la imagen de lo que ven mis ojos y la imagen de lo que “ve” la cámara (reflejada en el visor).

Esta particular “disonancia” perceptiva recordemos igualmente cómo llevó a Rouch a empezar a hablar de la *mirada del camaleón*, de esa singular “dislocación visual” que le producía la experiencia de mirar con el ojo izquierdo la realidad externa y, simultáneamente, mirar con el ojo derecho (a través del visor) la realidad que le mostraba la cámara; imagen, recordemos también, “perturbada” por la ligera vibración que se transfería al visor *óptico* fruto del movimiento giratorio del obturador de la cámara.

En el marco de una filmación con tecnología digital, como es el caso del *iPhone 5*, la convivencia simultánea de lo que vemos y de lo que “ve” la cámara en cierto sentido es aún más intensa; puesto que, ya sea a través del visor *electrónico*, o ya sea a través de la pantalla LCD, la imagen que nos muestran ambos accesorios de visión es en realidad la imagen de lo que la propia cámara está registrando (a diferencia de la visión a través del visor *óptico* de una cámara analógica). Por tanto, en el contexto de una filmación digital, se produce a un mismo tiempo la confluencia en nuestra mirada de lo real y de lo filmado.

Esta particularidad, inherente a toda experiencia de filmación en formato digital, fue generadora de una experiencia singular durante la sesión 5 del laboratorio *Kino-Dérives 17*. La tarde en la que tuvo lugar dicha sesión, el edificio que acoge el estudio de rodaje donde se desarrolló todo el laboratorio, sufrió un corte del suministro eléctrico que dejó consecuentemente el espacio “a oscuras”. En un primer momento se pensó lógicamente en cancelar la sesión hasta el próximo día. Pero, mientras cineasta filmante y bailarina esperaban a una eventual vuelta del suministro eléctrico interrumpido, surgió una idea. ¿Por qué no filmar con el espacio a oscuras y la iluminación puntual (*spotlight*) que ofrece la linterna del *iPhone 5*? Seducidos por la propuesta nacida de lo imprevisto, se decidió probar a filmar bajo esas particulares condiciones lumínicas.

Más allá de la intensa experimentación fílmica en la relación cuerpo filmante-cuerpo filmado que ofreció esa situación *serendípica*, en lo referente al anterior fenómeno perceptivo del ver simultáneamente lo real y lo filmado, se produjo igualmente, a ojos del cuerpo filmante, una experiencia significativa.

Al encontrarse el espacio a oscuras, contrariamente a lo que normalmente sucede cuando filmamos en un espacio bien iluminado, la luminosidad de la pantalla LCD del *iPhone 5* era considerablemente superior a la del entorno e, incluso, algo superior a la del cuerpo filmado que recibía de forma directa la luz de la linterna del teléfono-cámara. En ese contexto de disparidad lumínica, la imagen que los ojos del cineasta

filmante percibían del cuerpo filmado y la imagen que esos ojos “filmantes” veían en la pantalla LCD eran completamente diferentes; la imagen de un mismo cuerpo y dos imágenes completamente distintas (ver fragmento sesión 5)¹¹¹. A la cuestión lumínica habría que añadirle también aquí, como elemento favorecedor de esa disparidad de imágenes, el hecho tecnológico de que la imagen que ofrece la pantalla de un *smartphone* como el *iPhone 5*, en ese momento del avance tecnológico de estos dispositivos telefónicos, es una imagen cargada de lo que se entiende como una factura “vídeo”, de una imagen por tanto que no trasmite de por sí un excesivo sentido de “realidad” (a diferencia, por ejemplo, de esa imagen tan “real” que ofrecía la cámara *Red One* en la experiencia de rodaje en *Arraianos*).

Así pues, esa intensa disparidad simultánea en la percepción de la imagen de un mismo cuerpo que estaba siendo filmado de forma prolongada, generó, a partir de dichas particularidades tecnológicas, una experiencia de “dislocación visual” que trasladó al cuerpo filmante a una vivencia en absoluta resonancia con aquella singular “dislexia fílmica” que según Jean Rouch permitía “cruzar el umbral de lo imaginario” (Rouch, 1989a, p.116).

Black Magic Ursa Mini EF¹¹² – cine digital (sesión 8)

Formato: 4K / Ergonomía: cámara al hombro / Óptica: Samyang Xeen 24mm



Figura 20. Cámara Black Magic Ursa Mini EF

Tras la experiencia con las pequeñas dimensiones y reducido peso del *iPhone 5*, y después de una sesión intermedia con la JVC 700 como forma de volver a las sensaciones con una cámara entre la ligereza del *smartphone* y la envergadura de una cámara 16mm o de cine digital, se decidió era el momento de probar a filmar con este último formato, el del *cine digital*, a través del conjunto de cámara que rodea el corazón de la *Ursa Mini*.

Al igual que la cámara *Red One*, también de tecnología *cine digital*, que fue empleada para el rodaje de *Arraianos* (ver cap. 3.2.2), la *Ursa Mini* es en realidad un cuerpo de cámara que opera como núcleo o *motor* principal de la cámara en su conjunto; tipología de cámara introducida anteriormente como cámara de conformación

¹¹¹ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/kt9yu9evpvscuct/Sesion%205.mp4?dl=0>

¹¹² En adelante, *Ursa Mini*

modular. Así pues, para preparar la *Ursa Mini* de cara a un dispositivo *cámara-cuerpo* era necesario incorporar a ese núcleo principal los accesorios indispensables asociados a este tipo de filmación: visor electrónico, soporte de hombro, empuñadura o agarre de mano (ver fig. 22). Una vez integrados en el cuerpo de cámara dichos accesorios, y una vez incorporada la óptica apropiada, el conjunto del aparato pasará del pequeño “núcleo” en forma de cubo (20cm x 15cm x 20cm), que tenía un peso de poco más de 2,2Kg, a una cámara de envergadura mucho mayor y con un peso (al incluir también batería) de aproximadamente 7Kg.



Figura 21. Incorporación de accesorios sobre el “núcleo” de la *Ursa Mini* / ©Black Magic

A partir de este ensamblaje derivado de la necesidad de filmación *cámara al hombro*, desde el otro extremo de la experiencia con el pequeño *iPhone 5*, la *Ursa Mini* jugó igualmente un rol significativo durante la sesión 8 del laboratorio en relación a la influencia del peso y la ergonomía de la cámara a lo largo del proceso de filmación. En este caso, fue finalmente el factor ergonómico el que se constituyó como un elemento mayormente obstaculizador de la fluidez en la interconexión cuerpo filmante-cuerpo filmado durante el devenir de la propia filmación.

Habría que partir del hecho, en cualquier caso, de que a la hora de filmar en *cámara-cuerpo* los factores consustanciales a la tipología de cámara en cuanto a peso y ergonomía son inseparables; principalmente en la medida en que si la ergonomía del diseño del cuerpo o conjunto de cámara es facilitadora (como el sueño de *le chat sur l'épaule* de Beauviala) el peso resultante de cuerpo y óptica de cámara no supondrá necesariamente un impedimento significativo a dicha fluidez en el filmar.

Sin embargo, en el caso de la *Ursa Mini*, si bien el peso final de casi 7Kg, al tratarse de una cámara portada al hombro, era “soportable” para un cuerpo filmante mínimamente entrenado¹¹³, la falta de acople suficiente en la suma de accesorios al núcleo de cámara, unido al desigual reparto del peso respecto del eje corporal que se crea a partir del hombro derecho del cuerpo filmante, no facilitaba finalmente una armónica conexión cuerpo filmante-cuerpo de cámara en el *hacer cuerpo con la cámara*.

¹¹³ Resultaría pertinente igualmente mencionar aquí que entre la sesión 7 y 8 (donde se experimentó con la *Ursa Mini*) pasaron casi tres meses, debido principalmente a problemas de salud tanto de la bailarina como del cineasta filmante. En este sentido, llegado el momento de filmar con esta nueva cámara, el cuerpo filmante, aún habiendo entrenado con la *gimnasia filmica* durante los días anteriores, no se encontraba en el nivel de competencia física que había logrado adquirir para las sesiones anteriores previas al mencionado “parón”.

Paradójicamente, al mismo tiempo, tal y cómo será abordado en el capítulo correspondiente al estudio de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* manifestados durante el laboratorio (cap.4.3), la lentitud que se hacía necesaria en los movimientos del cuerpo filmante a la hora de desplazarse desde esta difícil ergonomía, generó un *tempo* particular en el acto filmante que ayudaría inesperadamente a la conformación de un ritmo propio al cineasta filmante.

Otro aspecto significativo de la tecnología de la *Ursa Mini*, que influyó en el proceso de filmación, parte de la calidad del sensor mismo de la cámara así como su incidencia sobre los ajustes de enfoque y reenfoque de la imagen.

El sensor de la *Ursa Mini*, como cámara perteneciente a las tecnologías del *cine digital*, es un sensor Super 35 con un tamaño de 22mm X 11.88mm¹¹⁴, lo que le permite, al igual que cámaras de este formato como la *Red One*, registrar imágenes con una elevada resolución y detalle.

Por un lado, esta altísima calidad de imagen que, lógicamente, se transfería en buena parte al visor de la cámara, ayudaba (más si cabe al hacer uso del visor y no de la pantalla LCD) a la sensación inmersiva en el introducirse en el espacio a través de la imagen que la cámara está registrando.

Pero, por el otro lado, al tratarse de un sensor de un tamaño tan considerable (equivalente al Super 35mm en formato analógico), aunque se estuviera operando con una óptica gran angular (24mm) que, como sabemos, ayuda a ampliar la profundidad de campo en la imagen, el proceso de ajuste del enfoque de la bailarina en movimiento resultaba altamente exigente. Si bien se intentaba mantener una distancia física entre cuerpo filmante y cuerpo filmado lo más constante posible, cuestión que parecía igualmente ayudaba a la vivencia de interconexión entre ambos, las inevitables variaciones en la distancia entre cuerpos superiores a intervalos de 10-15cm suponían una constante demanda de la imagen en hacer pequeños reajustes en el anillo de foco de la Samyang Xeen 24mm. En este contexto de alta exigencia técnica en el manejo de la óptica angular a lo largo del plano-secuencia, dicha cuestión derivada de la tecnología del sensor de la *Ursa Mini* acabó entonces por constituirse en un factor añadido a la dificultad de fluir y poder llegar a disfrutar de la experiencia misma de la filmación.

¹¹⁴ Ver especificaciones en:

<https://www.blackmagicdesign.com/es/products/blackmagicursaminipro/techspecs/W-URSA-08>

Braun Nizo 801 Macro - Silver¹¹⁵ (sesión 9)

Formato: Super 8mm/ Ergonomía: *cámara en mano*/ Óptica: Schneider-Kreuznach Variogon 7-80mm

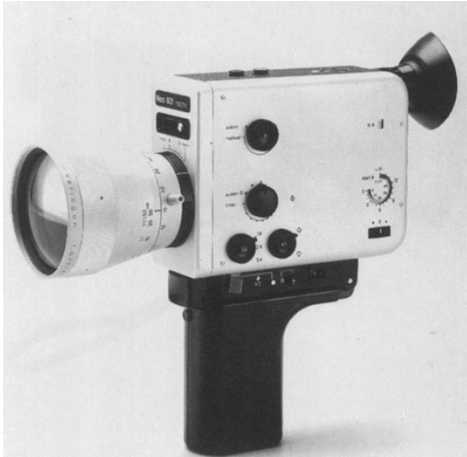


Figura 22. Cámara Braun Nizo 801 Macro – Silver

Las últimas dos sesiones (9 y 10) dieron paso a la experimentación con cámaras de formato analógico o fotoquímico. Como ya señalamos en el inicio de este capítulo, la introducción en el laboratorio del manejo de cámaras analógicas fue pospuesto intencionadamente a la fase final del mismo como consecuencia de la inevitable limitación de la duración máxima del plano de rodaje. En el caso de una cámara 16mm de motor eléctrico dotada de un chasis de 122 metros (como la *Éclair NPR* o la *Aaton 7LTR*), recordemos que permite disponer de hasta casi 11 minutos de filmación en continuidad; duración considerable pero claramente inferior a la media de cada plano-secuencia rodado en las sesiones anteriores del laboratorio, con cámaras de formato digital, cuya duración media rondaba los 25 minutos. Pero más aún, cuando hacemos uso de una cámara Super 8, tal y como se decidió para la sesión 9, el tiempo máximo del plano de rodaje será siempre de un máximo de 3 minutos (correspondientes a los 15 metros de negativo que contiene un *cartucho* de este formato).

Así pues, cómo encajar dentro de las premisas iniciales del laboratorio, entre las que se encontraba la duración final de cada plano-secuencia en función de la resistencia física de cuerpo filmante y cuerpo filmado, el uso de cámaras analógicas, planteaba un evidente problema de partida en la medida en que el formato fotoquímico, de por sí, predeterminaba dicha duración final del plano-secuencia sobre el que experimentar. En cualquier caso, esta cuestión, en lo referente a la limitación temporal que plantea el formato Super 8mm, será apropiadamente abordada al final de este epígrafe, una vez haya sido definida primero la influencia de los aspectos relativos al específico cuerpo de cámara de la *Nizo 801* empleado para esta sesión del laboratorio.

¹¹⁵ En adelante, *Nizo 801*

El primero de estos aspectos, como así hicimos anteriormente para cada cámara participante en esta experiencia de investigación filmica, sería el relativo al peso y ergonomía de la cámara. La *Nizo 801*¹¹⁶, con un peso de 1,5Kg, presenta un cuerpo de cámara propio al formato Super 8. Se trata entonces de una cámara *de mano* dotada de una empuñadura con la que sostener la cámara. Esta cualidad identitaria de las cámaras Super 8, la del agarre mediante *grip* o empuñadura, dentro del estudio de la ergonomía del conjunto de las cámaras *de mano* que han intervenido en la investigación (la *Nizo 801* sería la última de ellas), merece ser abordada con cierto detalle.

La diferencia principal, fruto del diseño del cuerpo de cámara, entre sostener *en mano* una cámara de vídeo digital (como la *Canon Vixia S21* de *People's Park* o la *JVC 300* de las sesiones 3 y 4 del laboratorio), reside fundamentalmente en la diferencia entre sostener la cámara sobre la palma de la mano (abierta) o mediante el agarre de la mano (cerrada). Esta diferencia, en apariencia quizá irrelevante, tiene tres consecuencias directas sobre el manejo de la cámara y la experiencia de la filmación.

La primera de ellas es el grado de exigencia para esta parte del cuerpo del cineasta en el marco de una filmación prolongada. Esta cuestión, como es lógico, está igualmente vinculada con el peso total de cada cámara, pero, si filmamos en continuidad durante un tiempo significativo, al sostener la parte principal del peso de la cámara *sobre la palma de la mano* (derecha normalmente), la carga que produce sobre la muñeca, que permanecería necesariamente abierta en esta posición (ver fig.23), acaba inevitablemente restando resistencia a dicha mano (tanto muscular como tendinosa) con el paso de los minutos de rodaje. Sin embargo, cuando filmamos mediante el uso de una empuñadura como las que contiene el propio cuerpo de una cámara Super 8 (o como la que fue empleada mediante accesorio para el *iPhone 5*), la mano permanece cerrada en torno a la empuñadura (ver fig.24), lo que facilita, no sólo la sujeción del cuerpo de cámara (que en el caso de la *Nizo 801* es tres veces superior al de la *Canon Vixia S21*), sino que termina por ser una postura de mano y muñeca menos exigente y problemática para la fisonomía de esa parte del cuerpo filmante.



Figura 23. Manos sostienen vídeo cámara digital / ©Arturo Prieto

Figura 24. Manos sostienen cámara Super 8 / ©Arturo Prieto

¹¹⁶ Ver especificaciones en:

https://www.filmkorn.org/super8data/database/cameras_list/cameras_nizo/cameras_nizo.htm
(seleccionar: *801 Macro - Silver*, dentro del cuadro inicial del enlace)

En segundo lugar, al poder soportar gran parte del peso de la cámara con la mano que agarra la empuñadura, la otra mano se encuentra más liberada lo que le permite operar con mayor comodidad sobre la óptica o sobre otros elementos del cuerpo de cámara (interruptor de velocidad variable, modo de exposición,...). Esta ventaja fruto de la filmación *en empuñadura*, en relación a la filmación *sobre palma de la mano* de las vídeo-cámaras digitales, sería en principio más específica de las necesidades de la cámara Super 8 en la medida en que es más habitual el manejo manual de la óptica en este último caso que en muchos de los modelos de *handycams* digitales. Ahora bien, si recordamos las dificultades de operatividad de cámara acontecidas durante las sesiones 3 y 4 del laboratorio, fruto del manejo de la *JVC 300*, al tener que usar también la mano izquierda (que operaba la óptica) para sostener y equilibrar buena parte del peso del conjunto de cámara (cuerpo + lente), la sujeción aquí en modo *sobre palma de la mano* era sin duda problemática a la hora de poder manejar con fluidez los ajustes necesarios en la óptica, como el anillo de enfoque o el anillo de modificación del diafragma. En este caso, un rediseño del cuerpo de la *JVC 300* para la filmación *en empuñadura* quizá hubiera facilitado o solucionado parte de los problemas detectados durante su uso en el laboratorio.

Por último, al experimentar la filmación con una cámara Super 8 como la *Nizo 801*, al sostener la cámara *en empuñadura* y no *sobre palma de la mano*, leve pero significativamente se modifica también aquí el modo de *hacer cuerpo con la cámara*. La diferencia principal a la hora de conectarse cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara en este caso se encuentra curiosamente en la distancia que entre un cuerpo y otro produce la posición de la muñeca que sostiene la cámara en función de si la portamos *en empuñadura* o *sobre palma de la mano*. Al sostener una cámara, aún de tamaño reducido, sobre la palma de la mano, la propia mano ha de girar hacia detrás, lo que produce como consecuencia que el antebrazo y el codo se separen del eje corporal (ver fig.25). Sin embargo, cuando sostenemos una cámara *en empuñadura* la muñeca (cerrada) permanece alineada respecto del antebrazo lo que permite mantenerlo pegado al resto del cuerpo (ver fig.26).



Figura 25. *Hacer cuerpo* con la *JVC 300* / ©Arturo Prieto

Figura 26. *Hacer cuerpo* con la *Nizo 801* / ©Arturo Prieto

Durante la experiencia de la filmación con la *Nizo 801* en el marco del laboratorio esta diferencia fue claramente percibida. En este sentido, resulta esencial tener en cuenta en todo momento el hecho de que la ergonomía de la cámara Super 8, con este modo de filmación *en empuñadura*, está pensada para una filmación necesariamente a través del visor de la cámara, ya que, en tanto que formato analógico (no electrónico), la *Nizo 801* pertenece a una tecnología de cámara anterior al uso de accesorios de visión en cámara como la pantalla LCD, propio de las cámaras de vídeo digital. Así pues, al conjugarse la filmación *en empuñadura* con la filmación a través del visor, el modo en que hicimos *cuerpo con la cámara* al utilizar la *Nizo 801* durante la sesión 9 del laboratorio fue mucho más intensa y directa que lo experimentado con las cámaras digitales de sujeción *en mano*.

Por último, volvemos entonces a la cuestión inicial de la influencia de la duración máxima del plano de rodaje cuando filmamos en Super 8, una vez definida la forma en que la ergonomía de esta tipología de cámara influye desde el principio sobre el proceso de filmación.

Al inicio de la sesión 9, durante la preparación y el calentamiento previo que compartían, como en cada sesión del laboratorio, cineasta filmante y bailarina (ver cap. 3.3.3), se era lógicamente consciente de que ese día en particular se iba a rodar con una cámara que permitía un máximo de 3 minutos de filmación en continuidad. Pero, al mismo tiempo, lo cierto es que, hasta esos instantes previos al inicio de la filmación con la *Nizo 801*, no se había pensado concretamente cómo se iba a resolver ese condicionante en relación a la voluntad y a la premisa de filmar durante un tiempo prolongado (entre 20-25 min. en vez de 3 min.). De hecho, la única decisión concreta en esos momentos fue la de empezar a filmar los primeros minutos sin activar motor (impresionar negativo) para que la filmación en plano-secuencia de los casi 3 minutos del cartucho de Super 8 se produjera en los minutos finales de esa particular sesión del laboratorio. Esta estrategia de rodaje *sui generis* participaba también de la confianza en que la bailarina no fuera consciente del “truco”¹¹⁷. Finalmente, y casi inesperadamente, el cuerpo filmado no llegó a darse cuenta hasta que el motor de la cámara se puso en marcha.

Pero la realidad fue que, cuando ya se habían iniciado los primeros movimientos en la coreografía cuerpo filmante-cuerpo filmado, que se improvisaba “ritualmente” en cada sesión, el cuerpo filmante se encontró en una situación tan incómoda como imprevista.

¹¹⁷ “Logro” en principio nada sencillo, el de que el cuerpo filmado no se diera cuenta de que durante los primeros minutos la filmación era un *como sí* y en realidad no se estaba rodando, ya que el motor de la cámara Super 8 produce un ruido claramente perceptible cuando está en funcionamiento.

Porque yo al principio cuando he empezado, claro, he empezado con una situación completamente nueva y es: yo empiezo y no estoy rodando. Entonces... ¿cuándo empiezo a rodar? (Sesión 9, 2017, min.6)¹¹⁸

La sensación de incomodidad venía entonces principalmente del hecho de que el cuerpo filmante, al tener que pensar y tomar una decisión en principio consciente sobre cómo resolver en ese momento la problemática previa derivada de la tecnología de rodaje en Super 8, se veía consecuentemente filmando y pensando racionalmente a la vez, circunstancia que no favorecía la voluntad por explorar una conexión menos cerebral con el proceso de filmación al tiempo que con el cuerpo filmado y con su propio cuerpo.

Y al minuto y pico me he dicho: “no lo vas a poder decidir, es que cada encuadre es un buen plano y me gusta, me gusta”... no sé, me gustaba todo. Y entonces me he dicho: “bueno, pues... lo va a tener que decidir tu cuerpo”... es decir: “tú olvídate de ahí... ya habrá un momento en el que te pongas a filmar, no va a ser el plano, no va a ser tal punto o tal otro, necesitas unos minutos”. (Sesión 9, 2017, min.7)

Se produjo entonces, como vemos, un acontecimiento significativo, dentro de esta penúltima sesión del laboratorio, en la interrelación entre dimensión maquina y dimensión corporal en una experiencia en *cámara-cuerpo*; particular situación en la que el condicionante de cámara (limitación de la duración del plano de rodaje) terminó por activar el *pensamiento* corporal (“lo va a tener que decidir tu cuerpo”).

Y, de hecho, no sé en qué momento he empezado a rodar [...] Y es la primera vez... es decir, hasta ahora he intentado no pedirle nada a la mente (durante las sesiones anteriores), sobre todo, ni al cuerpo. No es la primera vez entonces que no le pido nada a la mente, pero sí la primera vez que se lo he pedido directamente al cuerpo. (Sesión 9, 2017, min.8)

¹¹⁸ Las citas añadidas en este apartado pertenecen a las grabaciones de audio que, como introdujimos, fueron registradas al término de cada sesión del laboratorio, en las que cineasta filmante y bailarina intercambiaban las impresiones y vivencias más significativas de lo que acaba de ser experimentado durante la filmación (ver Anexos). Dichas reflexiones y percepciones ocuparán un lugar predominante en el capítulo dedicado al estudio de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* durante el desarrollo del laboratorio (ver cap. 4.3).

Aaton XTR PROD¹¹⁹ (sesión 10)

Formato: Super 16mm/ Ergonomía: *cámara al hombro*/ Óptica: Zeiss 10mm



Figura 27. Cámara Aaton XTR Prod

La última cámara introducida en el laboratorio fue la cámara de formato 16mm Aaton XTR. Esta cámara es en realidad un modelo mejorado (a finales de los 80) de la *Aaton LTR* que utilizó, en una de sus primeras versiones, Raymond Depardon durante la filmación de *San Clemente* e, igualmente, el propio Rouch¹²⁰ a partir de los años 80 tras dejar de filmar con su “segundo amor”, la célebre *Éclair NPR*. Así mismo, la cámara *Aaton XO*, empleada sobre un *rig* de *steadicam* durante la pieza *Trypps#6 (Malobi)*, de Ben Russell, anteriormente analizada, recordemos es también una versión básica de la *Aaton XTR*¹²¹.

A la hora de experimentar con esta cámara se percibieron, primero de todo, los beneficios de la elaborada ergonomía que Beauviala innovó a través de su concepto de “le chat sur l’épaule” (ver cap 3.2.2). Aunque la *Aaton XTR*, junto con la *Ursa Mini*, fuera finalmente la cámara de mayor peso utilizada en el laboratorio (7,5 Kg y casi 7Kg correspondientemente), la facilidad de manejo y movimientos en *cámara-cuerpo* con la *Aaton XTR* era mucho mayor que con la *Ursa Mini*. Así pues, la singular ergonomía de la *Aaton XTR* permitía una interconexión más “orgánica” entre cineasta y cuerpo de cámara a la hora de ese *hacer cuerpo con la cámara*.

Directamente vinculado a esta cuestión de la facilidad en moverse y fluir con la cámara, tuvo igualmente una incidencia significativa, en esta última sesión del laboratorio, un factor derivado del negativo de rodaje. Lo interesante aquí fue que dicho factor de influencia no se produjo tanto por una cuestión propia de la cámara sino del propio proceso del laboratorio *Kino-Dérives 17*. Esto se debe a que, por

¹¹⁹ En adelante, *Aaton XTR*

¹²⁰ De hecho, en abril de 1983, Rouch filmó un retrato a dos cámaras de Raymond Depardon, también en plano-secuencia, en el que podemos ver (al empezar a filmarse recíprocamente a partir del min. 7) cómo portan esta cámara Aaton el uno y el otro simultáneamente (ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=-GnwBF2X4ZY>)

¹²¹ Ver especificaciones en: <http://handheldfilms.com/aaton-xtr-prod/>

primera vez en el desarrollo de este laboratorio de experimentación fílmica, no se pudo contar con material de registro en cámara¹²². Por tanto, durante esta última sesión la cámara utilizada no contenía, en este caso en su chasis, negativo alguno que impresionar a lo largo de la filmación. Esto, paradójicamente, permitió experimentar un fuerte contraste con la experiencia de filmación de la sesión anterior, en la que se rodó con cámara y negativo Super 8¹²³. Ya que, inesperadamente, la experiencia de la tensión creativa mientras filmamos entre una sesión y otra fue del todo antitética.

Si bien en el caso de la vivencia con la *Nizo 801*, apenas una semana antes de experimentar con la *Aaton XTR*, la filmación de un solo plano de apenas 3 minutos se convirtió en una vivencia concentrada, marcada por una intensa tensión creativa fruto de la conciencia corporal de que todo sería filmado en pocos minutos, cuando se inició la coreografía de movimientos entre cuerpo filmante y cuerpo filmado con la *Aaton XTR*, la percepción de esa tensión creativa había prácticamente desaparecido. La razón objetiva de esa transformación era evidente. Al ser consciente como cuerpo filmante de que lo se estaba experimentando a través de la cámara no estaba siendo registrado por la propia cámara, la lógica tensión creativa derivada de intentar filmar, impresionar una huella tangible y sensible de lo que estaba siendo explorado, percibido a través del visor de la cámara, perdía desde el principio su razón de ser. Así pues, en cierta forma, al igual que ocurrió durante la sesión 5 (*smartphone iPhone 5*), la carencia produjo un fruto inesperado.

En el transcurso de pocos días, dicho contraste entre la tensión propia de tener pocos minutos para filmar un solo plano y la ausencia de tensión al saber que nada está siendo registrado, permitió una vivencia en primera persona de cómo influye en el proceso de filmación la conciencia de cuánto tiempo disponemos hasta que el material de registro se termine.

Así mismo, este condicionamiento, que partía del factor tecnológico de tener que filmar con un material de registro de coste significativo (negativo 16mm), al ponerlo en contraste con el coste apenas considerable de la filmación en soporte digital, terminó igualmente por ayudar a iniciar una primera reflexión sobre las diferencias en la tensión creativa entre filmar en formato analógico o hacerlo en formato digital. Al tratarse de la última sesión del laboratorio, esta experiencia de ausencia de tensión fruto de la ausencia de negativo en cámara, pudo entrar entonces en resonancia con la experiencia de filmar en digital, formato de experimentación en el que nos es permitido filmar durante un tiempo prolongado. Dicha reflexión en torno a la influencia del formato de registro (analógico o digital) sobre la tensión creativa en función del tiempo disponible para filmar será abordada con detalle en el capítulo

¹²² Si bien el laboratorio contó con la colaboración desinteresada de varias personas e instituciones (ver *Agradecimientos*) en la aportación de espacio y equipamiento audiovisual, de cara a conseguir negativo 16mm para utilizar en el proceso de investigación, no se obtuvo finalmente la fórmula con la que asumir los costes derivados tanto del negativo para filmar como de los costes posteriores de laboratorio y transfer digital de la película revelada.

¹²³ Para facilitar el proceso y los costes de revelado se utilizó película Super 8 reversible (*Tri-X Kodak 7266*).

correspondiente a la exposición de los principales hallazgos y resultados de la investigación (cap.V).

Por último, otro factor de condicionamiento tecnológico experimentado a modo de contraste al utilizar la *Aaton XTR* en la sesión 10 del laboratorio, fue la diferencia que se produjo a la hora de vivenciar el proceso de filmación con un visor *óptico* frente al uso, en sesiones anteriores con cámaras digitales, de un visor *electrónico*.

La diferencia principal residía en la sensación entre una imagen más “real” y una imagen más “creada”. En la sesión anterior a la *Aaton XTR*, cuando se experimentó el uso del visor de la *Nizo 801* como cámara Super 8, la limitada calidad de visión del mismo no permitía apenas percibir las diferencias con el formato digital. Pero, al empezar hacer uso del visor óptico de la *Aaton XTR*, la claridad de percepción visual que dicho visor produce terminó por generar esta sensación de contraste en la experiencia de mirar a través de la cámara. Seguramente, en términos vivenciales, influyó aquí también el hecho de que, como acabamos de abordar, durante el tiempo de “plano-secuencia” en el que se estaba manejando la *Aaton XTR*, al no producirse casi tensión “filmante”, fruto de la ausencia de negativo en cámara, estas percepciones más concretas, como la influencia o las características particulares del visor, se hacían más evidentes.

Así pues, al permanecer un tiempo prolongado “pegados” al visor óptico de la *Aaton XTR*, si bien la vibración provocada por el movimiento rotatorio del obturador producía una imagen particular, la sensación en todo momento se acercaba más a un estar viendo la “realidad” de forma clara y nítida. Sin embargo, en cierto sentido, cuando miramos a través de un visor electrónico, también de alta calidad, de una cámara digital como ocurrió con la *Ursa Mini*, la sensación vendría a ser más la de estar viendo la “película” de forma clara y nítida. Así pues, la diferencia de *hardware* de cámara entre un visor y otro (óptico o electrónico), cuando hacemos uso de una cámara de gama alta (*Aaton XTR*, *Red One*, *Black Magic Ursa*), produce como consecuencia una diferencia significativa en la percepción del ojo “pegado” a dicho visor. Podría decirse entonces que la relación con la imagen *en cámara*, en convivencia simultánea mientras filmamos con la imagen de la realidad *fuera de la cámara*, es más intensa en el uso de una cámara digital que en la experiencia con una cámara analógica. A partir de ahí, quedaría por determinar en qué medida dicha diferencia influye sobre la vivencia inmersiva del cuerpo filmante mientras experimenta a través de cada uno de estos visores.

Al término del laboratorio, fruto de la experimentación con diferentes cámaras digitales y analógicas, la percepción principal fue que, ya fuera a través del visor o incluso a través de la pantalla LCD, la experiencia de convivir en el tiempo de la filmación con una imagen electrónica inducía con mayor intensidad a la particular disociación visual de compartir simultáneamente la imagen de la “realidad” y la imagen de la “película”.

3.3

EL CUERPO: entrenamiento y experimentación corporal

3.3.1 Introducción: el cuerpo como herramienta de praxis fílmica

En la tecnología de la *cámara-cuerpo*, la intermediación de lo corporal y lo maquínico, el vínculo que el cuerpo establece con la cámara, se convierte en vehículo de experimentación cinematográfica.

Las posibilidades de esa experimentación del acto filmante a través del cuerpo son, recordemos, tan extensas como extensibles a otros contextos de experimentación de cineastas más allá del modelo de praxis filmante que propone esta investigación como particular *software* de la *cámara-cuerpo rouchiana*. La dimensión corporal de la filmación *cámara-cuerpo* no sería entonces sino instancia iniciadora de la aventura del filmar como espacio posibilitador de la interconexión entre cuerpo filmante y cuerpo filmado.

Años antes del *cine-trance* de Rouch, y justo antes, paradójicamente¹²⁴, de la consolidación del *cine directo* y, por tanto, de la posibilidad efectiva de filmación en sonido sincrónico y duración prolongada con cámaras portátiles, Maya Deren (1960) experimentaba y reflexionaba sobre las virtudes del uso del cuerpo como vehículo para la creación cinematográfica. “Una vez que quites la cámara del trípode te encontrarás con un mundo nuevo de posibilidades creativas fílmicas. Como estructura de apoyo, el cuerpo no tiene igual” (Deren en Martínez, 2015, p.205).

¹²⁴ Maya Deren, que en sus últimos años como cineasta (Martínez, 2016), aunque desde voluntades fílmicas diferentes, compartía el espíritu del *cine directo* en su deseo de vincular a un cuerpo filmante la continuidad en el *aquí y ahora* de los cuerpos filmados, muere en 1961, justo cuando el *cine directo*, desde su dimensión de contexto tecnológico que posibilitaba la filmación en continuidad y con sonido sincrónico mediante cámaras portátiles, empezaba a consolidarse.

Deren es, seguramente, una de las cineastas que con mayor ímpetu desarrolló un primer marco reflexivo sobre el lugar del cuerpo en la aventura de hacer cine; primeros apuntes de un pensamiento en el que la voluntad teorizante que siempre le acompañaba partía primero de todo, como en Rouch, de un necesario vínculo con una base empírica.

Aunque dudo que muchos de vosotros hayáis experimentado tal uso extremo del principio de la cámara en mano, os puedo asegurar que el cuerpo, con su compleja combinación de articulaciones, rotaciones, etc., y montado en unas piernas apropiadas puede poner al servicio de la cámara una gran variedad y combinación de movimientos que ni el trípode más elaborado os podría ofrecer. Puedes producir incluso el resultado de una *dolly* llevando la cámara en la mano y dando pequeños pasos mientras dejas tu tobillos y rodillas lo bastante relajados como para que absorban los impactos y las sacudidas de cada paso.” (Deren en Martínez, 2015, p.208)

En Maya Deren encontramos huellas de unos primeros pasos¹²⁵ que, del otro lado del Atlántico, Jean Rouch también había empezado a dar y que, en el caso de este último, el paso del tiempo le permitiría llevar más lejos.

Desde la conciencia de las posibilidades, y también las limitaciones, del cuerpo como herramienta al servicio de la experimentación cinematográfica, Rouch explora y desarrolla, pocos años después, un conjunto de “técnicas corporales para la filmación *en mano*”¹²⁶, experiencia que recoge un cierto *saber* en el entrenamiento corporal específico del cineasta filmante pero que, a su vez, nos ayudará a reflexionar sobre la forma en la que el cuerpo participa de la filmación como acto creativo.

Este apartado de la investigación, centrado en la dimensión corporal del dispositivo *cámara-cuerpo*, se vertebrará entonces a partir de dicha experiencia de práctica y entrenamiento corporal que Rouch bautizó como la *gimnasia filmica*.

Empezaremos primero con una breve aproximación al origen histórico de este singular conjunto de técnicas de trabajo corporal preparatorio del cineasta que filma en *cámara-cuerpo*. Incursión ésta que ha sido recorrida en una especie de *terra incognita* en la medida en que nos adentramos en una cuestión apenas documentada.

A continuación, presentaremos los conceptos y elementos principales adquiridos durante la experiencia de aprendizaje en primera persona de la *gimnasia filmica* de Jean Rouch, gracias una formación, recibida en 2016, de la mano de la cineasta y antropóloga, Pascale Feghali, discípula de Rouch en los años 90. Se intentará aquí detallar no sólo los principios fundamentales de esta gimnasia del cineasta filmante,

¹²⁵ Las anteriores reflexiones de Maya Deren forman parte de su escrito “Adventures in Creative Filmmaking” (1960), publicado meses antes de su muerte, a la edad de 44 años. Deren, curiosamente, nace en 1917, el mismo año que Rouch.

¹²⁶ La traducción del término “en mano”, literalmente a partir de “*tournage à la main*”, en el contexto de la terminología francesa para nombrar este tipo de técnica de filmación, se emplea de forma extensiva en el sentido de que remite indistintamente tanto a una filmación *cámara al hombro* como a una filmación *cámara en mano*.

sino que se compartirán igualmente cuáles fueron los hallazgos más significativos en relación al estudio que transversalmente recorre toda la investigación en la exploración de la *cámara-cuerpo*.

A partir del aprendizaje y posterior práctica continuada de la *gimnasia filmica*, se trasladó este conocimiento (desde sus orígenes transmitido de forma oral de unas generaciones a otras) a su experimentación en el marco de una serie de talleres impartidos para esta investigación a diferentes grupos de alumnos de cine documental en diversos centros de formación audiovisual (Instituto del Cine y Centro Universitario de Artes – TAI, Madrid, 2017-2018; Universidad del País Vasco, Leioa-Bilbao, 2019). A lo largo de estos talleres se generó la oportunidad de seguir investigando tanto los beneficios como las limitaciones que las técnicas corporales de la *gimnasia filmica* pueden en realidad aportar a la práctica continuada de la *cámara-cuerpo*. Apareció aquí igualmente la necesidad y posterior incorporación de otras técnicas corporales con las que tratar de enriquecer este proceso de entrenamiento corporal, principalmente durante el último año de dichos talleres de práctica filmante.

Finalmente, pasaremos a identificar los aspectos de naturaleza corporal que mayor relevancia mostraron durante el transcurso de las sesiones del laboratorio de experimentación filmica *Kino-Dérives 17*, así como su eventual conexión con algunas de las técnicas o principios adquiridos en la etapa de entrenamiento corporal mediante la *gimnasia filmica*. No obstante, recordemos cómo de alguna manera fue la propia experiencia de aprendizaje de esta *gimnasia filmica* la que condujo a la necesidad e interés por poner en marcha dicho laboratorio de experimentación de las prácticas de la *cámara-cuerpo*.

3.3.2 La *gimnasia filmica* de Jean Rouch

3.3.2.1 Origen y necesidad del entrenamiento corporal en Jean Rouch

Tal y como señalamos, a día de hoy apenas existe documentación alguna publicada sobre la experiencia y los principios de la *gimnasia filmica* de Jean Rouch.

De hecho, el propio Rouch, que escribió con frecuencia durante más de 50 años sobre su manera de entender la práctica filmica y etnográfica, apenas menciona esta “disciplina” específicamente concebida para el rodaje en *cámara-cuerpo* en ninguno de sus escritos. Tan sólo, de forma casi “involuntaria”, aparece una consideración indirecta a este respecto en uno de los párrafos de su célebre texto “La caméra et les hommes” (1973):

[...] l’harmonie d’un travelling marché en parfaite adéquation avec les mouvements des hommes filmés.

Ici, encore, c’est une question d’entraînement, de maîtrise du corps qu’une gymnastique adéquate permet d’acquérir. Alors au lieu d’utiliser le zoom, le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet...” (p.63)

Dicha constatación fue, antes de entrar en contacto con diferentes personas que se formaron directamente con Jean Rouch, la primera intuición de que, de alguna manera, como posteriormente nos advertía la cineasta e investigadora, Anja Hess, nos encontrábamos en el acercamiento a un “secreto bien guardado”¹²⁷. En cualquier caso, la razón fundamental por la que ni Rouch ni sus discípulos escribieron detalladamente sobre el concepto y desarrollo de estas técnicas corporales permanece indeterminada.

Uno de los pocos textos localizados¹²⁸ que cita con cierta precisión el origen de la *gimnasia filmica* se trata de un documento interno de la Universidad de Nanterre, elaborado en 1988, por la también cineasta y docente Jane Guéronnet.

S’y ajoutait un cours, unique en son genre, « Techniques corporelles du tournage à la main pour l’anthropologue-cinéaste ». Créé en 1962 par Maria Mallet, membre de la troupe du mime Marcel Marceau, à la demande de Jean Rouch et du cinéaste québécois Michel Brault, ce cours a été conçu expressément pour les cinéastes documentaristes en s’inspirant des techniques du mime, de la danse espagnole et des arts martiaux. Il en résulte un ensemble de techniques corporelles *sui generis* qui a pour but de développer l’imagination visuelle du cinéaste et de favoriser sa disponibilité face aux manifestations les plus imprévues de l’action filmée, tout en permettant la réalisation de plans fixes stables et de plans en mouvement d’une grande fluidité.

Del texto ofrecido por Guéronnet, junto con la descripción de los objetivos e influencias que dieron nacimiento a esta particular disciplina corporal, se pueden extraer dos datos concretos que ayuden a explicar con cierto fundamento el porqué de los inicios de esta aventura. En primer lugar, que fue creado a principios de los 60, en concreto 1962, gracias a la colaboración de Maria Mallet. En segundo lugar, que surge a petición del propio Rouch, pero también de Michel Brault.

A partir de estos dos hechos, se propone a continuación una suerte de “sospecha” fundamentada que tomaría, como base de referencia, la evolución anteriormente abordada de la tecnología de cámara en Rouch desde sus inicios como cineasta-antropólogo (cap.3.2.1).

Como sabemos, con motivo del rodaje de *Chronique d’un été* (1960) aparece la cámara *Éclair NPR*, innovación tecnológica que transformaría completamente la manera en

¹²⁷ Fruto de un intercambio de mensajes al respecto de esta cuestión, Anja Hess, antigua investigadora de la Universidad de Nanterre (Paris X), donde Rouch compartía estos conocimientos, y colaboradora en la coordinación de varios de los talleres que el propio Rouch impartía, nos confesó: “Il n’y a pas de littérature à ce sujet, car «les techniques corporelles de tournage à la main» sont transmises oralement de génération en génération, en quelque sort un secret bien gardé.” (mensaje enviado al autor en marzo de 2019)

¹²⁸ Gracias al contacto directo, en 2018, con el investigador franco-marroquí del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Baptiste Buob, se tuvo constancia de otro texto en torno a los cursos de formación de la *gimnasia filmica* en la Universidad de Nanterre, breve artículo escrito por Lionel Ehrhard en la revista francesa *Impact* (1975), que será incluido en la bibliografía, pero cuyo contenido no añade nada más allá de lo esencial ya introducido en este capítulo.

que Rouch experimentaba los procesos de filmación. Una de las diferencias principales entre la *Éclair NPR* y su antecesora *Bell&Howell Filmo 70* era el peso y la ergonomía del cuerpo de cámara. Con el paso de una cámara a otra, Rouch se veía por primera vez en la exigencia técnica y corporal de aprender a fluir en conexión con un cuerpo de cámara que, al sumarle ópticas, superaba los 10Kg y que, en consecuencia, debía de ser manejada desde el hombro y el torso como soporte y ya no desde la mano del cineasta.

Al mismo tiempo, también sabemos que Brault, invitado por el propio Rouch, participó en esta película como cuerpo filmante, al tiempo que colaboraba con este último y con el ingeniero André Coutant en el diseño de las primeras versiones de la *Éclair NPR*, a medida que avanzaba el rodaje de *Chronique d'un été*¹²⁹.

Sería entonces fruto de este contexto, el del nacimiento de una nueva tecnología de cámara, más autónoma y con mayor duración del plano de rodaje, pero mucho más grande y pesada que la anterior; y fruto igualmente de la sinergia gestada entre Rouch y Brault durante la experiencia de rodaje de *Chronique...*, que podría entenderse el origen de la necesidad que llevó a estos dos cineastas hasta Maria Mallet y sus conocimientos en múltiples técnicas de entrenamiento corporal.

A partir de esa motivación originada por el condicionamiento material de la propia evolución de la tecnología de cámara, desde la necesidad de adaptarse y aprovechar lo que la transformación de la cámara generaba en la *contraparte* corporal de la *cámara-cuerpo*, las “técnicas corporales” que empezaban a dar forma a la *gimnasia fílmica*, ideada con el paso de los meses y las filmaciones, se sustentaban al mismo tiempo, no sólo por la influencia de lo maquínico, sino por la voluntad en dar voz a una expresión corporal apropiada, a partir de un entender el propio cuerpo como vehículo del habla singular del cineasta filmante.

No se trata tan sólo entonces de un entrenamiento y control corporal que haga del cineasta filmante una instancia técnica resolutoria, sino que, al igual que en la danza o en las artes marciales, el manejo y perfeccionamiento de las técnicas corporales se conforman al servicio de una experiencia de lo sensible y de lo creativo, como herramienta de ayuda a una *cámara-cuerpo* que busca su forma de interconectarse con lo filmado en el apoyo de un cuerpo que es capaz de responder a sus necesidades en conjunción con la cámara.

¹²⁹ El posible interés de Brault en acompañar a Rouch en la gestación de la *gimnasia fílmica* podría inferirse, no sólo desde la experiencia compartida entre ambos durante el rodaje de *Chronique d'un été* (1960), sino también en otras filmaciones de Brault, esta vez en su entorno habitual del ONF en Quebec, como cuando, tan sólo meses después del rodaje en París con Rouch, filma *La Lutte* (1961), experiencia de rodaje que una vez más muestra el interés de Brault por la filmación cercana y en movimiento de cuerpos que despliegan igualmente una importante expresividad físico-corporal (de hecho, los primeros instantes de *La Lutte*, aún con sus diferencias, recuerdan significativamente a la escena de *Chronique...*, filmada por el propio Brault, en el que Angelo, uno de los protagonistas, practica en la soledad de su jardín una rutina de ejercicios de lucha que Brault filma también de cerca, en un claro ejercicio de connivencia con el cuerpo filmado).

Recordemos que para Rouch siempre, y desde casi el principio de su largo recorrido como cineasta-antropólogo, la única manera de hacer cine era “filmar con los ojos, con los oídos, con el cuerpo; sumergirse ahí dentro...” (Rouch, 1981, p.7).

Conviven, así pues, en el origen y fundamento de la creación de esta *gimnasia filmica*, la necesidad de dar respuesta a problemáticas concretas que la transformación de la cámara va generando junto con el deseo por desarrollar un espacio que dé cabida a la expresión corporal como parte consustancial de la expresión filmante.

Aparece aquí una conciencia acerca de la manera en que vivimos nuestro cuerpo a la hora de filmar con él, no tanto como mero soporte que intenta parecerse a un trípode, en aras de la mayor estabilidad posible, sino como posibilitador de una imagen que es creada desde el aprovechamiento de la singularidad del cuerpo frente a otros soportes (respiración, transferencia instantánea del gesto,...); una conciencia que entiende que lo filmado “resulta de la traducción corporal de lo que vemos y nos rodea” y que “el desplazamiento de un cuerpo imprime un movimiento a la cámara que no traduce un simple acto de movilidad sino el signo de una percepción” (Lallier, 2008, p.349).

Finalmente, cabría añadir, dentro de las escasas aportaciones publicadas que podemos encontrar al respecto del “secreto” de la *gimnasia filmica*, dos cuestiones más introducidas por Rina Sherman (2018) en una obra monográfica, recopilatoria de testimonios y ensayos en torno a la figura de Rouch a propósito del centenario de su nacimiento en 2017.

Por un lado, Sherman presenta una serie de observaciones sobre los principios básicos de esta singular disciplina de la *gimnasia filmica*, recuperadas de un conjunto de notas no publicadas que Annie Comolli y Claudine de France, discípulas eminentes de Rouch y continuadoras en las enseñanzas de estas técnicas corporales a partir de mediados de los 70, redactaron en torno a eso que ellas denominaban coloquialmente como *gym-cinéma*.

De France définit les principes de base du parcours comme le développement d’une dissociation fonctionnelle des différentes parties du corps et de mécanismes de compensation musculo-squelettiques ainsi que la recherche des centres de gravité du corps pour mieux en maîtriser l’équilibre. Partiellement basée sur le contrôle de la respiration et l’autonomie des différentes parties du corps, la *gym-cinéma* entraînait les cinéastes à adopter des positions, une gestuelle et des mouvements utiles lors d’un tournage mais inhabituels dans la vie courante. (2018, p.323)

En el apunte con el que De France concluye sobre la diferencia en la gestualidad corporal al conectarnos con la cámara, frente a la gestualidad de la “vida cotidiana” cuando nos movemos sin ella, resonaría aquí de nuevo esta cuestión iniciática que nos hablaba de la singular expresión performativa del cineasta que se introduce en la práctica de la *cámara-cuerpo*.

Por otro lado, Sherman, que se formó directamente en las técnicas de la *gimnasia filmica* durante la década de los 90 en París, recupera, aunque no de forma sistematizada, algunos de los ejercicios y posturas básicas que vehiculaban la rutina de su formación corporal. A modo de recuerdo de aquellos días de intenso aprendizaje (2018, pp.328-329), describe una secuencia de ejercicios, en nuestro caso ya

aprendidos previamente¹³⁰, que componían el día a día de su iniciación en esta singular disciplina. Al introducirse en estos recuerdos, Sherman comparte una inspiradora reflexión que conectaría directamente con el trasfondo de la cuestión de lo corporal como elemento consustancial a la *cámara-cuerpo* en su condición de dispositivo. Sherman nos habla aquí de cómo, tras un primer entendimiento de estas técnicas corporales como recurso principalmente para la estabilidad y fluidez de la filmación cuando se carece de trípode, terminó por darse cuenta de que “en realidad se trataba de integrar el cuerpo al aparato conceptual del cineasta” (p.328). Esta reflexión, fruto de un aprendizaje en “carne propia”, de alguna manera señalaría cómo la experiencia corporal necesariamente se integra en la configuración de la *cámara-cuerpo* como parte intrínseca al dispositivo. Bien es cierto que la idea de “aparato conceptual” de Sherman podría diferir terminológicamente en lo que por dispositivo fílmico al servicio de la experimentación artística define a nuestra propuesta de una *cámara-cuerpo*. Pero, no por ello, la aportación de esta autora, fruto de su experiencia en primera persona, parecería sin duda confluir en nuestra conceptualización de la realidad inseparable de un cuerpo que se integra en el conjunto del dispositivo como un todo ensamblado, interconectado y dispuesto a una singular manera de vivenciar el acto filmante.

3.3.2.2 La experiencia de formación con Pascale Feghali

La oportunidad de aprendizaje en primera persona de la *gimnasia fílmica* de Jean Rouch se produjo entonces durante el segundo año de investigación, fruto del encuentro con la cineasta y discípula de Rouch, Pascale Feghali.

Feghali, de residencia temporal en Madrid entre 2015 y 2018, empezó a desarrollar un laboratorio de antropología urbana, a principios de 2016, en colaboración con la institución Media Lab Prado. En el marco de dicho laboratorio, junto con una serie de experiencias de filmación, se puso en marcha un taller de exploración audiovisual en el que las técnicas corporales de la *gimnasia fílmica* eran la base para la posterior experimentación y análisis de diferentes prácticas. Durante casi tres meses, entre abril y junio de ese año, tuvieron lugar las sesiones que conformaron, semana a semana, esta primera toma de contacto en la investigación con los principios y técnicas específicas de la enigmática *gimnasia fílmica* de Jean Rouch.

¹³⁰ Como se infiere en relación al desarrollo cronológico de esta investigación, las aportaciones de Sherman (2018) sirvieron a la contextualización y reflexión sobre los principios de la *gimnasia fílmica* con posterioridad a su descubrimiento en primera persona de la mano de Pascale Feghali en 2016, lo que, como a continuación veremos, sirvió finalmente a un ejercicio de contraste entre lo vivido y lo después leído.

De cara a presentar el resumen de los principales conceptos y aprendizajes adquiridos fruto de esta experiencia de formación¹³¹, pasaremos a continuación a describir sucintamente, primero de todo, los que se podrían considerar como los principios básicos que rigen el conjunto de técnicas y ejercicios de esta disciplina del cuerpo.

Trabajo corporal holístico

Las diferentes técnicas que componen la *gimnasia filmica* buscan trabajar todas las partes de nuestro cuerpo para evolucionar hacia un mayor control del mismo. Para lograr ese objetivo de fondo se trabaja primero cada parte por separado (hombros, cadera, piernas, tobillos,...) para después poder hacer uso de unas con otras interrelacionadamente.

En este sentido, salvo en el caso de los cuádriceps, base de apoyo principal en la mayoría de posturas y por tanto musculatura esencial a trabajar en esta gimnasia, la mayoría de partes o elementos del cuerpo que se trabajan por separado, primero, y en interconexión, después, se refieren a las principales articulaciones (hombros, fémur, rodillas, muñecas,...), ya que, no olvidemos, el trabajo corporal en esta disciplina está básicamente pensado para la filmación de una *cámara-cuerpo* en movimiento, práctica que requiere de un manejo y destreza significativas de todo lo que supone movimiento articular. Así pues, el trabajo holístico en la *gimnasia filmica* encontraría de alguna manera su base en el fortalecimiento y flexibilización de todo el aparato tendinoso y de tejidos asociados a la implicación de las diferentes articulaciones de nuestro cuerpo.

Equilibrio y propiocepción

La progresiva adquisición de un control del equilibrio y las diferentes sensaciones propioceptivas de cada lugar de nuestro cuerpo participante en la filmación es, asimismo, otro principio y objetivo básico en el desarrollo de la *gimnasia filmica*. Si el trabajo del equilibrio es parte esencial de casi cualquier disciplina corporal, deportiva o artística, en el caso de la praxis filmante, especialmente en su variedad *cámara al hombro*, se convierte en necesidad indispensable en la medida en que el movimiento del cuerpo filmante se realiza en conexión con un peso añadido (la cámara) que se sitúa, no en el centro de equilibrio del eje corporal (bajo vientre), sino en la parte superior del cuerpo y ligeramente desplazado hacia un lado (normalmente el hombro derecho).

Tanto los ejercicios específicos concebidos para la mejora del equilibrio (en estático y en movimiento), como la práctica de lo que llamaremos las *posturas de base*, son parte esencial en el entrenamiento de la *gimnasia filmica* como pilar de sustentación que

¹³¹ El conjunto de conceptos y técnicas aquí descritas que resumen los principios de la *gimnasia filmica* de Rouch, provienen tanto de las sesiones que compusieron el taller con Pascale Feghali en 2016, así como de una entrevista mantenida con ella (*ver* en Anexos), celebrada un año más tarde.

aporte estabilidad y fluidez al *continuum* de los movimientos y reencuadres de la *cámara-cuerpo*. Ya que es desde la estabilidad, bien al filmar en estático, bien al filmar en movimiento, que la *cámara-cuerpo* encontrará la clave para poder encadenar unos movimientos con otros y unas posturas con otras.

Disociación

Aprender a mover una parte de nuestro cuerpo sin que intervenga otra anexa o distante, aprender a aislar un movimiento de una parte (brazo, pierna, cadera) del resto del cuerpo es la base del trabajo de la disociación en la *gimnasia filmica*. Este elemento, al igual que el equilibrio, responsable de un mejor y mayor control corporal es especialmente útil en la práctica filmante de una *cámara-cuerpo* ya que, con frecuencia, necesitamos que una parte de nuestro cuerpo opere en una dirección diferente o contraria a otra parte; con frecuencia, por ejemplo, nuestros brazos, al conectarse con el cuerpo y óptica de la cámara, se desplazan lateralmente para ejecutar un *paneo* o movimiento panorámico mientras que requerimos que nuestra cadera o nuestras piernas permanezcan fijas para ayudar a la progresividad y estabilidad de este movimiento lateral de la *cámara-cuerpo* sobre su propio eje (ver fig.28). También es frecuente la intervención de este principio disociativo cuando la cadera se desplaza levemente hacia los lados para iniciar un movimiento hacia delante (*traveling in*) mientras que los hombros, brazos y torso han de permanecer lo más fijos posible en la sujeción del cuerpo de cámara (ver fig.29).

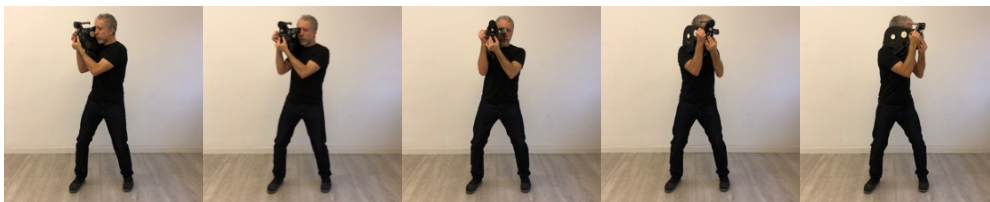


Figura 28. *Paneando* de izda a dcha / ©Alberto Cabrera Bernal



Figura 29. Basculación cadera de izda a dcha / ©Alberto Cabrera Bernal

A lo largo de una sesión de *gimnasia filmica*, gran parte de los ejercicios preparatorios a la práctica de las *posturas de base*, así como al entrenamiento de diferentes movimientos, contienen una carga significativa del aprendizaje corporal que ayuda a disociar partes de nuestro cuerpo que de forma habitual activamos o movemos conjuntamente.

Respiración

Como señalaba con frecuencia Pascale Feghali a lo largo del taller, la respiración *ventral*, forma de respiración adoptada para la *gimnasia filmica*, es realmente útil a la filmación en *cámara-cuerpo* “cuando puedes relajar y contraer tu centro de energía, ya que toda la energía viene del vientre. Y hay que saber difundirla, y la respiración ayuda a ello” (Feghali, 2017, min.29).

Al respirar con el vientre, y no con el torso, la *cámara-cuerpo* encuentra tres ventajas principales. En primer lugar, al concentrar la respiración alrededor del centro de equilibrio del edificio corporal (entre el sacro y el ombligo), la estabilidad de los movimientos de un cuerpo que porta una cámara se incrementa, tanto en estático como en movimiento.

Así mismo, y como consecuencia de ello, al no conducir la respiración verticalmente, hacia los hombros, sino horizontalmente, en la parte baja, el inevitable movimiento oscilante del encuadre de la cámara, hacia arriba y hacia abajo, fruto de la respiración del cuerpo filmante, no desaparece (lo que desnaturalizaría este modo de filmación) pero se atenúa y modula de forma que la *cámara-cuerpo* pueda encontrar un ritmo apropiado según se desenvuelva el propio proceso de la filmación.

Por último, el entrenamiento en una respiración *ventral* ayuda intensamente a la *cámara-cuerpo* a encontrar un estado de calma y concentración que le dispongan a una mejor escucha y receptividad de lo que nos rodea; estado facilitador entonces del proceso de encuentro e interconexión con el otro filmado. A menudo, cuando empezamos a filmar, la excitación propia generada por la expectativa de que el rodaje traiga consigo el logro de una escena digna de ser llevada a la sala de montaje, tendemos a intervenir con rapidez, a tratar, aunque sea involuntariamente, de adelantarnos al curso de los acontecimientos, a lo que desde el otro lado de la cámara los cuerpos filmados nos proponen. Una *cámara-cuerpo* entrenada en la respiración *ventral*, que con el paso del tiempo ha sabido integrar sin tener que activarla racionalmente, se dispone con mayor facilidad a un estado de concentración y calma que le ayude a la escucha y a la conexión con el ritmo del otro, aunque desde el otro provengan estímulos de tensión o de excitación. “Tú tienes que estar tranquilo, tienes que dejarle el tiempo de sus silencios... el tiempo de hablar, el tiempo de sus acciones... Si estás agitado, no estás en el mismo ritmo de la persona que estás filmando” (Feghali, 2017, min.19).

Ritmo / Velocidad

Cuando filmamos en *cámara-cuerpo*, a menudo la libertad de movimientos que nos ofrece la filmación sin trípode, así como la energía y excitación que genera la propia dinámica performática al introducirnos en la escena de rodaje, nos lleva a un incremento involuntario del ritmo y la velocidad de nuestro flujo de filmación; la adrenalina generada por el hecho mismo de estar filmando.

La *gimnasia fílmica*, si bien asume que cada rodaje demanda un ritmo o una velocidad de los movimientos filmantes en función de la acción o del espacio donde nos encontramos, invita desde un inicio al entrenamiento en ritmos que al menos partan siempre de un flujo mayormente pausado, mayormente desde la lentitud, para, como en la respiración, poder modificar o acelerar nuestro ritmo filmante a partir de lo que el proceso de interconexión cuerpo filmante-cuerpo filmado ofrezca, sin imponer entonces de antemano un ritmo ajeno a este espacio de encuentro y diálogo corporal.

La aparición de los influjos de la lentitud, como abordaremos en la parte final de la investigación, inicia aquí una presencia que resonará progresivamente en las experiencias de rodaje de otros cineastas, así como en las vivencias que en el posterior laboratorio de experimentación fílmica se fueron produciendo.

Las cinco posturas de base

Pasamos entonces a continuación a presentar, a partir de los principios rectores de la filosofía que engendró la *gimnasia fílmica*, las llamadas *posturas de base*, aquellas sobre las que se inician y se articulan todas las secuencias de movimiento de una *cámara-cuerpo* entrenada en esta disciplina.

Así pues, siempre que empezamos a filmar un plano partiremos de una de las *posturas de base*. Desde esta postura inicial encontraremos la estabilidad y posición corporal adecuadas para comenzar un determinado movimiento, ya sea sobre el eje de nuestro cuerpo (*paneo*), ya sea en desplazamiento desde el mismo (*traveling*). Igualmente, en el caso de estar operando un plano fijo, la *postura de base* nos permitirá también su filmación con la estabilidad y comodidad necesarias.

Igualmente, cuando filmamos y realizamos un desplazamiento o un movimiento sobre el eje de nuestro cuerpo, habremos siempre de regresar a una de estas cinco *posturas de base*. Cada una de las posturas nos permitirá en este sentido, no sólo mantener la posición corporal adecuada, sino, más importante aún, encontrar en ella un punto de transición a la hora de pasar de un movimiento a otro.

Postura 1: a la altura

Esta postura sería aquella con la que, con mayor frecuencia, iniciamos la filmación de un plano. Vendría a ser la postura en la que filmamos casi a la misma altura que cuando nos encontramos *de pie*, posición entonces más habitual a la hora de empezar a filmar en *cámara-cuerpo*.

Para adoptar esta postura (ver fig.30), primero de todo flexionamos ligeramente las rodillas, situando al tiempo los tobillos en paralelo con los hombros. El cuerpo en su conjunto está recto, alineado desde la cabeza hasta los pies; la nuca en ligera extensión hacia arriba, el mentón un poco retraído, los hombros relajados, las escápulas se acercan entre sí, la parte inferior de la espalda alineada con el coxis, las rodillas alineadas con los pies.

Cuando adoptamos esta postura sentimos como si el cuerpo descansará sobre un taburete. La fuerza de nuestras piernas y la correcta alineación del cuerpo han de conseguir entonces esa sensación de que nuestro tren superior reposa sobre este taburete imaginario.



Figura 30. Postura 1: a la altura
©Alberto Cabrera Bernal

Al practicar e interiorizar esta primera postura, la *cámara-cuerpo* se encuentra preparada para iniciar un plano fijo o un movimiento en *traveling* desde el equilibrio y el control de cada movimiento. Al mismo tiempo, la amortiguación lograda por la flexión continuada de las rodillas ayudará en todo momento a la fluidez y estabilidad del plano.

Cuando dominamos la adopción y mantenimiento de la primera postura, muchas de las ventajas que comprenden las técnicas corporales de la *gimnasia filmica* encuentran su puerta de entrada.

Postura 2: a la media altura

La segunda postura se adopta con mayor facilidad si partimos primero de la anterior, *a la altura*, ya que el principio de rectitud y alineación del eje corporal es el mismo. Desde esa posición inicial, o *de pie*, la *cámara-cuerpo* avanza en sentido vertical, hacia abajo, en la flexión de sus rodillas hasta encontrar una altura intermedia entre su posición anterior y el suelo (ver fig.31). La altura de esta segunda postura intermedia dependerá lógicamente del encuadre que estemos definiendo a través de la cámara.

La postura en *media flexión* de la *cámara-cuerpo*, al igual que su antecesora, puede adoptarse bien para permanecer un tiempo en el plano fijo, bien para desplazarse por el espacio en el seguimiento de una acción que requiere mantener esta altura inferior en el encuadre. En ambos casos, aunque especialmente cuando nos movemos en *traveling corporal*, esta segunda postura requiere de un entrenamiento intensivo del tren inferior, principalmente del músculo cuádriceps (en todas sus partes), ya que al descender en la flexión el peso de la *cámara-cuerpo* reposa cada vez más sobre esta parte del cuerpo. Así mismo, al movernos en diferentes direcciones, la articulación de la rodilla trabaja también de forma intensiva por lo que será otro de los componentes de nuestro cuerpo que habremos de cuidar y preparar con detenimiento para poder filmar en condiciones adecuadas durante flujos de tiempo prolongados.



Figura 31. Postura 2: a la media altura

©Alberto Cabrera Bernal

Recordemos el principio básico que nos habla de cómo, al filmar, partimos siempre de una de las *posturas de base* y a una de ellas habremos siempre de regresar al finalizar cada movimiento. En el caso de esta segunda postura, en flexión intermedia, lo más frecuente es que regresemos después a la postura inicial, *a la altura*, tras haber permanecido un tiempo, en fijo o en movimiento, en esta media flexión; postura exigente como hemos visto, normalmente difícil de mantener durante mucho tiempo en el acto filmante.

Postura 3: abajo (sentadilla profunda)

La tercera *postura de base*, al igual que la anterior postura de flexión *a la media altura* y la inicial postura *de pie*, parte del mismo principio de verticalidad y alineación del eje del edificio corporal que, por tanto, requieren las tres primeras posturas ideadas para la filmación en *cámara-cuerpo*.

En prolongación de la flexión intermedia que adoptaba la postura *a la media altura*, la tercera postura supone *de facto* posicionar el cuerpo filmante en lo que en el argot de la literatura deportiva se conoce como *sentadilla profunda* (ver fig.32).

Esta nueva postura fue concebida para la filmación de un encuadre fijo cerca del suelo, y entiende por tanto que filmar en desplazamiento corporal (*traveling*) desde esta postura de flexión pronunciada es tan exigente (especialmente si estamos en conexión con un cuerpo de cámara pesado) que no favorecería en ningún caso la fluidez y continuidad del propio proceso filmante. Así pues, la postura *abajo* surge como progresión de la postura anterior y necesitará siempre de adoptarse como posición corporal transitoria para después regresar, bien *a la media altura*, bien *a la altura* o posición inicial *de pie*.



Figura 32. Postura 3: *abajo*
©Alberto Cabrera Bernal

La particularidad y consecuente mayor exigencia de esta postura en *sentadilla profunda* se encuentra en la necesidad de no llegar a flexionar del todo las rodillas, hasta el punto de “sentarnos” sobre ellas. Si descendemos en la flexión hasta ese punto de dejar de activar el cuádriceps y doblar del todo la articulación de las rodillas, si bien esto en un principio resulta mucho menos exigente en el mantenimiento de la postura (en ese importante esfuerzo que le pedimos a todo el cuádriceps para mantenerse en ella) el problema surge en el regreso de esta postura hacia arriba, hacia la media flexión o hacia la posición *de pie*. Ya que, al soportar el peso de la cámara, especialmente, con una cámara *de hombro* como la *Éclair NPR*, desde una completa flexión de las rodillas y sin hacer uso del soporte del cuádriceps, al intentar deshacer la postura y subir progresivamente hacia arriba, se hace prácticamente imposible volver a ascender fluidamente y, por tanto, no provocar un movimiento brusco en la

continuidad del encuadre que estamos filmando. Así pues, esta postura requiere en todo momento de un bajar hacia la *sentadilla profunda* pero nunca del todo, de manera que podamos descender y volver a ascender como si se tratará de un ascensor que fluidamente baja y sube cuando lo necesitamos.

Postura 4: boca arriba¹³²

A diferencia de las tres posturas iniciales, las posturas 4 y 5 fueron concebidas para situaciones menos frecuentes en el devenir de una filmación en *cámara-cuerpo*. Tanto la postura 4, *boca arriba*, como la postura 5, *boca abajo*, están pensadas para una *cámara-cuerpo* que necesita filmar desde el suelo, bien para articular encuadres *a ras de suelo*, bien para definir encuadres *contrapicados* desde una altura mínima de cámara.

Así mismo, en contraposición a las primeras tres posturas, tanto la adopción de la postura *boca arriba*, como de la postura *boca abajo*, conlleva implícitamente la filmación de un plano que de alguna manera empieza y termina con la ejecución de cualquiera de estas dos posturas. En este sentido, si bien, como cualquier *postura de base*, nos servirá como punto de partida y punto final del plano en cuestión, a diferencia de las posturas iniciales, *a la altura* o *a la media altura*, no podrán ser adoptadas como punto de anclaje o de transición entre un movimiento y otro de una filmación en continuidad. Esto se debe principalmente a la dificultad que entrañaría poder pasar, llegado el caso, de la postura 2 (*a media altura*) a la postura 4 (*boca arriba*) en un mismo plano de rodaje sin que se produzcan bruscas correcciones en el encuadre al pasar de estar *de pie* a estar tumbado con la cámara. Más allá de la capacidad que una *cámara-cuerpo*, que filma cámara *en mano*, pudiera llegar a tener en pasar de una media flexión de rodillas a colocarse tumbada *boca arriba* sin detener la filmación, no parece en principio que dicha transición de la imagen filmada pudiera llegar a ser sentida como parte del flujo “natural” del movimiento de una *cámara-cuerpo*.

Así pues, la adopción y variaciones sobre el eje corporal (mediante *paneos*) de las posturas 4 y 5 han de ser tomadas como posiciones autónomas o aisladas de una misma secuencia de filmación en movimiento, al contrario de lo que con frecuencia ocurre al combinarse entre sí las tres primeras posturas.

La postura 4, *boca arriba*, se adopta al colocarnos en *cámara-cuerpo* tumbados sobre el suelo inicialmente en posición *decúbito supino* (ver fig.33). Para poder manejar la modalidad *cámara en mano* con fluidez y estabilidad, la cabeza habrá de permanecer sin embargo levantada en todo momento del suelo, con la nuca lo más separada

¹³² Las posturas 4 y 5, *boca arriba* y *boca abajo*, posturas ambas que suponen estar prácticamente tumbados, aunque no existe documentación explícita sobre ello, se entiende por lógica fueron desarrolladas no durante el primer periodo de concepción y práctica de la *gimnasia filmica* (fruto de la necesidad de filmación *cámara al hombro* con cámaras de mayor peso), sino posteriormente, bien para incorporar posturas que aumentaran las posibilidades de la filmación con cámaras analógicas *de mano*, bien con la llegada de las cámaras ligeras de vídeo tipo *handycam*.

posible de los hombros para no dañar la zona cervical; el abdomen contraído para ayudar a mantener la región lumbar lo más adherida posible al suelo, lo que al tiempo facilita la relajación de los hombros y la conexión de las escápulas; las piernas extendidas en caso de que el encuadre descienda progresivamente hacia la punta de nuestro pies; los codos ligeramente separados del torso para facilitar las leves correcciones en el encuadre y para evitar que se transfiera en exceso el movimiento oscilatorio de nuestra respiración.



Figura 33. Postura 4: *boca arriba*
©Alberto Cabrera Bernal

La posición correcta de todas las regiones corporales implicadas en la adopción e interiorización de esta postura 4, así como, al igual que en cualquier postura, el trabajo de un flujo respiratorio calmado y profundo, ayudan no sólo al aprovechamiento de esta postura en la articulación de la imagen filmada, sino que, llegado el caso, facilitarían significativamente la variación de la postura al intentar girar lateralmente el cuerpo hacia un lado o hacia el otro.

Postura 5: boca abajo

La última postura, *boca abajo*, compartiría entonces con la anterior postura, *boca arriba*, el carácter de postura específicamente concebida para la posibilidad de filmar planos *a ras de suelo*. En este caso, al tumbarnos como *cámara-cuerpo*, inicialmente en posición *decúbito prono*, aumentamos la capacidad para generar un encuadre prácticamente “pegado” al suelo (ver fig.34).

A la hora de adoptar correctamente la postura *boca abajo*, el abdomen, al tiempo que los glúteos, han de estar también contraídos durante toda la postura para proteger la zona lumbar y facilitar la elevación del tren superior del cuerpo (torso, brazos, hombros, cabeza). Las piernas habrán de permanecer lo más adheridas posible al suelo para ayudar a la estabilidad de la parte superior que se concentra en el manejo de la cámara. Los codos se mantienen levemente separados del suelo para permitir correcciones sobre el encuadre sin generar roces o interrupciones en la continuidad de un eventual movimiento panorámico.



Figura 34. Postura 5: *boca abajo*
©Alberto Cabrera Bernal

La diferencia más importante con la postura anterior, y de forma extensiva con el resto de posturas, reside en la forma en que debemos trabajar la respiración. Al estar *boca abajo*, esta última postura es al mismo tiempo la única en la que el vientre se encuentra en contacto con una superficie, en principio el suelo, lo que dificulta el proceso de la respiración *ventral*. Para que el movimiento del vientre, al estar “pegados” al suelo, no se transfiera en exceso sobre el movimiento “respiratorio” de la imagen, la respiración necesita modificarse en lo que se conoce como la *respiración del pez*; consistente en inspiraciones y expiraciones cortas que se concentran en la parte superior del abdomen. Probablemente, la postura *boca abajo* es la postura que mayor dificultad comprende en términos de técnica corporal de entre todas las *posturas de base* que contiene la *gimnasia filmica*.

Estructura de la *sesión original* de la *gimnasia filmica* de Jean Rouch

Para completar lo más detalladamente posible la introducción a los principios rectores, *posturas de base* y partes principales que componen el conjunto de esta singular disciplina corporal, pasamos finalmente a describir, de forma esquemática, la estructura por pasos de lo que se podría considerar como la *sesión original* de la *gimnasia filmica*. En la medida en que, como sabemos, este compendio de posturas y técnicas corporales para la filmación en *cámara-cuerpo* ha sido siempre transmitido oralmente, de generación en generación, de alguna manera, cada *enseñante*, como es el caso de Pascale Feghali, si bien ha ido incorporando diferentes variaciones o añadidos a la gimnasia original, parece igualmente que siempre ha querido respetar el partir y mostrar primero el *guion* de la *sesión original*; inicial *mode d'emploi* con el que la *gimnasia filmica* empezó a dar sus primeros pasos y sus primeros frutos en la formación corporal de cineastas que buscaban aprovechar la dimensión corporal de la experiencia filmante.

Parte 1: Calentamiento / Movilidad / Equilibrio

- Correr (velocidad moderada), con los hombros relajados (“soltando” hombros); se alternan elevaciones de rodilla y elevaciones del talón al glúteo / 3-4 min.
- Andar para recuperar el ritmo respiratorio tras el primer ejercicio; mientras se anda se hace movilización de muñecas mediante suaves giros (atrás y adelante)
- Estiramiento activo (piernas estiradas, “enrollamos” y “desenrollamos” cabeza y espalda mediante el “pergamino” o *roll down*) – recupera también el ritmo respiratorio
- Estiramiento activo de brazos y manos (extensión del brazo y mano estirada hacia arriba; mantener, soltar y relajar) / Disociación del brazo del resto del cuerpo
- Estiramiento activo de brazos y de toda la *cadena anterior* (piernas-espalda) en postura de L invertida o “media T” (abdomen contraído – piernas estiradas)
- Movilidad de hombros (primero un brazo y luego otro / dos brazos a la vez en “rueda” (hacia delante hacia detrás) / juntar y separar manos con brazos en prolongación horizontal de los hombros) – Disociación brazos y manos del torso y la cadera

Recuperación con “pergamino” - *roll down*

- Giros de brazos (cadera fija) – primero lateralmente con los brazos relajados (a un lado y al otro) – después con el antebrazo flexionado y codos hacia detrás
- Balanzas (oscilación de la cadera) – muy despacio, llevar peso hacia delante-hacia detrás / hacia derecha-hacia izquierda

Recuperación con “pergamino” - *roll down*

- Equilibrio y movilidad articular piernas (levantar ligeramente un pie-luego otro / giro tobillo con pie levantado / giro rodillas con pie levantado / rotación de fémur (giro pierna entera) con pie levantado) – Disociación pierna por partes

Recuperación con “pergamino” - *roll down*

Parte 2: Entrenamiento de las posturas

- Postura inicial o *a la altura*: interiorización / observación / control respiratorio
- Postura *a media altura*: ejercitación – resistencia / control respiratorio
- Postura *abajo (sentadilla profunda)*: ejercitación – resistencia / control del punto de descenso
- Postura *boca arriba*: adopción por fases de la postura – control postural
- Postura *boca abajo*: adopción por fases de la postura / control respiratorio

Parte 3: Secuencias de movimiento desde las posturas

- Desde la postura inicial: desplazamiento en *traveling in* y *traveling out*
- Desde la postura inicial: descenso a la *media altura* / descenso a la *sentadilla profunda*
- Desde la postura *a media altura*: desplazamiento en *traveling in* y *traveling out* / descenso a la *sentadilla profunda* / regreso a postura inicial
- Trabajo en desplazamiento con obstáculos
- Trabajo en desplazamiento con diferentes seguimientos de la acción
- Desde la postura *boca arriba*: reencuadres panorámicos / giros laterales / transición a la postura *boca abajo*
- Desde la postura *boca abajo*: reencuadres panorámicos / transición a la postura *boca arriba*

Parte 4: Estiramientos / Trabajo abdominal / Relajación

- Estiramientos finales (sentados en el suelo): tobillos / lumbar / aductores / isquiotibiales-corvas / hombros-escápulas
- Abdominales tumbados *boca arriba*: *tijeras* / elevaciones piernas / giros piernas separadas
- Relajación final: secuencia por partes – de los pies a la cabeza (en intermitencia de tensión-relajación) / respiración profunda / autoobservación corporal

Antes de pasar a una breve presentación de los diferentes hallazgos que trajo la evolución en la investigación de los beneficios de la *gimnasia filmica*, a través del desarrollo de una serie de talleres con alumnos de diferentes escuelas de cine, convendría señalar, a modo de cierre de este apartado, cómo los principales hallazgos y conclusiones derivadas del aprendizaje en primera persona de la *gimnasia filmica* serán abordadas, en conexión con el estudio de la praxis de la *cámara-cuerpo* en otros cineastas, así como en el laboratorio *Kino-Dérives 17*, a lo largo del capítulo final correspondiente al conjunto de los resultados de investigación (cap.5.1).

3.3.2.3 Evolución en la investigación de la *gimnasia filmica*

Tras el primer estudio y práctica continuada de la *gimnasia filmica* en el primer semestre de 2016, de la mano de Pascale Feghali, se decidió seguir explorando la influencia y beneficios de esta singular disciplina corporal a través de la puesta en marcha de una serie de seminarios y talleres en el marco de dos centros de formación cinematográfica de Madrid, el Instituto del Cine (NIC) y la Escuela Universitaria de Artes TAI.

Así pues, entre noviembre de 2016 y diciembre de 2018 se pudieron desarrollar, entre ambos centros, un total de cinco talleres, con una duración de entre 5 y 8 semanas cada uno.

Finalmente, entre septiembre y noviembre de 2019, se desarrolló un último taller en el marco de una estancia de investigación en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (UPV).

El conjunto de todas estas experiencias fue sin duda útil al desarrollo de la investigación en el estudio de la *cámara-cuerpo* como particular praxis filmante. Igualmente, al poder experimentar en algunos de los talleres con diferentes tecnologías de cámara, la interrelación entre dispositivo y praxis en la *cámara-cuerpo* se incorporó finalmente como un elemento más a la investigación en el marco de esta fase de metodología experimental.

Pasamos a continuación a presentar brevemente los principales hallazgos extraídos de la experiencia de haber podido compartir y practicar continuamente las técnicas corporales de la *gimnasia filmica* con diferentes grupos de cineastas en formación.

Adopción y práctica de las posturas de base

La primera constatación percibida, desde el taller inaugural celebrado a finales de 2016 (en la Escuela TAI), fue la dificultad inicial para incorporar, en la *gestualidad* filmante, las llamadas *posturas de base*.

La mayoría de los alumnos¹³³, lógicamente, ya había experimentado previamente, en uno u otro contexto, la filmación *cámara en mano*, normalmente con sus propias cámaras de tipología DSLR (Digital Single Lens Reflex), cámaras digitales de fotografía que incorporan un avanzado sistema de registro de imagen videográfica¹³⁴. Por tanto, a la hora de empezar a introducir y practicar las primeras *posturas de base* en cada taller, los participantes ya “traían” consigo su postura propia, aquella que habían interiorizado como adecuada o simplemente más cómoda para filmar *de pie cámara en mano*.

Normalmente esta postura, muy diferente en su adopción y uso a la *postura de base* inicial de la *gimnasia filmica*, estaba marcada por la rigidez y la descompensación. Pero, al mismo tiempo, este hieratismo (sin flexión de rodillas, hombros rígidos, dorsal encorvada) se entendía por la necesidad de adoptar una postura que no fuera vista desde fuera con extrañeza. Sin embargo, al empezar a experimentar con la postura

¹³³ En el caso de este primer taller, los participantes eran alumnos de Grado (4º curso) del Grado Oficial en Cinematografía y Artes Audiovisuales, por tanto, algo más jóvenes (22 de años de media) que los alumnos participantes a partir de entonces para los siguientes talleres (de entre 25 y 35 años, tanto en la Escuela TAI como en el NIC durante los años 2017 y 2018, así como en la UPV de Bilbao en 2019).

¹³⁴ El uso de este tipo de cámaras, desde finales de la primera década de este siglo, se ha extendido notablemente en el mercado audiovisual debido principalmente a su bajo coste en relación a la calidad de imagen y a la luminosidad que ofrecen.

inicial o *a la altura*, con frecuencia se activaba una primera reticencia fruto seguramente de aquello que ya Bernreuter, a principios de los años 30 desde el campo de la psicología social, denominaba el principio de la *deseabilidad social*¹³⁵. Bajo dicho principio, el cuerpo filmante, primero de todo cuerpo social, presenta una significativa resistencia a adoptar una postura que pudiera ser considerada por los otros como extraña, “anormal” a un comportamiento social aceptado. Curiosamente, al empezar a practicar las primeras *posturas de base*, esa *deseabilidad social* aparecía con mucha mayor frecuencia entre los hombres que entre las mujeres participantes en el taller, lo que probablemente resaltaba el componente de *imagen social* que este inicial “reparo” a la práctica de las posturas de la *gimnasia fílmica* impregnaba la dinámica de las primeras sesiones.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, tras una serie de ensayos en la postura *a la altura* y en la siguiente postura *a la media altura* (ambas en desplazamiento sobre el espacio del taller), los beneficios sobre la fluidez, la continuidad y la estabilidad que ambas posturas aportan a la filmación en movimiento, modificaban rápidamente en los participantes la manera en que estas posturas, en un principio “extrañas”, eran finalmente aceptadas. Así pues, afortunadamente para el proceso de filmación, la *deseabilidad social*, con el paso de las horas, a veces de los días, terminaba por ceder frente al interés y el disfrute de una vivencia más fluida e intensa de la práctica filmante.

En cualquier caso, un hallazgo añadido que merecería ser aquí reseñado, fruto de esta advertencia del “peso” de dicha *deseabilidad social* sobre la adopción de las *posturas de base*, es la constatación del carácter performático de la praxis de la *cámara-cuerpo*, no sólo en su dimensión de acción singular, sino también en su carácter de interpretación del movimiento corporal, de una escenificación que es vista por el otro filmado y, en ocasiones también, por otros cuerpos que observan la escena filmante aunque no estén siendo al mismo tiempo filmados.

La *performance* de la *cámara-cuerpo*, por tanto, en la adopción y práctica de sus diferentes posturas y secuencias de movimiento, se convierte entonces en una experiencia performática tanto en su dimensión actante como en su dimensión de particular puesta en escena.

¹³⁵ Más allá de las diferentes acepciones y evoluciones que el término de *deseabilidad social* ha ido adquiriendo en el terreno de las investigaciones científicas de la psicología social, en relación con la forma en la que adoptamos una posición corporal al portar una cámara *en mano* o *al hombro*, recuperamos aquí este término desde su concepción original referida a la tendencia de comportarnos o reaccionar en un determinado espacio social en función de lo que consideramos dentro de ese espacio como lo socialmente aceptado o “bien visto” (Rogers y Bender, 2003).

Conexión con el movimiento filmante a partir del control respiratorio

La siguiente cuestión que mayor relevancia finalmente tuvo en el conjunto de los talleres, como aprendizaje en una nueva forma de relacionarse con la cámara, fue la referida al vínculo entre respiración *ventral* y movimiento.

Como es lógico en los primeros pasos del aprendizaje de algo nuevo, aún cuando, antes de empezar con las secuencias de movimiento a partir de las *posturas de base*, se realizaban diversos ejercicios de la respiración *ventral* o abdominal, una vez se iniciaba la práctica en el filmar en movimiento, por lo general, los primeros momentos estaban marcados por una dinámica más “agitada”, en la que se sucedían movimientos y reencuadres rápidos e intermitentes.

A partir de 2018, fruto de una formación paralela en las técnicas corporales del Chi Kung¹³⁶ (o Qi Gong), disciplina de origen chino, se empezaron a incorporar a las sesiones de la *gimnasia filmica* algunos ejercicios y secuencias de movimiento (*formas*) de esta disciplina. Una de ellas, la que finalmente fue más utilizada en los últimos talleres de 2018 y 2019, es la conocida como el *caminar consciente*. Al principio sin cámara, después conectados a ella, la práctica de diferentes variaciones del *caminar consciente* del Chi Kung ayudó a que la dinámica de las secuencias de movimiento en *cámara-cuerpo* se conectaran de forma más sencilla y fluida con el ritmo respiratorio propio de la respiración *ventral*. A partir de ahí, los participantes constataban en poco tiempo como ese diferente flujo, que partía de la conciencia y control del ritmo interno, permitía una conexión más rápida y directa con el ritmo de los cuerpos filmados.

Relación con cuerpos de cámara pequeños y ligeros

A excepción de algunas prácticas ocasionales de filmación con la cámara de un teléfono tipo *smartphone*, antes de estos talleres, la práctica en primera persona de la *gimnasia filmica* tras la experiencia de formación con Pascale Feghali, se había realizado principalmente con cámaras de mayor envergadura y ergonomía *de hombro* (tipo la JVC 700).

Así pues, con el inicio de los diferentes talleres en escuelas de cine, se tuvo la oportunidad de observar y experimentar puntualmente las posturas y los movimientos de la *cámara-cuerpo* en conexión con cámaras más pequeñas, hasta ese momento no utilizadas en este contexto, como lo son las, anteriormente mencionadas, cámaras de tipo DSLR (tipología de uso más frecuente entre los participantes de los talleres). Esta tipología de cámara, que *de facto* no es considerada como una cámara de vídeo, sino

¹³⁶ Esta formación paralela, que todavía continúa a día de hoy, en el pensamiento y la práctica del Chi Kung, se inició de forma principalmente intuitiva, a partir del convencimiento de que algunas cuestiones fundamentales de la *gimnasia filmica* tenían su origen en este particular arte marcial. Su aprendizaje y posterior traslación a ciertas técnicas y ejercicios de la *gimnasia filmica* constataron la interrelación y consecuente beneficio que los conocimientos en el Chi Kung pueden aportar al entrenamiento y práctica de la *cámara-cuerpo*.

como una cámara de fotografía digital que incorpora la posibilidad de registrar imagen-movimiento, representa una ergonomía de cámara en principio nada facilitadora de la fluidez y la estabilidad en los movimientos de una *cámara-cuerpo*. Se trata de un cuerpo de cámara *en mano* pero que carece del agarre propio de una *handycam*; su estabilidad óptica al filmar en movimiento es igualmente muy limitada; su peso no se reparte equilibradamente sobre las manos si incorporamos una óptica de gama alta (de mayor peso).

De hecho, junto con las limitaciones que también entraña esta tipología de cámara en términos de filmación ininterrumpida de un mismo plano de rodaje durante un tiempo prolongado (más de 30 min), todas estas cuestiones, durante la preparación de la logística del laboratorio *Kino-Dérives 17*, en otoño de 2016, llevaron a la decisión de no incorporar finalmente esta tecnología digital en dicho laboratorio.

Sin embargo, el hecho “inevitable” de encontrarse con frecuencia con este tipo de cámaras durante las prácticas de filmación en los diferentes talleres de *gimnasia filmica*, ofreció inesperadamente la oportunidad de comprobar en qué medida, en este contexto, las técnicas corporales ayudaban a compensar las limitaciones o dificultades tecnológicas. Cuando portamos *en mano* una cámara DSLR, se vuelve indispensable que tanto en la postura *de pie* o *a la altura*, como en las posturas de mayor flexión (*a media altura* y *abajo*), concentremos energía y atención en mantener el equilibrio y la simetría de la ubicación de la cámara respecto de la parte superior de nuestro cuerpo. Los brazos y codos deben permanecer firmes en todo momento, los hombros relajados, la cabeza alineada con la columna. Si mantenemos correctamente la postura de la parte superior del cuerpo, al tiempo que posicionamos y movemos con fluidez y calma nuestro tren inferior cuando caminamos con esta particular cámara, entonces las limitaciones de estabilidad óptica, ergonomía y desequilibrio del conjunto de cámara terminan por influir considerablemente menos en el andar de una *cámara-cuerpo* que porta una cámara tipo DSLR.

Experimentación de la dimensión inmersiva de la duración

El último aspecto que se reveló con intensidad, en el transcurso de los talleres en torno a la *gimnasia filmica*, apareció en aquellos momentos en los que fue posible mantener un ejercicio de filmación en movimiento durante un tiempo mínimamente prolongado.

Estos ejercicios o secuencias de movimientos se proponían, por lo general, una vez que ya habían sido incorporadas y ejercitadas repetidamente determinadas posturas o transiciones entre ellas. Eran momentos por tanto en los que el participante, en conexión con los otros cuerpos filmantes, experimentaba la continuidad de la filmación desde el soporte canalizador que le ofrecía cada postura y cada técnica de movimiento. Aún así, en la medida en que se estaba en un contexto de descubrimiento y aprendizaje, los primeros instantes de estas secuencias continuadas en *cámara-cuerpo* solían estar aún regidos por la tentativa, por todavía una ligera rigidez, incluso cierta inhibición residual también.

La transformación se producía entonces fruto de la duración, de la posibilidad de permanecer sin detenimiento, durante largo rato, sumergidos en la experimentación de ser con la cámara a través del cuerpo. Sin tratarse de una variable incorporada *a priori* a la dinámica de trabajo en cada taller, la de la duración como cuestión consustancial al plano-secuencia, el principio de la filmación en continuidad que como sabemos se hizo parte identitaria del *modus operandi* de la *cámara-cuerpo rouchiana*, apareció también aquí, en los momentos más intensos de la experiencia del taller, para ser herramienta que ayuda a entender las posibilidades experimentativas de la *cámara-cuerpo*, para, desde la duración, encontrar el tiempo necesario con el que el cuerpo descubre por sí solo la manera de fluir en conexión con la cámara.



Figura 35. Taller de *gimnasia filmica* en la UPV (Bilbao, 2019)

©Carlos Esbert del Moral

3.3.3

Dimensión corporal en el laboratorio *Kino-Dérives 17*

En este último epígrafe, que a su vez cierra la vertiente de la investigación focalizada en lo corporal como elemento consustancial al dispositivo *cámara-cuerpo*, pasaremos a presentar aquellas cuestiones o aspectos vinculados a la dimensión corporal que mayor relevancia tuvieron a lo largo de las sesiones del laboratorio de experimentación fílmica *Kino-Dérives 17*, núcleo central de la fase experimental de esta investigación.

En cualquier caso, habría igualmente que tener en cuenta, antes de nada, cómo inexorablemente, en la medida en que cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta son instancias tan consustanciales como inseparables del dispositivo filmante, ciertos aspectos de lo corporal en el dispositivo *cámara-cuerpo* ya han sido de alguna manera abordados a lo largo del epígrafe anterior (cap. 3.2). En este sentido, principalmente sobresaldría todo aquello que atañe al primordial gesto de *hacer cuerpo con la cámara*, a cómo la singularidad de las tipologías de cámara condicionaba la forma en que el cuerpo del cineasta se conectaba físicamente con cada una de ellas.

Así mismo, antes de pasar a presentar las cuestiones que mayor relevancia tuvieron en la dimensión corporal del cineasta filmante a lo largo del laboratorio, parecería necesario reseñar igualmente cómo, al inicio de cada sesión, antes de comenzar la filmación misma del plano-secuencia en cuestión, tanto cineasta como bailarina dedicaban unos minutos previos para prepararse física y mentalmente a la entrada en el acto filmante. Durante esos instantes preparatorios, cuerpo filmante y cuerpo filmado, semana a semana, cada uno en un rincón del espacio, compartían una especie de improvisado ritual en el que se oficiaba un primer gesto compartido. Cada cuerpo entonces hacía uso de sus particulares técnicas de calentamiento y disposición al

proceso de interacción fílmica que estaba a punto de acontecer. En silencio, sin necesidad de advertencias o indicaciones previas, un cuerpo y otro movilizaban un primer gesto que después se iría progresivamente repitiendo, el de partir de una acción propia para permitir la confluencia hacia un acto compartido.

Nous pouvons décrire les préparatifs du tournage à la fois comme un procès technique mais aussi comme un agencement d'opérations symboliques par lesquelles filmant et filmé se reconnaissent coacteurs d'une situation partagée. (Lallier, 2008, p.347)

En relación a la continuidad o interrupción en el movimiento (las posturas estáticas)

Las primeras sesiones del laboratorio (sesiones 1 y 2) fueron lógicamente los momentos iniciales en el empezar a encontrarse e interactuar cuerpo filmante y cuerpo filmado, cineasta y bailarina. La *cámara-cuerpo*, como sabemos, se acercaba y descubría la expresión y el movimiento de un cuerpo que actuaba en todo momento desde el principio de improvisación.

En este contexto, la continuidad y discontinuidad del movimiento en la filmación apareció como primera influencia significativa en la experiencia corporal de la *cámara-cuerpo* en el laboratorio.

Con frecuencia, en estas primeras sesiones, la bailarina articulaba movimientos que apenas implicaban un desplazamiento sobre su eje corporal o permanecía prácticamente inmóvil durante un largo instante. El *continuum* de la filmación, cuando predominaban estas intermitencias entre los movimientos leves y las posturas detenidas, hacía que la *cámara-cuerpo* encontraría dificultades en la gestación y expresión de un ritmo propio. El hecho en sí de aprovechar la cinética de un primer movimiento, para luego perderla o verla sustancialmente disminuida al perder la continuidad de ese movimiento inicial, hacía que el cuerpo del cineasta se sintiera algo atenazado, falto de fluidez en la progresión del acto filmante. Haría falta entonces, como veremos en el capítulo dedicado a las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* en el laboratorio (cap. 4.3), que surgiera la capacidad en la *cámara-cuerpo* para la gestación de un ritmo propio, a partir del movimiento del cuerpo filmado, para que el cuerpo del cineasta encontraría la manera de liberarse de esa constricción inicial.

En relación al peso de la cámara

Como ya vimos en el epígrafe que abordaba las diferentes tipologías de cámara empleadas en el laboratorio (cap. 3.2.3), el uso de la *JVC 700*, cámara digital de *hombro*, generó un proceso facilitador en lo referente al peso y ergonomía de la cámara a la hora de *hacer cuerpo* con ella y filmar en interacción con la bailarina. Se trataba, de alguna manera, de la cámara que en el laboratorio definió el punto intermedio o "grado 0" en relación con las otras ergonomías y pesos de cuerpos de cámara participantes en esta experiencia.

A ambos lados de ese “justo medio” que representaba la *JVC 700*, dos tipologías bien diferentes, la del *smartphone iPhone 5* y la de la *Black Magic Ursa Mini*, fruto de su particular ergonomía y peso, incidieron de forma significativa sobre la experimentación corporal en las sesiones en las que fueron partícipes.

Por un lado, especialmente en la sesión 6¹³⁷, el uso de una cámara tan ligera como la del *iPhone 5* producía en la experiencia corporal una suerte de vivencia contradictoria. En un principio, al ser un cuerpo de cámara que comprende un peso y tamaño tan reducido, el cuerpo filmante podía empezar a moverse con facilidad y amplitud alrededor del espacio y del cuerpo filmado. Pero, posteriormente, a los pocos minutos del inicio del rodaje, el cuerpo filmante percibía que no estaba siendo capaz de conectarse con el cuerpo filmado en tanto que *cámara-cuerpo*. Ya que, al convertirse, con una cámara tan pequeña, en algo realmente complicado ese inicial gesto de *hacer cuerpo con la cámara*, el cineasta filmante no sentía la posibilidad de conectarse con la bailarina en tanto que *cámara-cuerpo*; no era entonces a través de esa necesaria interconexión previa entre cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara que se estaba gestando la posterior interconexión entre cuerpo filmante y cuerpo filmado. El resultado desde la vivencia del cuerpo filmante se convertía por tanto en la intensa sensación de poder moverse con facilidad pero, al mismo tiempo, de no poder hacerlo desde un vivirse como *cámara-cuerpo*.

Por el otro lado, la experimentación semanas después con la cámara de cine digital *Ursa Mini*, conjunto de cámara, recordemos, de un peso considerable (aprox. 7Kg al incorporarle accesorios y óptica), produjo igualmente una influencia relevante en la vivencia corporal, en este caso durante la sesión 8 del laboratorio. Aquí, la problemática surgía en realidad a partir de la confluencia de peso elevado y difícil ergonomía (ver análisis detallado en cap. 3.2.3.). El cuerpo filmante, al tener que dedicar gran parte de su energía y concentración en operar y moverse con una cámara ergonómicamente tan poco facilitadora, encontraba fruto de ello importantes dificultades para empezar a conectarse con el cuerpo filmado. La vivencia principal era entonces la de una interconexión con el cuerpo del otro limitada desde la preocupación por nuestro propio cuerpo. Al estar tan centrados en ser capaces de funcionar y fluir como *cámara-cuerpo*, esa canalización de la energía hacia uno mismo y no hacia el encuentro con el otro en el espacio común, convertía el vínculo corporal con la cámara más como una vivencia de barrera que de objeto interconector del cuerpo filmante con el cuerpo filmado, como una vivencia del ensimismamiento como bloqueo del proceso de diálogo entre esos dos cuerpos. Una vivencia, igualmente, que llevaba al cineasta a tomar conciencia de que, más allá de su condición física, o de su entrenamiento corporal, el cuerpo filmante es la realidad de un cuerpo que en todo momento depende de la realidad del cuerpo de la cámara.

¹³⁷ Recordemos que en la sesión 5 del laboratorio la cámara del *iPhone 5* ya había sido experimentada, pero cómo, al mismo tiempo, esta cuestión de peso y ergonomía no tuvo tanta presencia en esta primera sesión en la medida en que todo el proceso estuvo marcado por la singularidad de estar filmando “a oscuras” (con tan sólo la luz puntual de la linterna del *smartphone*).

En relación a la confluencia entre estatismo y altura de las posturas de filmación

Durante la sesión 4, cuando se trabajó por segunda vez con la cámara digital *de mano* JVC 300, se produjo una particular confluencia entre las limitaciones de cámara y las posiciones corporales que trajeron consigo una de las situaciones de experimentación corporal más peculiares de entre todas las vivenciadas a lo largo del laboratorio. Recordemos cómo, fruto del primer día de filmación con la JVC 300 durante la sesión 3, la constatación de la importante inestabilidad óptica que producía la filmación con esta cámara llevó a una reticencia cada vez mayor a realizar desplazamientos prolongados con la misma.

La búsqueda de posiciones estáticas a raíz de la falta de estabilidad óptica generó entonces una secuencia de posiciones corporales que “anclaban” la continuidad de movimiento de la *cámara-cuerpo*.

La *postura de base* más influyente en este sentido fue la postura *abajo* o en *sentadilla profunda*. Dicha postura venía así mismo motivada por la recurrencia de la bailarina a trabajar por su parte secuencias de movimiento en relación al suelo, bien sentada, o bien tumbada sobre él.

Al permanecer el cuerpo filmado durante un tiempo prolongado en esta proximidad al suelo, la voluntad por un encuadre concordante entre la altura de ojos de cuerpo filmado y cuerpo filmante, conducía a la necesidad de filmar en flexión casi completa de piernas. Este hecho, unido al intento por reducir al máximo los desplazamientos de la *cámara-cuerpo*, fruto de la inestabilidad óptica de la cámara anteriormente referida, suponía el permanecer en ese encuadre, casi fijo, a menudo durante más de un minuto.

La exigencia física de esta postura *abajo* o en *sentadilla profunda*, como ya detallamos en su introducción a propósito de la *gimnasia filmica*, es bastante considerable en relación con las otras posturas. Como consecuencia de ello, el cuerpo filmado, si se propone permanecer prolongadamente en dicha postura, tiende a flexionar completamente las piernas para liberar el enorme esfuerzo que la *sentadilla profunda* supone para cuádriceps y glúteos. Al flexionar del todo las piernas, como sabemos, el cuerpo en su conjunto descansa más, la permanencia en la postura y el encuadre del plano se hace con menor esfuerzo, pero el problema se traslada entonces al momento en que como *cámara-cuerpo* deseamos salir de dicha posición estática para volver al movimiento. Generar una mínima fluidez en el plano cuando desde la postura en *sentadilla profunda* hemos flexionado completamente las rodillas y, a continuación, queremos deshacer la postura para ascender hacia la media flexión o la postura *arriba* es, en realidad, verdaderamente complicado.

La *cámara-cuerpo* no sólo sufre en el intento de proponer un movimiento que produzca una imagen de reencuadre en transición fluida, sino que evidencia en su experiencia corporal la pérdida de continuidad del flujo de movimiento necesario para

conectarse al propio proceso de filmación como un *continuum*. Esta frustración experimentada durante dicha sesión (ver fragmento sesión 4, Tc entre 00'30" y 1'15")¹³⁸, fruto del problema de las posiciones corporales que obligan al estatismo y “anclan” el movimiento de la *cámara-cuerpo*, vendría a concentrar y amplificar en un solo momento las sensaciones que, en sentido amplio, se experimentaron a lo largo de las dos primeras sesiones de filmación del laboratorio, cuando, como vimos, la falta de movimiento del cuerpo filmado producía una tendencia a la filmación estática con la consecuente sensación de encogimiento y contracción por parte del cuerpo filmante.

En relación a los ritmos respiratorios

Durante el aprendizaje y práctica de la *gimnasia fílmica*, la interiorización de la llamada respiración *ventral* se convirtió en una parte central de esta experiencia de entrenamiento corporal. No solo como forma de ayudar a la estabilidad de la *cámara-cuerpo* sino también como, recordemos, eficaz manera de tranquilizar nuestro ritmo respiratorio para, desde ese lugar, estar mejor preparados para la escucha del ritmo y respiración del cuerpo filmado.

Durante el desarrollo del laboratorio, la vivencia corporal de la respiración de la *cámara-cuerpo*, en relación a la de la bailarina, fue igualmente una parte esencial de este nuevo marco de experimentación fílmica.

Una ventaja que, de forma no planificada, ayudó en todo momento a la adopción de esta respiración *ventral* o diafragmática, fue el hecho de que la bailarina, en su necesidad por sumergirse en el espacio intuitivo del *contact improvisation*, se conectaba desde el principio con una respiración profunda y consciente. El ritmo del cuerpo filmado, especialmente en los primeros instantes de cada sesión, invitaba entonces a la *cámara-cuerpo* a instalarse en un compás respiratorio que predisponía a un mejor estado perceptivo de lo que le rodeaba.

Especialmente intensa fue esta vivencia corporal de la interconexión de ritmos respiratorios durante la sesión 5 del laboratorio. Ya desde las primeras sesiones, independientemente de la tipología de cámara, el compás de los flujos de respiración de cuerpo filmante y cuerpo filmado había ido progresivamente habituándose entre sí, en el reconocimiento de la cadencia propia de cada uno de ellos. Al llegar a la quinta sesión, esta manera de instalarse y fluir en un espacio de respiraciones acompasadas no era en realidad un componente nuevo del proceso de la filmación.

Sin embargo, recordemos como durante esta sesión 5 se produjo una circunstancia excepcional; no fue posible filmar con la luz del estudio (“nos quedamos a oscuras”), y se decidió probar a filmar con tan sólo la luz de la linterna del teléfono móvil que participaba como cámara en dicha sesión. En este singular contexto de filmación, la bailarina decidió sumergirse aún más en la oscuridad del momento y desarrollar sus secuencias de movimiento con los ojos cerrados. En la confluencia de la oscuridad con

¹³⁸ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/jptnxtm8w6a137x/Sesion%204.mp4?dl=0>

el ritmo lento de los movimientos, de la invisibilidad intermitente del cuerpo filmado a ojos de la *cámara-cuerpo*, la intensidad y percepción de las respiraciones de ambos cuerpos se vio amplificada según avanzaba la continuidad de la filmación (ver fragmento sesión 5)¹³⁹.

La vivencia corporal en este momento del laboratorio paso del compás de un flujo respiratorio facilitador de la escucha a un lugar de la experiencia en el que la densidad del aire que rodeaba los cuerpos, como imaginaba Didi-Huberman (2008) al describir los movimientos del bailar Israel Galván, parecía transmitir una suerte de “vibración espacial”.

¹³⁹ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/kt9yu9evpvscuct/Sesion%205.mp4?dl=0>

IV. LA CÁMARA-CUERPO EN LA PRAXIS FILMANTE

En el presente capítulo, procederemos a desarrollar un estudio detallado de las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo* en su despliegue a través de la praxis filmante. El conjunto del análisis de esas expresiones y comportamientos singulares se extraerá, como vimos, de dos de los principales recursos de investigación: el corpus filmográfico seleccionado tanto en Jean Rouch como en cineastas posteriores a su *cine-trance*; el material resultante de cada una de las sesiones del laboratorio de experimentación fílmica *Kino-Dérives 17*.

Las escenas de las tres películas de Jean Rouch, que serán abordadas en el primer epígrafe, recordemos fueron seleccionadas a partir de la premisa de focalizar el estudio de experiencias de rodaje de Rouch acontecidas durante los meses previos a su propuesta del *cine-trance* en el “Ensayo sobre los avatares...” (1971). Experiencias de rodaje en las que explorar el comportamiento de las variables participantes que se constituyeron como los ingredientes esenciales del *software* de nuestro dispositivo filmante.

A continuación, el foco de análisis se traslada a esas otras experiencias de rodaje vivenciadas por diversos cineastas a partir de los años 80. Recordemos, asimismo, cómo el corpus de las escenas/fragmentos de esas filmaciones se vertebró como recurso de investigación a partir del criterio primordial de la concurrencia en todas ellas del conjunto de las variables participantes conformadoras del modelo de la *cámara-cuerpo rouchiana*.

Conviene igualmente recuperar cómo, en este punto de la investigación, a la hora de analizar las experiencias de rodaje, tanto de Jean Rouch como de esos otros cineastas, cada escena seleccionada de una determinada película fue abordada desde su condición de huella de la *performance* de la *cámara-cuerpo*. Por tanto, no desde su consideración de relato audiovisual ya editado, ni desde su consideración, a partir de ahí, de los futuros vínculos película-espectador. La consideración, en cambio, de cada fragmento de imágenes como registro de la experiencia del cuerpo filmante transferida a la filmación, como huella tangible de la acción, expresión y gestos de la *cámara-cuerpo* en cada experiencia de filmación acontecida.

Finalmente, el último apartado de este capítulo se centra en el abordaje de las expresiones y comportamientos de la praxis en *cámara-cuerpo* surgidas a lo largo del laboratorio de experimentación fílmica *Kino-Dérives 17*. En este caso, los recursos de investigación estarán conformados, no sólo por el material filmado en cada una de las sesiones de dicho laboratorio sino, igualmente, por las percepciones y reflexiones extraídas de las conversaciones mantenidas en primera persona con la bailarina Valle Lázaro, en tanto que cuerpo filmado, al final de cada sesión desarrollada durante el laboratorio, espacio vehiculador de la metodología experimentativa de la investigación.

4.1

Comportamientos y expresiones de la *cámara-cuerpo* en la filmografía de Jean Rouch en los inicios del *cine-trance*

4.1.1 *Tourou et Bitti*¹⁴⁰, *les tambours d'avant* (1971)¹⁴¹

De entre todas las escenas y fragmentos seleccionados para el estudio de la praxis filmante de la *cámara-cuerpo* en Jean Rouch, *Tourou et Bitti* es el único caso en el que la escena seleccionada coincide con la práctica totalidad de la duración de la película¹⁴². Al mismo tiempo, y más significativo si cabe, recordemos que nos encontramos ante lo que podríamos llamar la *escena original*, la experiencia de filmación que alumbró el concepto mismo del *cine-trance* y que, de alguna manera, constituye igualmente el punto de partida de nuestra experiencia de investigación.

¹⁴⁰ Ver fragmento seleccionado para el análisis en:

https://www.dropbox.com/s/smypae29l0pnb0b/1.%20Tourou%20et%20Bitti%20%281971%29_reed.mp4?dl=0

¹⁴¹ El fragmento audiovisual anexo, facilitado aquí para su visionado y utilizado como material de análisis para la investigación, no se corresponde con el montaje original de sonido de *Tourou et Bitti*. Dicha mezcla original de audio está en realidad compuesta por el sonido directo de rodaje junto a una narración en *voz over* del propio Rouch. Para intentar acercarnos algo más a la percepción de la experiencia de rodaje, con la colaboración del montador de sonido Daniel Peña, se eliminó dicha *voz over*, en la medida en que su presencia constituía un elemento post-rodaje, y se remontó el sonido directo a partir de este propósito de acercar el visionado, en lo posible, al *aquí y ahora* de la experiencia filmante.

¹⁴² Igualmente, la duración de dicho fragmento audiovisual anexo no se corresponde con la duración total del plano-secuencia original (7min 33 seg. en vez de 8min 10 seg.). Para focalizar el proceso analítico, desde el eje de la interacción cuerpo filmante-cuerpos filmados, se han omitido los primeros instantes del plano-secuencia, parte introductoria en la que la *cámara-cuerpo* camina desde el exterior de Simiri hasta llegar a la *arena de danza* del espacio ritual. Ver montaje original en: <https://images.cnrs.fr/video/559>

Como ya fue introducido en el inicio de la tesis (cap. 1.1), el rodaje de *Tourou et Bitti* fue una experiencia de filmación movilizadora desde el principio de urgencia. Rouch y su equipo (Lam I. Dia y Tallou Mouzourane como asistentes, y Moussa Hamidou como operador de sonido) llevaban horas acompañando el ritual Songhay de danza de posesión que se estaba celebrando en el poblado de Simiri. Un ritual de trance oficiado para invocar y pedir la ayuda de los *gandyi bi*, espíritus negros de la Sabana, con el fin de preservar la próxima cosecha de posibles plagas (Henley, 2009).

Dans ce film, j'étais pressé par la nuit, sans cela je ne l'aurais pas fait. Mon preneur de son, Moussa Hamidou, me dit: «La nuit va tomber, il faudrait tourner quelque chose car ce sont des tambours qui vont disparaître, il n'y a pas eu de possession mais cela ne fait rien, enregistrons quand même la musique». (Rouch, 1992, p.74)

La urgencia entonces de filmar el ritual en poco tiempo impulsó la decisión de intentar contener toda la experiencia en un solo plano; de filmar todo en continuidad hasta que la bobina de 122 metros casi se agotará por completo.

On tombe, en effet, très rapidement dans ce que nous appelons le plan-séquence, qui est le rêve presque hors d'atteinte: nous avons près de dix minutes dans un magasin, il faut donc en dix minutes raconter une histoire, ce qui n'est pas facile. (Rouch, 1992, p.74)

Se interconectan aquí entonces, de forma intensa, dos de las variables participantes que han sido identificadas como propias a la praxis de la *cámara-cuerpo rouchiana*: la filmación en continuidad y la *take one* o toma única en un solo plano.

Por un lado, Rouch, que ya llevaba desde principios de los 60 explorando las virtudes del rodaje en plano-secuencia (ver *La chasse au lion à l'arc*, 1965 o *Gare du Nord*, 1965), gracias a la llegada de su *Éclair NPR* y la posibilidad de filmar en continuidad planos de mayor duración, encuentra aquí un escenario idóneo para la práctica de ese “sueño casi imposible de lograr”, de filmar todo en un solo plano y que todo conspire para que finalmente funcione.

Por otro lado, en esta experiencia de rodaje se escenifica mejor que en ninguna otra la dimensión creativa de la famosa regla de Rouch de la *take one*. Filmar desde la conciencia de que no será posible una siguiente toma se convierte en un poderoso motor de la tensión creativa en el acto filmante, tensión movilizadora de la máxima concentración a cada paso y a cada gesto de la *cámara-cuerpo*.

Il y a là une espèce de chorégraphie qui était un peu inspirée par le fait que je savais que je n'avais que dix minutes, que j'essayais de ne pas trébucher sur une pierre, sans cela il aurait fallu tout recommencer depuis le début, et je ne le pouvais pas. (Rouch, 1992, p.74)

Otra variable participante que jugó un rol determinante en la experiencia de *Tourou et Bitti* fue, dentro de las llamadas *variables iniciáticas*, aquella vinculada con la presencia de la cámara y su potencialidad *profilmica*.

Es importante entonces tener presente en todo momento que cuando Rouch filma esta película él ya es un *iniciado* para los sacerdotes (*zimas*), músicos y demás

participantes del ritual Songhay. De otra manera sería inconcebible la presencia de un dispositivo *cámara-cuerpo* tan dentro y tan de cerca de los cuerpos actantes en este rito. No olvidemos tampoco que, como bien señala a este respecto Bernard Surugue (Leboutte, 2004), asistente de Rouch durante años en la filmación de rituales de danza de posesión, la filmación de un ritual de estas características era una experiencia no exenta de riesgo, de la posibilidad real de que, al acercarse tanto el cuerpo poseído del danzante al dispositivo filmante, en un gesto brusco, pudiera romper la cámara (ver Tc fragmento: 02,30'')¹⁴³, en un espacio de interacción donde intervenía una "violencia normal". Así pues, la participación de Rouch en la escena ritual, en tanto que *cámara-cuerpo* junto a sus acompañantes, no era aquí un elemento extraño sino en cierta forma un actante más, vehiculador igualmente del trance que estaba por acontecer.

Tout à coup, l'orchestre s'arrête de jouer. Généralement, dans ces cas-là, on coupe et on change d'angle, mais là, j'ai continué. Or, les gens de Simiri, qui avaient vu beaucoup de mes films sur la possession, pensaient que dans la caméra je pouvais voir les génies. Ils croyaient que c'était un appareil détecteur de l'invisible. Donc, pour eux, si je restais fixé sur le personnage qui dansait, c'est que le génie était en train de venir. Et cela n'a pas raté [...] Peut-être la caméra a-t-elle joué un rôle de catalyseur pour accélérer une crise qui était latente. (Rouch, 1992, pp.74-75)

Más allá del grado de intervención real que finalmente tuviera la presencia de la cámara en el desencadenamiento del trance en este ritual, lo cierto es que la participación en el centro de la *arena de danza* del trío filmante (*cámara-cuerpo*, asistente y operador de sonido) era indudablemente generadora de una intensa *profilmia escénica*, en la que la "extraña" coreografía entre filmantes y filmados operaba inevitablemente en favor de una experiencia transformadora a ambos lados de la cámara.

J'ai commencé à tourner à ce moment-là et la possession a eu lieu alors que je suivais effectivement celui qui aurait dû être possédé, et cela m'a posé des tas de problèmes. Imaginez un opérateur qui, sur une aire de danse dans un rituel, suit avec un objectif 10mm, c'est-à-dire en grande proximité, quelqu'un qui est peut-être un « cheval de génie¹⁴⁴ ». (Rouch, 1992, p.74)

En relación a ese movimiento de la *cámara-cuerpo* alrededor de los actantes del ritual, regresa aquí un elemento significativo a propósito de la *variable participante* vinculada a la importancia de la filmación *cámara al hombro*. Recordemos como Rouch, en su célebre texto "La caméra et les hommes" (1973), destacaba, entre las diferentes ventajas de privilegiar la filmación *cámara al hombro*, cómo el caminar con la cámara "permite adaptarse a la acción en función del espacio" (p.63). Esta virtud, en principio tan lógica como evidente cuando pensamos en la posibilidad de movernos libremente con una cámara, adquiere una dimensión expresiva y vivencial relevante cuando la

¹⁴³ En adelante, por facilidad lectora, cuando aparezca un código de tiempo (Tc) entre paréntesis (p.ej: 00'24'' - 00'45''), se referirá en todo momento al *minutado* correspondiente al fragmento facilitado de la película en cuestión. Sólo cuando el Tc se refiera al *minutado* original de dicha película será citado como "Tc original".

¹⁴⁴ El concepto de *caballo (cheval)* es utilizado en la terminología Songhay para nombrar al danzante que va a ser poseído por el espíritu (*génie*) invocado durante el rito.

conectamos con la experiencia de filmación en *Tourou et Bitti*. La *cámara-cuerpo* inicia su recorrido dentro de la *arena de danza* mediante el seguimiento del *danzante (caballo)* que finalmente será poseído. Durante los primeros instantes lo hará desde el lado izquierdo del espacio ritual, hasta llegar al grupo de músicos (00'24"- 00'45"). Pero, a partir de ahí y hasta el final del plano-secuencia, la *cámara-cuerpo* aprovechará su libertad de movimientos y la amplitud del espacio para pasar con frecuencia al otro lado del eje de filmación (acción en continuidad imposible de realizar en el caso de una filmación con trípode). Este movimiento semicircular con el que pasar de un lado al otro de la *arena de danza*, ejecutado en varias ocasiones, acabará siendo el gesto de la *cámara-cuerpo* que, como veremos a continuación en un análisis detallado, mayor concentración llegará a generar en términos de una *expresión sensitiva*. La *cámara al hombro* se dispone aquí como técnica posibilitadora de una experimentación envolvente del espacio.

En *Tourou et Bitti*, Jean Rouch se introduce entonces en la escena del ritual Songhay como *cámara-cuerpo* que es reconocida y aceptada por el conjunto de cuerpos filmados que intervienen en ella. Una vez dentro de la *arena de danza*, el comportamiento de la *cámara-cuerpo* presenta diferentes expresiones.

La primera de ellas se manifiesta en lo que normalmente se conoce como seguimiento de la acción. La *cámara-cuerpo* sigue de cerca el recorrido que uno de los danzantes o *caballos* realiza entre la cabaña donde se preparan los danzantes y el espacio que ocupan los músicos (00'24"-00'45"), allí donde están siendo tocados los tambores de calabaza, *tourou* y *bitti*.

Esta expresión de la *cámara-cuerpo*, en su sentido de seguimiento de la acción o movimiento del sujeto filmado, se instalaría consecuentemente en el marco de una *expresión descriptiva*.

Cuando la *cámara-cuerpo* llega al lugar donde el danzante se reúne con los músicos, adopta primero una posición estática al hacer lo que conocemos como *sentadilla profunda* (00'50"), posición adoptada para bajar al máximo la altura del encuadre con el propósito de colocarse a la misma altura de los músicos, que se encuentran sentados. Dicha posición de la *cámara-cuerpo*, como sabemos, obliga al estatismo. La *cámara-cuerpo* sólo puede variar el encuadre, mediante el uso de manos y brazos, pero no moverse. Esta restricción corporal, cuya exigencia física analizamos anteriormente a propósito de la *gimnasia filmica* de Rouch, encontrará asimismo resonancia en alguna de las sesiones desarrolladas durante el laboratorio de investigación fílmica.

Poco después, la *cámara-cuerpo* se levanta aprovechando un gesto del danzante hacia uno de los músicos (01'04") como recurso de lógica de acompañamiento corporal que le permita volver a moverse alrededor de la escena. La expresión de la *cámara-cuerpo* se modifica a partir de este momento. Al iniciar un movimiento semicircular alrededor de los músicos y el danzante, la *cámara-cuerpo* se mueve más lentamente, al tiempo que se mece ligeramente en sentido lateral, de un lado a otro (01'15"- 01'37"). En este momento de la filmación se percibe el paso de lo que habíamos mencionado como una *expresión descriptiva* a lo que podríamos definir como una *expresión sensitiva*. La *cámara-cuerpo* se mueve y, por tanto, se manifiesta no tanto en función del contenido

de la acción que está registrando, como en tanto que reacción emotiva a la escena en la que se encuentra inmersa.

Justo después de estos compases dinámicos de la *cámara-cuerpo* conectada a los movimientos y sonidos de los tambores, la música se detiene para dar paso al momento anteriormente descrito por Rouch en el que su presencia pudo llegar a adquirir ese “rol catalizador”. Desde el punto de vista del comportamiento de la *cámara-cuerpo* lo interesante aquí es cómo en ese momento, en el que ya había tomado cierta distancia con el grupo de músicos cuando los tambores se detienen, la *cámara-cuerpo*, en vez de permanecer fija desde la distancia, decide realizar un acercamiento rápido sobre uno de los tambores, como si se tratara de una especie de *zoom corporal* (01'52"- 01'57"). Segundos más tarde, la posesión tiene lugar en el primer danzante.

A partir de aquí, si bien la expresión mostrada por la *cámara-cuerpo* oscila entre movimientos más de carácter *sensitivo* (02'25"/ 04'40") y otros más de naturaleza *descriptiva* (02'07"/ 02'41"), principalmente *paneos* laterales, hacia un lado y otro de la escena ritual, habría seguramente que entender que, desde el momento en el que la posesión acontece, cada gesto y movimiento del cuerpo de Rouch como cuerpo filmante está movido por la emoción catártica, por la lógica excitación producida al sentirse parte del desencadenamiento de un hecho tan intenso como es el trance en un ritual de danza de posesión.

Dentro de este cuerpo central de la escena, antes de los instantes finales en los que la *cámara-cuerpo* se distancia del espacio ritual para despedirse de él, podemos advertir igualmente un leve gesto revelador de la participación de lo que Jean Rouch llamaba la *mirada del camaleón* (ver cap. 3.2.1); esa “dislexia” o “dislocación visual” que movilizaba aun más el particular estado de excitación creativa del cineasta filmante. Tras unos instantes en los que la *cámara-cuerpo* ha permanecido fija sobre la segunda danzante que acaba de ser poseída (05'34" al 05'53"), realiza un gesto, en principio no justificado, al echarse hacia atrás (05'54"). Poco después, vemos cómo ese gesto continúa levemente hacia la derecha para incorporar en el encuadre a uno de los sacerdotes (05'56") participantes en el rito. Si miramos con detenimiento ese gesto de distanciarse levemente de la danzante y caminar un par de pasos hacia detrás (05'54"- 05'57"), advertimos cómo primero realiza un leve “falso” *paneo* hacia izquierda para luego continuar hacia la derecha e incluir en plano al sacerdote mencionado. Este gesto intuitivo nos indica probablemente una primera intención de la *cámara-cuerpo* de ayudar a la entrada en plano por izquierda del primer danzante poseído para volver a preparar en cuadro la nueva reunión entre el sacerdote y dicho danzante. Más allá del gesto en sí de realizar ese “falso” *paneo* (tan habitual en cualquier seguimiento “intenso” de una acción), lo interesante es cómo delata en la imagen filmada esa participación de la *mirada del camaleón* en la que el ojo izquierdo “avisa” al ojo derecho de que uno de los cuerpos filmados va a entrar en la imagen del visor. Reflejo entonces de ese acto intermitente en el que la *cámara-cuerpo* hace convivir la mirada de su ojo derecho, inmerso en el visor, con la mirada “ahora sí-ahora no” de su ojo izquierdo que busca, como el camaleón, aquello que en cuestión de segundos pasará de la imagen “real” fuera de cámara a la imagen creada al interior del visor óptico de la misma.

Poco antes del final, en el inicio de los últimos dos minutos del plano-secuencia, volvemos a percibir una nueva manifestación de la *expresión sensitiva* anteriormente referida, cuando la *cámara-cuerpo* vuelve a reunirse con los danzantes y los músicos de la escena ritual (06'17"-06'50"). Esta segunda ocasión viene motivada por el encuentro con los músicos de la segunda danzante o *caballo*, una mujer anciana que acaba de ser poseída por el *doble* de *Dongo* (espíritu del trueno) y con la que Rouch ya se había reunido en los esos instantes anteriores al momento de la *mirada del camaleón*. Aquí, de nuevo, el movimiento de la *cámara-cuerpo* en sentido circular produce, en conexión con la música de la escena ritual, una cadencia en el caminar del cineasta que le traslada de forma significativa de lo descriptivo a lo sensorial.

Los últimos instantes del plano-secuencia de *Tourou et Bitti* revelan un último gesto "escondido" digno de análisis en el comportamiento de esta *cámara-cuerpo*. En el último minuto de la filmación en continuidad, cuando la *cámara-cuerpo* viene de acompañar muy de cerca el momento en el que el sacerdote *zima* rocía unas gotas del *perfume haoussa* sobre los danzantes poseídos, la *cámara-cuerpo* se desplaza levemente hacia su derecha para volver a reunirse con los músicos (06'40"). Poco después, una vez fija sobre uno de los músicos, vuelve a girarse un poco más hacia su derecha como en un ademán de volver a compartir unos instantes con todo el grupo de tambores (06'47"). Pero se detiene para, a continuación, empezar a caminar hacia atrás. Este "cambio de planes" de la *cámara-cuerpo* se originó, con bastante probabilidad, fruto de un elemento invisible en la imagen filmada. Cuando se produce el gesto de interés por volver a reunirse con los músicos, empieza ese último minuto del plano-secuencia. En el marco de una experiencia de filmación en la que, como sabemos, el plano único de rodaje correspondía a la totalidad de la bobina de 122 metros, cuando llega ese momento, Rouch, que ya estaba acostumbrado a calcular de forma intuitiva los tiempos de duración del negativo cargado en el chasis¹⁴⁵ de su *Éclair NPR*, se da cuenta de que la bobina de cámara está a punto de consumirse. El cineasta filmante entonces, que se había propuesto empezar y terminar el plano con la entrada y la salida del espacio ritual, fruto de esa toma de conciencia de que el negativo se estaba agotando, es sacado de la inmersión intensa de la filmación del rito, de su particular trance, para volver a un acto racional de filmación planificada y empezar a caminar hacia fuera de la *arena de danza* como gesto previsto con el que concluir tanto el plano como la película.

¹⁴⁵ Rouch, que como *cameraman* autónomo se veía obligado a cambiar él mismo las bobinas de negativo en el chasis de cámara, ajustaba correspondientemente la tensión de negativo en cada carga de bobina, lo que, a base de integrar ese gesto repetitivo, le permitía conocer los cambios de sonido propios de su *Éclair* según avanzaba y se consumía el paso de negativo en cámara.

4.1.2 *Architectes d'Ayorou* (1971)¹⁴⁶

La escena seleccionada de *Architectes d'Ayorou* (Tc original: 05'30"-09'37"), a diferencia de las otras películas abordadas de Jean Rouch, centradas de forma permanente en el acercamiento al desarrollo de un ritual, registra lo que podríamos considerar un momento "aislado", en la medida en que la breve improvisación de la *cámara-cuerpo* que articula esta secuencia es independiente de las acciones principales que son filmadas en la película. El plano-secuencia analizado, en lo que respecta a su contenido, recoge un momento de trabajo de mujeres de Ayorou (suroeste de Níger) mientras muelen mijo con sus largos morteros y cantan al ritmo de sus instrumentos de trabajo.

Rouch utiliza aquí también la misma estrategia descriptiva que empleó en *Tourou et Bitti*; iniciar el plano-secuencia con un acercarse caminando con la cámara y cerrarlo con un alejamiento o *traveling de salida*. Entendemos que, en ambos casos, Rouch emplea esta opción como forma de subrayar el proceso de filmación en tiempo real.

Una de las variables más significativas que influyeron en esta experiencia de rodaje fue el uso de la *caméra de contact* que, de nuevo al igual que en *Tourou et Bitti*, participó a través del uso de una óptica gran angular 10mm (equivalente a una óptica 24mm en formato 35mm). De todas las películas analizadas de Jean Rouch, es aquí donde la *caméra de contact* tendría mayor presencia a partir de ese sentido de un acercamiento y una proximidad "piel con piel" con los cuerpos filmados. Como veremos en detalle a continuación, una vez entremos en cada instante de las expresiones y los gestos de la *cámara-cuerpo*, el propósito de la *caméra de contact*, como variable tecnológica al servicio de una mayor cercanía, encontró en esta experiencia de filmación la oportunidad de ser vivenciada en el espacio de una distancia mínima entre dispositivo y cuerpos filmados. Una distancia que en ocasiones produce la sensación de una *cámara-cuerpo* que realmente puede tocar al otro.

La otra variable que mayor carga significativa nos enseña este singular plano-secuencia de *Architectes d'Ayorou* operaría en la conjunción directa entre el paso *de lo observacional a lo participante* y la *voluntad performativa* asociada a ese principio propio de la praxis rouchiana de una permanente *voluntad creativa*. Rouch no parece aquí movido en ningún momento por un ánimo descriptivo. Hubiera bastado un plano estático con una mínima duración con la que poder dar cuenta de la especificidad que contenía la acción de ese grupo de mujeres que trabajaba y cantaba al unísono. De hecho, en los instantes iniciales de esta película, Rouch introduce a una parte de este grupo de mujeres en ese mismo espacio mediante un plano casi fijo y de una duración significativa (Tc original: 01'19" – 02'00")¹⁴⁷. Seguramente este fue un plano rodado con anterioridad al plano-secuencia que vamos a analizar.

¹⁴⁶ Ver fragmento seleccionado para el análisis en: <https://www.dropbox.com/s/e2uaw31f92ezd8s/2.%20Architectes%20d%27Ayorou%20%281971%29.mov?dl=0>

¹⁴⁷ Ver secuencia en: <https://images.cnrs.fr/video/852>

Así pues, cuando la *cámara-cuerpo* de Rouch decide adentrarse en un lento y cercanísimo caminar alrededor de estas mujeres, dicha decisión parece claramente originada en un impulso por disfrutar del conectarse a la particular *performance* que con sus morteros y su música empezaban a escenificar. La acción de la *cámara-cuerpo* parece entonces aquí guiada por la necesidad de participar de la vivencia del otro en un encuentro performático a ambos lados de la cámara, en el ánimo de retroalimentar lo que cada uno, cuerpo filmante y cuerpos filmados, puede aportar en el manejo de sus respectivos instrumentos de trabajo.

Pasemos entonces a una exploración en detalle de cada instante de este plano-secuencia de *Architectes d'Ayorou* en el que se advierten gestos y expresiones significativas en el comportamiento de esta *cámara-cuerpo*.

Cuando la *cámara-cuerpo* llega hasta el círculo de mujeres que están trabajando el mijo (00'20''), disminuye su velocidad de desplazamiento, pero no se detiene totalmente. Se confirma aquí, como primera cuestión, un rasgo característico de la dinámica de la *cámara-cuerpo* de Rouch. Independientemente de la velocidad del recorrido o de la velocidad de la acción filmada, la *cámara-cuerpo* casi nunca se detiene del todo. Una vez arranca, su tendencia es a mantener siempre un, al menos, ligero vaivén aún cuando no se desplace. Solo cuando la altura de encuadre obliga a la necesidad de la *cámara-cuerpo* de descender en modo *sentadilla profunda*, encontramos planos "anclados", en el sentido de no producirse movimiento alguno.

El plano filmado nos muestra a continuación, una vez la *cámara-cuerpo* se ha acercado a distancia de *cámara de contact* a los cuerpos filmados, una corrección en el encuadre (00'25'') que manifiesta la predominancia de ese comportamiento o expresión que anteriormente hemos definido como *expresión descriptiva*. La *cámara-cuerpo* parece iniciar un desplazamiento o *traveling* lateral hacia su izquierda pero, al apenas iniciar dicho movimiento, decide reencuadrar descendiendo su altura para componer un plano contrapicado de las mujeres moliendo el mijo. Más allá del encuadre en sí mismo, lo significativo o denotativo de este gesto de la *cámara-cuerpo* es cómo manifiesta una expresión de conformación o planificación sobre la marcha en el encuadre. En cualquier caso, un gesto movido más por un ánimo de planificación racional que de vivencia sensorial de la acción filmada.

A continuación (00'50''), la *cámara-cuerpo* vuelve a recuperar la altura inicial del encuadre, a la altura de los ojos de los cuerpos filmados, para, ahora sí, iniciar el recorrido lateral del círculo de mujeres. El conjunto de ese recorrido se hace, en todo momento, a una distancia mínima entre la óptica de la cámara y el cuerpo de las mujeres filmadas, de tal manera que, cuando las mujeres echan el cuerpo hacia detrás para impulsar sus largos morteros prácticamente rozan la óptica de la cámara de Rouch. Esto hace que la propia *cámara-cuerpo* se encuentre en gran medida obligada a desplazarse con cuidado y lentitud.

Tras los primeros instantes de inicio de ese desplazamiento y recorrido lateral del círculo de mujeres, el plano-secuencia nos muestra un cambio en el comportamiento o expresión de esta *cámara-cuerpo* (01'10''). Al pasar de la primera a la segunda mujer que muele el mijo, la velocidad y tempo del desplazamiento, más allá del sentido descriptivo que motiva el propio recorrido de la *cámara-cuerpo*, parece empezar a

adecuarse al ritmo de los movimientos corporales así como a la canción que las propias mujeres improvisan mientras trabajan.

Aparece aquí un nuevo desplazamiento o transformación de la expresión predominante en la *cámara-cuerpo* a lo largo de la filmación. En este caso, a diferencia del paso de una *expresión descriptiva* a una *expresión sensitiva*, tal y como proponíamos para el caso de *Tourou et Bitti*, se aprecia en el inicio de este largo *traveling* circular un cambio en el pulso de la *cámara-cuerpo* en lo que podríamos definir como el paso de una *expresión descriptiva* a una *expresión mimética*.

La *cámara-cuerpo* empieza a conectarse aquí al movimiento y ritmo propios de los cuerpos que filma, de las mujeres que coreografían los compases del trabajo colectivo a través del cántico que al unísono entonan.

Sin embargo, esta *expresión mimética* se prolonga durante poco tiempo en este punto del plano-secuencia. Cuando el *traveling* circular llega al final del primer lado de mujeres que muelen el mijo, la *cámara-cuerpo* centra su encuadre en otras dos mujeres que se encargan de amasarlo (01'40"). A lo largo de este reencuadre la *cámara-cuerpo* modifica de nuevo su expresión. Abandona la inmersión mimética de los instantes anteriores para volver a ajustarse a la llamada *expresión descriptiva*. Es entonces aquí donde encontramos la excepción a esa regla del ininterrumpido movimiento de la *cámara-cuerpo* de Rouch, al producirse un instante, apenas unos segundos, donde permanece completamente detenida, gesto hermético fruto del condicionamiento postural (*sentadilla profunda*).

Este nuevo reajuste, al permanecer inmóvil con el propósito de privilegiar esa *expresión descriptiva* permite, aunque sea de forma preliminar, advertir una dinámica característica del *modus operandi* de la *cámara-cuerpo* de Rouch. Esta dinámica podría resumirse en la frecuencia con la que encontramos el paso de una expresión a otra en el comportamiento o gestos de su *cámara-cuerpo*. En pocos segundos, al igual que se apreciaba en el plano-secuencia de *Tourou et Bitti*, la *cámara-cuerpo* pasa de una voluntad expresiva a una voluntad mayormente descriptiva o de registro; e igualmente podrá ocurrir, instantes después, en sentido inverso.

Así pues, una vez el recorrido del plano-secuencia pasa al otro lado del círculo de mujeres (02'15"), la *cámara-cuerpo* se adentra en el momento de mayor intensidad y presencia de su *expresión sensitiva*. Por primera vez en todo ese largo tránsito, cuando se pasa de la primera a la segunda mujer de este otro lado, la *cámara-cuerpo* se acerca y se desplaza con mayor lentitud que nunca (02'25"). Durante casi un minuto (hasta el 03'10") permanece inmersa en el movimiento rítmico de los cuerpos de las mujeres y los morteros que portan. A diferencia de la *expresión mimética* advertida en la primera parte del plano-secuencia, aquí la *cámara-cuerpo* no imita ni el movimiento ni el ritmo de los cuerpos que filma, sino que se conecta a ellos desde una verdadera proximidad "piel con piel", desde un permanecer dentro de lo que acontece como si durante ese lapso de tiempo la *cámara-cuerpo* fuera una extensión de los propios cuerpos que el plano nos muestra.

4.1.3 *Horendi* (1971)¹⁴⁸

Horendi es de las pocas películas etnográficas de Jean Rouch de carácter documental (a diferencia de sus *etnoficciones*) que no van acompañadas de una narración mediante voz *over*¹⁴⁹. La película recoge a través de la filmación, y a lo largo de siete días, el desarrollo de una ceremonia de iniciación Songhay en la que dos mujeres son poseídas por *Kirey*, espíritu del relámpago, al compás de la música del *godye* (violín) y los tambores de calabaza (Colleyn, 2009).

A lo largo de los días de rodaje, Rouch, conectado a su *Éclair NPR*, explora los movimientos de las mujeres danzantes y las estructuras musicales de los instrumentos y las voces a través de una filmación continua e introspectiva.

Una particularidad significativa y “gráfica” de esta experiencia de rodaje, como tantas otras realizadas por Rouch en el seno de los rituales de danza de posesión Songhay, a partir de mediados de los 60, es cómo el dispositivo de rodaje en su conjunto, en acompañamiento de la *cámara-cuerpo* como dispositivo singular, está, al igual que el trío danzante en el rito Songhay, compuesto por la interconexión de tres cuerpos participantes en la filmación: la *cámara-cuerpo*, su asistente y el operador de sonido.

Dans cette technique de tournage, même si je filme avec une *caméra de contact* je suis suivi par un preneur de son, et moi-même je suis tenu à la ceinture par quelqu'un qui m'évite de trébucher quand je me déplace en arrière. Donc il y a un ensemble de trois personnes qui curieusement rappelle le trio qu'on retrouve dans la danse de possession quand on initie les *chevaux* à danser; une femme tranquille tient par la ceinture le *cheval* qui va être possédé, et elle est précédée par quelqu'un qui lui indique ses pas. (Rouch, 1989b, pp.115-116)

A la hora de explorar en detalle cada gesto y cada movimiento de la *cámara-cuerpo* en el fragmento que ha sido seleccionado de *Horendi*, sería interesante el proponerse visualizar en todo momento cómo, a ambos lados de la cámara, un particular juego coreográfico se desenvuelve entre dos tríos que se mueven interconectados alrededor de la *arena de danza*, uno filmante y otro filmado. Esta disposición escénica, no sólo es generadora de una intensa transferencia *profilmica*, sino que parece activar también, en el seno de la *cámara-cuerpo*, el instinto de voluntad performativa que en Rouch siempre se moviliza asociado a la *variable iniciática* de la *voluntad creativa* más allá del mero acto de registro.

Esta experiencia de filmación, ocurrida al igual que *Tourou et Bitti*, en los primeros meses de 1971, es un claro ejemplo también de la influencia que la *caméra de contact*, a partir de la decisión del uso de una óptica gran angular (10mm), tiene en la determinación de poder conectarse con los cuerpos filmados en el espacio de una distancia casi íntima, donde, en ocasiones, la distancia *física* entre *cámara-cuerpo* y

¹⁴⁸ Ver fragmento en:

<https://www.dropbox.com/s/w9qyozkkqsoqe3/3.%20Horendi%20%281971%29.mp4?dl=0>

¹⁴⁹ Ver film completo en: <https://images.cnrs.fr/video/539>

mujeres danzantes no supera apenas los 30cm. Esta cuestión de las posibilidades expresivas y creativas de la *caméra de contact* ha tenido finalmente una presencia relevante en las tres experiencias de rodaje que han sido seleccionadas de la filmografía de Rouch, todas ellas, como vimos, en razón de su proximidad con el nacimiento del concepto del *cine-trance*.

La dinámica gestual más distintiva de las expresiones de la *cámara-cuerpo* en el fragmento seleccionado (Tc original: 03'09''- 06'30'') se encontraría en lo que podríamos considerar como un particular juego de distanciamiento y acercamiento intermitente.

En los primeros compases de la escena se desarrolla un primer momento de acercamiento intensivo (0'00''- 0'40''). Esta aproximación casi "piel con piel" a través de la *caméra de contact* vehicula una especie de *gestualidad explorativa*. La *cámara-cuerpo* "tantea" los cuerpos de las danzantes Songhay de arriba abajo y de abajo a arriba consecutivamente, casi como si pudiera acariciarlas. Para poder descender y volver a subir sobre los cuerpos, de la cabeza a los pies, en primer lugar, la *cámara-cuerpo* realiza un suave movimiento panorámico en sentido vertical descendente (0'07'') para, con ese mismo gesto, pasar de un trío de danzantes a otro aprovechando las sombras que de este segundo trío se proyectan sobre el suelo. Este primer gesto parece más de carácter descriptivo que exploratorio. Pero, cuando, a continuación, la *cámara-cuerpo* de Rouch se aproxima un poco más a los cuerpos de este segundo trío danzante, consigue pegarse casi del todo al realizar un descenso mayor a través de una flexión en *sentadilla* (0'18''); de la cual se libera poco después (0'30''), a partir de un encuadre contrapicado, para volver a acompañar el movimiento de los cuerpos filmados a la altura de los ojos.

Tras unos compases de dinámica descriptiva (0'42''- 1'40''), en los que la *caméra-cuerpo* recorre el grupo de músicos para luego aprovechar el movimiento de una mujer con la que volver a adentrarse en la *arena de danza*, la filmación regresa al contacto con los tríos danzantes. A partir de aquí, se articula más claramente esta dinámica de vaivén en un "me acerco, me distancio, me acerco, me distancio" al compás del movimiento de los cuerpos filmados y de la modulación musical de las voces y los tambores de calabaza. Después de unos instantes de aproximación al regresar al espacio de las danzantes (01'40''- 01'47''), Rouch hace un primer distanciamiento hacia detrás, para permanecer casi inmóvil un tiempo significativo (01'54 - 02'06'') hasta que el cambio en la secuencia musical le impulsa de nuevo a adentrarse y conectarse, esta vez no tan de cerca, con uno de los tríos danzantes (02'12''- 02'26''). Ese *impasse* parece haber preparado el regreso al segundo trío de mujeres con las que vuelve a conectarse en esa distancia del "piel con piel" por un tiempo más prolongado (02'27''- 02'54''). En los últimos instantes (02'55''- 03'12''), la *cámara-cuerpo* de Rouch se mueve hacia detrás al compás de la danza de este trío ritual, en una *media* distancia que parece situarse como el punto intermedio tras el desarrollo pendular de ese juego coreográfico de acercarse, alejarse y volver a acercarse. Una coreografía articulada desde la *caméra-cuerpo* en la que Rouch pudiera encontrar, en ese movimiento intermitente de un acercarse y un distanciarse, una intuitiva vía de exploración del ritmo del otro como posibilitador de la conexión con un ritmo propio.

4.2

Comportamientos y expresiones de la *cámara-cuerpo* en cineastas posteriores al *cine-trance* de Jean Rouch

4.2.1 *San Clemente* (Raymond Depardon, 1982)¹⁵⁰

Antes de embarcarse en el rodaje de *San Clemente*, Depardon ya se había sumergido en el espacio de este psiquiátrico próximo a Venecia, a finales de los 70, cuando decidió acercarse al mundo de la locura a través de su cámara fotográfica (Depardon y Sabouraud, 1993).

Tres años más tarde, con el inicio de la década de los 80, la intensa experiencia de filmación de *San Clemente* representaría en cierto sentido un punto de inflexión en la forma en que Depardon entiende la práctica cinematográfica en su doble condición de cineasta y fotógrafo (Bui, 2016).

Desde principios de los 60, Depardon ya había experimentado con la tecnología de filmación de los primeros años del *cine directo*. Incitado por su entonces jefe en la agencia *Dalmas*, Claude Oztenberger, fueron en realidad referentes americanos de estos orígenes del *directo*, como Leacock o Pennebaker, quienes inspiraron en un primer momento al Depardon cineasta (Depardon y Sabouraud, 1993). Esta inicial influencia, que tuvo su más evidente traslación en el rodaje de *1974, une partie de campagne* (2002)¹⁵¹, se definió en un primer posicionamiento en el que el Depardon cineasta se acercaba al personaje y sus acciones con el propósito, como defendían Leacock y su entorno, de intervenir lo menos posible sobre lo que ante cámara acontecía (Muguiro, 2008).

¹⁵⁰ Ver fragmento seleccionado para el análisis en:

[https://www.dropbox.com/s/uhbcu5djsan7fsw/1.%20San%20Clemente R.Depardon%20%281982%29.mp4?dl=0](https://www.dropbox.com/s/uhbcu5djsan7fsw/1.%20San%20Clemente%20R.Depardon%20%281982%29.mp4?dl=0)

¹⁵¹ Si bien esta película fue filmada, como su título indica, en 1974, problemas de diversa índole imposibilitaron su estreno y difusión hasta el año 2002 (Muguiro, 2008).

Pero el rodaje de *San Clemente* ofrecería a Depardon la oportunidad de acercarse a una vivencia de la filmación que le llevaría a pasar de la *mosca en la pared* del *directo* americano a una primera aproximación a la *cámara-cuerpo rouchiana*, al empezar a “implicarse en tanto que personalidad filmante en la propia materia audiovisual” (Bui, 2016, p.34), en un proceso en el que “la imagen nos devuelve permanentemente, en forma de gran espacio fuera de campo, la presencia del cineasta” (Muguiro, 2006, p.181). Depardon entiende que, para adentrarse en el tiempo y el espacio de ese particular psiquiátrico, donde parece habitar una rutina de lo incomprensible, la interacción entre cuerpo filmante y cuerpos filmados se hace tan inevitable como necesaria. Una interacción extraña hasta ese momento para un cuerpo que como cineasta había cultivado la menor intervención y como fotógrafo una mayor distancia (Muguiro, 2006).

De hecho, *San Clemente* es seguramente la única experiencia de rodaje de Raymond Depardon en la que se entregó a una verdadera *caméra de contact*. De alguna manera, su única experiencia “plena” en la *cámara-cuerpo rouchiana* ya que, a partir de entonces, aún gustoso de conservar ciertas herencias de su formación en el primer *cine directo*, como el predominio de la filmación en continuidad, iniciaría el camino de encuentro con su “distancia como cineasta” (Depardon y Sabouraud, 1993). Una distancia alejada de la proximidad de la *caméra de contact* de Jean Rouch y más cercana al lugar que como fotógrafo había frecuentado antes de aquel *cuerpo a cuerpo* al que la inmersión en los pasillos y veredas de *San Clemente* le condujo por unos instantes en su dilatada carrera junto a la cámara.

La escena seleccionada de *San Clemente* (TC original: 23'20"- 27'25") contiene uno de tantos recorridos que la *cámara-cuerpo* de Depardon vivencia a lo largo de los pasillos del psiquiátrico. El cuerpo filmante va progresivamente al encuentro de los habitantes de este lugar acompañado en todo momento por la sonidista y co-directora, Sophie Ristelhueber, en un diálogo entre cuerpos filmantes y cuerpos filmados marcado por lo impredecible a cada paso de las reacciones que la *cámara-cuerpo* y su *doublet sonore* producen en su confrontación con el misterio de la locura.

El hecho de que Depardon necesitara de largas jornadas de filmación, hechas de constantes paseos en plano-secuencia, para construir su exploración personal de ese mundo que ya había indagado tres años antes, evidencia la necesidad que para este cineasta tuvo aquí lo que hemos propuesto como primera *variable iniciática* del modelo de la *cámara-cuerpo* (ver cap.2.2.1.1). Nos referimos entonces a lo significativo en *San Clemente* de esa necesidad primordial de ser uno mismo, como cineasta, el cuerpo filmante, el “ojo pegado al visor”; a la necesidad de explorar y descubrir las cosas a través de la cámara. Esta variable *sine qua non* como sabemos concurre en todas las experiencias de *cámara-cuerpo* que están siendo aquí estudiadas. Pero en el caso de *San Clemente*, dicha variable se explicaría no tanto a la luz de un determinado fragmento de la película, sino desde el sentido transversal de toda una filmación hecha del caminar continuo a lo largo de este espacio de pasillos interminables. La necesidad de Depardon de interrogarse y descubrir a través del visor de su *Aaton* durante largas horas de filmación se convierte en un síntoma evidente de cómo es a través de la cámara que el cineasta filmante encuentra su manera de acercarse y tratar de

comprender lo que sin ella le resulta inaccesible. Depardon había pasado casi tres años de convivencia con los pacientes, médicos y enfermeras del psiquiátrico antes de tomar la decisión de regresar con una cámara de cine. Volver a San Clemente para caminar y acompañar de nuevo a sus habitantes en forma de *cámara-cuerpo* paso a convertirse por tanto en el vehículo con el que probar otra manera de ser y estar con las personas a las que había decidido acercarse una vez más.

Esa necesidad primordial de explorar el particular territorio de San Clemente pegado en todo momento al visor de la cámara, movilizó al mismo tiempo la decisión de que la dinámica de rodaje se construyera a partir del principio de la filmación en continuidad. La longitud del plano de rodaje se hace proporcional aquí a la necesidad de un tiempo para descubrir las cosas. Más allá de la futura presencia en el montaje del plano-secuencia como *figura de estilo*, filmar prolongadamente aprovechando las ventajas de la nueva *Aaton* (ligereza, ergonomía, continuidad), se convertía en la necesidad contigua a la experimentación a través de la cámara.

Ambas variables participantes, *ser el filmante* en su carácter *iniciático* y filmar en continuidad en su condición técnica, serían entonces los rasgos distintivos de la *cámara-cuerpo* que se despliega a lo largo de las imágenes de *San Clemente*.

A la hora de abordar las expresiones y comportamientos característicos de la *cámara-cuerpo* de Depardon en esta experiencia de rodaje, desde un primer análisis podríamos determinar que esta *cámara-cuerpo* se expresa de forma aparentemente invariable a lo largo de casi toda la película. A diferencia de las experiencias de filmación que han sido estudiadas de la filmografía de Rouch, donde detectamos ese frecuente cambio de comportamiento en el que la *cámara-cuerpo* pasa en poco tiempo de lo descriptivo a lo expresivo, Depardon nos presenta una respuesta corporal diferente ante la realidad que transita frente a él. Aprovecharemos en este caso la exploración de una escena concreta para poder cuestionar el sentido de esta expresividad invariable a lo largo del conjunto de la película.

En el fragmento seleccionado, de principio a fin, la estrategia de filmación se construye a partir de lo que hemos denominado como *expresión descriptiva* en tanto que seguimiento de la acción o del movimiento del sujeto o sujetos filmados. Desde esta voluntad aparentemente descriptiva la *cámara-cuerpo* aprovecha cada movimiento o acción de los habitantes de estos pasillos para, en realidad, hilar una estrategia inmersiva. El encuadre pasa de un personaje a otro en pocos segundos. En cuanto uno de ellos se desplaza o realiza un nuevo movimiento, la *cámara-cuerpo*, en su *expresión descriptiva*, sigue dicho movimiento para no perderlo de su encuadre.

Si partiéramos tan sólo de este principio básico de filmación, cada variación en el encuadre, tomada de forma aislada, no manifestaría de por sí *expresión sensitiva* alguna. Pero si vinculamos la suma de estos desplazamientos y reencuadres de la *cámara-cuerpo* como si formaran parte de un solo movimiento, de una única construcción coreográfica, entonces los resultados del análisis varían sustancialmente.

Nos detendremos entonces sobre esta cuestión ya que es aquí donde residiría la particularidad principal de la identidad de la *cámara-cuerpo* en esta experiencia de rodaje. Una filmación que utiliza la dinámica propia del *cine directo* más vinculado al

reporterismo de actualidad (estilo de rodaje como vimos cercano al Depardon de principios de los 70) para, a partir de ahí, aprovechar la fluidez y movilidad de esta dinámica de filmación en favor de una mayor conexión intersubjetiva con la experiencia colectiva que habita en este espacio.

Así pues, al valorar esta acumulación de movimientos y reencuadres de forma conjunta se puede detectar, primero, un ritmo propio a la *cámara-cuerpo*. Si bien, al mismo tiempo, conviene puntualizar que ese ritmo no es, en su inicio, de *motu proprio*, sino que viene generado a partir del ritmo de los movimientos y acciones de los cuerpos filmados. Esto sería perceptible cuando, por ejemplo, Depardon camina hacia una de las mujeres que se encuentra al fondo del pasillo (00'19"- 0'39"), y al reunirse con ella adapta la velocidad y vaivén de sus movimientos a los de su acompañante que le guía hacia otra estancia del psiquiátrico (00'39"- 0'49"). Así lo hará repetidamente tanto si el cuerpo filmado se encuentra en movimiento como si permanece inmóvil frente a la presencia de la *cámara-cuerpo*.

La cuestión más significativa, sin embargo, en este punto del estudio de los comportamientos de la *cámara-cuerpo*, es cómo el ritmo propio que acaba adquiriendo la *cámara-cuerpo* de Depardon permite una evolución en su expresión creativa. A diferencia de la *cámara-cuerpo* de Rouch en *Tourou et Bitti* o *Architectes d'Ayorou*, donde en la relación entre un movimiento y el siguiente se pueden advertir cambios en esa expresión creativa, en el caso de *San Clemente* se hace necesario tomar como unidad de análisis, al menos, fragmentos de más de 3 minutos, como es el caso del fragmento seleccionado.

En dicho fragmento, algo por encima de los 4 minutos, y con tan solo un corte (01'20"), la *cámara-cuerpo* se desplaza en continuo apoyo sobre los cuerpos que va descubriendo. Pasa de uno a otro a lo largo del pasillo, tratando en todo momento de no pararse y de no perderse. Esta forma de caminar de la *cámara-cuerpo* de Depardon nos hace entender que, en realidad, no está retratando de forma descriptiva un espacio, sino que se está sumergiendo en él a través de una deriva inmersiva que le ayude a interconectarse de forma no racional con el incomprensible mundo de la locura. Y es en este punto, gracias a la visión en perspectiva, global, del conjunto de todos esos movimientos y reencuadres, de la acumulación e interconexión entre ellos, que identificamos un ritmo y un tránsito de una *cámara-cuerpo* cuya expresión no responde en definitiva a una observación racional del entorno que filma sino a la voluntad de vincularse con este lugar desde el movimiento ininterrumpido.

4.2.2 *Belovy* (Victor Kossakovsky, 1993)¹⁵²

Cuando Victor Kossakovsky se embarca en el rodaje de *Belovy*, en el verano de 1992, ya había previamente vivido diversas experiencias de rodaje como cineasta filmante. Formado a finales de los 70, primero en el Instituto, después en los Estudios de Cine Documental de Leningrado que, a diferencia de la vertiente más periodística y oficialista de los estudios de Moscú, desarrollaba una producción más creativa (Fernández, 2005), desde sus inicios combinó el interés por la dirección cinematográfica con el sueño por ser también director de fotografía (Kossakovsky, 2004). La frecuente circunstancia de simultanear, desde sus primeras películas, la persona del cineasta con la del cuerpo filmante despiertan igualmente en Kossakovsky la conciencia de que la creación cinematográfica para él se hace inseparable de la experiencia misma de filmar, momento en el que el cineasta filmante termina por “ser, al mirar a través de la cámara, el primero en unir lo ético y lo estético” (Kossakovsky, 2004, p.73).

El origen de la filmación de *Belovy* marcó en realidad su condición de experiencia de rodaje hecha más del encuentro directo con un universo emocional, a partir de recuerdos de personas, objetos y paisajes; que de película construida sobre la base de una escritura previa o una planificación elaborada. Por un lado, se daba la circunstancia de que, a mediados de 1992, Kossakovsky, de forma un tanto instintiva, decide partir a la casa de los protagonistas, los *Belovs*, como consecuencia de la necesidad de su estudio de producción de al menos tener una película terminada ese mismo año (Kossakovsky, 2004). Por otro lado, confluía en el propio Kossakovsky la pulsión, tras su primera película (*Losev*, 1989), en la que la muerte era protagonista, de filmar un lugar alimentado por sus recuerdos de infancia y por un espíritu vitalista (Luers, 2021). Así pues, en aquel momento de intersección de condicionantes económicos e impulsos creativos, Kossakovsky parte a la búsqueda de “un cine de la experiencia que consigue materializarse” (Fernández, 2005, p.70).

El rodaje de *Belovy*, desde la perspectiva de la *cámara-cuerpo*, tiene la particularidad de que, en realidad, es tan sólo en la escena final que Kossakovsky decide hacer uso de un dispositivo *cámara-cuerpo*¹⁵³ como forma de experimentar su último encuentro con Anna, personaje principal de la película. De hecho, como veremos a continuación, esa decisión se produjo paradójicamente fruto de la decisión del cineasta por preparar una *puesta en situación* con la que “dotarse de los medios para improvisar” (Comolli y Sorrel, 2015).

¹⁵² Ver fragmento en:

https://www.dropbox.com/s/az2wtbij4e85w2f/2.%20Belovy_V.Kossakovsky%20%281993%29.mp4?dl=0

¹⁵³ Dos escenas filmadas previamente durante el rodaje (la primera conversación con Anna en la entrada de la casa y la secuencia de Anna al “rescate” de un erizo) podrían considerarse de hecho filmaciones *proto cámara-cuerpo*, o aproximaciones preparatorias a esa *cámara-cuerpo* final.

Durante la primera mitad del rodaje, se produce un momento revelador para Kossakovsky. Anna, una noche, mientras todos duermen, le pide al cineasta poder escuchar las conversaciones con su familia (acaloradas discusiones en realidad) que Kossakovsky estaba revisando en su magnetófono. Al oírlas, se pone a llorar. Kossakovsky para la escucha y, por unas semanas, para también el rodaje. Quiere que tome distancia pero, también, quiere conservar esa emoción para más adelante. Un mes después, vuelve con tan sólo su sonidista para retomar las filmaciones y “esperar el momento en el que daría de nuevo los auriculares a Anna” (Kossakovsky, 2004, p.72-73).

La escena seleccionada de *Belovy* (TC original: 53'00''- 57'50'') corresponde así pues a los instantes finales de la película. En ella, el cineasta mantiene un último encuentro con Anna. Cuerpo filmante frente a cuerpo filmado, Kossakovsky se dispone en *cámara-cuerpo* a una interacción improvisada desde los preparativos de su particular *puesta en situación*.

Esta cuestión de cómo aparece aquí la llamada *puesta en situación* al servicio de la improvisación y de la *puesta en común* (*mise en commun* – Comolli y Sorrel, 2015), se concreta en la disposición de dos acciones sobre las que permitir la dinámica de improvisación en el devenir del encuentro entre filmante y filmado. La primera de ellas, a modo de “disparador”, da inicio a la secuencia cuando Anna escucha las discusiones grabadas, semanas antes, a través del magnetófono del operador de sonido de la película. Kossakovsky, como *cámara-cuerpo*, decide acompañar esta primera acción planificada sentado frente a Anna. A continuación, Anna se levanta, se dirige a su habitación y pone música en un tocadiscos. La música empieza y Anna baila y canta al ritmo de ella. Este pequeño “guion”, que alimenta la acción del cuerpo filmado a lo largo de la escena, se convierte en un sustrato de gestos, movimientos y atmósfera emocional al que Kossakovsky desea conectarse en su *performance* en *cámara-cuerpo*. La *puesta en situación* como espacio posibilitador aquí de una improvisación final.

La presencia significativa en esta experiencia de filmación de la *variable técnica* correspondiente a la mecánica de improvisación se encuentra motivada, principalmente, por la conjunción de dos de las llamadas *variables iniciáticas*: la *necesidad del encuentro con el otro* y la *voluntad performativa* en el marco de la *voluntad creativa*. Kossakovsky necesita de un espacio en el que poder encontrarse e interactuar en *cámara-cuerpo* con Anna, una situación donde poder compartir con ella todo lo que ha acumulado a lo largo del rodaje a través del acto mismo de la filmación. Dotar entonces a la improvisación de los “medios necesarios” para que la necesidad primordial del encuentro con el otro se corporeice en el propio acto cinematográfico.

En el inicio de la secuencia seleccionada la *cámara-cuerpo* de Kossakovsky se encuentra entonces sentada frente al personaje de Anna. Un primer visionado de la película produce incluso la impresión visual de que este arranque de la escena está filmado en trípode para después pasar a una filmación *cámara al hombro*, cuando el cineasta se levanta de la mesa y empieza a interactuar con el cuerpo filmado. Pero, en

realidad, todo el plano-secuencia, de aproximadamente cinco minutos, está filmado a través de un dispositivo *cámara-cuerpo*.

El hecho de que el cineasta filmante tomara la decisión previa de hacer cuerpo con la cámara desde el principio del plano, en lugar de arrancar motor con la cámara sobre un trípode, revela un primer indicio de la planificación de la escena desde esa mecánica de la *puesta en situación*. Por tanto, nos indica cómo Kossakovsky tenía intención de primero filmar a la protagonista sentada frente a él para, después, esperar a que Anna pusiera la música y empezara a bailar para interactuar con ella en una danza improvisada entre cuerpo filmante y cuerpo filmado. Todo ello sin necesidad de interrumpir la continuidad del plano de rodaje. Esto nos ayuda asimismo a entender el comportamiento inicial de la *cámara-cuerpo* en la escena, así como su transformación a lo largo de la misma.

Los dos primeros momentos o encuadres encuentran su lógica en lo que hemos presentado en anteriores casos como comportamiento o *expresión descriptiva*. La *cámara-cuerpo* encuadra al cuerpo filmado en un plano fijo pero oscilante, como es propio de la respiración de un plano *cámara al hombro*, mientras escucha las grabaciones de audio registradas en los días previos de rodaje (0'00''- 01'42''). Cuando Anna se quita a continuación los auriculares, y se levanta para dirigirse al otro lado de la estancia y poner música en un tocadiscos (01'42''- 02'00''), la *cámara-cuerpo* permanece sentada y hace seguimiento de la acción del personaje a través de un paneo horizontal. Mantiene aquí igualmente una *expresión descriptiva* motivada por mantener al cuerpo filmado en todo momento en el encuadre.

Durante los primeros instantes en los que Anna empieza a bailar y cantar al son de la música (02'00''- 02'58''), la *cámara-cuerpo* de Kossakovsky, a través de un encuadre en plano general contrapicado, todavía continúa sentada en el mismo lugar en el que se inicio el plano-secuencia, anclada en su comportamiento descriptivo. Sin embargo, durante estos casi 60 segundos de un mismo encuadre, dos acciones propias de una *cámara-cuerpo* cuando mantiene un encuadre fijo sobre una acción en movimiento parecen permitir o preparar el cambio que poco después se producirá en la escena. Lo particular aquí es la conjunción de ambas acciones en la generación de un sinuoso vaivén. Por un lado, el hecho en sí de filmar en *cámara-cuerpo* genera un leve movimiento del cuadro en dirección vertical, arriba y abajo, fruto de la respiración del cuerpo del cineasta que porta el cuerpo de la cámara. Por el otro, aunque el encuadre sea en este caso considerablemente abierto, el movimiento del baile de Anna, alrededor del espacio que cuerpo filmante y cuerpo filmado comparten, empuja a la *cámara-cuerpo* a realizar leves reencuadres laterales, tanto hacia un lado como hacia el otro. Pero, tanto en el caso primero de los movimientos verticales fruto de la respiración de la *cámara-cuerpo*, como de los movimientos laterales de la misma al reencuadrar el movimiento constante del personaje, la suavidad de unos y otros movimientos ayuda a generar la confluencia de todos ellos en uno sólo. Un sinuoso vaivén, como el de un barco que se mece en aguas tranquilas, que parece preparar a la *cámara-cuerpo* al encuentro final con el cuerpo de Anna mientras baila.

Justo antes de que el cineasta filmante tome su última decisión prefijada, levantarse del lugar en el que lleva sentado durante los primeros tres minutos del plano-secuencia, un ligero pero manifiesto movimiento lateral en dirección contraria al

desplazamiento del personaje delata dicha intención o decisión prevista de incorporarse para ir al encuentro de Anna. Poco antes de abandonar el encuadre anterior (02'58''), la *cámara-cuerpo*, aparentemente de forma inexplicable, se mueve sobre su eje hacia la derecha para, apenas dos segundos después, volver a reencuadrar al cuerpo de Anna que se estaba moviendo en sentido contrario hacia la izquierda de cuadro. Un "falso" paneo que nos muestra cómo el cineasta filmante estaba, todavía en ese momento, dominado por la intención consciente de esperar el momento oportuno para levantarse y poder moverse con mayor libertad alrededor del cuerpo filmado. Tras este reencuadre, y aprovechando un acercamiento de Anna hacia el emplazamiento del cineasta filmante (03'02''), la *cámara-cuerpo* se pone finalmente de pie para iniciar el momento previsto como el acto final de la escena, el encuentro frente a frente de cuerpo filmante y cuerpo filmado a través del movimiento circular generado por la coreografía de su interacción.

Este momento culminante del plano de rodaje (03'05''- 04'-54'') presenta la manifestación más singular de la *cámara-cuerpo* de entre todas aquellas advertidas en esta escena. Frente a la frontalidad (aún en angulación contrapicada) y el estatismo de los primeros tres minutos del plano-secuencia, los últimos casi dos minutos de esta experiencia de rodaje se definen principalmente a partir de la acción del movimiento en circularidad.

La *cámara-cuerpo*, liberada del anclaje de la filmación estática que suponía estar sentada sobre un banco de madera, situación que la colocaba en una dinámica de rodaje más cercana a la filmación en trípode, puede ahora moverse con mayor libertad tanto en relación al cuerpo filmante como al propio espacio donde ambos cuerpos interactúan. Y, a partir de este cambio de situación, la *cámara-cuerpo* de Kossakovsky pasa en pocos segundos de una expresión principalmente descriptiva a lo que podríamos definir como una *expresión experimentativa*.

El carácter experimentativo de esta nueva expresión de la *cámara-cuerpo* se aprecia fundamentalmente en aquellos movimientos sobre su eje, así como en los diferentes desplazamientos, ya sea en sentido frontal, tanto hacia atrás como hacia delante, ya sea en sentido circular, en los que la *cámara-cuerpo* no está respondiendo ni a un comportamiento descriptivo ni a un seguimiento mimético de la acción del cuerpo filmado.

Los comportamientos descriptivos se aprecian, de forma clara, en los encuadres que nos muestran algún aspecto particular del espacio de filmación, como es el caso de los dos momentos en que la cámara se mantiene casi fija, en medio del baile, sobre el rincón donde yace semi-inconsciente Mikhail, el hermano de Anna (3'37''/ 3'51''). Los comportamientos de predominancia mimética, apreciables de forma menos aparente, se encontrarían en los encuadres y reencuadres de este continuo movimiento de la *cámara-cuerpo* en los que se privilegia el centramiento del cuerpo filmado al interior del encuadre (3'12''- 3'17''/ 3'27''- 3'30''/4'18''- 4'21'').

Finalmente, frente a los dos comportamientos anteriormente detallados, tanto el descriptivo como el mimético, el que proponemos ahora definir como *comportamiento experimentativo* es apreciable principalmente en aquellos movimientos de la *cámara-cuerpo* que en realidad no responden a ninguno de los dos comportamientos

anteriores. En varias ocasiones, a lo largo de estos dos minutos finales, la *cámara-cuerpo* de Kossakovsky se acerca o se aleja levemente del cuerpo filmado; gira alrededor de ese cuerpo o de su propio eje corporal; se mueve lateralmente en dirección contraria al cuerpo filmado para poco después reencontrarle en el centro del encuadre; avanza y retrocede con pequeños saltos sobre el suelo que camina en lugar de hacerlo con leves pasos flexionando las rodillas. En definitiva, la *cámara-cuerpo* ya no se mueve o reacciona fruto de una voluntad ni descriptiva ni de seguimiento. La *cámara-cuerpo* de Kossakovsky se entrega sencillamente a la experimentación del movimiento improvisado a través del baile que poco antes había iniciado a solas el cuerpo filmado con el que ahora se encuentra. La *cámara-cuerpo*, por primera vez en este plano-secuencia, se desplaza de una acción planificada o prevista a una acción mayormente intuitiva, desconectada de su motor racional.

4.2.3 *Trypps #6 (Malobi)* (Ben Russell - Chris Fawcett, 2009)¹⁵⁴

Aunque esta pieza haya sido editada por Ben Russell también de forma autónoma, en realidad *Trypps #6 (Malobi)*¹⁵⁵ es una escena que pertenece al conjunto de su largometraje *Let each one go where he may* (2009)¹⁵⁶. Russell decidió extraer esta escena de la película (ubicada en el Tc original: 1h50'44'') y darle cuerpo de pieza por sí sola a partir del sentido propio que le otorga la dimensión del plano-secuencia cuya duración corresponde al tiempo de una bobina completa de 122m.

I've always thought of it as a film in its own right, given that it starts with me in the frame and ends with a hole-punch, that it has a pretty different function and therefore a different body than its manifestation in *Let each one go where he may*. This was the reason, at any rate, for giving it a second life - to see how the same material could have a different echo. (Texto enviado por Ben Russell al autor, 2019)

A la hora de concebir el sustrato narrativo (aún cuando no hubiera un guion en sentido estricto) que sostenía la filmación de *Let each one...* Russell parece tener en todo momento presente la aportación renovadora de Jean Rouch y otras figuras del cine etnográfico en el marco de la crisis de las visiones etnocéntricas propias a los relatos coloniales (Bloom, 2009; Fielke, 2014). La referencia recurrente de Russell a la figura de Rouch (como en ocasiones también a cineastas como Robert Gardner y Timothy Asch) en lo relativo al componente etnográfico que concede a buena parte de sus creaciones fílmicas, junto al frecuente interés del propio Russell en la filmación de experiencias rituales, invita sin duda a encontrar conexiones directas entre la obra de Rouch y la de Russell, así como las inspiraciones de este último respecto a los modos de entender la práctica cinematográfica de su antecesor, especialmente en la década de los 70 (Paulat y Postic, 2012).

¹⁵⁴ Ver plano-secuencia en:

https://www.dropbox.com/s/1xs7tonfiyja1o/3.%20Trypp%20%236%20%28Malobi%29_B.Russell%20%282009%29.mp4?dl=0

¹⁵⁵ En adelante, *Trypps #6*.

¹⁵⁶ En adelante, *Let each one...* .

Sin embargo, aún cuando Russell, como vimos, explicita el sentido de adaptación-homenaje del célebre plano-secuencia de Rouch en *Tourou et Bitti*, mediante la recuperación del penúltimo plano-secuencia de *Let each one...* para la conformación de *Trypps #6* como pieza en sí misma, en realidad fue otra necesidad anterior y otro referente cinematográfico distantes a Rouch lo que terminó por sustentar la específica configuración del *hardware* de la cámara-cuerpo en *Let each one...* y, a partir de ahí, las consecuencias sobre la convergencia y la divergencia entre el dispositivo filmante articulado en *Trypps #6* y la cámara-cuerpo rouchiana.

En *Let each one...* Russell necesitaba un dispositivo de filmación que le ayudara a trazar, en un *continuum*, el recorrido geográfico que inscribiera en el espacio y el tiempo de la película un relato, recuperado por el propio Russell de la tradicional oral surinamesa, en el que los dioses conseguían liberar a los esclavos, aquí en claro vínculo con el pasado colonial de Surinam (Guayana) como antigua colonia holandesa (Sicinski, 2009).

Russell encuentra, desde esa necesidad inicial, una fuerte inspiración en el eco de los largos *traveling* que, con lentitud hipnótica, componen el universo visual en *D'est* (1993) de Chantal Ackerman (Bloom, 2009; Heron, 2017). Pero en el caso de Russell, y dado que a diferencia de la cámara en *D'est* (instalada sobre un coche que circula lenta y suavemente por las calles), la orografía del paisaje de *Let each one...*, hecha de senderos y jungla sin asfalto, no permitía trabajar suaves y continuos *traveling*, la opción de hacer uso de una *steadicam* aparecía como alternativa viable al tiempo que económica (Heron, 2017).

Así pues, si bien Russell confiere por su analogía en la filmación de una escena ritual el sentido de confluencia entre la penúltima secuencia de *Let each one...* (aquella que termina por hacerse pieza autónoma en *Trypps #6*) y el plano-secuencia de *Tourou et Bitti* de Jean Rouch, conviene desde un principio contextualizar cómo la participación de la variable tecnológica del *steadicam*, en el conjunto del dispositivo de filmación, responde a necesidades y referentes alejados de los principios de la cámara-cuerpo rouchiana.

En *Trypps#6*, a lo largo del plano-secuencia, la cámara-cuerpo se adentra en una particular escena festiva a través de Benjen, uno de los personajes protagonistas. Los primeros compases del recorrido del plano se desarrollan en la misma dinámica de *traveling* de seguimiento que alimenta gran parte de la filmación de *Let each one...* .

Si bien en apariencia, especialmente en el largo seguimiento de personajes con el que arranca el movimiento en este plano-secuencia (01'30"- 4'25"), la imagen en movimiento genera la sensación de una filmación cámara al hombro, el progresivo avance del plano, en su condición de *imagen-huella*, empieza a mostrarnos detalles que nos permiten apreciar su "distancia ontológica" con una filmación al hombro.

La diferencia radical entre una y otra modalidad del dispositivo de rodaje se torna más apreciable en la segunda parte del plano-secuencia. Cuando el grupo de danzantes de este particular ritual llega al espacio central donde se encuentran desde hace tiempo los músicos (4'50") la cámara-cuerpo les observa desde la distancia. Tras esta posición prácticamente estática, la cámara sostenida por la *steadicam* se acerca al círculo de

danzantes sin tener como referencia cercana el cuerpo de ninguno de ellos. Por lo que, aunque encuadra en el fondo del plano tanto a los danzantes como a los músicos, cuando Chris Fawcett, en su condición de operador *steadicam*, inicia su recorrido de acercamiento a los personajes, lo hace “en el vacío”. Y es en este momento (5’37”), debido a la ausencia de un cuerpo cercano a la óptica de cámara, cuando se hace más perceptible la diferencia entre una variable y otra, entre la *steadicam* y la *cámara al hombro*. Aquí, la acción de la *cámara-cuerpo* produce una clara sensación de plano flotante, sensación visual que le es propia a los planos en movimiento de cualquier filmación en modo *steadicam*. Recordemos que cuando señalamos aquí esta percepción, la de la sensación visual flotante, desde nuestra condición de espectadores, lo hacemos, como en cualquier punto de esta fase de análisis de material filmográfico, en tanto que acto de identificación de una huella impresa en la película resultante que nos permite detectar el comportamiento de un cuerpo filmante.

Así pues, a partir de esta percepción, que constata con precisión el uso de un mecanismo tipo *steadicam*, podemos recuperar el sentido propio de una vivencia de rodaje por parte de un cuerpo filmante cuando hace uso de dicho mecanismo. Una vivencia, recordemos, marcada por la pérdida del vínculo directo con el cuerpo de la cámara y, fruto de ello, por la dificultad en poder *hacer cuerpo con la cámara*. El aparataje que separa y distancia cuerpo filmante y cuerpo de la cámara opera en el sentido de una desconexión, la de ambos cuerpos, que nos aleja de ese empezar a moverse y sentir en la filmación en tanto que un dispositivo donde cuerpo de la cámara y cuerpo del cineasta se conectan como un solo organismo.

Vinculado seguramente a esta experiencia de filmación en *steadicam*, el trabajo de cámara en *Trypps#6* presenta otro aspecto significativo en lo referente a la expresión y comportamiento de la *cámara-cuerpo* durante la filmación. Nos referimos a lo que podríamos denominar como un *comportamiento distante*. En las tres ocasiones en que la cámara en movimiento se aproxima al espacio ritual (5’37”/9’20”/10’38”), allí donde intervienen tanto músicos como danzantes, en todas ellas la *cámara-cuerpo* interpreta el mismo guion. Primero, observa el espacio durante algunos segundos antes de adentrarse en él; segundo, se aproxima ligeramente al centro de la acción, pero mantiene una distancia considerable respecto al mismo (aprox. 3m.); tercero, acompaña la acción a través de un movimiento lateral, semicircular, pero que nunca llega realmente a circundar ni el espacio central de la escena ritual ni los cuerpos danzantes que lo habitan.

Si bien el análisis del comportamiento de la *cámara-cuerpo* a través del registro que nos ofrece la película no permite entender o detectar con precisión las razones que le llevaron a repetir en tres ocasiones el mismo patrón expresivo de filmación en movimiento, lo que resulta en cualquier caso evidente es cómo todas ellas reflejan una reticencia a la interacción entre cuerpo filmante y cuerpo filmado a lo largo de la escena. En este sentido, algo que resulta pertinente señalar aquí es el hecho de que esta experiencia de filmación, la del rodaje de *Trypps#6*, sería, de todas aquellas analizadas en el marco del *corpus* filmográfico de esta investigación, la única que no incorpora dicha dinámica de interacción cuerpo filmante-cuerpos filmados.

4.2.4 *Arraianos* (Eloy Enciso / Mauro Herce, 2012)¹⁵⁷

El proceso de producción de *Arraianos*¹⁵⁸ tuvo la particularidad, como vimos, de ser finalmente un proyecto que experimentó dos rodajes separados en el tiempo (2009 y 2011) y claramente diferentes en su concepción fílmica. La secuencia seleccionada para el análisis detallado, desde su analogía con un dispositivo *cámara-cuerpo*, corresponde al contexto de la segunda fase de filmación.

A la hora de concebir *Arraianos*, Eloy Enciso buscaba desde un principio la posibilidad de construir un relato cinematográfico en el que la frontera fuera protagonista desde diferentes dimensiones: geográfica¹⁵⁹, idiomática y también cinematográfica (Domínguez, 2013). Una experimentación fílmica de lo fronterizo en el sentido de explorar un territorio geográfico y un proceso creativo en el que se llegara a hacer convivir, en un paisaje como el bosque gallego donde siempre habían convivido realidad y mito, diferentes lenguajes cinematográficos a partir de referentes inspiraciones (Jean- Marie Straub y Danièle Huillet; Pedro Costa; Robert Bresson) cuyo denominador común era el gusto y la voluntad por transitar al tiempo que cuestionar las fronteras entre ficción y documental (Sicinski, 2013).

El primer rodaje, acontecido en 2009, pretendía desde ahí dar cabida a la filmación de un material que por sí mismo fuera capaz de vehicular y transmitir esa naturaleza fronteriza que parecía habitar tanto en el paisaje como en el propio relato cinematográfico. Para ello, se configuró un dispositivo de rodaje que partía de fragmentos de un texto teatral (*O Bosque* de Jenaro Marinho del Valle, 1977) para ser trasladados a la filmación de escenas representadas por actores *amateur* de teatro, habitantes todos ellos de los pueblos de *A Raia*. El dispositivo filmante de este primer rodaje, a diferencia de la *cámara-cuerpo rouchiana*, se articulaba a través de una cuidada planificación cuya puesta en escena tenía como referente principal el trabajo de Straub y Huillet en su película *Sicilia!* (1999). Pero, en el caso de *Arraianos*, adoptado desde el propósito fundamental de encontrar en el estilo de los Straub una forma de materializar fílmicamente esos universos fronterizos también propios a la mitología gallega.

Tras ese primer rodaje, se dedicaron meses a preparar el montaje de un primer corte de la película entre 2009 y 2010. Pero el material acumulado durante la filmación, si bien parecía permitir la edición de escenas concretas que por sí solas iban

¹⁵⁷ Ver fragmento en:

https://www.dropbox.com/s/98d1och3rgtzip0/4.%20Arraianos_E.Enciso%20%282012%29.mp4?dl=0

¹⁵⁸ Conviene recordar aquí, al igual que fue presentado al inicio del análisis de la tecnología de cámara en *Arraianos* (cap.3.2.2), cómo la información facilitada en lo concerniente a los orígenes y desarrollo del proyecto, además del material bibliográfico que la complementa, se encuentra sustentada desde la condición del autor de ser, al mismo tiempo, productor de la película.

¹⁵⁹ Los *arraianos* son los habitantes de *A Raia*, término comúnmente empleado para denominar a *raia* seca, zona fronteriza entre Galicia (Orense) y Portugal.

conectándose, al menos en parte, a la propuesta inicial, al mismo tiempo mostraba significativos problemas para la construcción de un relato que en su conjunto supiera transitar esas múltiples fronteras tanto geográficas como cinematográficas.

Después de varios meses de montaje teníamos una película, formalmente coherente pero muy referencial. Visto con distancia, era un film que quería construir un cercano retrato de las personas, pero cuya forma de hacerlo era más bien distanciada. La propuesta autoral prevalecía sobre la vida interior del film.

[...] La idea en *Arraianos* era forzar la convivencia en un mismo metraje de lenguajes aparentemente contrarios, enfrentarlos entre ellos sin más remedio que crear un diálogo. No se trataba de un documental ficcionado ni una ficción documental, sino de una búsqueda de espacios de convivencia entre dos lenguajes sin necesidad de camuflarlos o separarlos con etiquetas o capítulos, como en la realidad: hombres y animales, realidad y sueño, luz y oscuridad, documental y ficción... comparten espacio y no tienen más remedio que arreglárselas para entenderse e intentar sobrevivir. El material filmado no permitía, o nosotros no conseguíamos, plasmar bien esa convivencia. Se decidió buscar más financiamiento para filmar nuevamente y pudimos volver dos años después del primer rodaje. (Enciso en Domínguez, 2013, p.13-14)

Así pues, la oportunidad de esa segunda fase de rodaje, fruto del refinanciamiento del proyecto, abrió la puerta al interés por una forma y una disposición completamente distinta frente al proceso filmante. Más allá de la reestructuración en términos de logística de rodaje, el vínculo que Eloy Enciso había creado con Mauro Herce¹⁶⁰, director de fotografía de *Arraianos* en las primeras filmaciones de 2009, se mantendría de cara a este nuevo rodaje como parte esencial del camino creativo de la película. El reencuentro entre Enciso y Herce desde la necesidad de compartir sensaciones y reflexiones a partir del primer montaje, fue generador de un espacio de diálogo que tuvo como fruto esencial la decisión de atreverse a hacer de esta nueva fase de filmación un lugar de experimentación liberado de los corsés de planificación estricta y puesta en escena detallada que habían predominado durante el rodaje anterior.

La tentación de usar ese segundo rodaje para corregir los errores y mejorar las partes más endebles del primero estaba ahí, pero se trataba precisamente de eso, de salir de esa “zona de seguridad autoral”. (Enciso en Domínguez, 2013, p.15)

Quizás se intentaba insuflar algo de vida a esa parte que nos parecía un poco más rígida y acartonada, que nos sedujo en un momento pero que una vez acabado el primer rodaje nos pidió apostar por algo más libre. Esto debería ser un proceso habitual en toda película, al menos toda película que pretenda vivir una experiencia vital y transformarse con ella, ese momento en que te cansas de tus ideas, rompes con tus prejuicios y creencias y te adentras en las cosas. (Herce en Domínguez, 2013, p.14)

¹⁶⁰ Eloy Enciso y Mauro Herce se conocieron en su etapa de estudiantes de cine (2000-2003) en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV, Cuba) y desde entonces han formado tándem director-fotógrafo en todas las películas de Enciso (*Pic-Nic*, 2007; *Arraianos*, 2012; *Longa Noite*, 2019).

Fue de esa nueva necesidad por entender el acercamiento al paisaje y a los personajes de la película desde una menor planificación y una mayor cercanía e inmediatez que Enciso y Herce apostaron por un nuevo dispositivo filmante que, tras afinar sus ensamblajes y ajustes específicos a partir de lo que este nuevo rodaje solicitaba, terminaría por adquirir una configuración que esta vez resultaría completamente análoga a la *cámara-cuerpo rouchiana*.

Nuestro principal interés era estar atentos a cualquier hábito de vida que nos sorprendiera, que nos hiciera de algún modo estremecer, más que imponer algo que estuviera escrito y que de alguna manera pudiera empobrecer el espíritu o la complejidad de lo que filmábamos. (Herce en Domínguez, 2013, p.15)

Para que esta nueva voluntad por adentrarse en algo más liberado de la planificación y el control ayudara, desde ese intentar dejarse sorprender y esa *atención expectante*, a una mayor intimidad con lo filmado, Enciso y Herce acordaron como principales premisas que todas las escenas que implicaran un encuentro e interacción con los personajes se filmaran siempre *cámara al hombro*; desde cerca con ópticas angulares; favoreciendo en la medida de lo posible la filmación en continuidad en dinámica de plano-secuencia.

Así pues, la filmación en *cámara-cuerpo* en este segundo rodaje apareció ante todo como dispositivo favorecedor, primaria y primeramente, de una *dispositio* en el sentido de una determinada disposición interna a la experiencia filmante.

Para mí es importante llegar a los sitios en un cierto estado de fragilidad, que es lo que te permite ponerte en cuestión, buscar y aprender algo de la realidad que filmas y permitir que está te transfigure, te haga crecer. (Herce en Domínguez, 2013, p.12)

Y el rodaje para mí es la manera de llegar a este momento de suspensión [...] Creo que entras en un plano muy extraño donde estás más presente que nunca, donde todo tu yo y el presente y lo que está pasando entre tú, la cámara y el lugar, entra en una especie de armonía extraña [...] Y tu cuerpo hace un todo con lo que pasa allí, te conviertes un poco en ese barco, en esa vaca, en ese campesino. (Herce, 2016, min.29)

La escena seleccionada de esta película recoge seguramente uno de los momentos más íntimos e intensos vivenciados durante ese segundo rodaje, a principios de 2011. En el marco de la filmación en continuidad, propio a la *cámara-cuerpo*, Mauro Herce en su condición de cuerpo filmante se conecta de forma próxima al momento en que dos ganaderos gallegos, padre e hijo, se disponen a asistir el nacimiento de un ternero.

Desde esta voluntad de la cercanía, la primera variable significativa de la praxis de la *cámara-cuerpo* participante en la escena sería aquella vinculada al uso de la *caméra de contact*. Gracias al empleo (ver cap. 3.2.2) de una focal fija de gran angular (24mm), el cuerpo filmante puede acercarse al centro de la acción desde una distancia de apenas un metro. Si bien la distancia mínima de enfoque de la cámara, en combinación con el ángulo de visión que le permite la distancia focal de la óptica, posibilitaría en principio una distancia *física* incluso algo inferior, aparece aquí una cuestión que la cineasta

Véréna Paravel denomina como la “*distance juste*”¹⁶¹. Entre la proximidad que ofrece la *caméra de contact* y la distancia que marca la acción de los cuerpos filmados operaría aquí la búsqueda de la *distance juste*, distancia siempre en cuestión, en constante emplazamiento, *justo medio* entre el ánimo de la intimidad y el respeto al espacio del otro filmado.

Así mismo, otra variable participante en esta experiencia de rodaje que merece ser reseñada, antes de introducirnos en el análisis detallado de los comportamientos de la *cámara-cuerpo* en la escena, sería la relativa a lo que Rouch llamaba la *take one* o toma única en un solo plano de rodaje¹⁶². Recordemos cómo de alguna manera el sentido profundo de la *take one* estaba en todo momento vinculado al entendimiento del carácter de unicidad del momento filmado. Aquello a lo que nos acercamos sólo será filmado una vez de la misma manera en que sólo una vez tendrá lugar. Aunque sea, como en la acción ritual, un acto que pueda repetirse con frecuencia, la forma en que ocurre es única e irrepetible en cada ocasión. Esta intensidad de la *take one* es generadora de una tensión perceptible en esta experiencia de rodaje en la que la *cámara-cuerpo* comparte con los cuerpos filmados el nacimiento de un ser vivo. La concentración y la *atención expectante* que se moviliza en el cuerpo filmante activan la singularidad de los gestos y las expresiones que la *cámara-cuerpo* despliega con sigilo a lo largo de la filmación.

Pasemos entonces a continuación a la exploración de cada momento significativo de los comportamientos que la *cámara-cuerpo* presenta en la escena seleccionada. En sentido transversal a toda la secuencia, la *cámara-cuerpo* de Mauro Herce apenas se desplaza sobre su eje durante la filmación (Tc original: 33’17” – 38’36”), al tiempo que todos los movimientos articulados desde el propio eje corporal son casi siempre fruto de suaves reencuadres.

La combinación de ambos aspectos produce, fruto del aparente estatismo, una acción de la *cámara-cuerpo* apenas perceptible en términos de movimiento del plano. Sin embargo, un análisis detenido de las diferentes expresiones mostradas por ella permite extraer dos hallazgos significativos.

En primer lugar, encontramos una clara voluntad de esta *cámara-cuerpo* por el centramiento del cuerpo filmado en el encuadre. Este centramiento, o decisión de mantener en todo momento el objeto filmado en la parte central del encuadre, si se analizara encuadre por encuadre nos conduciría a la lógica conclusión del filmar desde un estándar de corrección técnica, aquel que nos señala la importancia de mantener el

¹⁶¹ Cuestión abordada por Véréna Paravel durante la *masterclass* impartida, junto a Lucien Castaing-Taylor, en el marco del festival 3XDOC organizado por la Asociación DOCMA, (Cine Doré – Filmoteca Nacional, Madrid, marzo 2014)

¹⁶² Por cuestiones técnicas (especialmente en lo relativo a la calidad de la escucha del audio), la presente secuencia analizada y facilitada para su visionado se muestra en su condición de secuencia ya montada que, como se aprecia, contiene tres cortes o cambios de plano. Sin embargo, conviene aclarar que, en realidad, la escena fue filmada en continuidad en un solo plano de rodaje.

centramiento y el equilibrio en el encuadre de un plano. Pero si tomamos el conjunto de todos los encuadres como un sólo plano, a partir de la continuidad o interconexión de encuadres que ofrece el filmar en plano-secuencia, entonces, a partir de ahí, se nos ofrece la oportunidad de percibir una intención expresiva, más de orden afectivo que técnico, en ese esfuerzo permanente de la *cámara-cuerpo* por mantener centrado el cuerpo filmado en el encuadre. Al permanecer “fijo” en el encuadre durante largo tiempo el cineasta filmante genera en su acto de filmar un proceso inmersivo. En el caso de la *cámara-cuerpo* de Depardon, en su filmación de *San Clemente*, esta voluntad de centramiento desde un encuadre frontal también resulta muy clara pero, cuando analizamos el comportamiento de Mauro Herce en *Arraianos*, la velocidad de los movimientos de su *cámara-cuerpo* influyen de forma más intensa en la dinámica inmersiva de esta filmación.

Aparece aquí el segundo elemento o hallazgo significativo en el estudio de la *cámara-cuerpo* en *Arraianos*: la intensidad en el equilibrio del encuadre está íntimamente ligada a la velocidad de los movimientos de la *cámara-cuerpo*. Si bien la *cámara-cuerpo* apenas se desplaza a lo largo de la secuencia, cuando lo hace siempre es de forma suave y lenta. Recordemos cómo, paradójicamente, este flujo de movimiento lento y denso se veía en un principio motivado por la dificultad que el peso y la ergonomía del cuerpo de cámara de la *Red One* producía a la hora de moverse en *cámara al hombro*.

El momento más claro surge cuando, nada más producirse el nacimiento del ternero, los hombres que han asistido el parto trasladan al recién nacido unos metros hacia atrás (3'30"- 3'47"). Durante esos segundos la *cámara-cuerpo* se acerca muy lentamente hacia el animal para volver a llenar el encuadre con él. Lo hace además con un movimiento que, como ya analizamos a propósito de la *gimnasia filmica* de Jean Rouch, es especialmente exigente para el cuerpo del cineasta filmante en tanto que le obliga a avanzar con una pronunciada flexión de piernas con el fin de mantener una altura de encuadre claramente inferior a la altura de su mirada si estuviera en posición *de pie*. Unos segundos más tarde (4'02"- 4'17") la *cámara-cuerpo* vuelve a desplazarse para acercarse un poco más al animal, con una cadencia y velocidad aún más suave e imperceptible.

La lentitud y suavidad de los movimientos de la *cámara-cuerpo* aparecen entonces permanente ligados a la voluntad por fijar de forma continúa el centramiento en el encuadre como expresión de una necesidad por vivenciar la filmación de forma cercana e inmersiva.

Esta cuestión de la velocidad de los movimientos será, asimismo, un elemento significativo a la hora de desglosar los resultados más importantes en torno a los comportamientos de la *cámara-cuerpo* experimentados en el seno del laboratorio de investigación fílmica *Kino-Dérives 17*.

4.2.5 *People's Park* (Libbie D. Cohn / JP Sniadecki, 2012)¹⁶³

El largo plano-secuencia de casi 80 min.¹⁶⁴ que compone la duración total de esta película se rodó, durante el verano de 2011, en el enorme parque de Chengdu, en la provincia de Sichuan (China), también conocido, de ahí el título de la película, como *Parque del Pueblo*. La singularidad de esta filmación, como vimos (cap. 3.2.2), partía del peculiar dispositivo de filmación que D. Cohn y Sniadecki idearon para el rodaje; dispositivo filmante configurado a partir de una silla de ruedas, a modo de *dolly* “rudimentaria”, con la que poder filmar un *traveling* ininterrumpido que, en un caminar lento y prolongado a lo largo del parque, conformaba el plano-secuencia durante casi dos horas.

D. Cohn y Sniadecki, mientras ambos preparaban otros proyectos cinematográficos, coincidieron en Chengdu en aquel verano de 2011 y, a propuesta de Sniadecki (que ya había filmado previamente en el *Parque del Pueblo*) empezaron a idear la posibilidad de una película inspirada en este lugar que tanto atraía a ambos (D. Cohn en *Film at Lincoln Center*, 2013).

Durante las primeras semanas, el proceso de investigación y acercamiento a este inmenso espacio urbano lleno de vida se caracterizó por un intento de retratar el lugar a través de una metodología fílmica más convencional en el que predominaba la filmación de planos por separado y su correspondiente búsqueda de cohesión en montaje. Pero, pasados unos días de esta primera aproximación “al uso”, el vínculo cada vez más cercano e íntimo con el lugar introdujo un cambio fundamental en la forma de concebir y plantear el proyecto. Conocer y habitar ese espacio remitía en todo momento a una vivencia inmersiva en la que se entraba en contacto con una permanente e intensa confluencia de ruidos, de gritos, de músicas que se entremezclaban, de un ir y venir de gente, de reuniones, de actividades populares (Sniadecki en *Asia Society*, 2015). Ese *continuum* perceptivo para aquel que caminara prolongadamente por el parque y esa mezcla constante de elementos fue la que, frente a la primera metodología convencional (pensar-filmar-montar) que parecía conducir más bien a una “reflexión *ex post facto*”¹⁶⁵ sobre el lugar”, finalmente estimuló a D. Cohn y Sniadecki a generar la posibilidad de que “la película ocurriera *in situ*, mientras filmábamos” (Sniadecki en *Film at Lincoln Center*, 2013, min.2).

¹⁶³ Ver fragmento en:

https://www.dropbox.com/s/j33tcho7cw0ln5s/5.%20People%27s%20Park_L.D.Cohn%20%26%20JP%20Sniadecki%20%282012%29.mov?dl=0

¹⁶⁴ Esta es la duración final de la película. El plano de rodaje original, en cambio, tiene una duración de aproximadamente 2 horas (D. Cohn en *Film at Lincoln Center*, 2013).

¹⁶⁵ Se entiende que, Sniadecki, hace aquí una particular integración de los términos latinos *ex facto* (“desde lo hecho”, aquí en el sentido de “a partir de lo filmado”) y *post factum* (“después de lo hecho”, aquí en el sentido de “tras lo filmado”).

A partir de ahí, la voluntad por explorar filmicamente ese *continuum* a través del plano-secuencia provocaría la necesidad y la ocurrencia, tras varias ideas y pruebas fallidas (ver cap.3.2.2), de configurar un dispositivo filmante a través del uso de una silla de ruedas como vehículo con el que experimentar la filmación en continuidad.

Si bien la silla de ruedas como recurso permitía un continuo y lento transitar del espacio, al mismo tiempo comprendía sus propios límites en el desplazamiento (escalones, zonas de arena, desniveles), lo que obligó a los cineastas a ir progresivamente trazando un itinerario que ayudara a hacer viable, con el paso de los días y los sucesivos intentos, una filmación en verdadera continuidad durante tiempo prolongado. Con cada día de rodaje, con cada tentativa de plano-secuencia, el itinerario se iría configurando como un mapa cambiante dibujado desde los límites del dispositivo, así como del progresivo aprendizaje de las rutinas y horarios de los habitantes del parque. (D. Cohn en *Film at Lincoln Center*, 2013). Esas “rutas hechas de rutinas”, necesariamente habrían de convivir con el flujo de imprevistos, de situaciones y actos inesperados, generados por el incesante devenir de los cuerpos filmados durante la filmación; lo que para los propios cineastas se convertía en un escenario abierto a un titubeante “equilibrio entre contingencia y control [...] entre lo que lo que el mundo te da y lo que tú le das al mundo” (Sniadecki en *Asia Society*, 2015, min.31-32).

Al entrar de nuevo en la especificidad del *hardware* del dispositivo, recordemos cómo, mediante el uso de esta peculiar *dolly*, la *cámara-cuerpo* estaba en realidad conformada por la conjunción de cuatro cuerpos diferentes pero interconectados: la cámara, la silla de ruedas y los cuerpos de los cineastas implicados en la filmación: Libbie D. Cohn, como portadora de la cámara y JP Sniadecki, como portador de la silla de ruedas.

Así mismo, un hecho diferenciador, clave en este dispositivo *cámara-cuerpo*, reside en la forma en la que la cámara es sostenida y operada sobre la *dolly*. En este caso la cámara no es soportada por un trípode (como en una *dolly* “industrial”) sino sobre el propio cuerpo de la cineasta filmante. Esto, que en apariencia podría ser analizado como una decisión del proyecto fruto de las limitaciones económicas, también responde a una necesidad de experimentación artística que hace que el proceso de rodaje sea completamente diferente para aquel que vivencia la filmación a través de la cámara (Sniadecki en *Asia Society*, 2015). Aún sin poder andar, aún circunscrita a las limitaciones de movilidad fruto del filmar sentada en la silla de ruedas, Libbie D. Cohn es un cuerpo que respira, que dedica mucho de su concentración y energía a sostener con firmeza la cámara, que responde a cada movimiento de reencuadre a través de la acción directa de su propio cuerpo, y no a través de la intermediación de un soporte ajeno a su realidad corporal como lo es un trípode.

Al mismo tiempo, esta cuestión tan significativa de la sensibilidad y respiración de la *cámara-cuerpo* cuando *hacemos cuerpo con la cámara* conecta claramente con la diferencia radical observada en la experiencia de filmación de *Trypps #6*, anteriormente analizada. En un principio el operador que porta la cámara 16mm con la que fue filmada esta última película sostiene la cámara y camina con ella; una *cámara-cuerpo* en toda regla. Pero, como ya advertimos en su análisis, la filmación fue hecha mediante el uso y la intermediación de un *rig* para rodaje en *steadicam*. Recordemos

cómo esta decisión de incorporar un elemento tecnológico facilitador de la estabilidad de la imagen suponía una desconexión en términos de práctica de *cámara-cuerpo*. La respiración del cuerpo desaparece en el plano, la imagen se vuelve flotante. Todo ello, sencillamente, porque dejamos de *hacer cuerpo con la cámara*, porque hay algo entre los dos cuerpos, el de la cámara y el del cineasta, que les separan de ese abrazo necesario que el cineasta busca cuando no tiene otro vínculo con la cámara que su propio cuerpo. Pero en *People's Park*, el cuerpo de D. Cohn, aún con su tren inferior insertado y fijo en la silla de ruedas, sostiene la cámara con sus propias manos, sin la intermediación de accesorio de soporte alguno, y, al sostener y operarla directamente, produce inevitablemente que la respiración de su cuerpo se transmita al movimiento del cuerpo de la cámara.

Desde un primer acercamiento a este singular dispositivo quizá se podría llegar a considerar a D. Cohn como *cámara-cuerpo* en sí, pero, no olvidemos, ambos cineastas forman parte del mismo. Ya que, desde el momento en que el propio dispositivo empieza a operar, la acción corporal de Sniadecki, portador de la silla de ruedas, se transfiere instantáneamente a la propia imagen que está siendo filmada lo que, a su vez, genera una respuesta en el cuerpo de D. Cohn como portadora de la cámara. En esta doble interconexión, portador de la silla y portadora de la cámara reaccionan entre sí a partir de las acciones corporales de uno y otro.

Por un lado, Sniadecki, encargado de manejar la silla de ruedas, opera y controla todos los movimientos de la *cámara-cuerpo* en tanto que desplazamientos del eje tanto de la cámara como de todo el dispositivo que la sostiene (cuerpo de la operadora, cuerpo de la cámara y silla de ruedas). Si la *cámara-cuerpo* avanza más rápida o más lentamente, si se detiene por más o menos tiempo, si cambia su dirección en sentido lateral o no, todo ello es fruto del comportamiento corporal de Sniadecki. Por el otro lado, todos los movimientos y reencuadres de la *cámara-cuerpo* en esta película en tanto que movimientos sobre el eje del cuerpo de cámara, de encuadre y reencuadre, ya sean panorámicas laterales o verticales, son fruto de las decisiones corporales de D. Cohn.

Así pues, los diferentes elementos significativos que nos muestre esta experiencia de rodaje habrán de considerarse en todo momento como el resultado de la acción coreográfica de esta particular *cámara-cuerpo* en la que dos cuerpos humanos operan simultáneamente un dispositivo de filmación conformado por cuatro componentes interconectados.

Esto, por contraste, es del todo diferente a la interrelación que se establece entre operador de cámara y maquinista en su condición de cuerpos participantes en un rodaje tradicional en *dolly shot*. En este último caso, la acción de empuje o arrastre de la *dolly* a través de las vías por parte del maquinista genera lógicamente un determinado movimiento en la imagen que está siendo percibida por el operador de cámara. Pero, al tratarse de un movimiento constante, ensayado y controlado, las decisiones de manejo de la cámara por parte del operador (igualmente ensayadas) se realizan sobre un flujo de movimiento previsto y no como respuesta instantánea e intuitiva al movimiento producido por el maquinista que empuja la *dolly*.

En el caso de la interrelación corporal entre D. Cohn y Sniadecki en *People's Park*, sin embargo, el flujo de reacción instintiva de uno y otro a partir de la gestualidad y

movimientos de su compañero es permanente. Ya que, si bien el recorrido estaba previamente establecido y el transcurso de las tomas, de los días de rodaje, permitía ir adquiriendo un mayor conocimiento de las mecánicas e inercias corporales de cada uno de los cineastas, la experiencia de filmación de esta película estaba en gran parte determinada por el adentramiento en un paisaje que a cada paso sorprendía a este singular dispositivo con situaciones y acciones por parte de los cuerpos filmados tan incontrolables como inesperadas.

We wanted to have this way of filming that would be receptive to accident and contingency, and spontaneity. So that we were coming with a very structuralist formal approach that allowed for this balance between plan or control and spontaneity and contingency. (Sniadecki en Film at Lincoln Center, 2013, min.3)

Se produce aquí un caso paradigmático de cómo el principio de improvisación en la experiencia filmante encuentra su mejor cauce a partir de un marco predefinido, de unas reglas del juego sobre las que desenvolverse en un proceso que no sabemos cómo va a terminar, que nos empuja al hecho mismo de “filmar para descubrir qué va a ocurrir” (Surugue en Leboutte, 2004, min.12); en eso que Comolli y Sorrel (2015) señalan como la necesidad de “dotarse de los medios para improvisar” (p.315).

En la experiencia de rodaje de *People's Park*, la mecánica de improvisación se vehicula entonces a partir de una planificación (recorrido) sobre la que experimentar la interacción con lo inesperado (actos de los cuerpos filmados a lo largo del recorrido).

There is something about itinerary and planning and is that requires an intensive mindfulness, specially from the person who is holding the camera, who is Libbie, to be completely aware and responsive, and be almost in this hyper-meditative state in order to react to the range of people all around and the range of their activities. (Sniadecki en Film at Lincoln Center, 2013, min.6-7)

De nuevo, aparece aquí un marco de filmación en el que la *atención expectante* y un intenso estado de concentración se movilizan poderosamente fruto de las necesidades generadas por el principio de rodaje en improvisación.

En relación a la producción de ese “estado hipermeditativo” se produce en este caso una paradoja significativa. Recordemos cómo, en el abordaje de las *variables técnicas* participantes en la *cámara-cuerpo rouchiana*, también aparecía la cuestión del estado de concentración fruto de la técnica de la *take one* o toma única para cada plano de rodaje (ver cap. 2.2.2.5). Pero en el caso de *People's Park*, el plano-secuencia con el que se pretendía cubrir la totalidad de la película fue filmado en realidad en decenas de ocasiones a lo largo de varias semanas.

We shot it twenty-three times, there were twenty-three completed shots, and there were actually, probably, twenty or more others that were aborted at some point for various reasons, and this (la definitiva) is number nineteen. (D. Cohn en Film at Lincoln Center, 2013, min.5)

Aparece aquí la segunda inspiradora excepcionalidad al modelo de la *cámara-cuerpo rouchiana*. Si la primera era principalmente en relación al *hardware* del dispositivo, el uso de la silla de ruedas como vehículo de la cámara, esta segunda referiría a su

software, al no concurrir en principio la variable del rodaje de cada plano en una sola toma, aquello que le otorgaba a la filmación ese sentido de unicidad a cada momento registrado.

Pero en *People's Park* lo interesante es constatar cómo el hecho de que se realizaran múltiples tomas del mismo plano no parece fuera en detrimento de ese necesario estado de concentración por parte de los cuerpos filmantes. Esto se debe, por un lado, a la influencia igualmente de otras dos variables que también participarían en la producción de una experiencia inmersiva generadora de ese "estado hipermeditativo". Nos referimos a las variables de la *filmación en continuidad* y la *improvisación como puerta a lo inesperado*.

Por otro lado, aunque Libbie D. Cohn y JP Sniadecki, con el paso de los días y de las tomas, de los múltiples intentos por llegar a la toma deseada ("the one"), fueran conociendo cada vez más los espacios y las personas que cotidianamente los habitaban, al igual que de alguna manera ocurría en los rituales Songhay de danza de posesión que tantas veces filmó Rouch, aquí cada toma era inevitablemente única, cada día ofrecía una situación nueva, un personaje diferente o un acto inesperado. En este sentido, si bien desde la precisión técnica hemos de entender que en este "reto" de larguísimo plano-secuencia no fueron una, sino muchas, las tomas que se rodaron de un mismo plano, desde un punto de vista experiencial habría que considerar sin duda que cada toma, muchas veces vinculadas a diferentes días, era en sí misma una toma única, una experiencia de filmación que no se repetiría, que tan sólo ocurría una sola vez.

Así mismo, en este marco de filmación en continuidad y en improvisación, el cuerpo de Sniadecki se ve necesitado de compenetrarse con el cuerpo de D. Cohn a través de la interconexión de este particular dispositivo, compuesto por dos cuerpos humanos, cuerpo de la cámara y silla de ruedas. Pero la silla de ruedas no es sólo un medio de transporte de la cámara y de la cineasta que la sostiene, sino que se convierte igualmente, a través del proceso de filmación, en un vehículo de comunicación entre ambos cineastas. Sin hablar entre ellos, aprovechaban su interrelación corporal para intercambiarse señales.

To communicating together we had a kind of body language and a few signs and codes that we used to explain or to express which direction we may go at a particular crossroads or on a particular situation. (Sniadecki en *Film at Lincoln Center*, 2013, min.6)

De alguna manera, a través de la filmación de cada toma, se fue generando un particular equilibrio entre la confluencia de elementos planificados, previamente acordados (recorrido a realizar y sistema de signos corporales entre cineastas) y la producción de gestos y respuestas intuitivas de cada cuerpo filmante fruto de esa necesaria improvisación a partir de cada acto inesperado que se producía frente a la *cámara-cuerpo*.

Todo ello condujo a un grado de sincronía entre cuerpos filmantes en el que, llegados a los instantes finales de la película, aquellos que tomaremos a continuación como objeto específico de análisis, ambos cineastas parecen sentirse preparados para

realizar movimientos y reencuadres en simultaneidad, en el unísono de dos cuerpos que empezaron separados y que ahora funcionan como un solo organismo.

Una vez dentro de la secuencia seleccionada, compuesta por los últimos minutos de este largo plano-secuencia (Tc original: 69'14"- 75'43"), la cuestión más relevante en lo que se refiere al comportamiento o expresiones de la *cámara-cuerpo* aparece en la coreografía final, allí donde por primera vez en la película la *cámara-cuerpo* modifica su expresión.

Pero antes de sumergirnos plenamente en la escena seleccionada nos será útil considerar y detallar un último aspecto concreto de la dinámica que esta *cámara-cuerpo* desarrollaba previamente a lo largo del plano-secuencia, y en qué medida esta dinámica afecta al momento final de la experiencia de filmación en el que nos vamos a introducir. Una dinámica que, en realidad, se encontraba condicionada por la configuración del propio dispositivo filmante.

La consecuencia más directa y concreta de la exigencia producida por el manejo de la silla de ruedas (ver cap. 3.2.2), se encontraba en la dificultad que suponía parar y volver a "arrancar" este particular vehículo de transporte de la cámara. En la medida en que parece voluntad de ambos cineastas el que la imagen de la película pueda producir un recorrido continuo y flotante a lo largo del parque, la *cámara-cuerpo* se ha ido entrenando como consecuencia en una práctica de lento y continuo movimiento. Recordemos en este sentido que el rodaje en su conjunto fue un proceso de varias semanas a lo largo de las cuales se rodaron casi cincuenta tomas.

Esta voluntad por mantener y modular a lo largo del plano la cinética producida por el movimiento constante de la silla de ruedas hace que el encuadre de la *cámara-cuerpo* vaya pasando de forma continua de unos espacios a otros y de unas personas a otras, sin apenas detenerse en ninguna de ellas. Por tanto, la inercia global del plano termina por impedir en gran medida una interacción particular y directa con cualquiera de los cuerpos que son filmados a lo largo del mismo.

Así pues, cuando la *cámara-cuerpo* de D. Cohn y Sniadecki llega al espacio de baile donde acontece la escena final, ésta se encuentra ya imbuida por más de una hora de recorrido lento, constante y carente de interacciones entre cuerpos filmantes y cuerpos filmados.

En términos de parámetros de filmación, la dinámica del recorrido de la *cámara-cuerpo* durante los 6 minutos finales de la película no es diferente a los casi 70 minutos anteriores. Una vez terminado un largo recorrido lateral en torno al círculo de personas que rodean a los danzantes (0'15"), la *cámara-cuerpo* se introduce en el espacio de baile para recorrerlo también suave y lentamente. Desde ese momento hasta el corte final seguirá entonces caminando despacio para pasar de un cuerpo a otro mientras el público asiste a esta particular improvisación de baile en directo.

Sin embargo, tres momentos concretos al interior de estos 6 minutos finales nos enseñan cómo, aún con la limitación e inercia contraria provocada por el uso de la silla

de ruedas, al acercarse e interactuar de forma directa con el cuerpo filmado la *cámara-cuerpo* siempre experimenta una tendencia a entrar y conectarse con el ritmo del otro.

El primer momento (01'08''- 01'52'') se produce cuando la *cámara-cuerpo* se acerca a dos mujeres que bailan juntas, una anciana y una más joven, en realidad la séptima acción danzante que es filmada en apenas un minuto desde la entrada en este espacio de baile. Cuando la *cámara-cuerpo* se aproxima y reduce considerablemente su distancia física con los cuerpos filmados el gesto inicial (01'04'' – 01'10'') es el mismo mostrado a lo largo de la película. Primero reduce la velocidad del dispositivo para fijar el encuadre en la acción filmada. Pero, a continuación, en vez de permanecer sobre el movimiento de dicha acción, la *cámara-cuerpo* continúa su recorrido para, en principio, pasar a otro elemento o cuerpo a filmar. En este caso, el encuadre en movimiento pasa primero de la mujer anciana a la mujer más joven (01'07'' – 01' 10'') en ese ya habitual gesto descriptivo. Pero cuando reencuadra sobre la mujer más joven su comportamiento cambia. No solo mantiene el encuadre sobre el cuerpo filmado, sino que la velocidad (producida por la acción de Sniadecki) y el movimiento de reencuadre (producido por la acción de D. Cohn) empiezan a adecuarse en relación al tempo y al movimiento del baile del cuerpo filmado (01'10'' – 01' 20''). Por primera vez en este larguísimo plano-secuencia la *cámara-cuerpo* muestra una clara transformación en el paso de lo aparentemente descriptivo¹⁶⁶ a lo mimético. Esta interconexión entre cuerpos filmantes y cuerpos filmados hasta ahora inédita en esta experiencia de rodaje, de ya más de 70 minutos, se prolongará durante otros aproximadamente 40 segundos (01'10'' – 01' 52''). Es más, poco después la *cámara-cuerpo* aprovechará el movimiento de un bailarín de *break dance* (02'05'' – 02' 10'') para volver a conectarse unos segundos más con el dueto danzante de las dos mujeres anteriores (02'10'' – 02' 22'').

Tras este primer momento, y después de continuar durante casi un minuto con la expresividad propia de todo el rodaje, acontece el segundo momento de interacción e interconexión filmante-filmado de la escena. Ya sensibilizada desde la acción descrita anteriormente, la *cámara-cuerpo* aprovecha un repetido movimiento lateral del baile de una mujer (03'10'' – 03' 40'') para de nuevo vincularse al cuerpo filmado y adecuar a él los movimientos del cuerpo filmante. Para poder permanecer más tiempo en relación al cuerpo filmado y, al mismo tiempo, no detener la inercia de la silla de ruedas, necesidad transversal del flujo de rodaje anteriormente señalada, la acción coreográfica de ambos cuerpos filmantes (Sniadecki con la silla y D. Cohn con la cámara) se articula sobre una acción simultánea de movimiento circular de la silla y reencuadre lateral de la cámara (03'22 – 03'38''). Una acción al unísono de todo el conjunto de la *cámara-cuerpo*, sin duda exigente, que la destreza y el ritmo de filmación creados a lo largo de esos casi 70 minutos parecen ahora permitir.

¹⁶⁶ El continuo de una aparente filmación descriptiva a lo largo de la práctica totalidad del plano-secuencia que compone la película recuerda a aquella también aparente sensación descriptiva que parecía comprender el pulso de las imágenes de Raymond Depardon en *San Clemente*, pero donde, como vimos, el flujo de esa “descripción” no era sino finalmente reflejo de una filmación inmersiva.

Finalmente, esta acción interconectada y simultánea entre ambos cuerpos filmantes vuelve a producirse una última vez durante los 30 segundos finales de la película (05'45" – 06'15"). Aquí, de nuevo, la acción del movimiento desde el eje producido por el manejo de la silla de ruedas se desarrolla en el sentido de un *traveling* circular (05'54" – 06'15"), al mismo tiempo que la acción de movimiento de la cámara sobre su propio eje se articula a través de leves reencuadres laterales que compensan el desplazamiento semicircular del *traveling* en *dolly shot*.

Toda esta última coreografía improvisada, al igual que en el primer momento con el que abríamos la exploración analítica de la secuencia, es generada en realidad a partir de la interconexión de movimientos entre cuatro cuerpos humanos en interacción. Esta interrelación de dos duetos, uno filmante y otro filmado, nos sería ofrecida aquí como experiencia de rodaje poco frecuente en las prácticas contemporáneas de la *cámara-cuerpo*.

4.3

Comportamientos y expresiones de la *cámara-cuerpo* en el laboratorio *Kino-Dérives 17*

La experiencia del laboratorio de experimentación fílmica trajo también consigo una serie de hallazgos y reflexiones significativas en relación a los comportamientos y dinámicas de la *cámara-cuerpo* que se fueron generando a lo largo de las sesiones que compusieron el mismo.

Resultaría pertinente, antes de nada, recordar aquí cómo, frente a la metodología analítica de la fase anterior, en la que la escena o fragmento de una determinada película era tomada como huella visible de una acción filmante, a la hora de analizar en detalle las aportaciones que produjeron las experiencias vividas en el marco de este laboratorio, en la medida en que fueron experiencias en primera persona, la materia de análisis útil a la investigación estaría aquí compuesta de la suma y diálogo entre el material filmado en cada una de las sesiones, también en su condición de imagen-evidencia de la acción de la *cámara-cuerpo*, y el conjunto de reflexiones e impresiones que fueron recogidas a partir de la evaluación que cineasta filmante y bailarina realizaban seguidamente al final de cada una de las sesiones.

Pasamos a presentar, a continuación, el conjunto de expresiones y dinámicas advertidas en el devenir de la *cámara-cuerpo* a lo largo del laboratorio *Kino-Dérives 17*.

Sobre la continuidad de movimiento del cuerpo filmante

La primera de las cuestiones que hizo acto de presencia en el inicio del laboratorio fue aquella relativa a la continuidad en el movimiento del cuerpo filmante. En los dos o tres primeros minutos de cada filmación, momentos de entrada en el proceso donde se hacía necesario una cierta detención, la ausencia de movimiento de la *cámara-cuerpo* no producía especial incomodidad. Pero, a partir de ahí, y teniendo en cuenta que la bailarina tendía en las primeras dos sesiones a una importante frecuencia de instantes estáticos, la falta de continuidad en el movimiento del cuerpo filmante se manifestó como un primer obstáculo en la búsqueda de la *cámara-cuerpo* de una dinámica de filmación favorecedora de la interconexión fluida con lo filmado.

Pero lo que sí que he sentido, que tanto estatismo me mataba y que necesitaba primero, tener movimiento y luego, poder tener mi propio movimiento. (Sesión 1, min.3).

Dos cuestiones diferentes se interconectan entonces en esta primera sesión: moverse y en función de qué moverse.

La primera de ellas acontece como una necesidad principalmente de naturaleza instintiva (“tanto estatismo me mataba... necesitaba, primero, tener movimiento”). El cuerpo filmante encuentra dificultades en introducirse en la dinámica de filmación desde la predominancia de una postura estática¹⁶⁷. No se trataría tanto de la voluntad por proponer un plano en movimiento, por la imagen en sí misma, sino de la energía que repercute en la experimentación del cuerpo filmante por el mero hecho de filmar en movimiento. Aparece aquí entonces la propia cinética como principio favorecedor del proceso de filmación al convertirse en base, en soporte de la continuidad del movimiento de la *cámara-cuerpo*.

Sin continuidad de movimiento, es complicado. Eso es lo que más claro he notado, por directamente lo físico, y creo que también por la relación entre lo físico y lo emocional. (Sesión 1, min.4).

La segunda cuestión, vinculada a ese “en función de qué moverse”, merece ser abordada a continuación en epígrafe propio, a partir de su conexión directa con los gestos y acciones del cuerpo filmado.

¹⁶⁷ Aún cuando, en este caso, el cuerpo filmante estuviera entrenado en el mantenimiento de posturas estáticas en *cámara-cuerpo* fruto del aprendizaje anterior en la *gimnasia filmica*.

Sobre la cuestión de filmar a partir del movimiento del cuerpo filmado

Así pues, fruto de esta primera cuestión del anhelo de movimiento, apareció una segunda, en este caso vinculada a los factores movilizadores de una continuidad de movimiento en el cuerpo filmante.

Dicha cuestión haría necesario, asimismo, la introducción de un concepto que surgió aproximadamente al final del segundo año de investigación; concepto que fue definido bajo el término de *filmación espejo*¹⁶⁸.

La *filmación espejo* vendría a ser la tendencia natural del cineasta filmante, por instinto reflejo, a moverse y componer el encuadre en función del movimiento del cuerpo filmado. Es la dinámica que dirige el conjunto de movimientos originados por un principio de filmación mimética, por la necesidad de movernos entonces como cuerpo filmante a partir de la acción de los cuerpos filmados. Lógicamente este principio rector de la filmación depende principalmente del mayor o menor grado de movimiento de cada cuerpo filmado. En el caso de la filmación de una danza esta cuestión es especialmente relevante, ya que los movimientos de los cuerpos filmados son mucho más exigentes para el seguimiento de su devenir coreográfico a través de una cámara móvil.

En su estudio de la influencia de las teorías sobre la Kinestesia en las relaciones empáticas entre el bailarín y el observador de una danza, la bailarina y coreógrafa americana Susan Foster recupera para su análisis los estudios que desde la neurociencia se han hecho de las llamadas neuronas espejo (Foster, 2011). Dichas neuronas ayudan al cuerpo a reaccionar de forma mimética ante el movimiento del cuerpo observado, transmitiendo información instantánea a todo el aparato muscular de nuestro organismo. En el caso del estudio de los comportamientos de la cámara-cuerpo la teoría de las neuronas espejo nos ayuda a visualizar el principio de reacción por mimesis que se produce en nuestra condición de cuerpo filmante. Sufrimos entonces el impulso de seguimiento automático de todo movimiento generado por el cuerpo filmado. Dicho principio encontraría igualmente cierta concomitancia con la idea de impregnación en lo postural que, en el marco de los estudios fenomenológicos del cuerpo y la percepción, propuso en su día Merleau-Ponty (1945), en tanto que principio de comportamiento mimético a partir de la observación que nuestro propio cuerpo hace de los esquemas posturales de la persona observada.

De regreso al marco del laboratorio, este principio propuesto de la *filmación espejo*, presente en toda filmación donde interactúan en movimiento cuerpo filmante y cuerpo filmado, tuvo una influencia significativa a lo largo de las diferentes sesiones. El cuerpo filmante, con frecuencia, sentía una fuerte contradicción entre moverse y componer el encuadre en función del movimiento de la bailarina o buscar un movimiento propio a sí mismo y, por así decirlo, liberado de la imposición marcada por

¹⁶⁸ Dicho concepto, propuesto específicamente para esta investigación, fue concebido por el autor en un texto (Esbert, 2016) presentado en forma de comunicación en el marco del III International Screendance Meeting (UPV, Valencia).

las decisiones y movimientos del cuerpo filmado (“poder tener mi propio movimiento”).

Conviene recordar, a raíz de esta dinámica tan presente a lo largo del laboratorio en esa tensión constante entre un moverse en función del otro y un moverse desde uno mismo, la influencia que en todo momento tuvo la premisa rouchiana de filmar en *caméra de contact*. Este principio de filmación, como sabemos, vinculado al uso de ópticas angulares, operaba aquí, como en cualquier experimentación en *cámara-cuerpo*, con el propósito de favorecer la predominancia de distancias reducidas entre cineasta y bailarina a lo largo de cada sesión. Este marco de cercanías coloca la cuestión de la *filmación espejo* en una dinámica de mayor exigencia para el cineasta filmante ya que, aún cuando la distancia focal de la óptica gran angular (frente a distancias focales más largas) proporcione un amplio ángulo de visión, encuadrar y reencuadrar en movimiento la acción de un cuerpo en movimiento a una distancia reducida (inferior a 1,5m) conduce con frecuencia al cineasta filmante a debatirse entre la filmación por mimesis y una filmación producida por la búsqueda de encuadres divergentes al movimiento del cuerpo filmado (ver fragmento sesión 2)¹⁶⁹.

Sería entonces, en ese momento, cuando emergió la segunda necesidad identificada al principio de este apartado: “primero tener movimiento y, luego, poder tener mi propio movimiento”. Más allá de la voluntad racional por buscar y proponer encuadres al margen del seguimiento de la acción corporal del cuerpo filmado, las dos primeras sesiones del laboratorio trajeron consigo la aparición de una necesidad “entre lo físico y lo emocional” en el cineasta filmante. Una necesidad que nos habla del instinto, cuando la filmación en continuidad se prolonga durante varios minutos, por liberarse del sentimiento de dependencia provocado por permanecer de continuo en el marco de la *filmación espejo*, del sentimiento de falta de autonomía y proactividad que genera la continuidad de filmar prolongadamente en función del movimiento del otro. Así pues, aparece aquí un deseo de experimentar movimientos propios por parte del cineasta filmante no tanto por la voluntad de proponer encuadres desde uno mismo sino por el mero hecho de poder habitar el espacio de filmación a partir de una movilidad independiente a la acción del cuerpo filmado.

[...] me sentía más armónico con el, digamos, moverme desde mí... y encontrarme contigo desde mi propio ritmo. (Sesión 7, min.8)

Este deseo de generar y fluir como cuerpo filmante desde la búsqueda de un movimiento propio a él mismo, cuando el cuerpo filmado se encontraba en posiciones estáticas, es decir, cuando por la ausencia de movimiento por parte de la bailarina no entraba en escena el principio de la *filmación espejo*, el impulso del cuerpo filmante por moverse no surgía, consecuentemente, por el deseo de liberarse de esa dinámica mimética de la *filmación espejo*, pero tampoco desaparecía. Aparecía entonces una causa tan divergente como significativa: el cuerpo filmante, tras permanecer algunos instantes en el estatismo, empezaba a experimentar el deseo de moverse por el propio placer de hacerlo; de moverse y encontrar su lugar desde la experimentación misma del movimiento.

¹⁶⁹ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/omsmbxgkps9rzge/Sesion%202.mp4?dl=0>

Sobre la influencia del movimiento de la filmación en circularidad

Tal y como fue presentado en la introducción a las “reglas del juego” del laboratorio (ver cap.3.2.3), una de las coordenadas o premisas principales del marco que se proponían era la de poder filmar en un espacio neutro y abordable en todas direcciones, en sus cuatro paredes, suelo, incluso techo. Esa posibilidad de moverse y encuadrar en tanto que *cámara-cuerpo* en un espacio 360⁰ se manifestó, desde la primera sesión, como un aspecto claramente facilitador de una experiencia inmersiva.

Y eso me ayudaba, no tengo que estar pendiente de si hacia un lado o hacia otro por si hay algo que me perturba en la imagen. Y eso a mí me permitía estar simplemente en el proceso. (Sesión 1, min.17)

La circularidad de la filmación adquirió protagonismo a lo largo de las sesiones en dos sentidos o dimensiones. La primera sería más bien una ventaja producida por el marco de la filmación. Desde el momento en que ninguna de las cuatro “paredes” bloquea o interfiere en el encuadre de la imagen, desde el momento en el que como *cámara-cuerpo* sentimos la libertad de poder encuadrar o variar el encuadre en cualquier dirección, es como si el objeto mismo de la filmación se focalizara en un centro, en un hacia dentro de ese espacio en vez de en función del afuera o de los límites de esas “paredes” o bordes fronterizos que nos rodean.

La consecuencia más directa de esta flexibilidad o permeabilidad del espacio filmico es la invitación que produce a moverse alrededor del cuerpo filmado. No necesariamente a encuadrarle de forma constante a través de un movimiento circular, pero sí al contacto permanente con esa posibilidad.

A lo largo de las diferentes sesiones del laboratorio, a excepción de las sesiones 4 (*JVC 300*) y 6 (*iPhone 5*), las sensaciones producidas por la práctica del *traveling* circular fueron intensas y similares entre sí. Moverse alrededor del cuerpo filmado produce una energía diferente a los desplazamientos laterales o frontales. La cinética en sentido centrípeto aporta al cuerpo filmante una sensación cuya intensidad es difícil de experimentar cuando los movimientos de la *cámara-cuerpo* no se desarrollan en sentido circular.

Sobre la problemática de sentirse un cuerpo que baila con una cámara (“Un cuerpo sin cámara”)

Recordemos cómo, a partir de la sesión 3 del laboratorio, y durante dos sesiones, se decidió experimentar con una diferente tipología de cámara al incorporar la *JVC 300* que, a diferencia de la anterior *JVC 700* (cámara de mayor envergadura y de ergonomía cámara al hombro), se trataba de una cámara más ligera de filmación *en mano*.

Este contraste entre una cámara y otra, unido al hecho de que la bailarina empezaba a desplazarse con mayor velocidad y amplitud de movimientos que durante las primeras sesiones, invitaba a una nueva dinámica de la *cámara-cuerpo* en la que los ritmos del cuerpo filmante se asemejaban más a aquellos propuestos por el cuerpo filmado.

Sin embargo, este nuevo impulso en el comportamiento de la *cámara-cuerpo* durante los primeros minutos de la sesión 3 produjo una reacción inesperada en el marco de esta sesión de experimentación fílmica.

Pero ha habido un momento en el que, si bien podía llegar más lejos con la cámara, como que muy pronto empiezo a sentir que no soy una cámara que opera con un cuerpo o que se relaciona con un cuerpo, que no soy *cámara-cuerpo*, sino que soy un cuerpo y ahí está la cámara. (Sesión 3, min.5)

El marco de filmación en movimiento del laboratorio, al generar una interacción continua con un cuerpo en danza, era indudablemente una invitación permanente para el cuerpo filmante a un bailar con la cámara como forma de encuentro con el cuerpo filmado.

Parece entonces comprensible el hecho de que, tras las dos primeras sesiones, y con la incorporación en la tercera sesión de una cámara considerablemente más ligera, el cuerpo del cineasta filmante experimentará esta creciente tendencia a explorar desplazamientos y correcciones en el movimiento del encuadre desde un probar a “liberarse” de la inicial constricción que supone el simple hecho de portar la cámara.

Lo inesperado y significativo de ese momento de la experimentación con la *JVC 300* fue la vivencia de cómo esa inicial mayor “libertad” de movimientos producía en realidad un proceso de desconexión entre cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara y, a partir de ahí, una pérdida de ese elemento identitario de la voluntad y la práctica de la *cámara-cuerpo*: la experiencia corporal no al margen de, sino a través de la cámara.

Entonces, claro que tiene mucha vitalidad (filmar con esta cámara más ligera), claro que tiene como de eso, como una energía,... pero estás realmente como muy en una danza en la que introduces una cámara... es como una inversión de eje, aunque supuestamente pueda ser lo mismo, simplemente pones el guion y una cosa antes y otra después (cine-danza / danza-cine), pero es frente al: “estás haciendo cine y bailas con la cámara, estás haciendo cine y te mueves, bailas”, el “estoy bailando y llevo una cámara en las manos”. (Sesión 3, min.11-12)

Otra de las sensaciones más significativas que produjo esta experiencia de desconexión entre cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara fue la pérdida progresiva de la percepción en la correlación entre movimiento del cuerpo filmante y movimiento de la imagen en cámara. Si bien, *per se*, dicha correlación es automática (vemos en el visor o en la pantalla LCD el resultado de nuestro movimiento corporal), al aumentar la velocidad y el rango de amplitud de los movimientos corporales, el cuerpo filmante sentía que la cámara no producía o proponía movimientos a su cuerpo, sino que simplemente acompañaba y registraba lo que su propio cuerpo hacía¹⁷⁰. De alguna

manera se diluía igualmente entonces la comunicación entre cuerpo filmante y cámara a la hora de componer el encuadre fruto de esa pérdida de correlación entre *presencia* de la imagen en cámara y *presencia* del cuerpo filmante (ver fragmento sesión 3)¹⁷¹.

Sobre la dificultad de experimentar con el movimiento corporal a través de la cámara (“Una cámara sin cuerpo”)

Con el propósito de, en la medida de lo posible, no interferir el proceso de experimentación en el laboratorio con juicios o presuposiciones se decidió desde un principio no visionar en ningún momento el material filmado entre una sesión y otra. El conjunto del proceso del visionado y análisis se trasladó entonces al momento posterior a la última sesión de filmación del laboratorio.

Sin embargo, entre la sesión 3 y 4 se incumplió esta regla. El volcado del material filmado con la *JVC 300* en la primera ocasión en la que fue empleada (sesión 3) generó una serie de problemas técnicos que obligaron a un chequeo del proceso de volcado y copiado del material. Una vez dentro de dicho chequeo técnico y, en principio, rápido diagnóstico, la tentación superó a la norma.

Al comprobar el material la sorpresa fue mayúscula. Si bien durante la filmación se había percibido una cierta falta de estabilidad óptica en la imagen en movimiento con este modelo de cámara, en la imagen ampliada del proyector durante el visionado la inestabilidad percibida fue notablemente mayor.

¹⁷⁰ Al término de la experiencia del laboratorio, en junio de 2017, se mantuvo una conversación con el director de fotografía Javier López-Bermejo a propósito de las singularidades tecnológicas que mayor presencia habían tenido a lo largo del mismo. En dicha conversación, López-Bermejo advirtió un principio de la percepción óptica cuando filmamos *cámara en mano* que vino a explicar también la razón por la que al filmar con la *JVC 300* se produjo esa sensación de “acompañar” a la cámara (y a la imagen que se estaba registrando en ella) más que el experimentar a través de la propia cámara.

Al filmar *cámara en mano* en formato digital, si decidimos no hacer uso del visor *electrónico* (a menudo poco facilitador en las *camcorders* digitales) y visionar entonces la imagen de cámara mediante el uso de la pantalla LCD (como sucedió en la sesión 3) la distancia entre esa imagen que nos muestra la cámara en la pantalla LCD y el ojo del cuerpo filmante es considerablemente mayor que cuando miramos la imagen de cámara a través del uso del visor (tal y como ocurría en las sesiones anteriores con la *cámara de hombro JVC 700*). Ese aumento de distancia entre ojo del cineasta filmante e imagen de cámara hace que percibamos con mayor “estabilidad” el encuadre de la imagen que se genera en la cámara.

La constatación de este hecho vinculado a la percepción de la imagen cuando filmamos, y por tanto a la relación que establecen a través de ella cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara, no sólo “completaba” el sentido de por qué la *cámara-cuerpo* se había sentido más desconectada del cuerpo de cámara durante la filmación en la sesión 3 con la *JVC 300* (unido a los factores de ergonomía y peso de la cámara antes referidos), sino que aportaba un nuevo valor al carácter inmersivo del visor como forma de filmación frente al uso de la pantalla LCD de una cámara cuando filmamos en formato digital.

¹⁷¹ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/x2zseoc6kafaf5/Sesion%203.mp4?dl=0>

Aún así, la sesión 4 estaba ya planificada como una segunda sesión de experimentación con la JVC 300 por lo que se decidió continuar el plan para seguir explorando las vivencias que el trabajo con dicha cámara producía en las interconexiones entre cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara, así como a todas aquellas referidas a la permanente interacción entre cineasta filmante y bailarina.

A los pocos instantes de empezar a filmar en relación al movimiento y juego coreográfico que, en improvisación, como cada día, proponía el cuerpo filmado, la inquietud generada por la significativa limitación que la cámara producía en términos de estabilidad óptica influyó de tal manera que la *cámara-cuerpo* se vio conducida a una situación de parálisis. El temor por perder la fluidez y estabilidad óptica en la imagen llevaba a intentar la composición de un encuadre lo más inmóvil posible (ver fragmento sesión 4)¹⁷².

De alguna manera y, paradójicamente con la misma cámara, tan solo una semana después, la vivencia se invertía. Si bien durante la sesión 3 acontecía la intensa sensación de ser “un cuerpo sin cámara”, en la sesión 4 la percepción era la de ser “una cámara sin cuerpo”, la de que, si bien desde el estatismo podíamos componer o incluso seguir en plano el movimiento del cuerpo filmado, la experimentación con la cámara a través de nuestro cuerpo en movimiento quedaba considerablemente limitada.

Más allá de esa inversión experiencial entre una sesión y la siguiente, entre esa vivencia de ser “un cuerpo sin cámara” o su contraria de ser “una cámara sin cuerpo”, el hecho en sí de encontrarse filmando en ese marco de limitación corporal permitió tomar conciencia de un hecho tan simple como esencial y significativo para el proceso de investigación. Pasamos a transcribir la reflexión que en primera persona fue registrada el mismo día de esta sesión 4, momento en que dicha toma de conciencia, horas después de la filmación, hizo acto de presencia:

Me di cuenta de que, en ese punto, inmovilizado, sólo podía hacer imágenes. Imágenes por separado, un plano separado del otro. No podía ir más allá. En principio una obviedad, la condición de estar con la cámara para "hacer" imágenes. Para eso se supone la razón de ser de la cámara. Pero en mi voluntad de experimentar con el movimiento como *cámara-cuerpo* me daba cuenta del sentido de ese ir más allá. No sólo hacer imágenes, no sólo experimentar con la cámara en la toma de imágenes, sino experimentar a través de la cámara, a través del movimiento de mi cuerpo conectado a ella. (4 de noviembre de 2016)

Así pues, la limitación producida por el formato de cámara sirvió para vivenciar en primera persona un principio implícito en las prácticas de la *cámara-cuerpo*: el proceso filmante es inseparable de la experimentación corporal del cineasta que se conecta con la cámara; un proceso que parece habitar entonces en un espacio entre los polos de la experiencia de la sesión 3, en la que el cuerpo aún filmando parecía olvidarse de la cámara, y la de la sesión 4, en la que la cámara obstaculizaba la creación de imágenes a través de la experiencia corporal.

¹⁷² Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/jptnxtm8w6a137x/Sesion%204.mp4?dl=0>

[...] Entonces, es como que necesito encontrar un punto, y quizá volver al tema de la respiración del plano, del encuadre y desencuadre, pero en el que mi experimentación es corpórea, y es también una experiencia fílmica. (Sesión 3, min.12)

Sobre el impulso de anticipar el plano o la búsqueda del plano en el proceso

La acumulación de sesiones de trabajo a lo largo del laboratorio permitió que, tanto cineasta filmante como cuerpo filmado, fueran adquiriendo una mayor agilidad y destreza en las secuencias de movimiento y las conexiones entre ambos cuerpos.

En el caso del cuerpo filmante, sin embargo, esto produjo una consecuencia que fue vivida finalmente de forma negativa.

De cara a la sesión 7, se decidió volver transitoriamente a la experimentación con la cámara con la que se inició el laboratorio: la cámara digital *de hombro JVC 700*. Tras la experiencia durante dos sesiones seguidas (sesión 5 y sesión 6) con la cámara de un *smartphone (iPhone 5)*, antes de pasar al trabajo con cámaras cine digital, de un considerable mayor peso y mayor tamaño que las anteriores, apareció la necesidad de contrastar una vivencia de *cámara-cuerpo* tan singular como había sido la del *smartphone* con la del primer tipo de cámara empleado en el laboratorio. De alguna manera, esta cámara inicial, la *JVC 700*, tras seis sesiones de trabajo, se había convertido en “punto 0” o *factor de control* de la influencia de las cámaras introducidas en el laboratorio, tanto por su tamaño y peso de tipo intermedio, como por ser la cámara que menores dificultades planteaba al proceso tanto del movimiento como del *hacer cuerpo con la cámara*.

Pero, al introducir de nuevo la *JVC 700* en la sesión 7, apareció durante la filmación una cuestión hasta entonces inadvertida. Una vez que como cuerpo filmante se había “entrado en calor”, algo que normalmente necesitaba de entre 3 y 5 minutos, varios factores se interconectaron en favor de lo que podríamos denominar como una resolución automática y anticipada de los encuadres y reencuadres en movimiento. Factores estos que se conjugaron en dicha sesión fruto de la lógica evolución en el desarrollo de las dinámicas de filmación y de movimiento corporal practicadas a lo largo de la primera mitad del laboratorio.

Este conjunto de factores fue: mayor conocimiento del cuerpo y óptica de la cámara y su manejo; mayor conocimiento del espacio; mayor agilidad y destreza corporal en los movimientos en tanto que *cámara-cuerpo*; mayor conocimiento de los ritmos y las secuencias de movimiento más frecuentes en el cuerpo filmado.

La suma e interconexión de dichos factores facilitaba notablemente esta cuestión de la resolución del plano en el sentido de ejecutar correctamente el inicio del encuadre, la transición de los reencuadres en movimiento y la composición del encuadre de cierre o vuelta al plano fijo. Esta “apropiada” resolución desde el punto de vista técnico de cada plano en movimiento no fue experimentada de igual modo desde un punto de vista más de orden expresivo y, sobre todo, vivencial. La consecuencia principal de esta

corrección técnica era una tendencia constante a la anticipación de la secuencia de movimientos del cuerpo filmado (ver fragmento sesión 7_1)¹⁷³.

A partir de ahí, la sensación más intensa como cuerpo filmante era la de estar vinculado a un patrón prefijado generado por una dinámica de resolución técnica de cada encuadre que bloqueaba la aparición de respuestas no planificadas de expresión corporal en tanto que *cámara-cuerpo*.

No me sentía en un proceso de ir encontrándote, encontrarme, simplemente sentía que lograba el plano...como que conseguía.... Entonces, no sé, lo he hecho... quizá un par de veces y me he dicho: “desde ahí no quiero seguir, no quiero avanzar”, porque sólo estoy en tensión de... *clavar el plano*, en tensión como de anticiparme a ti, pero no entraba en ninguna cosa orgánica. (Sesión 7, min.9)

Era entonces esta vivencia de estar en un constante “clavar el plano” lo que producía un sentimiento de desconexión en el proceso de encuentro con el cuerpo filmado. Lo que *a priori* debería generar mayor fluidez y comodidad en la dinámica de la *cámara-cuerpo*, el componer en el visor de la cámara encuadres bien “resueltos”, terminaba por producir una sensación limitante y obstaculizadora de esa “cosa orgánica” en el marco experiencial del laboratorio.

Sin embargo, en el marco de la misma sesión 7, durante los últimos minutos de la filmación del plano-secuencia, la necesidad por romper con la dinámica de anticipación que venimos de analizar permitió la conexión con otro tipo de flujo de filmación.

La primera reacción, tras la toma de conciencia sobre lo que estaba ocurriendo, fue la de dejar de lado el automatismo de anticiparse para “clavar el plano” y volver a un punto de “no plano”, de partir sin una planificación mental previa. A partir de ese momento, otros elementos o aprendizajes que también habían ido incorporándose a lo largo de las sesiones del laboratorio hicieron aquí acto de presencia. Nos referimos principalmente a la capacidad para explorar la composición del plano a partir del ritmo del cuerpo filmado y de la búsqueda de puntos de encuentro entre los ritmos de ambos cuerpos.

[...] Podía estar... y darme más tiempo para que fuera mi propio ritmo el que hiciera que a lo mejor hubiera momentos así de conexión. (Sesión 7, min.10)

Los factores que finalmente mayor influencia tuvieron para dar espacio a esta dinámica de filmación diametralmente opuesta (ver fragmento sesión 7_2)¹⁷⁴ fueron:

No tener prisa en la aparición y composición del plano en movimiento

Partir del ritmo del cuerpo filmado para explorar ritmos intermedios

Avanzar en la búsqueda del plano desde un movimiento constante pero lento

¹⁷³ Ver fragmento en: https://www.dropbox.com/s/5vniz7kl75jaktN/Sesion%207_1.mp4?dl=0

¹⁷⁴ Ver fragmento en: https://www.dropbox.com/s/vjr2q7eme6uvq14/Sesion%207_2.mp4?dl=0

Los dos primeros aprendizajes o factores que acabamos de enunciar ya habían tenido cierta presencia durante las primeras sesiones (ver valoraciones principales de las sesiones 1 y 2). El tercero de ellos, la exploración del plano en movimiento a través de un movimiento constante pero lento es, seguramente, la novedad más importante y significativa de los aspectos surgidos de la experiencia de esta sesión 7. La práctica de un movimiento constante ciertamente ya había sido advertida en las primeras sesiones, tal y como aborda el anterior epígrafe “Sobre la continuidad de movimiento del cuerpo filmante”. Pero desde una valoración conjunta de la experiencia del laboratorio, lo que en las sesiones iniciales fue más bien una primera sensación, llegados a este punto del proceso, ya en la sesión 7, la vivencia de lo que aporta la continuidad en el movimiento de la *cámara-cuerpo* a la entrada en el ritmo de filmación adquirió plena presencia, pleno estatuto de necesidad interna para el cuerpo filmante a lo largo del proceso.

A partir de ahí, la incidencia de la lentitud en el *fluir* de la *cámara-cuerpo*, asociada a esta continuidad de movimiento mientras filmamos, adquirió igualmente relevancia en la sesión 7 y, más aún, a partir de entonces terminó por revelarse como un factor clave en las últimas sesiones del laboratorio. Merece entonces ser abordada a continuación bajo un epígrafe propio.

Sobre la influencia de la lentitud en los movimientos de la *cámara-cuerpo*

La presencia de un moverse más lentamente alrededor del cuerpo filmado como *cámara-cuerpo* surgió en las sesiones 7 y 8, paradójicamente, por motivos opuestos pero con una finalidad común.

En la sesión 7 apareció la necesidad de empezar a explorar un ritmo de movimientos más lento mientras filmábamos tras haber sentido el gusto amargo de “ejecutar” planos que se acoplaban por destreza técnica al dibujo de los movimientos del cuerpo filmado. Gracias a la automatización operacional que nos permitía el manejo fluido de la *JVC 700*, la velocidad de los movimientos aparecía al servicio de un ajustado seguimiento de la acción de la bailarina, en el marco de lo que hemos propuesto anteriormente como la *filmación espejo*. Liberarse de esa “inducida” filmación mimética, desconectarse del seguimiento permanente de los movimientos del cuerpo filmado, volver a ese punto de “no plano”, fueron en la sesión 7 los motivos de intentar un moverse más lentamente como *cámara-cuerpo*. Podríamos resumirlo entonces como la aparición de la necesidad de la lentitud como consecuencia de un “exceso” de seguimiento de la acción.

En la sesión 8, sin embargo, la exploración de una dinámica más lenta y densa de nuestros movimientos de *cámara-cuerpo* apareció más bien por lo contrario. La cámara empleada para esta sesión fue, recordemos, una *Black Magic Ursa Mini*, con óptica de cine 24mm. En relación a la *JVC 700*, como ya vimos en el capítulo correspondiente al estudio de las tipologías de cámara participantes en el laboratorio (cap.3.2.3), la *Ursa Mini* era mucho más pesada en su conjunto (cuerpo + accesorios + óptica), el doble en realidad (7Kg frente a 3,5Kg). A esta cuestión del peso de la cámara se sumaban otros dos factores que no ayudaron a desarrollar la movilidad de *cámara-*

cuerpo en contraste con la destreza y agilidad logradas durante la sesión anterior. Primero se dio el hecho de que transcurrieron más de tres meses entre la sesión 7 y la sesión 8, fruto de problemas de salud durante esas semanas, primero en el cuerpo de la bailarina, después en el del propio cineasta filmante. La continuidad de las sesiones, junto con la preparación corporal que se había adquirido con el paso de las semanas, se había perdido en una importante medida. El segundo factor a sumar al peso de la cámara y la pérdida de ritmo de “trabajo” fue el hecho de que el modelo y formato de la Black Magic *Ursa Mini* era bastante desconocido a diferencia de la *JVC 700*, cámara que se había tenido oportunidad de manejar en numerosas ocasiones.

Todo ello generó entonces una dificultad significativa a lo largo de la sesión 8 en términos de seguimiento de los movimientos del cuerpo filmado. Al poco de iniciarse la filmación del plano-secuencia, se hizo evidente que no era posible componer y reencuadrar las secuencias de movimiento de la bailarina en la dinámica que se había explorado con frecuencia durante las sesiones anteriores. La *cámara-cuerpo*, aun cuando la sintiera como un inicial impulso, no era capaz de practicar una *filmación espejo* que se adecuara en todo momento al dibujo de los movimientos del cuerpo filmado. Se hacía entonces necesario empezar a explorar una vinculación fílmica con el otro desconectada de la obligación de moverse por impulso mimético. Al igual que en el transcurso de la sesión 7, aparecía aquí una voluntad por situarse de nuevo en el “no plano”, en darse la oportunidad de construir la filmación sin una composición previa ni una obligación en adaptarse permanentemente a los movimientos del otro. Si para la sesión 7 concluíamos que aparecía la lentitud como consecuencia de un “exceso” de seguimiento de la acción, en la sesión 8, por el contrario, la lentitud terminaba por emerger como consecuencia de la dificultad en el seguimiento de la acción (ver fragmento Sesión 8)¹⁷⁵.

Pero, independientemente de lo opuesto de dichas causalidades, ambas experiencias sirvieron principalmente para empezar a percibir los “beneficios” que producían el lento fluir en la vivencia de la *cámara-cuerpo* a la hora de experimentar formas de interconexión con el otro filmado.

Creo que la cosa funciona más... cuando es más aceite que aire lo que tenemos alrededor. [...] los movimientos son más densos. Más lentos o más densos. (Sesión 10, min.13)

La primera sensación que cristalizó en ese empezar a moverse más lentamente fue la de sentir la gestación de un ritmo propio. Esa necesidad que ya fue advertida en las primeras sesiones (“necesitaba primero, tener movimiento y luego, poder tener mi propio movimiento”) encontraba en el inicio de estas sesiones finales una clave concreta para la *cámara-cuerpo*. Al movernos suave, lenta y constantemente sentimos una corriente energética propia que no necesita de la cinética producida por el seguimiento de la acción filmada. Se convierte entonces en un partir de una acción propia para encontrarse con la acción que le es propia al otro.

¹⁷⁵ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/rvhv698ohthoac4/Sesion%208.mp4?dl=0>

El hecho de que en la sesión 8 esto se produjera, en buena medida, fruto de un elemento concreto como es el peso de la cámara, ayudaba a entender una cuestión que el uso de cámaras mucho más ligeras en sesiones anteriores había evidenciado desde el lado opuesto: la *cámara-cuerpo* no es un cuerpo que pueda desplegar o experimentar el movimiento como lo hace un bailarín o una bailarina, sino que necesita hacerlo inexorablemente desde su propia condición de *cámara-cuerpo*.

Durante la primera sesión con la *JVC 300* (sesión 3) y la segunda con el *iPhone 5* (sesión 6), la experimentación del rodaje con modelos de cámara ligeros conducía con frecuencia a probar dinámicas de movimiento “al margen” de la cámara. Curiosamente, era en realidad un impulso producido por reacciones miméticas en consonancia con lo que hemos planteado desde la *filmación espejo*, un impulso en cierta medida activado por el mero hecho de estar observando al otro con la cámara. Pero, al mismo tiempo y paradójicamente, esto, recordemos, llevaba a sentir una desconexión con el proceso fílmico, a experimentar el movimiento corporal pero no el movimiento a través de la filmación (“que no soy una *cámara-cuerpo*, sino que soy un cuerpo y ahí está la cámara”).

Al influir de forma tan intensa en esta sesión el peso de la cámara sobre las dinámicas de movimiento de la *cámara-cuerpo*, la conciencia como cineasta filmante de no poder experimentar al margen de la cámara sino necesariamente a través de ella, se convirtieron entonces en una ayuda a la vivencia de la filmación bajo el principio de realidad de ser cuerpo y ser cámara siempre al mismo tiempo y en interconexión.

A partir de ahí, la lentitud se convirtió en una especie de rasgo identitario de la expresividad de la *cámara-cuerpo*. La sensación de ese lento fluir, aunque no siempre en el mismo ritmo ni con la misma velocidad, aparecía como algo propio al acto fílmico. Esta percepción intensa sobre la experimentación de la lentitud en el movimiento de la *cámara-cuerpo* durante la fase final del laboratorio será recuperada asimismo en el capítulo correspondiente a los principales hallazgos y resultados de la investigación.

Sobre las distancias entre cuerpo filmante y cuerpo filmado

La última cuestión vivenciada en el transcurso del laboratorio que finalmente se mostró como significativa apareció en relación a los ajustes de la distancia física entre cuerpo filmante y cuerpo filmado a lo largo del rodaje de cada plano-secuencia.

Por regla general, como sabemos, fruto de la premisa inicial del laboratorio que recogía la variable de filmar siempre en *caméra de contact* (ópticas angulares), la distancia física entre *cámara-cuerpo* y bailarina se mantenía reducida (variando aproximadamente entre 30cm y 1,5m). En ocasiones, inevitablemente, esta cercanía de distancias se perdía por unos instantes cuando la bailarina realizaba una rápida variación en su secuencia de movimientos y se alejaba de la proximidad habitual con la *cámara-cuerpo*.

En la integración de esta especie de hábito adquirido a lo largo de las sesiones, en el que cuerpo filmante y cuerpo filmado encontraban en la cercanía una normalización

de la distancia, la vivencia de la proximidad se terminó por “naturalizar” como elemento intensificador propio de la experiencia filmante.

En los instantes finales de la sesión 9, sin embargo, durante el rodaje del plano-secuencia con la cámara Braun Nizo 801, de formato Super 8, la experimentación de la distancia física entre cuerpo filmante y cuerpo filmado adquirió una dimensión diferente. Recordemos cómo, de forma excepcional, la limitación del plano de rodaje propia del formato Super 8 (máximo 3 min.), hizo que durante los primeros minutos de esta sesión se decidiera hacer un “como si” filmar, pero en realidad no activar el motor de la cámara hasta los minutos finales. Así pues, cuando de forma instintiva la *cámara-cuerpo* empezó a rodar el cartucho de Super 8, inevitablemente, la conciencia de que sólo quedarían apenas 3 minutos de filmación, unido a la excitación generada por el ruido del motor de la cámara, activó una fuerte tensión tanto en el cuerpo filmante como en el cuerpo filmado.

Inmersos en ese contexto de tensión creativa, la percepción corporal de la distancia física ente ambos cuerpos adquirió una intensidad sensorial amplificada. Antes de activar el motor de la cámara, la distancia entre un cuerpo y otro se había mantenido relativamente constante fruto de la dificultad para corregir el foco de un cuerpo en movimiento con el visor de una cámara Super 8. Aunque leves variaciones en una distancia constante se hacían inevitables al filmar tan de cerca la acción de una bailarina, durante los minutos previos al inicio del motor se había ido entrenando entonces ese principio de intentar mantener la distancia física entre óptica de la cámara y cuerpo filmado.

Era como un lazo invisible que he tenido que tejer... una “cuerda”, desde el principio, de un metro y pico. (Carlos Esbert, sesión 9, min.3)

Al llegar a los instantes finales de la filmación (ver fragmento sesión 9)¹⁷⁶, fruto de la confluencia de estos diversos factores de tensión creativa (limitación de la duración del plano, ruido del motor, concentración en mantener una distancia constante), la percepción de la distancia física entre cuerpo filmante y cuerpo filmado se convirtió en la de una especie de campo magnético en el que, efectivamente, un “lazo invisible” parecía conectar y mantener unidos a ambos cuerpos mientras giraban ininterrumpidamente uno alrededor del otro, en una coreografía hecha, como sugería Maya Deren, por una sucesión de “simultaneidades tambaleantes” (Deren en Martínez, 2015).

¹⁷⁶ Ver fragmento en: <https://www.dropbox.com/s/duhs1hkphgjafvo/Sesion%209.mp4?dl=0>

V. PRINCIPALES RESULTADOS Y CONCLUSIONES DE INVESTIGACIÓN

La conexión del fenómeno del *cine-trance* con el singular *modus operandi* filmante de Jean Rouch, con aquella particular metodología de filmación al servicio del encuentro con los cuerpos filmados, nos llevó a proponer la hipótesis que ha servido de impulso de navegación a lo largo de los últimos años: ese enigmático trance del cineasta filmante del que nos hablaba repetidamente Rouch parecía gestarse, al menos en parte, gracias a la participación de una serie de variables que, al operar en confluencia, resultaban movilizadoras de ese “extraño estado de transformación de la persona del cineasta”.

A partir de la propuesta de la *cámara-cuerpo rouchiana* desde un modelo de práctica filmadora, la investigación se vertebró, como hemos ido recorriendo, a través de una exploración progresiva de la propia *cámara-cuerpo* en su condición de dispositivo filmante. Primero, desde su emplazamiento iniciático a través de las filmaciones de Rouch en los albores del *cine-trance*; posteriormente, y con el ánimo de expandir el análisis en un marco de divergencia y óptica comparativa, desde el acercamiento a las experiencias de rodaje de otros cineastas posteriores al nacimiento de ese particular fenómeno; para, finalmente, adentrarnos en el estudio de las posibilidades y limitaciones de la *cámara-cuerpo* desde una perspectiva o enfoque de corte eminentemente experimental, desarrollado, como vimos, en la aventura de un laboratorio de experimentación fílmica en primera persona.

El avance del recorrido investigador a través de este estudio trajo como principal fruto la suma de toda una serie de hallazgos que el propio camino de exploración ha venido en aportar. Tanto en el análisis detallado de las diferentes tecnologías de cámara que cada experiencia de rodaje añadía, como en la observación y primeras reflexiones sobre la corporalidad, gestualidades y comportamientos que la práctica en *cámara-cuerpo* nos mostraba, se fueron progresivamente acumulando, a cada paso, pequeños descubrimientos a partir de aquellas *variables participantes* que el modelo inicial de la *cámara-cuerpo rouchiana* había planteado desde un inicio a modo de coordenadas de viaje.

El presente capítulo, conclusivo e integrador de los principales resultados de este proceso de investigación, pasa entonces a presentar el conjunto de los principales hallazgos y reflexiones que, en la mochila investigadora, se fueron almacenando a medida que nos acercábamos al final de nuestro recorrido.

5.1

Resultados desde los principales hallazgos en el estudio de la *cámara-cuerpo*

La cámara que el cineasta ha decidido utilizar para experimentar a través de ella...

En relación a su peso, tamaño y ergonomía (conexión con la velocidad de la *cámara-cuerpo*)

La práctica totalidad de las cámaras que participaron en las experiencias de rodaje que han compuesto el corpus filmográfico analizado en detalle (a excepción de la ligera Canon Vixia S21 (550gr.) de *People's Park*), fueron cámaras (incluidos accesorios) de un peso y tamaño significativo: *Tourou et Bitti*, *Horendi* y *Architectes d'Ayorou* de Jean Rouch (Éclair NPR, 9Kg); *San Clemente* de Depardon (Aaton 7LTR, 7,5 Kg); *Belovy* de Kossakovsky (Kinor H, 15 Kg); *Trypps #6* de Russell/Fawcett (Aaton XO, 7Kg); *Arraianos* de Enciso/Herce (Red One M-X, 9,5 Kg).

Ya fueran tecnologías de cámara de formato analógico (Rouch, *San Clemente*, *Belovy*, *Trypps #6*) o digital (*Arraianos*, *People's Park*), habría que recordar que el factor de peso y envergadura de cámara no fue por sí mismo un criterio inicial de selección a la hora de confeccionar el corpus filmográfico a estudio. En este sentido, resulta significativo el hecho de finalmente comprobar que, fotoquímico o digital, todas estas experiencias abordadas fueron filmadas con cámaras de un considerable peso y tamaño. Por tanto, si bien parecería no existir un factor específico que vincule la

conexión directa entre peso de cámara y práctica en *cámara-cuerpo*, al tiempo que se asume que el presente corpus filmográfico no sería representativo en términos cuantitativos, aparecería aquí una primera constatación de cómo, de alguna manera, un sustancial peso y envergadura de cámara son factores que parecen influir a favor de la experiencia creativa de la *cámara-cuerpo*.

Al incorporar, en relación a las componentes de peso y tamaño, la influencia de dicho factor en la experiencia del laboratorio *Kino-Dérives 17*, encontraríamos una interrelación específica en la vivencia de cómo el peso ayudaba a sentir una mayor conexión entre cuerpo y cámara (“la cámara pesa y yo peso con la cámara y como que nos acoplamos mejor y nos movemos desde ese peso y desde esa gravedad” – sesión 7, min.7). En aquellas sesiones en las que había participado una cámara de mayor peso y tamaño (*JVC 700* - 3,5Kg, sesiones 1, 2 y 7; *Black Magic Ursa Mini* - 7Kg), sesión 8; *Aaton XTR* - 7,5Kg, sesión 10) dicho factor aparecía como facilitador de la interconexión del dispositivo *cámara-cuerpo*, en la medida en que ayudaba a sentir la interrelación de dos cuerpos “que pesan”, que tienen su propia “gravedad”. Por el contrario, cuando participaron en el laboratorio cámaras de peso considerablemente reducido (*JVC 300* (1,5Kg), sesiones 3-4; *iPhone 5* (200gr), sesiones 5-6; *Nizo 801* (1,5Kg), sesión 9) la dificultad para conectarse y filmar en *cámara-cuerpo* desde el peso de la cámara (“no soy una *cámara-cuerpo* sino que soy un cuerpo y ahí está la cámara” – sesión 3, min.5) contrastaba con esa presencia y “gravedad” que aportaba la filmación con las otras cámaras de mayor peso y tamaño.

Sin embargo, dos excepciones en el devenir del propio laboratorio a este factor de influencia ayudaron finalmente a conectar la interdependencia entre peso, tamaño y ergonomía de cámara. Del lado de las cámaras de mayor peso y envergadura, al experimentar en la sesión 8 con la *Ursa Mini (cine digital - 7Kg)*, las dificultades de manejo y fluidez en movimiento con la misma fueron notables lo que, frente a esa interconexión experimentada con otras cámaras de tamaño considerable (*JVC 700*, *Aaton XTR*), generaba una vivencia de bloqueo y limitación en el diálogo e interacción con el cuerpo filmado fruto de “nuestra propia preocupación (...), de la preocupación por nuestro propio cuerpo” (sesión 8, min.6). Aquí entonces, peso y tamaño parecían, al contrario, jugar un papel negativo en la fluidez de la *cámara-cuerpo*. Pero, al filmar días después con la *Aaton XTR* (16mm), algo más pesada que la *Ursa Mini* (7,5Kg en vez de 7Kg), se constató como el factor de mayor incidencia, en un dispositivo *cámara-cuerpo* que filma con una cámara de peso y envergadura considerable, finalmente sería la ergonomía de la misma (cap. 3.2.3). Aún siendo una cámara analógica diseñada más de 30 años antes que la *Ursa Mini*, la *Aaton XTR* (concebida desde el célebre *chat sur l'épaule* de Jean-Pierre Beauviala) presenta una ergonomía de cámara que resituaba el principio de “gravedad” y “presencia” de una cámara pesada a favor de un “conectar la cámara con mi cuerpo y a partir de ahí avanzar; y a partir de ahí conectarme contigo; y a partir de ahí conectarme con el movimiento o con las diferentes coreografías que se puedan crear entre un cuerpo y otro” (sesión 4, min.10).

Desde el lado de las cámaras más ligeras participantes en el laboratorio, la otra excepción que permitió definir resultados significativos en la influencia de la ergonomía en paralelo a los factores de peso y envergadura se produjo al incorporar la

cámara Super 8 *Braun Nizo 801* durante la sesión 9. En claro contraste con la *JVC 300*, si bien ambas cámaras presentan un peso prácticamente idéntico (1,5Kg), la *Nizo 801*, debido a la ergonomía basada en la empuñadura de su cuerpo, permitió una interconexión entre cuerpo de cineasta y cuerpo de cámara en la sesión 9 que en ningún momento fue posible a lo largo de las sesiones 3 y 4 con la *JVC 300*. Aquí, como en el contraste experimentado entre la *Ursa Mini* y la *Aaton XTR*, la ergonomía se convierte en puente entre la inicial interconexión de cineasta filmante y cámara y la posterior interconexión entre cuerpo filmante y cuerpo filmado.

Al evaluar igualmente el factor de ergonomía en las diferentes cámaras que fueron empleadas en cada una de las experiencias de rodaje que componen el corpus filmográfico de investigación, aparece como resultado una singularidad significativa que podría entenderse como una suerte de principio de *ergonomía inversa*. En un importante porcentaje de las experiencias de filmación estudiadas (Rouch con su *Éclair NPR* en los tres casos analizados; Kossakovsky con la *Kinor H*; Herce al filmar con la *Red One*; y D. Cohn al sostener la diminuta *Vixia S21*), la ergonomía del cuerpo de cámara (unido al significativo peso; todas ellas, salvo la *Vixia S21*, por encima de los 9Kg), no era en principio facilitadora de esa interconexión y adaptación corporal. A diferencia de la *Aaton 7LTR* de Depardon en *San Clemente*, o de las *JVC 700* y *Aaton XTR* empleadas en el laboratorio, los cuerpos de cámara de estos primeros casos no eran entonces de por sí favorecedores de la continuidad y fluidez de la filmación en movimiento. Sin embargo, todos los cineastas filmantes implicados en estas experiencias de rodaje (Rouch, Kossakovsky, Herce, D. Cohn), a la luz de los análisis presentados, parece fueron capaces de generar una dinámica de *cámara-cuerpo* movilizadora de una intensa conexión con lo filmado. Si el sentido propio de la *ergonomía* se refiere por significado a la “adaptación de las máquinas (...) a la persona que los emplea”¹⁷⁷, aquí parece operar el mismo principio en sentido inverso. Fruto de las condiciones del *hardware* de cámara, de la herramienta a la que el cineasta en cuestión ha tenido acceso, el cuerpo filmante desarrolla una importante capacidad para adaptarse a las limitaciones que produce la propia herramienta-cámara. El caso más significativo a partir de esto sería Victor Kossakovsky en la filmación de la escena final de *Belovy*. Con un conjunto de cámara (*Kinor H*, chasis de 300m, mantas a modo de *blimp*) de algo más de 15Kg, Kossakovsky fue capaz de adaptarse a la excepcional exigencia del cuerpo de cámara para encontrar la manera de acercarse y bailar alrededor del cuerpo filmado en los instantes finales de la filmación.

Vinculado a la constatación del papel relevante que jugaban peso y ergonomía de cámara, en la fase final del laboratorio apareció su conexión con la influencia de la lentitud al filmar (sesión 8). Como ya fue introducido en el capítulo anterior donde se presentaron los principales hallazgos del laboratorio en relación con las expresiones y comportamientos de la *cámara-cuerpo*, la experimentación de filmar con varios tipos de cámara que compartían el ser cuerpos de cámara considerablemente pesados, permitió el constatar algo, que pareciera evidente visto desde fuera, pero que se

¹⁷⁷ Según definición de la RAE (Real Academia Española): <https://dle.rae.es/?id=G1kAF4I>

convertía en sustancial al ser experimentado desde dentro: la *cámara-cuerpo* no puede moverse como un cuerpo sin cámara. La *cámara-cuerpo* tiene sus propias formas de desplazarse por el espacio a partir de su inherente condición de ser siempre una experiencia a través de la cámara, no al margen de ella. Y esa particular forma de moverse por el espacio a menudo se encuentra vinculada a la lentitud como rasgo identitario a la misma.

La vivencia del peso de cámara como inductora del hallazgo de la lentitud, al expandir su análisis en un viaje de vuelta hacia las películas anteriormente estudiadas, nos ha ayudado a descubrir cómo en esa lentitud se genera una especie de densidad específica en el movimiento de filmación de la *cámara-cuerpo*. Cuando Rouch se acerca y explora los cuerpos de las danzantes en *Horendi*, cuando recorre el círculo de mujeres que muelen el mijo en *Architectes d'Ayorou*; cuando Depardon se adentra en su deriva por los pasillos de *San Clemente*; cuando Herce se aproxima con sigilo hacia el ternero recién nacido; cuando la singular *cámara-cuerpo* de D. Cohn y Sniadecki se introduce finalmente en el espacio de baile del parque de Chengdu,... en todas esas manifestaciones tangibles de la *cámara-cuerpo* en movimiento, la lentitud, esa cosa que parece “funciona más cuando es más aceite que aire” (sesión 10, min.13), nos lleva incluso de vuelta hasta los principios de la investigación cuando, al indagar los orígenes del *cine-trance*, leíamos (y ahora por fin entendemos) a Rouch describir la vivencia del rodaje de *Tourou et Bitti* y decirnos: “todavía conservo el gusto de aquel esfuerzo (...), de encontrarme nadando lo más lentamente posible...” (Rouch, 1981, p.31). Al movernos lentamente en conexión corporal con la cámara es como si el espacio que nos rodea, en el que estamos inmersos, tuviera una densidad mayor, como si estuviéramos sumergidos en un espacio acuático donde los movimientos se producen con una tensión y cadencia más intensas, y al mismo tiempo más suaves (revisitar fragmentos sesiones 5, 8 y 9).

En relación al formato de filmación (duración y límite de la duración)

El uso de diferentes formatos de filmación (fotoquímico y digital) en el laboratorio produjo igualmente una diversidad de resultados que encontraron correlación en el análisis fílmico comparativo.

La experimentación en formato analógico con cámara Super 8 (sesión 9) reveló con claridad la influencia que el límite de la duración del plano de rodaje, derivado del formato de rodaje (3 minutos en el caso del formato Super 8mm), genera sobre un proceso de filmación en continuidad. La tensión creativa movilizadora fruto de la conciencia de dicho límite cuando filmamos un plano-secuencia se mostró también como factor determinante en la experiencia de rodaje de Rouch en *Tourou et Bitti* (“por el hecho de que sabía que no tenía más de 10 minutos” – Rouch, 1992, p.74); así como en *Trypps #6*, donde se reproducía una experiencia análoga a la película anterior (cuya duración era equivalente a un chasis de 122m para cámara 16mm). Desde el formato 35mm, dicha tensión movilizadora del acto creativo se pone en funcionamiento cuando Kossakovsky filma el plano-secuencia final de *Belovy* a partir de la conciencia de contar igualmente con un máximo de diez minutos (chasis de 300m) para experimentar el último encuentro con la protagonista de la película. En

este último caso, al igual que en la filmación de *Tourou et Bitti*, a la tensión y concentración generada por la limitación de la duración máxima del plano de rodaje, se suma la variable de la *take one* (toma única en un solo plano), lo que intensifica aún más dicha tensión creativa desde la conciencia de que sólo tendremos una oportunidad para filmar ese instante¹⁷⁸.

A excepción de la vivencia *sui generis* que representó, en el marco del laboratorio, la filmación en Super 8 de un cartucho de 15m (3 minutos) durante la “escenificación”¹⁷⁹ de un momento de rodaje de unos 12 minutos (ver en cap. 3.2.3), el análisis de las experiencias de rodaje en formato 16mm y 35mm, contenidas en la filmografía estudiada, revelan la filmación de un plano-secuencia a partir de los 4-5 minutos como la duración de una vivencia donde continuidad y tensión, donde duración y límite de la duración parecen encontrar un cierto principio de equilibrio.

En el caso de las filmaciones en formato digital, tanto en el laboratorio (*JVC 700, JVC 300, smartphone* y *Ursa Mini*), como en la filmografía de estudio (*Arraianos* y *People’s Park*), la relación con la duración máxima del plano de rodaje en continuidad mostró dos aspectos significativos al tiempo que dispares.

Por un lado, la posibilidad de filmar en continuidad durante lapsos de tiempo prolongados (mínimo 30 minutos) ofrecía un marco de filmación facilitador de la inmersión progresiva en el acto filmado y, por tanto, en la evolución del diálogo e interacción con los cuerpos filmados a lo largo del mismo. En el caso del laboratorio, en la medida en que la duración máxima estaba definida desde el principio de resistencia física de los cuerpos participantes en la filmación (principalmente el cuerpo filmante, más condicionado por el cansancio provocado al filmar en *cámara-cuerpo*), las diferencias de duración del plano-secuencia en formato digital no mostraron variaciones significativas (todas las filmaciones digitales del laboratorio se movieron en el entorno de los 25 minutos). Sin embargo, en el caso de las películas a estudio (*Arraianos* y *People’s Park*), especialmente en la experiencia de rodaje de esta última (cuya duración total del plano-secuencia rodado llegaba a las casi 2 horas), el factor de formato de filmación en digital produjo una influencia claramente favorecedora del proceso de una inmersión prolongada; inmersión inductora de una mayor interconexión entre *cámara-cuerpo* y cuerpos filmados.

Pero, al mismo tiempo, la posibilidad que ofrece el formato digital de experiencias de filmación de duración “ilimitada”, en contraste con las experiencias vividas y analizadas anteriormente desde el formato fotoquímico, hace que desaparezca la tensión provocada por el límite del negativo de rodaje en cámara, por la conciencia de un claro

¹⁷⁸ En el caso de Rouch en *Tourou et Bitti*, fruto de la filmación de un ritual justo antes del anochecer; en el caso de Kossakovsky en *Belovy*, como consecuencia de no disponer de más negativo de rodaje que el cargado en cámara para ese plano-secuencia final.

¹⁷⁹ Recordemos cómo, para no reducir la experimentación con la cámara Super 8, durante la sesión 9, a los tan sólo 3 minutos del negativo en cámara, se desarrolló un primer momento de “filmación” (interacción cuerpo filmante-cuerpo filmado), sin activar motor de cámara, durante unos diez minutos, antes de iniciar la filmación en continuidad de los 3 minutos que ofrece el cartucho del formato Super 8.

límite del tiempo del que se dispone para filmar en continuidad cuando lo hacemos con una cámara analógica. Así pues, en el marco de la filmación en *cámara-cuerpo* con formato digital, los factores movilizados de la tensión creativa se apartan de la variable relativa a la duración máxima del plano de rodaje, al tiempo que parecen concentrarse en aquellas otras variables que conectan la forma en que la *cámara-cuerpo* se expresa (principio de improvisación, *caméra de contact*, *take one*,...).

Al margen de sus inherentes divergencias, al integrar en el análisis de hallazgos y resultados el factor de influencia de ambos formatos de filmación (analógico y digital), la importancia del principio de continuidad en el filmar aparece como primordial elemento común; marco contenedor de la experiencia filmante en el que el diálogo y la interacción con los cuerpos filmados se desarrolla desde el encuentro en el espacio del “tiempo real”, experiencia en el que el tiempo *cinematográfico* se empareja con el tiempo de la *performance*.

El cuerpo del cineasta ya conectado con la cámara...

En relación a la continuidad del movimiento (cuerpo / ritmo / respiración)

Al considerar en detalle el conjunto del corpus filmográfico abordado durante la investigación podemos comprobar que, aún cuando no fuera inicialmente una variable específica dentro del modelo de praxis filmante propuesto para la *cámara-cuerpo rouchiana*, en todas las experiencias de rodaje analizadas la continuidad de movimiento de la *cámara-cuerpo* aparece como una constante significativa. Dicha continuidad opera principalmente en los movimientos sobre el eje de la *cámara-cuerpo*: caminar de Rouch en la *arena de danza – Horendi* y *Tourou et Bitti*; de Depardon en los pasillos de *San Clemente*; seguimiento de Fawcett en *Trypps #6*; baile de Kossakovsky en *Belovy*; coreografías desde la concomitancia corporal de D. Cohn y Sniadecki en *People’s Park*; incluso en la *cámara-cuerpo* de Mauro Herce, que en principio parece anclada frente al padre y al hijo que asisten el nacimiento del ternero, pero cuyas leves modificaciones y permanentes reencuadres operan en un oscilante, ligero y permanente movimiento pendular. Pero, ya sea en los desplazamientos sobre el eje de la propia *cámara-cuerpo*, ya sea en los movimientos panorámicos sobre su propio eje (también presentes en toda la filmografía analizada), la verdadera constante común a todas las experiencias de filmación abordadas se encuentra en el hecho de que la *cámara-cuerpo* casi nunca se detiene del todo. Una vez arranca, su tendencia es a mantener siempre un al menos ligero vaivén aún cuando no se desplace. Sólo en las posturas estáticas (*sentadilla profunda* en *Architectes d’Ayorou* y en *Torou et Bitti*), la *cámara-cuerpo* se instala en un momento donde la continuidad del movimiento produce la pérdida de la cinética favorecedora de ese constante, aunque leve vaivén.

Tanto la conexión con la energía favorecedora de la continuidad del movimiento, como la vivencia de las dificultades que la *cámara-cuerpo* encuentra desde la permanencia en una postura estática, encontraron resonancia directa en la experimentación fílmica desarrollada durante el laboratorio *Kino-Dérives 17* (sesiones 1 y 2). Aquí, la continuidad de movimiento surge asimismo desde el deseo de experimentar

movimientos propios a la *cámara-cuerpo*, no tanto por la voluntad de proponer encuadres desde ella misma, sino por el hecho en sí de poder habitar el espacio de filmación a partir de una movilidad independiente a la acción del cuerpo filmado.

La reflexión y análisis del factor de continuidad de movimiento en el marco del laboratorio encontró igualmente conexión con la experiencia de formación corporal en la *gimnasia filmica* de Jean Rouch. El aprendizaje de la correcta adopción de las *posturas de base* (especialmente la postura inicial o *de pie* y la postura *a la media altura*) permitía, gracias principalmente a la flexión de rodillas, mantener un leve movimiento pendular de caderas aún en los momentos en los que la *cámara-cuerpo* permanece fija sobre su eje. Dicha continuidad en el movimiento corporal desde una postura estática facilitaba igualmente la transición en el paso de esa postura estática a volver a iniciar un desplazamiento, a volver a caminar por el espacio de filmación.

La formación posterior en los principios del *Chi Kung* (más concreto en la modalidad del *Luohan Chi Kung*), entre 2017 y 2018, como complemento y evolución en la práctica de las técnicas corporales de la *gimnasia filmica*, ayudó a incorporar y perfeccionar ciertos movimientos de la *cámara-cuerpo*, tanto en los desplazamientos hacia el cuerpo filmado (técnica del *caminar consciente*), como especialmente en los desplazamientos laterales sobre el eje de filmación (ver fig.36).



Figura 36. Transición desde la postura *Sei Ping Ma* (*caballo cuadrado*) a la postura *Jing Ma* (*caballo cerrado*). Posturas básicas de tren inferior en *Chi Kung* / ©Alberto Cabrera Bernal

La evolución en la investigación de la *gimnasia filmica* a través de los diferentes talleres de formación y práctica con estudiantes de cine permitió, asimismo, la observación y análisis de una cuestión significativa que ya empezó a mostrarse en el primer periodo de formación con Pascale Feghali. Dicha cuestión o principio se articula desde la aparente contradicción entre la generación de un ritmo propio a la *cámara-cuerpo* y su capacidad para conectarse con el ritmo propio al cuerpo filmado. En las primeras sesiones del laboratorio (sesiones 1 y 2), así como en la fase final del mismo, surgió igualmente esta tensión permanente entre la tendencia a conectarse con el ritmo del otro y la necesidad por encontrar un movimiento y ritmo propio a la *cámara-cuerpo* (“me sentía más armónico con el, digamos, moverme desde mí... y encontrarme contigo desde mi propio ritmo” (Sesión 7, min.8).

La mayor o menor facilidad de la *cámara-cuerpo* para conectarse con el ritmo de los cuerpos filmados desde la generación de un ritmo propio a su condición de ser *cámara-cuerpo*, se manifestó también de forma diversa pero significativa en la

filmografía de estudio. Tanto en *Horendi* como en *People's Park*, al acercarse e interactuar de forma directa con el cuerpo filmado, la *cámara-cuerpo* experimenta una tendencia creciente a entrar y conectarse con el ritmo del otro. La reducción de distancias entre cuerpo filmante y cuerpo filmado, como señalaremos en el próximo epígrafe, parece influir asimismo de forma intensa sobre esta tendencia a la sincronización rítmica. En *Architectes d'Ayorou* y en *Belovy*, esta proximidad produce una fusión casi indiferenciable entre el ritmo y el movimiento a ambos lados de la cámara. Desde una dinámica contraria, el ritmo propio que acaba adquiriendo la *cámara-cuerpo* de Depardon en *San Clemente* permite una evolución en su gestualidad al generar, desde lo aparentemente descriptivo, una estrategia de filmación inmersiva.

Tanto en unos casos como en otros, la posibilidad de generar una dialéctica de ritmos entre ambas instancias corporales surge gracias a la voluntad de filmar desde el principio de improvisación. Desde del otro lado, estar vinculados a un patrón prefijado parecería con frecuencia dificultar la gestación de dinámicas de expresión corporal no planificadas en tanto que *cámara-cuerpo*. Operaron aquí, en cambio, expresiones surgidas, como vimos, desde un territorio del azar al servicio de los encuentros cuerpo filmante-cuerpo filmado, territorio en el que la improvisación, a partir de ahí, aparece como marco posibilitador de la experimentación corporal.

Junto con la experimentación en primera persona de los procesos de conexión con el ritmo del otro, se pudo asimismo identificar y vivenciar, gracias en buena medida a la práctica continuada en la *gimnasia filmica*, la influencia de la respiración como factor de disposición del cuerpo filmante a la escucha de lo que nos rodea.

Si bien la respiración de la *cámara-cuerpo* no resulta una huella tan visible en el estudio del corpus filmográfico, como otros gestos y expresiones de la práctica filmante, la análoga estructura de secuencia de movimientos en muchas de las experiencias analizadas parecería en cualquier caso indicar la presencia de una respiración concentrada de la *cámara-cuerpo* movilizadora de un cierto estado de predisposición a una inmersión más extática en la escena filmada, como espacio preparatorio para una interacción corporal más intensa. Así se observa en Rouch, en su entrada progresiva al círculo de mujeres en *Architectes d'Ayorou*; en *People's Park* al introducirse lentamente en el espacio de baile del parque; en la espera y escucha de Kossakovsky antes de aproximarse a Anna; en el acompañamiento de los personajes de Depardon de una estancia a otra; en la atenta observación de Herce previa al alumbramiento del ternero. En todas ellas encontramos la misma estructura en la que la *cámara-cuerpo*, primero se dispone, luego se introduce, finalmente se conecta; una especie de estructura interna que parece movilizadora por un principio natural del encuentro a partir de lo que el otro nos ofrece y no de lo que la *cámara-cuerpo* de antemano impone.

Aun cuando se conozca previamente la estructura secuencial de lo que ante sus ojos acontece (como el rito Songhay en Rouch, como en las situaciones repetidas en el parque de D. Cohn y Sniadecki, como en puesta en situación al servicio de la "puesta en común" en la escena final en *Belovy*), la *cámara-cuerpo*, en lo que parece una actitud no premeditada, se apoya en una respiración preparatoria, casi como una gestualidad ritual que dispone a la entrada en la improvisación del acto filmante. Esta estructura confluyente en las experiencias de rodaje analizadas, participó igualmente

en un porcentaje significativo de las sesiones de experimentación fílmica que tuvieron lugar a lo largo del laboratorio. El acercamiento al cuerpo filmado de la bailarina, aún cuando tampoco formará parte de una acción o actitud prevista, solicitaba de la *cámara-cuerpo* un tiempo inicial de respiración profunda que ayudará a conectarse con las pulsaciones que medían el estado anímico del cuerpo filmado que, aún siendo el mismo cuerpo sesión tras sesión, su manera de habitar y moverse por el espacio variaba ostensiblemente de una sesión a otra.

En relación a las distancias y coreografías entre cuerpos (magnetismo / circularidad)

Las divergencias o convergencias de los ritmos propios a cada cuerpo participante en la filmación revelaron una clara concomitancia entre movimiento de cuerpo filmante y cuerpo filmado y la modulación de distancias entre ambos. Desde la práctica propia a la *cámara-cuerpo* en su voluntad por la gestación del acto filmante en un marco de proximidad (*caméra de contact*), el uso característico de ópticas angulares en todas las experiencias analizadas y vivenciadas, aglutinaba de por sí el foco de análisis en coreografías cuerpo filmante-cuerpo filmado en el espacio de las distancias reducidas.

Al observar e identificar las dinámicas de la *cámara-cuerpo* en relación a la filmación en ese juego de distancias mínimas se encontró dicha interconexión entre acoplamiento rítmico y distancia física. Ella se produce en un inicio a partir de la tensión anteriormente referida del constante debatirse de la *cámara-cuerpo* entre un moverse en función del otro y un moverse desde una misma. Al generar encuadres tan cercanos, y aún desde el amplio ángulo de visión que la óptica gran angular aporta al dispositivo, cuando la *cámara-cuerpo* interactúa con los cuerpos filmados desde la distancia mínima, el riesgo de “perder” el encuadre del cuerpo filmado es inevitablemente continuo. Este punto de partida común en el territorio de la práctica filmante en *cámara-cuerpo*, paradójicamente resultó participar en beneficio del juego coreográfico entre filmante y filmado. Cuando la singular *cámara-cuerpo* de D. Cohn y Sniadecki en *People’s Park* se introduce en el espacio de baile para interactuar por primera vez con los cuerpos filmados, tras casi 70 minutos de plano-secuencia, la *cámara-cuerpo* se encuentra también por primera vez en la tensión de mantener la inercia de la silla de ruedas sin perder a los danzantes del encuadre. Acompasamiento de ritmos y distancias confluyen entonces en la búsqueda de equilibrios coreográficos. Se parte así de una necesidad de corrección técnica (mantener lo filmado en cuadro) para desplegar una experimentación corporal en la interacción de unos cuerpos con otros. En el desarrollo de la experimentación fílmica a lo largo del laboratorio, esta cuestión tuvo igualmente una presencia continua. La concentración por mantener, durante intervalos prolongados, una misma distancia entre cuerpos (debido al interés por facilitar el ajuste óptico del enfoque) llevó incluso al punto de llegar a generarse ciertos instantes de conexión “magnética”; magnetismo originado fruto de la confluencia de esa concentración filmante y el juego de ajustes corporales en ese territorio de la proximidad permanente (sesión 9).

Finalmente, una de las expresiones más intensas identificadas en la gestualidad de la *cámara-cuerpo* a lo largo de la investigación se localizó en la vivencia de la circularidad, de las sensaciones que producían en la *cámara-cuerpo* moverse alrededor de los

cuerpos filmados. La particular energía, que moviliza al desplazarse sobre el espacio filmante en sentido circular, es percibida en los comportamientos de la *cámara-cuerpo* de Rouch en toda su filmografía analizada. Especialmente en *Horendi* y *Tourou et Bitti*, la gestualidad circular genera una cadencia que le traslada de forma significativa de lo descriptivo a lo sensorial. La cinética que el impulso de moverse circular o semicircularmente en torno a los cuerpos filmados se acumula progresivamente en momentos de intensidad extática se visualiza igualmente en los instantes finales de las experiencias de la *cámara-cuerpo* en *Belovy* y *People's Park*. La influencia de la filmación en circularidad fue vivenciada, también de modo intenso, en el laboratorio *Kino-Dérives 17* (sesiones 5, 7 y 9), espacio que permitió continuar la reflexión sobre la incidencia de esta dinámica de movimiento en la práctica de la *cámara-cuerpo* (cap. 4.3). De alguna manera, se terminó por comprender que la circularidad concentra en un solo movimiento, reúne en un mismo gesto, la confluencia de las variables de la distancia, la velocidad, el ritmo y la sincronía.

5.2

Algunas reflexiones derivadas del estudio de la *cámara-cuerpo*

Sobre la excepcionalidad del acto filmado en la praxis de la *cámara-cuerpo*

Al observar el conjunto de todas las experiencias analizadas en el *corpus* filmográfico de la investigación, sin que ello fuera *a priori* condición necesaria para formar parte del mismo, advertimos cómo todas ellas comparten el ser, de una u otra manera, escenarios movilizadores de una energía excepcional. Ya emanara esta energía de un acto propio (ritual de posesión, nacimiento del ternero, encuentro final entre cineasta y personaje principal) o de un acto cotidiano (actividad de los pasillos de un psiquiátrico, trabajo colectivo para preparar el mijo, baile en grupo en un parque), el espacio de interacción en el que se introduce la *cámara-cuerpo* parece demandar siempre desde el lado del acto filmado una intensa energía a la hora de generar el sentido de una práctica nacida de la pulsión por vivenciar un diálogo corporal a través de la filmación. La *cámara-cuerpo* parece convertirse entonces en una aventura cinematográfica regida inexorablemente por un principio de interdependencia, por la condición indispensable de un espacio donde el cineasta filmante asume su posibilidad a partir de su límite, a partir de su permanente necesidad del otro.

Sobre la experiencia de filmar como reto técnico-corporal

Al observar con detenimiento muchas de las acciones físicas de la *cámara-cuerpo* y su dimensión de reto técnico, tanto en el manejo de la cámara como en la expresividad y gestualidad corporal (Kossakovsky y su baile con la *Kinor H* de más de 15Kg en *Belovy*, Rouch y su capacidad para flexionar y volver a hacer ascender su cuerpo en *Tourou et Bitti* y *Architectes d'Ayorou*; Herce en su casi invisible caminar en *Arraianos*; Depardon al sostener y permanecer en la deriva de los largos recorridos en *San Clemente*,...), nos invita a concluir como también en la experiencia de la *cámara-cuerpo* la dimensión emocional y creativa del acto cinematográfico está íntimamente ligada con la excitación de un reto corporal; algo que coloca aquí al cineasta filmante en una suerte de espacio identitario entre el artista y el gimnasta, territorio creativo donde la dificultad física y el horizonte de extenuación se convierten en motores de la práctica filmante misma.

Sobre la influencia de la tecnología de cámara en el dispositivo

La necesidad de experimentar una filmación en *cámara-cuerpo* parece haber generado tres escenarios principales en relación al vínculo entre cineasta y tecnología de cámara.

- 1) El cineasta no encuentra en su contexto histórico la cámara que desea y participa en la invención de la propia tecnología de cámara (Jean Rouch y la *Éclair NPR*)
- 2) El cineasta adapta *ex profeso* el dispositivo filmante a partir de la tecnología existente (Libbie D. Cohn y JP Sniadecki en *People's Park*)
- 3) El cineasta se adapta desde su propia acción corporal a la tecnología de cámara a la que ha tenido acceso (Mauro Herce en *Arraianos*, Victor Kossakovsky en *Belovy*)

Sobre la doble coreografía simultánea de la cámara-cuerpo

En la práctica de la *cámara-cuerpo* opera siempre una doble coreografía simultánea. En ella, el cuerpo filmante responde (y corresponde) a la acción de dos cuerpos: cuerpo filmado y cuerpo de cámara.

Por un lado, como cuerpo filmante, es por lo que ve mi ojo en el visor que me muevo (para encuadrar el cuerpo filmado); es porque me muevo que la imagen se transforma en la cámara; y es por esa imagen que la cámara me devuelve que mi cuerpo a su vez reacciona.

Por el otro lado, en la relación cuerpo filmante-cuerpo filmado: es porque el otro se mueve que (en ocasiones) reacciono, es (en ocasiones) porque yo me muevo que el otro reacciona y modifica su movimiento.

La convivencia en tiempo real de ambas coreografías (coreografía cuerpo del cineasta-cuerpo de la cámara y coreografía cuerpo filmante-cuerpo filmado) genera entonces lo que proponemos como la producción de una *doble coreografía simultánea*.

En la práctica de la *cámara-cuerpo* se da inexorablemente una correlación directa y simultánea entre movimiento del cuerpo filmante e imagen-movimiento. En ese flujo de los “movimientos antropomorfizados de la cámara” (Sayad, 2013) encontramos la singularidad de una acción corporal que se ve simultáneamente reflejada en la producción de una imagen en movimiento. El visor o pantalla LCD de la cámara se convierte entonces en un espejo en directo de la acción corporal del cineasta.

Lo significativo aquí, en el marco de una práctica de la *cámara-cuerpo* basada más en el principio de improvisación y la predominancia del acto intuitivo, no es tanto la aportación de ese “reflejo” de la acción corporal en el visor de la cámara (presente en todo acto filmante sea o no en *cámara-cuerpo*), sino la generación de un flujo de *feedback continuo*, de retroalimentación permanente entre el moverse y el mirar simultáneo de la *cámara-cuerpo*, entre la energía creativa provocada por el movimiento del cuerpo con la cámara y aquella generada en el acto de componer el encuadre en movimiento a través del visor de la misma. Se genera aquí una característica identitaria de la práctica de la *cámara-cuerpo* como experiencia performática en esa correlación entre el *adentro* y el *afuera*.

Desde ese juego de espejos inherente a la *cámara-cuerpo* como dispositivo, las interrelaciones coreográficas entre *cámara-cuerpo* y cuerpo filmado se irán entretejiendo por tanto desde la singularidad de dos naturalezas corporales diferentes que han de encontrarse y aceptarse desde esa diferencia. Claramente representativo de todo esto serían los instantes finales de *People's Park*, donde una *cámara-cuerpo* “doble” (operada simultáneamente tanto por D. Cohn como por Sniadecki) y un dueto filmado (compuesto por los dos bailarines que empiezan a interactuar con el dispositivo) activan esta doble coreografía simultánea en un particular juego a cuatro cuerpos.

En ese lugar de lo inevitable, allí donde el instinto del cuerpo es más fuerte que el principio de la *mecánica de control* del cineasta filmante, son invitadas a participar las expresiones más primigenias de la creatividad cinematográfica de la *cámara-cuerpo*.

Sobre la cámara que se coloca frente al cuerpo filmado

La cámara, ese objeto que nos “apunta” con su objetivo, es con frecuencia percibida por el cuerpo filmado como un elemento invasivo, intrusivo, a veces violento.

Cuando la cámara nos “mira” de cerca, como es el caso de las prácticas de la *cámara-cuerpo* al proponer una *cámara de contacto*, esa sensación intrusiva o violentadora podría acentuarse con facilidad. “Eso de ahí me está apuntando muy de cerca”.

Pero en el espacio de interrelación filmante-filmado, fruto de la forma en que el cuerpo filmante se comporta y se mueve frente al cuerpo filmado, éste último puede en cambio empezar a percibir que no se enfrenta a un objeto intrusivo y descorporeizado, sino a una conjunción de cineasta y cámara como un solo organismo, a un ser vivo que se acerca a proponer un momento de encuentro a través del acto cinematográfico. Una forma de aceptación y comienzo de un diálogo corporal que no necesita como condición indispensable el encuentro entre dos rostros. Cuando filmamos con una cámara *al hombro* a través del visor, el rostro del cineasta queda parcialmente cubierto por el aparato. Y no por ello esto ha de obstaculizar ese diálogo entre ambos cuerpos. La interacción entre filmante y filmado no es ahora a través del rostro, no lo es tampoco a través de la palabra; dos cuerpos que se encuentran sin apenas verse, a menudo sin hablarse. Cuando la *cámara-cuerpo* es un ser en sí mismo, aceptado y bienvenido por el otro, ojos y palabra son sustituidos por cercanía, piel, movimiento, ritmo y respiración.

Sobre la pérdida del sentimiento de individualidad

La práctica de la *gimnasia filmica* sirvió como primer paso a la experimentación en primera persona de la importancia de “entrar en el ritmo del otro”. En las últimas sesiones de la iniciática formación con Pascale Feghali, al empezar a integrarse de forma profunda las *posturas de base*, así como las transiciones corporales entre ellas, paulatinamente fructificaba el propósito original de “entrenar el cuerpo para olvidar el cuerpo”. Transferido a la filmación, este aprendizaje, en paralelo a la automatización del manejo de la cámara, se convertía en premisa esencial para adentrarnos en la deriva de filmación sin que las dificultades en el fluir de nuestro cuerpo y nuestra cámara nos llevaran a aislarnos, a ensimismarnos; a no permitirnos por tanto una mayor conciencia del otro.

La vivencia repetida entonces de ese entrenar el cuerpo para aprender a olvidarnos de él, a través de los talleres que siguieron, y, especialmente, a lo largo del laboratorio de experimentación fílmica, se conectaba en un flujo concomitante con la necesidad de entrenar igualmente la escucha del otro como estado de disposición al acto filmante en su dimensión de experiencia compartida.

Comprender con el cuerpo la escucha del cuerpo filmado a través de la cámara nos devolvió por resonancia a unas palabras de Trinh T. Minh-ha (2005), leídas en los inicios de la investigación, apreciación inspiradora, pero que en esos primeros instantes no llegó todavía como lo que Bill Nichols llama *conocimiento corporeizado* (*embodied knowledge*), esa experiencia del conocimiento “transferida de cuerpo a cuerpo” en vez “de mente a mente” (1994, p.73).

Trinh T. Minh-ha nos hablaba ya en aquel momento de la vivencia de pérdida del sentimiento de individualidad, de “la pérdida de uno mismo, en la que ganamos todo lo demás y, por tanto, no sólo se pierde” (2005, p.49). La conexión filmante en la que perderse a uno mismo para ser con el otro; y ser con el otro para volver a ganarse.

Sobre las analogías entre ritual religioso y ritual fílmico de la *cámara-cuerpo*

El *cine-trance* que, como vimos, nació de una doble analogía de la que una de ellas era su conexión con el ritual Songhay de danza de posesión, ha invitado también, a lo largo del proceso de investigación, a reflexionar sobre otras posibles analogías no sólo entre el danzante en la posesión y el cineasta en la filmación, sino entre las propias estructuras rituales (religiosa y fílmica) de la que uno y otro forman parte.

El propio Rouch, sin hacer conexión expresa con su práctica como cineasta, evocaba en ocasiones, desde su condición de antropólogo, rasgos de las mecánicas del rito de trance que parecían invitar a ese juego subterráneo de concordancias implícitas entre ambas realidades.

Dans la transe, quel que soit le contexte, il y a une technique du corps, par laquelle le sujet partage la subjectivité de l'autre au moyen, justement, de la transe. (Rouch, 1989b, p.119)

Al retomar estas palabras, a la luz de la exploración de la práctica de la *cámara-cuerpo* como particular ritual fílmico, las analogías entre ritual religioso y cinematográfico aparecerían entonces desde múltiples componentes.

Ambos comparten una técnica corporal (acción de la danza/acción de la filmación), una experiencia performativa por la que una subjetividad (danzante/cuerpo filmante) se conecta con otra subjetividad (espíritu/cuerpo filmado) a través del acto ritual (danza/filmación), cuya interconexión es asimismo inducida por la acción de un objeto ritual (tambores/cámara).

Sobre la coreografía improvisada de la *cámara-cuerpo*

Cuando la *cámara-cuerpo* se introduce en el acto filmante su ritualidad parece oscilar desde la tensión entre dos polos: entre una *mecánica de control* y el principio de la *filmación espejo*¹⁸⁰; entre el automatismo de filmar a partir de lo que pensamos y el automatismo de filmar por instinto reflejo a partir de la acción y el movimiento del cuerpo filmado.

Al empezar a filmar, previo al inicio de la interacción filmante-filmado, la *mecánica de control* es con frecuencia el gesto inicial que gobierna nuestros movimientos como cuerpos filmantes. Nos movemos en función del encuadre y la posición de cámara que racionalmente hemos elegido. El acto mismo de filmar nos pide pensar, decidir, controlar dónde nos colocamos y qué tipo de encuadre y tamaño de plano queremos componer.

¹⁸⁰ Principio que, como vimos (cap.4.3), proviene de unas primeras reflexiones del autor comprendidas en su artículo "La *coreografía improvisada* del *cine-trance*: interconexiones entre cuerpo filmante y cuerpo filmado" (Esbert, 2016).

La *filmación espejo*, desde el otro lado, dirige el conjunto de movimientos de la *cámara-cuerpo* originados por un principio de filmación mimética, por ese impulso, acto reflejo de movernos como cuerpo filmante en función de los movimientos del cuerpo filmado.

La *cámara-cuerpo*, en ocasiones, cuando la energía de la filmación conspira a favor de una interconexión orgánica, parece encontrar un extraño punto de equilibrio entre la *mecánica de control* y la dinámica de la *filmación espejo*. No porque se sumen parte de lo uno y parte de lo otro, sino porque en realidad tanto un principio como otro se transforman. Y con ello cuerpo filmante y cuerpo filmado también experimentan su particular transformación.

Por un lado, descubrimos que la *mecánica de control* no desaparece, sino que la *cámara-cuerpo* es capaz de integrarla de tal manera que ya no piensa expresamente en ella. Llegado un momento, desde el marco de las ventajas de la filmación en continuidad, empezamos a ser capaces de mover el cuerpo y operar la cámara sin pensar en ello, sin tratar de dominarlo desde su aparato racional. Al igual que el músico de jazz en la *jam session* o el bailarín en la improvisación prolongada, los movimientos corporales y las decisiones técnicas operan desde la automatización en beneficio de una acción creativa ya no tan dependiente de su *mecánica de control*.

Al mismo tiempo, la *filmación espejo* empieza igualmente a ceder cuando la *cámara-cuerpo* se libera del impulso constante de reaccionar en función de cada nuevo movimiento del cuerpo filmado. Poco a poco, ha ido encontrando la manera de permanecer conectada a ese cuerpo con el que dialoga sin la necesidad de responder miméticamente a su acción. Esa capacidad para reconducir su acción filmante desde la proximidad con el otro modifica a su vez el flujo performático del propio cuerpo filmado.

Se llega entonces a una secuencia de instantes en los que la *cámara-cuerpo* se haya por fin inmersa en la interconexión automatizada de cuerpo y cámara, al tiempo que liberada de la respuesta por mimesis de lo que filma. Instantes en los que el cuerpo filmado, tras sus primeras reticencias al dialogo con ese ser mitad carne, mitad máquina, empieza a encontrar una resonancia a la cercanía y movimientos de esa *cámara-cuerpo* que le ha invitado a participar de la experiencia filmante; ese cuerpo filmado que, sin percatarse mucho de ello, empieza igualmente a modificar su puesta en escena a partir de lo que la *cámara-cuerpo* le propone.

Es el tiempo de la *coreografía improvisada*; allí donde las tensiones iniciales de la planificación racional, el impulso por mantener el seguimiento de lo filmado, y las reticencias a la interacción corporal, ceden en favor del acontecer de un momento tan maravilloso como infrecuente en una experiencia cinematográfica, de un momento donde la interconexión no racional de dos cuerpos parece convocar lo irrepetible de la esencia misma de un acto creativo.

5.3

Del *cine-trance* a la *cámara-cuerpo*, de la *cámara-cuerpo* al *cine-trance*

Si en los inicios de la investigación el *cine-trance* se presentó ante nosotros como inspiradora puerta de entrada, enigma generador de la imagen de una *cámara-cuerpo*, tras la exploración y el estudio durante estos últimos años de las formas y avatares de este particular dispositivo filmante, es ahora la propia *cámara-cuerpo* quien nos devuelve por resonancia a un último pensar sobre la experiencia del *cine-trance*.

Toman cuerpo así palabras que, en los primeros compases de este recorrido, animaban al camino de una introspección minuciosa sobre la participación y confluencia de esas *variables participantes* que iban conformando la identidad filmante de la *cámara-cuerpo*. Variables como esa continuidad performática en el tiempo real, esa cercanía íntima de la *caméra de contact*, ese riesgo permanente de proponer sin saber a dónde vamos a llegar a partir de la improvisación, ese juego coreográfico de los movimientos de dos seres diferentes que se interconectan desde el diálogo de lo corporal,... variables que, desde la necesidad de un encontrarse y compartir liberados de las mecánicas del control, parecían ciertamente confluir a favor de experiencias transformadoras del cineasta filmante.

Recuperan entonces un sentido encarnado, tras el estudio de todas las experiencias de otros cineastas, tras la reflexión sobre toda la experimentación vivenciada en primera persona, muchas de esas primeras palabras inspiradoras. Quizá especialmente aquellas de David MacDougall cuando, a propósito del *cine-trance* de Rouch, nos hablaba de cómo el cineasta al filmar podía llegar a “sentir una profunda comunión con las personas filmadas y ciertamente sentirse poseído por el espíritu que de ellas emana” (1998, p.113). El propio MacDougall que, años después, identificaba esa vivencia de “comunión” al filmar como un acto de “sincronía espiritual” (2006, pp.27-28). Una experiencia cinematográfica que Anna Grimshaw proponía por su lado como “espacio primario para lo disruptivo y lo transformador” (2001, pp.119-120).

Desde el vínculo de esta experiencia con el dispositivo filmante, Catherine Russell nos sugería cómo en el *cine-trance* “el cineasta sale de él mismo y se hace uno con el equipamiento sujeto a su cuerpo” (1999, p.220); imágenes iniciales de la conjunción de tecnología de cámara y cuerpo filmante en la conformación de la *cámara-cuerpo* como dispositivo. O Cecilia Sayad, cuando años más tarde sugería que en el *cine-trance* de Rouch el sujeto filmante “empieza a ser poseído por el *apparat*” en un proceso en el que asimismo “cede control, pierde conciencia y se deja poseer por la realidad que filma” (2013, p.80-81). Aproximaciones al *cine-trance* en las que con frecuencia era sugerida la sinergia de una doble posesión en el cuerpo filmante; aquella producida por lo filmante (el dispositivo) y aquella producida por lo que se filma (cuerpo filmado).

Por lógica concordancia, en la entrada al misterio del *cine-trance*, desde la analogía originaria con los ritos de danza de posesión, las conexiones entre la experiencia de ritualidad religiosa con la experiencia del cineasta en su filmar parecería han ido orientado entonces el interrogante desde el cómo operaba la posesión en el cineasta.

Sin embargo, en nuestro camino, partir del *cine-trance* para, en un cierto olvidarse de él, iniciarse en el estudio de las prácticas de la *cámara-cuerpo*, nos llevó finalmente hasta las puertas de una reflexión en sentido inverso.

Quizá una *cámara-cuerpo* hacia un *cine-trance* no es tanto de una posesión para transformarse lo que en verdad necesita. Aprender a conocer y a experimentar, desde las coordenadas de Jean Rouch, la ritualidad de esa *cámara-cuerpo* nos ha enseñado, más bien al contrario, un camino hacia la *desposesión*, hacia la búsqueda de un espacio primigenio de la experiencia filmante en el que poder desproveernos de ciertas gramáticas aprendidas.

El entrenamiento corporal de la *gimnasia fílmica* ya nos hablaba de una “necesidad de desaprender” (Ehrhard, 1975), al tiempo que Maxime Scheinfeigel (2008) también nos avisaba, en una de nuestras primeras lecturas, sobre la importancia de una “desposesión de uno mismo”.

Pero fue en realidad el propio Rouch (1971) quien, en las palabras finales de la primera vez que nombró el *cine-trance* (p.153), señalaba la posibilidad de una *cámara-cuerpo* en trance para aquel que se atreviera a cruzar el umbral de la desposesión; allí donde descubrir “si había podido desembarazarme del peso de las teorías etnológicas y cinematográficas para reencontrarme con la *barbarie de la invención*”.

5.4

Horizontes prospectivos desde la investigación: *por un cine del cuerpo*

Al final del camino, encontramos en el vínculo entre investigación académica, práctica artística y su potencial de transferencia (tanto a la práctica profesional como a las aulas) el foco más luminoso de nuestro actual interés sobre el que dar continuidad y expandir estos primeros años de investigación en torno a las posibilidades de un *cine del cuerpo*.

Y al interior de este espacio interconector de prácticas (investigadoras, artísticas y docentes), el impulso de necesidad por priorizarse sobre el eje de la transferencia en el ámbito académico, tanto para aquellos que se inician en la práctica fílmica (Grados y Diplomaturas) como para aquellos que se atreven a repensar y repensarse en la experiencia filmante (posgrados universitarios y profesionales).

Todo ello, desde la persistencia en un marco investigador que continúa su tránsito sobre ese paisaje poco visitado: el acto filmante. Y su carácter procesual y dimensión performática, como epicentros de la exploración de sus profundidades.

Para, desde ese foco, apostar por la expansión y multiplicación de las posibilidades en la configuración de dispositivos filmantes en su acercamiento a la diversidad de territorios que se presentan sensibles a ellos: etnografía experimental, cine documental, vanguardias audiovisuales, incluso vínculos con prácticas escénicas y multimedia. Espacios de los que aprender y a los que también intentar aportar a partir de la originaria consideración de aquellos principios atendidos en la gestación de los *cine-dispositivos*, como su *dispositio* y su *machinatio*. Principios sobre los que seguir investigando y reconsiderando la utilidad de la *tekhné* como eje de una concepción de lo tecnológico donde las herramientas (fílmicas, corporales, digitales), las técnicas y las necesidades creativas que las convocan, se posicionan irremediablemente como variables consustanciales de una misma ecuación, como núcleo vertebrador de la propia experimentación artística.

Reclamar, desde ahí entonces, la fertilidad de itinerarios para la investigación donde las voluntades del encuentro e interacción de lo maquínico y lo corporal ayuden a vencer la herramienta-cámara y sus derivaciones como obstáculo distanciador, para incorporarlo desde el principio como vehículo.

Reapropiarse del contacto como forma vindicativa frente a la institucionalización de la cultura del *contactless* que parece consagrar nuestro presente en tiempos de pandemia.

Recuperar en cambio la máquina como medio para la interconexión creativa y sensible de los cuerpos vinculados por ella, para la reconsideración de sus posibilidades en la experimentación artística como instrumento para el conocimiento y reconocimiento mutuo en espacios hápticos de copresencia, y no como herramienta para la distancia física, el aislamiento, el ensimismamiento (la imagen-distancia y lo especular narcisista en la comunicación virtual de las redes sociales).

Abrir y multiplicar vías, así pues, para la investigación artística y la transferencia en las aulas en las que los dispositivos fílmicos se articulen desde la voluntad firme por la escucha, la incorporación del otro y los procesos compartidos frente a esas derivas narcisistas. Encontrar en el cuerpo y la maquinaria audiovisual instancias para la recuperación de un nosotros. Hoy, más que nunca, lo percibimos bajo el principio de urgencia, lo sentimos como necesidad improrrogable.

VI. BIBLIOGRAFÍA / FILMOGRAFÍA

6.1

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFC, Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique. (2019). Jean-Pierre Beauviala (1937-2019). La ville criminogène, le son concomitant et... un chat sur l'épaule. *La lettre AFC*, (297). Recuperado de: <https://www.afcinema.com/Jean-Pierre-Beauviala-1937-2019.html?lang=fr>

Agel, H. (1965). *Robert J. Flaherty*. París: Éditions Seghers.

Albera, F. y **Tortajada**, M. (Eds.). (2010). *Cinema Beyond Film. Media epistemology in the modern era*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

_____. (2015). *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology across Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Araujo Silva, M. (2009). *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro*. Comunicación leída en *Jean Rouch: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. (2010). Brasil (Belo Horizonte). Recuperado de: <http://www.substantivoplural.com.br/wp-content/uploads/2010/06/Jean-Rouch-Mateus-Araujo-Silva.pdf>

Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC*, 53 (2), pp. 217-240.

Aumont, J. (1990). *L'image*. París: Ed. Nathan.

Barsam, R. (1988). *The vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press.

Bazin, A. (1976; reed. de 2002). *Qu'est que le cinéma?* París: Les Éditions du Cerf.

Bickerton, E. (2004). The camera possessed. *New Left Review*, (27), pp. 49-63.

- Bergson, H.** (2004). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1946; reed. de 2007). *The creative mind: An introduction to Metaphysics*. Nueva York: Dover Publications.
- Bloom, L.** (2009). "Participatory Ethnography" – Toronto's Wavelengths 3: Let Each One Go Where He May. *Filmmaker Magazine*. Recuperado de: <https://filmmakermagazine.com/4367-participatory-ethnography-torontos-wavelengths-3-let-each-one-go-where-he-may/>
- Brault, M.** (1996). Conversation avec France et Gilbert Maggi. En R.Prédal (Ed.). (1996). *Jean Rouch ou le ciné-plaisir (pp.133-135)*. *CinémAction*, (81). Paris: Corlet-Télérama.
- Bouchard, V.** (2015). Cinéma direct : influences, échanges et collaborations. *Études canadiennes / Canadian Studies*, (79), 115-128.
- Bouhaben, M.A.** (2011). El sistema del *Cine-ojo* de Dziga Vertov y su repercusión. En D. Vertov y otros. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique (pp.11-32)*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Bui, C.** (2016). La présence graduelle du sujet autobiographique: les multiples je de Raymond Depardon. *Doc Online - Revista Digital De Cinema Documentário*, 19, pp.22-41.
- Buob, B.** (2017). Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux". *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 223-224 (3), pp. 185-220.
- Casetti, F.** (2000). *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).
- Chaparro, A.** (2006). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Ed. Universidad del Rosario.
- Clifford, J.** (1981). On Ethnographic Surrealism. *Comparative Studies in Society and History*, 23 (4), pp. 539–564.
- Colleyn, J-P.** (1993). *Le regard documentaire*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- _____. (2009 – Ed.). *Jean Rouch: Cinéma et anthropologie*. París: Cahiers du Cinéma – INA.
- Comolli, J-L.** (1995). Luz resplandeciente de un astro muerto. En J-L., Comolli. (2002). *Filmar para ver (pp.127-133)*. Buenos Aires: Ed. Simurg.
- _____ y Sorrel, V. (2015). *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse: Verdier.
- Cuevas, A.** (2010). La cámara cinematográfica. Componentes y funcionamiento. En *Manual de tecnología audiovisual*. Recuperado de: https://issuu.com/ccpcostarica/docs/32_la_c_mara_cinematogr_fica_componentes_y_func
- DeBouzek, J.** (1989). The Ethnographic Surrealism of Jean Rouch. *Visual Anthropology*, 2 (3-4), pp. 301-17.
- De France, C.** (1979). *Pour une Anthropologie visuelle*. París: Éditions Mouton.
- _____. (1989). *Cinéma et Anthropologie*. París: Maison des Sciences de l'Homme.

- _____. (2005). La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire. En A. Comolli y C. de France (Ed.). (2005). *Corps filmé, corps filmant* (pp.117-141). Nanterre: FRC-Paris X, Coll-Cinéma et sciences humaines.
- De Hasque, J-F.** (2014). Corps filmant, corps dansant. *Parcours Anthropologiques*, (9), pp. 39-51. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/pa/318>
- De Heusch, Luc.** (1962). *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique*. París: Unesco.
- Deleuze, G.** (2010). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Depardon, R. y Sabouraud, F.** (1993). *Depardon/Cinéma*. París: Cahiers du Cinéma.
- Didi-Huberman, G.** (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- Domínguez, E.** (2013). La celebración del viajero. Conversación con Eloy Enciso, Mauro Herce y Manuel Muñoz. *Arraianos* [Libreto DVD, pp.7-20]. Granada: Cinebinario Films.
- Eaton, M.** (1979). *Anthropology – Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch*. Londres: British Film Institute.
- Ehrhard, L.** (1975). Techniques du corps. Nanterre: nous ne l'avons pas vu mais nous en avons entendu parler. *Révue Impact*, (1), pp. 26-27.
- Esbert, C. y Fernández, C.** (2004). Conversación con Jean Rouch. *Cabeza Borradora*, 1 (4), pp. 17-23.
- _____. (2016). La coreografía improvisada del cine-trance: interconexiones entre cuerpo filmante y cuerpo filmado. En Blas Payri y Rafel Arnel (eds.). *Proceedings. III International Screendance Meeting* (Valencia, 2016, UPV), pp.7-18. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/69216/PDF-Payri?sequence=1>
- Feld, S. (Ed.)**. (2003). *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*. Londres; Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fernández, C.** (2005). Lo real y lo imaginario en el cine de Victor Kossakovsky. *Secuencias*, (21), pp.65-75.
- Fielke, G. S.** (2014). The Image Out of History: Ben Russell's "Let Each One Go Where He May" and Cultural Memory. *The International Journal of the Image*, 4 (4), pp. 93-102.
- Flaherty, R.J.** (1950). Robert Flaherty Talking. En R.Manvell (Ed.). *The Cinema 1950*. Londres: Penguin.
- Foster, S.** (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Londres: Routledge.
- Gallet, P-E. (Ed.)**. (1981). *Jean Rouch, une rétrospective*. París: Ministère des Affaires Étrangères.
- Gallois, A.** (2009). Le cinéma ethnographique en France: le comité du film ethnographique, instrument de son institutionnalisation? (1950-1970). *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (58), 80–109. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/1895/3960>
- Godard, J-L.** (1959). L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*, (94), pp. 19-22.

- Gonçalves, M.A.** (2008). *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Río de Janeiro: Ed. Topbooks.
- Graff, S.** (2011). Cinéma-vérité ou cinéma direct: hasard terminologique ou paradigme théorique?. *Décadrages*, (18). pp. 32-46.
- _____. (2014). *Le cinéma-vérité. Films et controverses*. Rennes: Press Universitaires de Rennes.
- Grimshaw, A.** (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grizet, D.** (2017). *Les appareils de prise de vues de la société Aaton (1971-2013). Du "direct" au "numérique": enjeux techniques et esthétiques*. (Trabajo de Fin de Máster, Université Rennes 2 – Haute Bretagne). Recuperado de: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01556784/document>
- Guéronnet, J.** (1988). *Enseignement et recherche en anthropologie filmique à l'Université Paris X-Nanterre*. Documento interno de la Universidad Paris X-Nanterre.
- Henley, P.** (2009). *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heron, Ch.** (2017). Labour in Real Time: Ben Russell Interview (Good Luck). *The Seventh Art / Conversations on Cinema*. Recuperado de: <https://theseventhart.org/ben-russell-interview-good-luck/>
- Kirsten, G.** (2006). Genèse d'un concept et ses avatars. La naissance de la théorie du dispositif cinématographique. *Cahiers Louis Lumière* (4), pp.8-16.
- Kossakovsky, V.** (2004). Autobiographie. *Quatre documentaristes russes. Images Documentaires*, 50/51, pp.63-76.
- Lallier, C.** (2008). Le corps, la caméra et la présentation de soi. *Journal des anthropologues*, 1-2 (112-113), pp. 345-366.
- Leacock, R.** (1997). A Search for the Feeling of Being There. Recuperado de: <https://richardleacock.com/leackessays.html#A%20Search%20for%20the%20Feeling%20of%20Being%20There>
- Lechte, J.** (1995). Bataille, l'autre et le sacré. En C.W., Thompson. (1995). *L'Autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie* (pp.129-150). París: L'Harmattan.
- Ledo, M.** (2008). Michel Brault: momentos de conquista. En M.L. Ortega y N. García (Eds.). (2008). *Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto* (pp.85-92). Madrid: T&B Editores.
- Lefebvre, M. y Van den Oever, A.** (2014). Revisiting Christian Metz's "Apparatus Theory" – A Dialogue. En A. Van den Oever (Ed.) (2014). *Technè / Technology* (pp.240-257). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Leroy, A.** (2013). François Albera, Maria Tortajada (dir.), Cinema Beyond Film | Ciné-dispositifs: spectacles, cinéma, télévision, littérature | Raymond Bellour, la Querelle des dispositifs . 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, pp. 198-204. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/1895/4702>
- Luers, E.** (2021). A Question of Empathy: Victor Kossakovsky on Gunda. *Filmmaker Magazine*. Recuperado de: <https://filmmakermagazine.com/111265-a-question-of-empathy-viktor-kossakovsky-gunda/#.YNHZgm7taE5>

- MacDougall, D.** (1975). Au-delà du cinéma d'observation. En C. De France. (1979). *Pour une Anthropologie visuelle* (pp.89-104). Paris: Éditions Mouton.
- _____. (1998). *Transcultural Cinema*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- _____. (2006). *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Mañero Rodicio, J.** (2013). Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930 – 1939. *Anales De Historia Del Arte*, 23, pp. 209-258. Recuperado de: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.43610
- Marimbert, J-J.** (2009). Ciné-oeil et ciné-mouvement / La vision cinématographique. En J-J. Marimbert (Dir.). (2009). *Analyse d'une oeuvre: L'homme à la camera, Dziga Vertov, 1929* (pp.42-47 / pp.128-130). París: Librairie Philosophique J.VRIN.
- Martínez, C.** (2015 – Ed.). *El universo dereniano (textos de Maya Deren)*. Cuenca: Ediciones UCLM.
- _____. (2016). Transitando el metraje haitiano de Maya Deren y *los amos locos* de Jean Rouch. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (22), pp. 119-130.
- Merleau-Ponty, M.** (1945; reed. de 1964). *The primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history, and politics*. Evanston: Northwestern University Press.
- Minh-Ha, Trinh T.** (2005). When the eyes frame red. Entrevista con Akira Lippit. En Minh-Ha, Trinh T. *The Digital Film Event* (pp.43-60). Londres; Nueva York: Routledge.
- Morin, E.** (1958). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. París: Gonthier, Collection Médiations.
- _____. (2003). Chronicle of a Film. En S. Feld (Ed.). (2003). *Ciné-Ethnography. Jean Rouch* (pp.229-265). Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press.
- Muguiro, C.** (2006). Cuaderno de las paradojas. Apuntes sobre el silencio, las imágenes y el largo regreso a casa de Raymond Depardon. En R. Tranche (Ed.). (2006). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Textos Documenta – Ocho y Medio, Libros de Cine.
- _____. (2008). Giscard y el Otro. Apuntes para una poética de la sombra en Raymond Depardon. En M.L. Ortega y N. García (Eds.). (2008). *Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto* (pp.103-114). Madrid: T&B Editores.
- Nichols, Bill.** (1994). The Ethnographer's Tale. En L. Taylor (Ed.). *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990- 1994* (pp.60-83). Nueva York; Londres: Routledge.
- Ortega, M.L. y García, N.** (Eds.). (2008). *Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores.
- _____. (2008). Notas en torno a un concepto. En M.L. Ortega y N. García (Eds.). (2008). *Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto* (pp.17-27). Madrid: T&B Editores.
- _____ y **Vega Encabo, J.** (2019). La máquina ante su espejo. La imagen de la técnica en el cine español (1900-1973). En M. Silva (Ed.). *Técnica e ingeniería en España* (pp.833-922). Vol.9. *Trazas y reflejos culturales externos (1898-1973)*. Madrid: Institución Fernando El Católico.

- Paganini, A.** (2006). *La musculature et la respiration des films. Continuité et discontinuité, en rapport avec certaines contraintes techniques, dans le cinéma de Jean Rouch*. Comunicación leída en el Colloque International du Comité du Film Ethnographique (París, Musée de l'Homme, 2006). Recuperado de:
<https://comitedufilmethnographique.com/wpcontent/uploads/2012/07/paganini.pdf>
- Pacquet, C.** (2016). L'antropologie visuelle de Jean Rouch. *Visual History. Rivista Internazionale di storia e critica dell'immagine*, 2, pp. 125-140. Recuperado de:
<http://clarapacquet.com/?p=1477&lang=fr>
- Paulat, P. y Postic, Ch.** (Eds.). (2012). Fragment d'une oeuvre: Ben Russell et Jean Rouch. *États Généraux du film documentaire*. Lussas: Ardèches Images, catálogo edición agosto 2012 (pp.110-118). Recuperado de: http://www.lussasdoc.org/medias/festival/pdf/catalogue_2012.pdf
- Piault, C.** (1996). "Parole interdite", parole sous contrôle... . En R. Prédal (Ed.). (1996). *Jean Rouch ou le ciné-plaisir* (pp. 140-147). *CinémAction*, (81). París: Corlet-Télérama.
- Piault, M.H.** (2002). *Antropología y Cine*. Madrid: Cátedra.
- Pleyne, M. y Thibaudeau, J.** (1969). Economique, idéologique, formel. *Cinéthique*, 3 (1), pp. 7-14.
- Prédal, R.** (Ed.). (1982). *Jean Rouch, un griot gaulois*. *CinémAction*, (17). París: L'Harmattan.
_____. (1996). *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*. *CinémAction*, (81). París: Corlet-Télérama.
- Rivet, P.** (1948). Organisation d'un musée d'ethnologie. Les musées de France. Museum (UNESCO). 1-2 (1), pp.110-113.
- Rogers, R. y Bender, D.** (2003). Evaluation of the malingering and deception. En A.M. Goldstein e I.B. Weiner (Eds.). (2003). *Handbook of psychology. Vol. 11: Forensic psychology* (pp. 109-129). Hoboken: John Wiley and Sons Publishing.
- Rodríguez Granell, A.** (2012). *Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico* (Tesis doctoral). Barcelona: UAB.
- Rotha, P.** (1980). Nanook and the North. *Studies in Visual Communication*. 6 (2), pp.33-60.
- Rouch, J.** (1968). Le film ethnographique. En J-P. Colleyn (Ed.). (2009). *Jean Rouch: Cinéma et anthropologie* (pp.85-109). París: Cahiers du Cinéma (Essais) – INA.
_____. (1971). Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe. En J-P. Colleyn (Ed.). (2009). *Jean Rouch: Cinéma et anthropologie* (pp.141-153). París: Cahiers du Cinéma (Essais) – INA.
_____. (1973). La caméra et les hommes. En De France, C. (Ed.). (1979). *Pour une Anthropologie visuelle* (pp. 53-71). París: Éditions Mouton.
_____. (1978). Le Renard fou et le Maître pâle. En J-P. Colleyn (Ed.). (2009). *Jean Rouch: Cinéma et anthropologie* (pp.49-72). París: Cahiers du Cinéma (Essais) – INA.
_____. (1981). Entrevista con E.Fulchignoni. En P-E. Gallet (Ed.). (1981). *Jean Rouch une retrospective* (pp.7-29). París: Ministère des Affaires Étrangères.
_____. (1985a). The cinema of the future? *Studies in Visual Communication*. 11 (4), pp. 31-37.
_____. (1985b). Film and Reality. En E. Oumano (Ed.). (1985). *Film Forum. Thirty-Five Top Filmmakers Discuss Their Craft* (pp.175-203). Nueva York: St Martin's Press.

- _____. (1989a). Le vrai et le faux. En J-P. Colleyn (Ed.). (2009). *Jean Rouch: Cinéma et anthropologie* (pp.111-122). París: Cahiers du Cinéma (Essais) – INA.
- _____. (1989b). La caméra comme lien social: Cinéma direct et ciné-transe. *CinemAction*, (50), pp. 114-119.
- _____. (1989c). *La religion et la magie Songhay*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- _____. (1992). 54 ans sans trépied. Entretien avec Jean-Paul Colleyn. En J-P. Colleyn (Ed.). (2009). *Jean Rouch: Cinéma et anthropologie* (pp.73-84). París: Cahiers du Cinéma (Essais) – INA.
- _____. (1995). L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique. En C.W. Thompson (1995). *L'Autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie* (pp.407-431). París: L'Harmattan.
- _____. (2008). *Alors le Noir et le Blanc seront amis - Carnets de mission 1947-1951*. París: Éditions Mille et une nuits.
- Rouget, G.** (1971). Une expérience de cinéma synchrone au ralenti. *L'Homme*, 2 (11), pp. 113-117.
- Russell, C.** (1999). *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Sadoul, G.** (1956). *Historia del cine*. Buenos Aires: Losange.
- _____. (1973). *El cine de Dziga Vertov*. México: Ediciones Era.
- Salt, B.** (1992). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londres: Starword.
- Sayad, Cecilia.** (2013). *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. Londres; Nueva York: I.B. Tauris.
- Scheinfeigel, M.** (2008). *Jean Rouch*. París: CNRS Éditions.
- Sherman, R.** (2018). *Dans le sillage de Jean Rouch. Témoignages et essais*. París: Éditions de la Maison de sciences de l'homme.
- Sicinski, M.** (2009). The Unbroken Path: Ben Russell's Let Each One Go Where He May. *Cinema Scope*. Recuperado de: <https://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-the-unbroken-path-ben-russell's-let-each-one-go-where-he-may/>
- _____. (2013). The Braid of Traditions. *Moving Image Source*. Recuperado de: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-braid-of-traditions-20130104>
- Sinnerbrink, R.** (2014). Technè and Poièsis: On Heidegger and Film Theory. En A. Van den Oever (Ed.) (2014). *Technè / Technology* (pp.65-80). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sitney, P. A.** (2008). *Eyes upside down: Visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. Oxford [Angleterre: Oxford University Press.
- _____. (2009). *Visionary film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Stoller, P.** (1992). *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: Chicago University Press.

- Thompson, C.W.** (1995). *L'Autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*. París: L'Harmattan.
- Tranche, R.** (2008). El contexto tecnológico y televisivo del *cinéma vérité*. En M.L. Ortega y N. García (Eds.). (2008). *Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto* (pp.29-37). Madrid: T&B Editores.
- Yakir, D.** (1978). «Cine-Transe»: The Vision of Jean Rouch: An Interview. *Film Quarterly*, 31 (3), pp. 2-11.
- Van den Oever, A.** (Ed.) (2014). *Technè / Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vertov, D.** (1973). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos.
- _____. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros.

ENTREVISTAS AUDIOVISUALES

- Asia Society** (2015). Director Q&A: JP Sniadecki on "People's Park" [Entrevista Audiovisual – 36 min.]. Nueva York. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3iM-EttETL8>
- Boutang, P-A.** (1992). Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang [Entrevista Audiovisual – 104 min.]. En P. Leboutte y M.A. Roudil (Eds.). (2005). *Jean Rouch*. Collection DVD (4). París: Éditions Montparnasse.
- Film at Lincoln Center** (2013). ND/NF Q&A: "People's Park", Libbie D. Cohn and JP Sniadecki [Entrevista Audiovisual – 36 min.]. Nueva York: New Directors / New films. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=f_zlM-Hlei4
- Leboutte, P.** (2004). À propos de Jean Rouch; conversation entre Patrick Leboutte et Bernard Surugue [Entrevista Audiovisual – 29 min.]. En P. Leboutte y M.A. Roudil (Eds.). (2005). *Jean Rouch*. Collection DVD (4). París: Éditions Montparnasse.

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA LA INVESTIGACIÓN

- Feghali, P.** (2017). Conversación con Carlos Esbert. (Selección de la transcripción facilitada en capítulo de Anexos).
- Herce, M.** (2016). Conversación con Carlos Esbert. (Selección de la transcripción facilitada en capítulo de Anexos).

6.2

FILMOGRAFÍA CITADA

Akerman, Chantal

D'Est (1993, 107 min.)

Brault, Michel

Les Raquetteurs (1958, 18 min.)

La lutte (1961, 28 min.)¹⁸¹

Court, Théo

Ocaso (2010, 80min.)

D. Cohn, Libbie y Sniadecki, JP

People's Park (2012, 78 min.)

Depardon, Raymond

San Clemente (1982, 90 min.)

1974, une partie de campagne (2002, 90 min.)¹⁸²

Enciso, Eloy

Pic-Nic (2007, 77 min.)

Arraianos (2012, 65 min.)

Longa Noite (2019, 93 min.)

Godard, Jean-Luc

À bout de souffle (1959, 90 min.)

¹⁸¹ Co-dirigida con Marcel Carrière, Claude Fournier y Claude Jutra.

¹⁸² Esta película fue filmada, como su título indica, en 1974. Problemas de diversa índole impidieron su estreno hasta el año 2002 (Muguiro, 2008).

Hostiou, Armel

Rives (2011, 78 min.)

Kossakovsky, Victor

Losev (1989, 60 min.)

Belovy (1993, 60 min.)

Flaherty, Robert

Nanook of the North (1922, 79 min.)

Moana (1926, 85 min.)

Man of Aran (1934, 77 min.)

Louisiana Story (1948, 78 min.)

Meyknecht, Steef; Nijland, Dirk y Verhe, Joost

Rouch's Gang (1993, 70 min.)

Rouch, Jean

Au pays des mages noirs (1947, 12 min.)

Les Magiciens de Wanzerbé (1948, 33 min.)

Initiation à la danse des possédés (1949, 22 min.)

Yenendi, les hommes qui font la pluie (1951, 28 min.)

Bataille sur le grand fleuve (1951, 33 min.)

Les maîtres fous (1955, 24 min.)

Moi, un noir (1958, 73 min.)

Chronique d'un été (1960, 90 min.)

La Puntion (1962, 58 min.)

La chasse au lion à l'arc (1964, 90 min.)

Gare du Nord (1965, 20 min.)

Jaguar (1967, 92 min.)

Petit à petit (1969, 90 min.)

Architectes d'Ayorou (1971, 30 min.)

Tourou et Bitti (1971, 11 min.)

Horendi (1971, 72 min.)

Cocorico, Monsieur Poulet (1974, 90 min.)

Dionysos (1984, 104 min.)

Madame, l'Eau (1993, 120 min.)

Russell, Ben

Let each one go where he may (2009, 135 min.)

Trypps#6 (Malobi) (2009, 11 min.)

Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle

Sicilia! (1999, 66 min.)

VII. ANEXOS

7.1

Evaluaciones del Laboratorio *Kino-Dérives 17*¹⁸³

Sesión 1 (14/10/2016)

Cámara: JVC PROHD 700
Óptica: Fujinon 7X (posición máx. angular)
Formato: HD
Peso: 3,5 Kg.

Valle Lázaro (min.1-2): La primera parte, sí, ha sido muy... de saber dónde está mi cuerpo. Qué puedo hacer con él. Luego se ha ido expandiendo. Y me ha parecido muy interesante la parte en la que has girado alrededor de mí, que ahí ya ha sido como: “ah, mira, sí hay otro ser humano... que hace cosas, no?”.

Carlos Esbert (min.2-4): Mi primer momento ha sido asumir estatismo. Y luego, intentar, que eso es una de las cosas más difíciles con la cámara, y es mantener muy poca relación analítica con ella [...] Pero lo que sí que he sentido, que tanto estatismo me mataba y que necesitaba primero, tener movimiento y luego, poder tener mi propio movimiento.

Y de alguna manera, ha sido más que tener movimiento, quizás ha sido el decir... permitirme que en un momento dado apareciera digamos mi propio movimiento.

¹⁸³ El presente epígrafe recoge los extractos más significativos del registro de las conversaciones mantenidas entre la bailarina Valle Lázaro y el autor al final de cada una de las diez sesiones que conformaron el desarrollo del Laboratorio *Kino-Dérives 17*.

Sabiendo que no iba a tener necesariamente un paralelo en lo descriptivo, o que a lo mejor ni siquiera cuadraba ¿no?, ni siquiera había ninguna coherencia coreográfica, ni coordinación, ni nada. Pero eso es lo que más me ha metido. Porque por un lado físicamente lo necesitaba. Lo más difícil es aguantar una posición con la cámara, mucho rato. Hay un elemento que yo creo que es claro... el paso del tiempo, de los minutos, te ayuda, pero... tardas, tienes que asumir esfuerzos hasta que consigues entrar y puedes tener una cierta continuidad de movimiento. Sin continuidad de movimiento, es complicado. Eso es lo que más claro he notado, por directamente lo físico, y creo que también por la relación entre lo físico y lo emocional.

VL (min.7): Claro es que yo estaba pensando que para las siguientes sesiones a mí me gustaría estar más en conexión contigo, más desde el principio. Igual no haciéndote caso o tú no haciéndome caso a mí o lo que sea, pero como estando los dos físicamente en el espacio, no tú estático, sino moviéndote también.

CE (min.10-11): Y eso nunca me había pasado la verdad, el decir “yo también tengo derecho a moverme”. Y sentía que estaba perdiendo un poco ese derecho, entre lo difícil, a lo mejor, de mantener una posición así. Incluso en un momento dado dije “pues hincó la rodilla” (*risas*), “hincó la rodilla y ahí ya quedo porque va a ser imposible así tres minutos y ya veré la manera, a lo mejor con el tobillo, con lo que sea”, pero bueno, ahí ya estaba buscando una manera de... y no necesitaba andar mucho, pero necesitaba poder buscar mis secuencias de movimiento. Y en el momento que he sentido que había dos o tres que pues eso, que se reivindicaban, ahí es verdad que es cuando te he sentido más. Me puedo equivocar, pero creo que de alguna manera sí sentía que tú percibías que yo estaba posicionándome también. Que no estaba simplemente registrando un espacio o un movimiento.

(min.12): Al principio estaba quizá más preocupad con el control de la cámara, con la tendencia... no porque tú te muevas. Tú te mueves como quieres. Pero qué plano haces es decisión de la cámara y eso, yo creo que eso he sido bastante capaz de perderlo casi desde el principio, pero curiosamente me ha puesto por debajo. Y eso supongo que es algo que no me esperaba, el que me pusiera por debajo y el decir: “no estoy actuando desde un hago esto o genero aquí...” No estoy compensando a lo mejor desde arriba, y no estoy teniendo una posición intermedia donde tener equilibrio entre el movimiento y las decisiones, las reacciones de cada uno.

(min.14): Lo que también es para mí es una conclusión clara, aunque se supone que es una idea de estas así evidentes, marco, y es que práctica y tiempo son esenciales. Más de treinta minutos a lo mejor no se puede llegar, y a lo mejor no tiene sentido tampoco, pero tiene que haber tiempo... tienen que ser filmaciones de más de 10 minutos y tiene que haber práctica.

VL (min.15): Yo quería destacar otro momento que me acuerdo ahora, con lo de tu movimiento para ti. Y es que yo creo que me he retirado muy rápido, tenía que haber aguantado más, pero después de que dices las vueltas, que yo miraba a la cámara, me ha gustado mucho ese momento porque en danza hay una cosa, cuando tú estás con

tu compañero, en el que tienes que esperar a que el otro se mueva o decidir moverte tú. Y ahí se ha generado, o por lo menos para mí, se ha generado esa tensión de “bueno, ¿y si yo no me muevo qué vas a hacer?” ¿No? Y al final me moví (*risas*). Y esa cosa ha sido muy interesante... como: “¿qué pasa ahora?”; “¿te vas a mover tú y yo te voy a seguir, o voy a ser yo y tú me vas a seguir a mí, o no nos vamos a seguir?” O nos vamos a quedar veinte minutos aquí... (*risas*).

CE (min.17): Yo tenía un poco de dudas al principio, respecto de la elección del espacio. Pero luego, la verdad, muy bien. No sabía si iba a poder sentirme cómodo con el encuadre de todo el espacio, si algo me iba a molestar o dificultar el plano. Con los minutos fui sintiendo que no había problema al respecto. Y eso me ayudaba, no tengo que estar pendiente de si hacia un lado o hacia otro por si hay algo que me perturba en la imagen. Y eso a mí me permitía estar simplemente en el proceso.

Sesión 2 (21/10/2016)

Cámara: JVC PROHD 700

Óptica: Fujinon 7X (posición máx. angular)

Formato: HD

Peso: 3,5 Kg.

VL (min.1): Hoy he tenido más sensación de que estabas ahí. Y también me he dado cuenta, que el otro día no me di, es que, claro, como llevas la cámara, entonces eso tiene que hacer que no te muevas más rápido, que... a veces no respondes a la velocidad que me gustaría. Como que yo estoy esperando...

CE: ¿Y por qué tengo que responder yo a esa velocidad?

VL: No, no tienes por qué, pero como que... no sé, me he picado un poco.

CE: Yo lo que más he notado, para empezar... creo que el otro día, a la situación de los dos y quizá a lo que tú dices ahora en concreto, ayudó que no tenías, a lo mejor, ninguna expectativa previa, ninguna dinámica previa adquirida. Entonces, por un lado, tardaste más en empezar a moverte y lo que tú decías, ¿no?, que era lo que más se me quedaba, que como que hubo un tiempo más tú aislada y tardaste tiempo en tomar conciencia, primero del espacio, y luego de la presencia de la cámara. Y yo creo que hoy, como que me veía más tranquilo, y en cambio creo que lo que sentía era un poco como si te hubieras colocado ya en un siguiente paso, ¿no?, esperando todas esas cosas....

(min.4): Y lo que más me ha afectado hoy, lo cual lo considero frustrante, pero quizá también un tanto positivo, es que tú estabas como “picadilla” y lo pagabas conmigo y lo pagabas con la situación. El otro día siento que te dejabas más estar, y eso a mí creo que me ayudó y ayudó a la escena. Más allá de hasta dónde pueda llegar yo porque si hay algo que yo tomo conciencia desde el principio es que mis

movimientos y tus movimientos son diferentes... y por mimesis nunca vamos a ir a ningún lado. Aparte de que sería muy esclavo para mí... Y quizá a mi también se me ha a sumado el que había una cierta... como que había una cierta expectativa.

(min.9): Y luego la cosa del ánimo. La cosa del ánimo, lo siento fundamental, o de la consonancia disonancia de ánimos. No sé si era más por el hecho de que te parecía más especial todo desde ahí (*desde el moverse mucho*) pero esta dinámica más de "ratón y gato", o de una cosa, digamos, más despierta y saltarina, no iba para nada con mi estado de ánimo de hoy (*risas*). Para nada. Me pareció un poco mosqueante, sí. Me parecía que por qué no, si iba a surgir... no me parecía impropio, pero sí era como: "necesito dejar el plano vacío, necesito dejar un espacio vacío porque no estoy dispuesto a seguir aquí (*risas*). No estoy para bromas". Estaba un poco como en el ánimo de "no estoy para bromas". Entonces la cosa de la disonancia o consonancia (de ánimos) me doy cuenta de que influye bastante.

VL: Esta muy bien porque puede que haya sido como una especie de bronca fílmica danzada (*risas*).

Sesión 3 (28/10/2016)

Cámara: JVC LS-300
Óptica: Canon 24mm (montura EF)
Formato: 4K (sensor Super 35mm)
Peso: 1,5 Kg.

VL (min.2): Hoy me he dado realmente cuenta de que... claro, el modo de relación con alguien que lleva una cámara que con alguien que no la lleva, es diferente. Creo que una de las cosas que fallaba en el día anterior, es que yo intentaba entenderte como alguien que no tiene una cámara. Entonces, es muy diferente lo que le pides o lo que recibes de alguien que filma a de alguien que está en tus mismas condiciones. Entonces la forma de compartir o interactuar es diferente, ¿no?

CE: Totalmente. No hay otra. Claro para mí también ha sido muy diferente. Esta cámara es muy diferente (la *JVC 300*). Al principio la mayor diferencia, dado que estás mucho en el suelo, es que me es más fácil bajar más el encuadre porque lo hago con las manos y no descansa la cámara en el hombro. Entonces bueno, el punto de partida es más sencillo y eso te da más movimiento. De hecho, después del principio... encontraba sensaciones a las que quizá no había hecho tanto caso otros días.

(min.5-7): Pero ha habido un momento en el que, si bien sentía que podía llegar más lejos con la cámara, como que muy pronto empiezo a sentir que no soy una cámara que opera con un cuerpo o que se relaciona con un cuerpo, que no soy una *cámara-cuerpo*, sino que soy un cuerpo y ahí está la cámara. Lo máximo (en este sentido) a lo mejor sería tener unas gafas de estas de *realidad virtual* o un dispositivo de ese tipo que sean una cámara (*spy cam*), a través de la que pueda ver. Porque si

incluso fuera algo que yo tengo pegado (al cuerpo), como la *Go Pro*, pues ya cambia, ni siquiera, pierdo casi totalmente la conciencia de cámara. Entonces, ha habido un momento como que me he dado cuenta, como que me he puesto a pensarlo, lo cual me ha fastidiado bastante porque me estaba poniendo a pensar algo en mitad del proceso...

Y es ahí cuando estaba un rato intentando estar más con el visor. Claramente el visor es otra cosa (en relación a la pantalla LCD) pero lo que pasa es que es muy difícil con esta cámara... yo creo que el visor no es tanto el estar dentro, sino el ser cámara (de hacer *cuerpo con la cámara*). Había momentos que sentía que podía hacer más cosas... sentirme un bailarín con una cámara, no una cámara que es capaz de moverse, o incluso de bailar en un momento dado o de reaccionar sensiblemente. Entonces esa es la tensión que yo he visto más importante y más delicada.

(min.10-12): Llega un punto en el que me muevo más... puedo subir, bajar... puedo hacer muchas cosas con las piernas, más que con los brazos, entonces, no soy bailarín, pero estoy un poco en esta dinámica, ¿no? Entonces, claro que tiene mucha vitalidad (filmar con esta cámara más ligera), claro que tiene como de eso, como una energía... pero estás realmente como muy en una danza en la que introduces una cámara... es como una inversión de eje, aunque supuestamente pueda ser lo mismo, simplemente pones el guion y una cosa antes y otra después (cine-danza / danza-cine), pero es frente al: "estás haciendo cine y bailas con la cámara, estás haciendo cine y te mueves, bailas", el "estoy bailando y llevo una cámara en las manos".

[...] Entonces, es como que necesito encontrar un punto, y quizá volver al tema de la respiración del plano, del encuadre y desencuadre, pero en el que mi experimentación es corpórea, y es también una experiencia fílmica. Pero, bueno, lo que le agradezco a esta cámara es que me haya puesto ahí, un poco en medio. Sí, que me haya puesto en ese problema.

Sesión 4 (28/10/2016)

Cámara: JVC LS-300

Óptica: Samyang 24mm (montura EF)

Formato: 4K (sensor Super 35mm)

Peso: 1,5 Kg.

CE (min.6-8): Hoy la cámara era una cámara que me permitía moverme más, sobre todo a nivel de cerca del suelo, frente a la cámara al hombro. Entonces yo creo que eso me animó, estaba contento. Al mismo tiempo me daba cuenta de que no estaba tan apegado a la cámara, lo que hablábamos el otro día, porque no estaba con el visor, porque la cámara no hacía yo tanto cuerpo con ella, al no tenerla en el hombro, pero que podía hacer cosas y que a veces se me podía ir la cámara, un poco como emanciparse. Pero bueno, estaba también ese disfrute de moverme, incluso de poder mover más la parte de abajo del cuerpo... las piernas, flexionarme más hacia el suelo. Y

luego, hoy, chequeando la cámara (los problemas de estabilidad de la sesión anterior) intentaba no darle importancia, como que todo iba bien. Y poniéndole esta nueva lente (lente de cine), probando un poco... pero me digo: "es que esto no es nada estable". Entonces, desde el principio era consciente de que era prácticamente imposible estar en un plano estable... Total, me era casi imposible entrar.

(min.9-11): Estas cámaras, la dinámica a la que te empujan, es a la de planos parcelados. Es decir, tú puedes estar filmando de seguido, pero no puedes entrar en una filmación en continuidad y prácticamente no puedes hacer cuerpo con la cámara sintiendo eso, una fluidez y una estabilidad, de tal manera que limita mucho las posibilidades de entrar en un plano-secuencia. Te corta totalmente las posibilidades de a dónde te podría llevar.

Con este formato de cámara, en conclusión, no puedo conectar la cámara con mi cuerpo y a partir de ahí avanzar, y a partir de ahí conectarme contigo y a partir de ahí conectarme con el movimiento o con las diferentes coreografías que se puedan crear entre un cuerpo y otro. Y entonces... es como que te escondes un poco, al final, te refugias en el encuadre.

(min.12): Iba hoy un poco con la fantasía de incorporar y he incorporado restando.

VL (min.15): Ahora lo estoy pensando más a nivel de sensación. Es decir, cuando estás grabando con la primera cámara que usaste, pues, sentir el peso de la propia cámara, tenerla apoyada en una parte de tu cuerpo y mirar a través de un visor... quiere decir que estás sólo con la cámara. Yo creo que uno de los problemas de ésta y seguramente de la opción del móvil es que la conexión que haces en realidad no es tanto física, y no estás viendo a través de la propia cámara... sintiéndola... sino que simplemente es una relación de imagen.

CE: Esa es la cuestión. Si tú estás bien conectado con la cámara como extensión, y el cuerpo se mueve y puede fluir... lo que sentía un poco con esta cámara el otro día... esa cosa de que la cámara es imagen, pero también puede ser cuerpo, aunque el peso no sea igual, puede ser cuerpo. No lo sé, habría que ver ahí, a lo mejor un día se puede sin más probar. Y ver hasta dónde nos lleva... hacer un salto así grande, como es con el *iPhone*, con el que más o menos tengo costumbre de filmar.

Sesión 5 (25/11/2016)

Cámara: iPhone 5 (*smartphone* - luz *puntual* “modo linterna”)
Óptica: Fija (modo angular)
Formato: HD
Peso: 200 gr.

CE (min.2-3): ¿Y lo de estar a oscuras, y tu decidir estar con los ojos cerrados?

VL: Pues ha estado muy bien porque... creo que me ha llevado a un proceso de interiorización, de sentir más los músculos, sentir cuándo no funcionaban. Supongo que el equilibrio, perderlo, también tenía mucho que ver con tener los ojos cerrados. No sé, esa ha sido una parte más física. Sí, como de... reconocimiento.

(min.4): Cuando me has puesto muy cerca la luz, que no sé cuánto habrá durado, pero me ha gustado un montón (*risas*). Porque de repente como que se me ha olvidado la posición del cuerpo, ya estaba ahí. Y la sensación de tener los ojos cerrados y verlo todo amarillo, y de sentir el calor, incluso notaba, ¿no?, que mi cara reaccionaba y de repente pues me dolía así como la frente, de apretar, y cuando me relajaba era como “buumm”, un montón de luz otra vez.

CE (min.9): Era una luz muy leve, entonces estaba negro y de repente pasaba una mano... Yo tenía la sensación, aunque estuviera también con el cuerpo, aunque fluía a veces más a veces menos, pero tenía la sensación que tienes como cuando buceas, que de repente: “shhhh”, las cosas vienen, pasa algo o pasas tú o... era muy esa sensación, y eso me transportaba mucho.

VL (min.12): También hemos estado más cerca, ¿no?

CE: Sí, la cámara ayuda a acercarse más, Y con lo de la luz yo sí que sentía la necesidad como de... como de tocar con la luz.

Y luego hay otro elemento, es verdad, y es la relación imagen real- imagen del visor, que en este caso es imagen de la pantalla (LCD) e imagen real.

Aquí sí eran realmente dos dimensiones. Además, estaba la pantalla (del *smartphone*) muy iluminada, y cuando me acercaba, la luz te iluminaba a ti mucho. Pero eran dos luces completamente diferentes, como dos rostros diferentes, y eso también sí que producía un efecto en mi percepción...no diría fantasmagórico... pero sí una cosa de bidimensionalidad muy fuerte.

Eran como dos seres diferentes. Había un punto en el que lo hacía un poco por el vértigo, la cosa de decir: “si me acerco a uno u otro, me estoy acercando a dos seres diferentes”. Era una sensación muy intensa.

CE (min.14): Leí ayer sobre un concepto de Piaget, que me pareció bastante curioso, a la hora de investigar, de las exploraciones... Era la *descentración*. Lo que te da un poco el contrapunto, ¿no?, que creo que siempre es muy saludable. De repente estás en algo, en algo, en algo y se descentra, y te centra.

VL: O te cambia.

CE: Y te cambia, pero te aporta, ese descentre... esa especie de ruptura de eje de coordenadas.

Sesión 6 (02/12/2016)

Cámara: iPhone 5 (*smartphone*)

Óptica: Fija (modo angular)

Formato: HD

Peso: 200 gr.

VL (min.2): Creo que una de las cosas que ha hecho que tardase más en meterme es precisamente que he perdido como... estímulos que había el otro día, por el hecho de que fuera a oscuras y de que tuvieses una luz directa hacia mí que se moviese contigo. Porque mientras que el otro día podía sentirte de una manera más sensorial, sin ver, esta vez, sólo podía ser viendo. No es que sólo pudiese ser viendo, pero como que ha sido muy impactante al principio el hecho de poder verte de forma clara.

CE (min.4): Algo que no había pensado tanto, porque sólo había hecho pruebas con el *iPhone* así, digamos, de cuerpo en movimiento, en los talleres (de *gimnasia filmica*), es el que, al final, creo que ha influido bastante el hecho de verte en una imagen tan digamos "real".

Además, el "marquito" negro de la pantalla del móvil... es la única separación entre verte fuera de la pantalla del móvil y tu imagen en ella.

Entonces es esa especie de extraña convivencia que el otro día (entre imagen dentro e imagen fuera de cámara) me hacía entrar, no tenerlo hoy, tan diferenciado, hacía como que se me disolvía un poco la imagen.

(min.8-10): Algo que me he dado cuenta que he descubierto ahora en estos días es: independientemente del tipo de cámara que porte, necesito un mínimo de "textura" (de la imagen en cámara), necesito un mínimo de relacionarme con una "textura" para que se produzca esa disociación de imagen real-imagen filmada, en el simultáneamente, mientras filmo.

Y luego otro elemento, también importante en la experiencia con el *iPhone*, es que filmo ligero, pero esa ligereza no me permite entrar... y echaba entonces mucho de menos el peso de la cámara. Y supongo que a lo mejor, no sé, me hacía estar más frío, quizás las otras (cámaras) me supone más esfuerzo físico y me hace entrar en calor más rápidamente.

(min.11-12): Entonces, yo siento como que hay un momento inicial para *hacer cuerpo con la cámara* y luego es la *cámara-cuerpo* la que va a hacer lo demás,... se mueve y trata de interconectarse contigo. Pero como no lo tenía y, en sí la experiencia,

lo que yo pueda vivir a través de la cámara, es además a través de una imagen que se percibe muy “real” (la del móvil) y sobre una cámara que era demasiado invisible, digamos, para mi cuerpo, pues la suma de esas cosas no me ha dejado entrar.

Porque, al principio de la filmación, como sí que tienes que sostener un poco la cámara, y tener un plano de inicio, como tener un marco de partida, pues no lo sientes tanto (la dificultad de *hacer cuerpo con la cámara*). Pero es cuando te empiezas a mover, cuando empiezas a corregir, cuando empiezas a evolucionar, cuando empieza supuestamente la cosa... como a entrar en calor, es como que no llega ese momento.

Sesión 7 (09/12/2016)

Cámara: JVC PROHD 700
Óptica: Fujinon 7X (adaptador gran angular)
Formato: HD
Peso: 3,5 Kg.

VL (min.2): A veces es como: “¿qué hago ahora?”.

CE: Como que de repente te ves como con la necesidad de planificar un poco.

VL: Sí, a veces pienso eso. Igual es un segundo, porque enseguida me relajo y me digo: “a ver, si estás pensando, quédate quieta, espera, relájate, destensiona el cuerpo y no pasa nada”. Y entro ahí un poco en una fase de relajo interior.

CE (min.4-5): Yo he estado muy a gusto hoy. Para empezar porque he estado muy a gusto con la cámara. A mí me gusta mucho esta cámara. Aunque me pide casi excesivamente, es la sensación de una relación con un cuerpo de cámara. Y tenía la cosa también de que hoy he puesto un adaptador de gran angular. [...] y la sensación general es que con una herramienta así, avanzo.

(min.6-8): [...] con una cámara con la que me sentía más dentro, con el visor y con un cuerpo de cámara que pesa, y yo peso con la cámara, y como que nos acoplamos mejor y nos movemos desde ese peso y desde esa gravedad. La cosa es que eso me permitía también (seguirte mejor), hoy que te has movido mucho, hoy que has hecho muchos más movimientos rápidos. [...] Me sentía más armónico con el, digamos, moverme desde mí... y encontrarme contigo desde mi propio ritmo.

(min.9-10): no me sentía en un proceso de ir encontrándote, encontrarme, simplemente sentía que lograba el plano... como que conseguía... Entonces, no sé, lo he hecho... quizá un par de veces y me he dicho: “desde ahí no quiero seguir, no quiero avanzar”, porque sólo estoy en tensión de... *clavar el plano*, en tensión como de anticiparme a ti, pero no entraba en ninguna cosa orgánica. [...] Podía estar... y darme más tiempo para que fuera mi propio ritmo el que hiciera que a lo mejor hubiera

momentos así de conexión. [...] donde, a lo mejor, no es que yo estuviera tampoco buscando el plano, pero para mí era más fácil simplemente un estar, simplemente un concentrarme en que mi cuerpo pudiera estar.

Sesión 8 (24/02/2017)

Cámara: Blackmagic Ursa Mini
Óptica: Samyang 24mm (cine /
montura EF)
Formato: 2K
Peso: 7 Kg. (todo incluido)

VL (min.3-5): [...] yo creo que era (una cierta distancia) porque estaba un poco ahí con mi cuerpo como que no responde, [...] como que inconscientemente estaba más en él que en el espacio.

CE: Lo que me parece curioso es que se ha producido como una... coincidencia en la no coincidencia, porque... para mí esto ha sido horrible (*risas*). [...] quizá también era que estaba más cansado, porque he entrenado con mucho más esfuerzo en los últimos diez días... y puede ser... también por el peso y el tipo de cámara. [...] por lo que a propósito de lo que dices, tengo la sensación de que seguramente ha influido el hecho de que yo no estaba prácticamente nada en función tuyo. He podido conseguir algunos momentos, pero como que no tenía posibilidad física de vincularme contigo. Entonces, de primeras, lo más concreto es que me he movido muchísimo menos que otras veces. Y al moverte tú también menos, tenía como más capacidad de estar ahí, como de no perderme. Pero lo que me parece interesante es que eso era simplemente como la relación externa de movimientos, o la poca coreografía externa de movimientos. Pero en la energía y la química de cada cuerpo, yo creo que pesaba mucho hoy el hecho de que no podíamos conectarnos con el otro, porque estábamos limitados por nuestra propia preocupación, digamos por la preocupación por nuestro propio cuerpo.

(min.8-9): Cuando por anatomía, (la cámara) es excesivamente aparatosa, es como el extremo contrario del *iPhone* [...] donde puedo moverme más, pero como que tampoco tengo sensación de conexión con una cámara. [...] Entonces, realmente no podía haber un proceso, no podía haber una cosa que me llevara a otra. [...] Aunque el visor sí era un elemento, frente a las otras cámaras, que me hacía estar dentro.

(min.12-13): Pero he llegado a la conclusión de que si es un peso excesivo... es como estar con una cámara demasiado ligera, no *haces cuerpo con la cámara* y... no puedes fluir con ella. [...] y la cámara, que puede empezar a... insertarse, no sé si sería insertarse, pero que puede emerger como un elemento de conexión, de interconexión, aquí es un elemento de distanciamiento. Se vuelve un obstáculo.

Sesión 9 (10/03/2017)

Cámara: Braun Nizo 801 Macro Silver
Óptica: Schneider-Kreuznach
Variogon 7-80mm (posición angular)
Formato: Super 8mm
Peso: 1,5 Kg.

VL (min.1): Hoy mucho mejor a nivel comunicación, ¿no? [...] Te tenía presente todo el rato. Y notaba más la conexión entre movimientos, la distribución espacial entre cuerpos.

CE (min.3): Yo creo que se ha conectado todo más rápido ayudado por el hecho de que, como no me podía fiar mucho del foco porque realmente no hace un foco de visor “completo”... esta cámara, entonces, intentaba estar todo el tiempo en torno a los dos metros, y sabía que además por debajo de 1,5m, a diferencia de otras sesiones en las que he podido rodar con vídeo más de cerca, realmente a medio metro o incluso, con el *iPhone* menos... entonces aquí como a menos de metro, metro y poco.. sabía que no iba a tener foco. Era como un lazo invisible que he tenido que tejer... una “cuerda”, desde el principio, de un metro y pico.

(min.5-6): Entonces nos hemos movido en esa cosa (de la distancia mantenida), pero mucho más despacito, los primeros minutos ibas más despacito, salvo en algún momento. Y luego, lo que se produce es: empieza el motor, entonces tú entras en el ritmo de la cámara, y yo, a partir de ahí, entro en tu ritmo. A ese ritmo me engancho. [...] Aunque evidentemente a mí la cámara (con motor en marcha) también me ha suscitado un ritmo. Me ha suscitado un estado de tensión que no tenía... que no he tenido en todo el laboratorio, de hecho. [...] Y entonces ahí sí he sentido dentro de eso que cuando, al minuto, minuto y pico, se ha producido una mínima sincronía, ha habido un momento en que todo ha sido un sólo movimiento... como que la sensación ha sido que el último momento... ha sido un sólo movimiento.

(min.6-8): Porque yo al principio cuando he empezado, claro, he empezado con una situación completamente nueva y es: yo empiezo y no estoy rodando. Entonces... ¿cuándo empiezo a rodar? (a activar el motor de cámara). [...] Estaba totalmente en una discusión mental... y al minuto y pico me he dicho: “no lo vas a poder decidir, es que cada encuadre es un buen plano y me gusta, me gusta”... no sé, me gustaba todo. Y entonces me he dicho: “bueno, pues... va tener que decidir tu cuerpo”... es decir: “tú olvídate de ahí... ya habrá un momento en el que te pongas a filmar, no va a ser el plano, no va a ser tal punto o tal otro, necesitas unos minutos” [...] Y, de hecho, no sé en qué momento he empezado a rodar [...] Y es la primera vez... es decir, hasta ahora he intentado no pedirle nada a la mente (durante las sesiones anteriores), sobre todo, ni al cuerpo. No es la primera vez entonces que no le pido nada a la mente, pero sí la primera vez que se lo he pedido directamente al cuerpo.

(min.9): Y luego he vivido otra cosa que me parece también muy del celuloide, y que no había pensado, y es que la sensación que se me ha quedado al final creo que

no pasaría con el vídeo [...] y es por el hecho de que sabes que está ahí la película (en el chasis de cámara). [...] Es como que lo tenías concentrado [...] te dices: “voy a vaciar este rollo” (de película Super 8), y como que tú también te vacías con el rollo. Entonces, realmente, la sensación de desplome y de vaciamiento de algo que estaba ahí concentrado y que lo has liberado es mucho más intensa.

Sesión 10 (17/03/2017)

Cámara: Aaton XTR PROD

Óptica: Zeiss 10mm

Formato: Super 16mm

Peso: 7,5 Kg.

VL (min.1): Hoy, como que he encontrado un patrón. Entonces me permitía jugar con él, conmigo y a la vez contigo. Y reproducirlo de distintas maneras en función de cómo estuvieses tú o cómo reaccionases. Y sí que ha habido un momento en el que lo has pillado, y entonces ibas a la vez cuando querías.

CE (min.2-5): Por mi parte, me he podido mover bien con la cámara, es una cámara como que puedes tener muy pegada, haces mucho cuerpo con ella, entonces me he podido mover muy bien. He echado en falta, es verdad, que al moverte tú tan rápido no se producía una tensión más lenta, pero al mismo tiempo más intensa. Yo sentía esa conexión más lenta e intensa los últimos días, con un movimiento más suave, y que producía como que las distancias se ajustaban más rápidamente. [...] sentía más... como incluso me pasaba con las cámaras más ligeras, como la primera cámara de mano (en la sesión 3), el disfrute de movimiento... podía subir y bajar y demás, pero no que estaba produciéndose algo a través de la cámara. Y claro, aquí la cuestión es por qué. [...] ¿Qué ocurre aquí?, que hoy no tenía película (en el chasis de cámara). [...] Creo que esa tensión es fundamental, porque el otro día cuando lancé el rollo de Super 8, estaba en éxtasis. [...] Entonces el hecho de que aquí, incluso, no pase nada si tuviera cualquier desajuste de foco... daba igual si se desajustaba el foco o mi propio cuerpo porque no estaba rodando.

CE (min.13): Creo que la cosa funciona más... cuando es más aceite que aire lo que tenemos alrededor.

VL: ¿A qué te refieres?

CE: A que todo va con... los movimientos son más densos. Más lentos o más densos.

VL: ¿Crees que funciona más cuando es más denso?

CE: Sí, cuando es más denso. Y creo que, en parte, también eso es porque ayuda de por sí a un mayor magnetismo en las distancias. Creo que, si no, hay como un lazo amplio en el que tú te mueves y yo te sigo o no te sigo. Y si te sigo sobre tu movimiento, sí, se produce una energía, pero es mucho más intensa la energía cuando hay una cosa

como en el *butoh*, cuando hay una cosa que justamente por un movimiento... es decir, cuando noto tensión y densidad en tus movimientos, creo que siempre va a producir más cosas.

(min.14-15): Sabes, una cosa con la que también empecé a tener una sensación extraña pero real es: salen más cosas cuando más cuesta. [...] Yo creo que al principio estaba como muy preocupado de: “ah, una cámara móvil, que sea una cámara al hombro, que no sea una cámara... con demasiado peso”. [...] Pero ahora siento que aparecen más cosas cuando hay más, no sé si llamarlo sufrimiento, pero un... una mezcla de esfuerzo y... el esfuerzo en el lado de la tensión. [...] Creo que cuando es como muy ligero, muy volátil, sí se produce de alguna manera una especie de fluidez, incluso como de energía de juego, pero no... esa tensión.

(min.17-18): También había momentos que estaba como con eso (esa dinámica)... como con las cámaras más ligeras o ergonómicas de las primeras sesiones. Estaba como en una especie de “gustarse técnico”, de puedo moverme, puedo subir, puedo bajar... puedo estirar una pierna, puedo volver a subir, puedo girar sobre mí mismo y, entonces, era como: “me estoy perdiendo, me estoy...”, como que eso me diluía un poco también.

VL (min.19): Bueno...

CE: Pero es que es eso...

VL: Que no se ha filmado nada.

CE: No se ha filmado. Es que estar con una cámara vacía es...

VL: Falta lo esencial.

CE: [...] yo me planteaba un poco este mito de, aunque no hubiera película, ¿no? Porque estoy experimentando... cosas que se experimentan solamente con la cámara, es decir, no para el espectador, sino del cuerpo filmante. Pero claro, creo que lo filmante necesita siempre de sentir... la tensión de estar realmente filmando.

7.2

Conversación con Pascale Feghali¹⁸⁴

Pascale Feghali (min. 5-6): Tenía que ver mucho con las necesidades que tenía (Rouch). Por ejemplo, “no puedo hacer eso, ¿cómo lo voy a conseguir? Pues trabajando esta parte del cuerpo”. Y se definieron estas cinco posturas de base, a las cuales siempre tenemos que regresar para poder hacer otro ejercicio después. Para encadenar.

Ahora, para el curso que hemos hecho (en Media Lab Prado, Madrid, 2016), he añadido algunas cosas, como el *butoh* japonés. Porque me parecía que todo lo que tenía que ver con la lentitud podía ayudar. Los ejercicios de *butoh*, sobre todo para tener... cómo andar muy lentamente y guardar el equilibrio y sentir cómo el peso va de un lado a otro del cuerpo, ... pero luego, lo he pensado, me he dicho: “a lo mejor tenía que guardarlo como puro porque luego se pierden las cosas, no?”.

(min. 7): Y con cada postura... tenemos que tener los hombros relajados, la espalda recta, las piernas un poco flexionadas. ¿Por qué? Para permitir luego, si tenemos que encadenar e ir a otro ejercicio, de cara a andar y no tener este movimiento vertical de la cámara (*gesto de “trompicones” de arriba abajo*). Así que estas posturas permiten manejarse luego con los cambios.

(min. 11-12): Al principio, cuando estás aprendiendo, estás muy pendiente o, por ejemplo, cuando tengo un rodaje y me estoy preparando, práctico la *gimnasia filmica* todos los días de antes. Estoy pendiente de corregir las posturas, para

¹⁸⁴ El presente epígrafe transcribe los extractos más significativos de la conversación mantenida con la antropóloga y cineasta Pascale Feghali en Madrid, en julio de 2017.

ver un poco... pero luego en el rodaje, no, estoy en lo que estoy filmando y mi cuerpo no existe. Es que es esta cosa de poder... de trabajar tanto el cuerpo que te olvidas de él durante el rodaje.

Carlos Esbert: Sí, es una idea, que si mal no recuerdo, salía a menudo durante el taller: “entrenar el cuerpo para olvidar el cuerpo”.

PF: Sí, sí, lo importante es olvidarlo durante... porque si estás pendiente de ti durante el rodaje y no de las cosas que están pasando... es que no hace falta la gimnasia, ¿no?, es que te está como liando más que otra cosa. Pero la idea es de liberarte de esto, porque tienes el control, pero el control cuando más lo trabajas como que es algo que actúa más en el inconsciente, no eres consciente de tus movimientos. Y eso de verdad, por haberlo probado, a veces es que te quita incluso la sensación de gravedad.

(min. 14): [...] y yo, como no soy muy de técnica, pongo la cámara con las mínimas opciones, y no quiero ni que mi cuerpo, ni que la cámara me impidan estar presente con lo que está pasando. No me gusta que la cámara sea también un filtro. [...] mi cuerpo y la cámara forman una entidad... y estoy muy presente, una esponja hacia el exterior.

(min. 16): Todo lo que es espontaneidad, improvisación, se trabaja antes. No es que llegas y ¡bum! Por eso lo más importante... es que ellos están haciendo (los cuerpos filmados) su improvisación para ti, y tú no sabes lo que vas a rodar. Por eso tienes que estar muy presente. Yo antes de un rodaje, la noche anterior, no hablo con nadie, estoy como en un estado de concentración, de sacar todo, de hacer la respiración (ventral)... para vaciarme un poco y estar así como... receptiva.

CE (min.19-20): Y está la cuestión, que hemos practicado también en el trabajo de la *gimnasia*, la importancia de cómo entrenarte y prepararte para que te ayude a saber entrar en el ritmo del otro.

PF: Siempre doy el mismo ejemplo: si estás rodando una persona mayor no es igual que un deportista. Y con la persona mayor, tú tienes que estar tranquilo, tienes que dejarle el tiempo de sus silencios... el tiempo de hablar, el tiempo de sus acciones.... Si estás agitado, no estás en el mismo ritmo de la persona que estás filmando, así que tienes que ponerte en esta situación también. Lo que pueda venir viene, y acogerlo así, tranquilamente.

CE (min.21-24): Era una cosa que notaba, sinceramente, con el avance de las sesiones en la *gimnasia*, cuando hay un momento, cuando la base ya está y empiezas a hacer ejercicios en relación al otro. Creo que fue en la quinta o sexta sesión, para mí fue un día importante como sensación. [...] No tanto de decir: “ya mis piernas están mejor” [...] sino de decir: “ahora esto me ayuda a que en realidad mi preocupación está en el otro, en los movimientos del otro y... me acoplo a ello”.

PF: Sí, pero es una doble cosa. Porque, por un lado, te estás mimetizando con el movimiento del otro, si él baja tú bajas, [...] siguiendo lo que él está haciendo, pero al mismo tiempo tú tienes tu puesta en escena, y si él está girándose, a lo mejor tú no quieres girarte con tu cámara, y paras y... así que es una doble puesta en escena. La de

la persona que estás siguiendo y la de tu mirada. [...] Así que es un acercamiento, pero al mismo tiempo como una distancia. Estás siempre jugando con esto.

CE: Habría como dos ritmos que se encuentran. No sólo dos cuerpos sino también dos...

PF: Sí, pero es más para dar una visión de unidad, porque a mí lo que no me gusta es que la cámara esté haciendo un movimiento y el protagonista otro, que uno ande así y el otro así (*marcando con las manos direcciones opuestas*). Prefiero ajustarme a este ritmo. Pero la puesta en escena depende también de cómo voy a elegir rodarla... si estoy de lejos, si me voy a mover, si no me voy a mover.

CE: Pero son cosas que quizá en el momento no decides.

PF: Es que... a veces es tu cuerpo el que te lo pide. Te olvidas del cuerpo, pero también estás pendiente de él. No sé, es una cosa un poco paradójica.

CE: Sí, pero como que de alguna manera... se conectan.

PF: Sí, a veces, cuando estoy andando mucho, hay un momento que mi cuerpo me dice que no, "ahora hay que parar". Y dejo al otro seguir andando. [...] La mirada estaba cansada del movimiento de la cámara, ¿sabes? Y había que parar. Es una relación muy estrecha con el cuerpo.

CE (min.25-26): Y en ese sentido, cuando hablamos de esos dos movimientos, el movimiento del otro, el del sujeto filmado, y el movimiento propio, y cómo se relacionan y se conectan, ¿qué papel tendría ahí también otro elemento que hablas a menudo y que está muy presente en la *gimnasia*, que es la idea de disociación? Entrenar para la disociación, disociación a partir del cuerpo, porque aquí parece esto de que hay un movimiento por un lado y un movimiento por otro, ¿no? ¿Qué relación puede tener o qué importancia tendría por sí sola la disociación en la *gimnasia filmica*?

PF: Pues es parte de las necesidades que había. Por ejemplo, mover la parte superior del cuerpo y no la parte inferior. Depende de lo que estés rodando. Y no lo piensas tanto al final en términos de disociación, lo que buscas es tener una parte estable para que aguante, soporte el movimiento de la otra parte. Es más como un equilibrio.

CE: Pero claro, con lo que dices, sería como una cosa más desde un inicio. Es decir, la propia filmación, como que pide un principio de disociación, digamos, la necesidad de poder estar haciendo un movimiento con los brazos... y otro movimiento con las piernas. O mirando una cosa y....

PF: Sí, pero viene de los planos que estás buscando... Es más como un control del cuerpo, lo veo más así, que tienes tanto control sobre tu cuerpo que lo puedes disociar. Si lo necesitas.

(min.28-29): Por eso hay que corregir los ejercicios, hacerlos bien, para que sean como una costumbre de movimientos. La respiración también. Normalmente no hacemos la respiración como en *Yoga*. Normalmente no llenamos el vientre mientras estamos inspirando, hacemos lo contrario. Pero eso lo vas incorporando y empieza a ser como una costumbre. [...] Es la base porque te da como... cuando puedes relajar y

contraer tu centro de energía, ya que toda la energía viene del vientre. Y hay que saber difundirla, y la respiración ayuda a ello.

PF (min.35-37): Lo bueno de la *gimnasia* es que todo el mundo puede hacerla. Se puede lograr en, no sé, en 15 sesiones, se puede ya controlar el cuerpo. Pero luego se necesita mucha práctica para olvidarse del cuerpo. Y eso puede permitir a cualquier persona el hacer cine. Y pienso que es un logro importante, que investigadores de otro ámbito, por ejemplo, de arqueología, o de otros, que quieren filmar, lo puedan hacer. Es también como una democratización, en cierto sentido.

CE: Sí, aunque luego uno decida, porque... hay varias maneras de filmar, ¿no? Hay quien se puede sentir cómodo filmando siempre en trípode, o filmando de otras formas. Pero sí, es verdad, por ejemplo, tuve la experiencia en un pequeño seminario con alumnos de fotografía (no cinematográfica), en un Máster en Fotografía Artística y Documental [...] y todos hacían vídeo con su cámara de fotos (cámaras DSLR), que ahí, de nuevo, es un instrumento, es una herramienta de trabajo muy diferente a las cámaras de Rouch de los 60-70, no mejor o peor, pero sí un instrumento con el cual es muy difícil *hacer cuerpo* con él. [...] Y un día les propuse una sesión de *gimnasia fílmica* para que simplemente fueran conscientes de la cantidad de necesidades que surgían. Y les decía: “claro, podéis filmar en trípode, podéis filmar cada uno... pero si en algún momento tenéis la necesidad y la voluntad de poder moveros con la cámara, un poco de bailar con la cámara, o seguir a un personaje, y mantener una relación más sensible en el movimiento con la persona filmada, fijaos qué de problemas surgen cuando, por un lado, tienes esta herramienta (la cámara *réflex* digital de fotos que hace vídeo) y, por el otro, tienes un desconocimiento total de las necesidades de tu cuerpo”.

7.3

Conversación con Mauro Herce¹⁸⁵

Mauro Herce (min. 11-13): La película ya pre-pensada y absoluta donde el rodaje no es más que una ejecución de una serie de ideas preestablecidas, creo que es un camino del que, de manera fértil, algunos consiguen todavía extraer cosas interesantes. Pero para mí es un camino que de alguna manera ya no es interesante como espectador, y como cineasta mucho menos. [...] Por un lado está esa especie de impresión como espectador, es decir, estoy cansado de ver una serie de películas que ya no me aportan demasiado, porque pueden ser más o menos brillantes o mejor ejecutadas, pero me parece que lo esencial no está pasando y lo esencial tendría que ver para mí con esta especie de transformación de la que hablas, pero transformación desde la comprensión profunda de algo. Y esa comprensión profunda solo se puede dar, para mí, cuando te pones en un cierto estado de disponibilidad, creas una especie de marco contenedor de cosas, donde de alguna manera delimitas el terreno de trabajo, pero... no todo vale, porque llegas al rodaje con una serie de requisitos y condiciones, pero sabes que en el mismo rodaje se van a dar las cosas más valiosas.

(min. 14-15): Esas cosas van a pasar, por un lado, si realmente disponemos de tiempo. Creo que es importante tener tiempo para poder estar en el lugar y por otro lado te pones en un contexto particular. Te haces un poco disponible para vivir una serie de cosas, de alguna manera transformadoras. Es algo que cada vez me parece más indispensable en el cine que estoy esperando ver como espectador y

¹⁸⁵ El presente epígrafe transcribe los extractos más significativos de la conversación mantenida con el cineasta y director de fotografía Mauro Herce en Madrid, en octubre de 2016.

sobre todo en el cine que quiero hacer como cineasta. [...] Para mí la película es más que una simple película, tiene que ser como un proceso de transformación de mí. Entonces, para que pase de manera poderosa, creo una especie de marco o lugar de trabajo y luego me pongo en un estado de disposición plena. Tengo mucha confianza en que la realidad, cuando la observas detenidamente y estás en un cierto estado de concentración, te va a revelar un montón de cosas quizás más poderosas e importantes, que aquellas que hayas podido prefigurar antes de empezar. Es algo en lo que tengo mucha confianza y mi método de trabajo cada vez tiene más que ver con eso, en la experimentación, en la transformación a través del proceso. Es una manera más intuitiva, quizás en el principio, como en *Arraianos*, porque de alguna forma pienso que es lógico que sea así.

(min. 21): Nosotros ahora debemos hacer una película en un tercio menos de tiempo del que se hacía antes y, además, parece que ya no tenemos esa capacidad imaginativa, ni esa paciencia y relación con las cosas. Sin embargo, sí que tenemos algo nuevo que son estas cámaras digitales, esta manera de filmar aparentemente tan fácil, o sea, tener una cámara entre tus manos y ver a través de un encuadre, es fácil, poder grabar durante horas y en el mismo proceso, entender qué está pasando.

(min.29-30): Desde el principio, de una manera más inconsciente e intuitiva y ahora de una manera más buscada, no estoy más que tratando de buscar todo el tiempo y pasar mucho tiempo rodando. Y el rodaje para mí es la manera de llegar a este momento de suspensión, y a veces lo comparo con el tirador de arco, eso que a veces hemos leído de la filosofía *Zen*, del tirador de arco, ese momento donde estás presente, donde finalmente consigues estar presente, donde eres uno entre el arco y tu respiración. [...] Creo que entras en un plano muy extraño donde estás más presente que nunca, donde todo tu yo y el presente y lo que está pasando entre tú, la cámara y el lugar, entra en una especie de armonía extraña, en una especie de hiperconciencia, concentración, de flotación, y empiezan a pasar cosas con las que tú, tu lenguaje consciente, tu cabecita pensante, de alguna manera queda medio anestesiada. Y tu cuerpo hace un todo con lo que pasa allí, te conviertes un poco en ese barco, en esa vaca, en ese campesino. Suena un poco exagerado, pero es verdad que la cámara es un poco un instrumento de concentración absoluta. Es algo que permite el digital, también seguramente se da en el cine (fotoquímico), pero a mí el digital me lo ha permitido mucho porque te permite filmar tanto tiempo y aunque no estés filmando, estar simplemente mirando a través de un encuadre, estás todo el rato buscando. [...] Estás ahí, insistiendo, insistiendo, insistiendo y de repente surge una chispa extraña, una especie de momento de comunión, y esa especie de chispa te lleva hacia un camino.

(min. 42-43): En algún momento entendí que esta persona (el protagonista de la película *Ocaso*, de Théo Court, 2010) tenía un tiempo propio. O sea, que hay personas que tienen un tiempo propio. Están en un tiempo diferente a los demás. Seguramente todo el mundo tiene su tiempo, pero esta persona tenía un tiempo particular. [...] Esta persona está en otra gracia, está en un tiempo propio y de repente el decir: “algo en el tiempo y la distancia de estos planos tiene que tener que ver con este señor”. Es decir, no es lo mismo hacer un paneo con alguien que viene

desde lejos, se te acerca y luego se vuelve a alejar, que una persona que siempre la filmas desplazándose a la misma distancia, ¿no? Eso es algo que yo creo que a esta película le venía bien, que cuando hiciera *paneos* esta persona siempre estuviera a la misma distancia. Creo que la musicalidad de un plano, es decir, estos cambios de escala producen algunos cambios en la musicalidad del plano. Cuando una persona se te acerque o se te aleje o se quede siempre a la misma distancia, produce un tipo de música y de ritmos diferentes y con este señor estamos hablando de tiempos, estamos hablando de ritmos, estamos hablando de música. Entonces, entender que hay una correlación entre el encuadre, entre la distancia a la que filmas algo, la velocidad a la que mueves la cámara.

(min. 46-49): Yo venía de hacer una película en París que no me gusta mucho, no rescato tantas cosas interesantes, es una película que se llama *Rives* (de Armel Hostiou, 2011). Pero de alguna manera... fue como antesala un poco a lo que pasó en *Arraianos*. [...] Se hizo con una *Canon 7D*. Una película con un guion enorme, muchísimos decorados, muy poco medios, casi todo sin permisos, muy improvisado... de decir: "ostras, ¿cómo vamos a filmar toda esta cantidad de escenas, sin tiempo, sin dinero y sin permisos?, o sea, aquí no podemos plantar un trípode, no podemos planificar enormemente las cosas, tiene que ser muy "a salto de mata". Además, es que empezaban a haber estas cámaras pequeñas, de una calidad más o menos aceptable, con un tamaño pequeñito. Me apeteció probar lo de la cámara en mano, entonces empezar a experimentar cómo era la cámara en mano en ese momento, empezar a entender cosas sobre la cámara en mano. Es en esas películas donde empecé a entender que una cosa es el tiempo de la acción que tú estás filmando, que tiene un tiempo propio y otra cosa es el tiempo de la cámara. Esos dos tiempos pueden estar en ecuación, es decir, una persona mueve un brazo a la derecha, tú puedes mover un brazo a la derecha casi al mismo tiempo, depende de tus reflejos y lo atento que estés, o puedes jugar, puedes empezar a decidir qué pasa cuando la cámara lleva un cierto retraso o una cierta anticipación respecto a lo que está pasando. Forzosamente te obliga a pensar qué tanto sabe la persona que está filmando sobre lo que va a pasar, o sea, la impresión de verdad va a ser otra. Creo que una cámara que lleva un cierto retraso sobre las cosas, la impresión sobre lo que está pasando es mayor que cuando la cámara se anticipa o lo hace al mismo tiempo que en una película de ficción habitual donde han repetido todo 14 veces, tú ya sabes lo que va a pasar y lo puedes hacer casi a la misma vez, pero, sin embargo, cuando empiezas a retrasarte un poco, la impresión es otra.

(min. 52-54): En *Arraianos* seguramente hubo un poco esa seguridad de decir: "venga, la cámara en mano es algo que me gusta porque es como muy transparente, es como muy inmediato lo que puedo pensar y hay una correlación casi inmediata en el encuadre, no solamente desde dónde te pones y cómo te mueves". Te puedes mover muy rápidamente y te puedes mover tú físicamente para empezar el encuadre en un sitio o en otro y también decides la velocidad a la que se van a mover las cosas. Eso se decide con mucha facilidad, con mucha rapidez, mucho más que con un trípode. Entonces, de alguna manera, la cámara es quizás más transparente, más representativa de lo que estás pensando, de lo que tu cuerpo está sintiendo y de lo que está pensando. La cámara se vuelve muy representativa de los procesos por los que tú estás pasando. Entonces en *Arraianos* quizá fue una toma de conciencia mayor

en ese sentido, un decir: “aquí están pasando una serie de cosas que tienen su propio ritmo y tengo una velocidad de adaptación mayor a esto que cuando estoy con un trípode, cuando estoy con otro tipo de dispositivos”. Pero esas son cosas que quizá ya había podido pre-intuir en la película francesa, es la primera vez que hago cámara en mano durante mucho tiempo. [...] Entonces es algo que me empezó a pasar mucho en *Arraianos*, decir: “da igual, no te preocupes por tenerlo todo encuadrado, en que se vea todo, en que se entienda, a lo mejor es más interesante tratar de incorporar lo que estás sintiendo de una manera más profunda y que tiene más que ver con lo que te parece que es el tema de la película o por dónde tiene que ir”. Y en relación a eso, el estado de ánimo en el que yo estoy cuando filmo algo determina muchísimo el tipo de imágenes que voy a tener. Es decir, si yo llego al rodaje ultra acelerado, nervioso, con una idea muy a priori de algo, el tipo de imágenes que voy a tener va a ser muy diferente que, si llego a este lugar con una mirada un poco al principio asombrada o maravillada por las cosas. Entonces me parecía como que estábamos hablando de una película que también habla de lo inmanente, de una especie de forma de trascendencia de la naturaleza, del mundo, de la belleza de vivir, aunque suene un poco *new age*. O sea, me parece que había belleza por todos lados: la naturaleza, los animales, en estas personas... y que, si yo me autosugestionaba, en una especie de... voy a decirlo de una manera un poco caricatural, una especie de *método Stanislavski* para el *cameraman*. Me parece entender de lo que hablaba Stanislavski cuando decía que los actores tienen que autosugestionarse un estado, recordar momentos vitales y desde ahí autosugestionarse un estado de ánimo para interpretar escenas. Parece que también podría darse una especie de *Stanislavski* del *cameraman*. Es decir, si trato de llegar al rodaje en un cierto estado de recepción y de curiosidad, las imágenes van a tener algo de eso. Entonces cuando yo me maravillo ante lo que está pasando, si miro todo esto como si fuera por primera vez, sin un juicio crítico que está todo el rato ordenando, las imágenes van a tener esa especie de impronta.

(min. 63): Para mí una película es más que una película, es una experiencia transformadora de aprendizaje profundo de mí, no sólo de entender cosas concretas y prácticas del oficio, del lenguaje, sino como experiencia vital y transformadora de mí. Si no, me parece que no valdría la pena.

7.4

ÍNDICE DE FIGURAS Y MATERIALES AUDIOVISUALES

Índice de Figuras

Figura núm.	Descripción	Autor	Pág.
Figura 1	Cámara Bell&Howell Filmo 70 D		p.110
Figura 2	Cámara Éclair NPR		p. 112
Figura 3	Rouch portando la Bell&Howell Filmo 70	Fondation Jean Rouch	p. 116
Figura 4	Rouch portando la Éclair NPR	Films du Jeudi	p. 116
Figura 5	Cámara Aaton 7LTR		p. 117
Figura 6	Evocación de <i>le chat sur l'épaule</i>	NINE	p. 119
Figura 7	Operador portando Cámara Aaton LTR	American Cinematographer	p. 120
Figura 8	Operador portando Cámara Éclair NPR	TFG Transfer	p. 120
Figura 9	Conjunto de Cámara Aaton + accesorios	Raymond Depardon	p. 121
Figura 10	Cámara Kinor H		p. 122
Figura 11	Cámara Aaton XO		p. 124
Figura 12	Chris Fawcett opera la Aaton Xo sobre una <i>steadicam</i>	Ben Russell	p. 126
Figura 13	Cámara Red One Mysterium-X		p. 127
Figura 14	Cámara Canon Vixia S21		p. 132

Figura núm.	Descripción	Autor	Pág.
Figura 15	Dibujo <i>dolly</i> en <i>People'sPark</i> , cuaderno de rodaje	Libbie D. Cohn	p. 137
Figura 16	Cámara JVC PROHD GY-HM700		p. 140
Figura 17	Cámara JVC GY-LS300		p. 142
Figura 18	Mano sostiene óptica cine sobre JVC 300	Arturo Prieto	p. 144
Figura 19	Cámara iPhone 5		p. 146
Figura 20	Cámara Black Magic <i>Ursa Mini</i> EF		p. 149
Figura 21	Incorporación de accesorios sobre el "núcleo" de la <i>Ursa Mini</i>		p. 150
Figura 22	Cámara Braun Nizo 801 Macro – Silver		p.152
Figura 23	Manos sostienen vídeo cámara digital	Arturo Prieto	p.153
Figura 24	Manos sostienen vídeo cámara Super 8	Arturo Prieto	p.153
Figura 25	<i>Hacer cuerpo</i> con la JVC 300	Arturo Prieto	p.154
Figura 26	<i>Hacer cuerpo</i> con la Nizo 801	Arturo Prieto	p.154
Figura 27	Cámara Aaton XTR Prod		p.157
Figura 28	<i>Paneando</i> de izda a dcha	Alberto Cabrera Bernal	p.168
Figura 29	Basculación cadera de izda a dcha	Alberto Cabrera Bernal	p.168
Figura 30	Postura 1: <i>a la altura</i>	Alberto Cabrera Bernal	p.171
Figura 31	Postura 2: <i>a la media altura</i>	Alberto Cabrera Bernal	p.172
Figura 32	Postura 3: <i>abajo</i>	Alberto Cabrera Bernal	p.173
Figura 33	Postura 4: <i>boca arriba</i>	Alberto Cabrera Bernal	p.175
Figura 34	Postura 5: <i>boca abajo</i>	Alberto Cabrera Bernal	p.176
Figura 35	Taller de <i>gimnasia filmica</i> en la UPV (Bilbao, 2019)	Carlos Esbert del Moral	p.183
Figura 36	Posturas básicas de tren inferior en <i>Chi Kung</i>	Alberto Cabrera Bernal	p.249

Listado de enlaces a los materiales audiovisuales facilitados en la tesis

Secuencias/fragmentos analizados de la filmografía de Jean Rouch:

Tourou et Bitti (1971)

https://www.dropbox.com/s/smypae29l0pnb0b/1.%20Tourou%20et%20Bitti%20%281971%29_reed.mp4?dl=0

Architectes d'Ayorou (1971)

<https://www.dropbox.com/s/e2uaw31f92ezd8s/2.%20Architectes%20d%27Ayorou%20%281971%29.mov?dl=0>

Horendi (1971)

<https://www.dropbox.com/s/w9qyozkkqsoqeu3/3.%20Horendi%20%281971%29.mp4?dl=0>

Secuencias/fragmentos analizados de la filmografía de otros cineastas:

San Clemente (Raymond Depardon, 1982)

https://www.dropbox.com/s/uhbcu5djsan7fsw/1.%20San%20Clemente_R.Depardon%20%281982%29.mp4?dl=0

Belovy (Victor Kossakovsky, 1993)

https://www.dropbox.com/s/az2wtbij4e85w2f/2.%20Belovy_V.Kossakovsky%20%281993%29.mp4?dl=0

Trypps #6 (Malobi) (Ben Russell /Chris Fawcett, 2009)

https://www.dropbox.com/s/1xs7tonfiyaa1o/3.%20Trypp%20%236%20%28Malobi%29_B.Russell%20%282009%29.mp4?dl=0

Arraianos (Eloy Enciso / Mauro Herce, 2012)

https://www.dropbox.com/s/98d1och3rgtzip0/4.%20Arraianos_E.Enciso%20%282012%29.mp4?dl=0

People's Park (Libbie D. Cohn y JP Sniadecki, 2012)

https://www.dropbox.com/s/j33tcho7cw0ln5s/5.%20People%27s%20Park_L.D.Cohn%20%26%20JP%20Sniadecki%20%282012%29.mov?dl=0

Fragmentos analizados de las sesiones seleccionadas del Laboratorio *Kino-Dérives 17*:

Sesión 2: <https://www.dropbox.com/s/omsmbxgkps9rzge/Sesion%202.mp4?dl=0>

Sesión 3: <https://www.dropbox.com/s/x2zseoc6kafar5/Sesion%203.mp4?dl=0>

Sesión 4: <https://www.dropbox.com/s/jptnxtm8w6a137x/Sesion%204.mp4?dl=0>

Sesión 5: <https://www.dropbox.com/s/kt9yu9evpvsuct/Sesion%205.mp4?dl=0>

Sesión 7_1: https://www.dropbox.com/s/5vniz7kl75jaktn/Sesion%207_1.mp4?dl=0

Sesión 7_2: https://www.dropbox.com/s/vjr2q7eme6uvvg14/Sesion%207_2.mp4?dl=0

Sesión 8: <https://www.dropbox.com/s/rvhv698ohthoac4/Sesion%208.mp4?dl=0>

Sesión 9: <https://www.dropbox.com/s/duhs1hkphgjafvo/Sesion%209.mp4?dl=0>

7.5

RESUMEN / ABSTRACT

La *cámara-cuerpo* de Jean Rouch se propone como eje vertebrador de la presente investigación desde su condición de particular dispositivo filmante al servicio de la experimentación cinematográfica y el encuentro cercano con los cuerpos filmados bajo el foco de la intermediación de lo maquínico y lo corporal.

Un dispositivo de filmación concebido desde su dimensión tecnológica en el que, a partir de nuevos marcos desde los que repensar los dispositivos audiovisuales, los ensamblajes, ajustes y maquinaciones de la *cámara-cuerpo* se despliegan en el acto filmante, entendida como el escenario de su *praxis*, donde la performatividad del cuerpo filmante se escenifica a partir de la necesidad de interconexión con los cuerpos filmados.

La conjunción de cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara opera aquí a través de la interrelación entre metodologías de filmación (*software* del dispositivo) y especificidades de cuerpo y cámara (*hardware* del dispositivo) donde lo técnico, lo artístico y lo maquínico forman parte de una recuperación de la *tekhne* en su sentido de usos expresivos para una herramienta creativa que opera su *machinatio* en cada experiencia de filmación.

Variables de un particular *software* y un particular *hardware* que se articulan y retroalimentan entre sí a partir de la propuesta de un modelo de *praxis* filmante conformado por las necesidades primordiales y las metodologías de rodaje que habitan los rasgos identitarios de Jean Rouch a principios de los años 70; etapa de consolidación de su singular *modus operandi* filmante como cineasta-antropólogo cuando, por primera vez, sintetiza su concepción del *sumum* de la experiencia de filmar al otro a través del enigmático término del *cine-trance*.

La investigación establece su principal foco en el acto filmante en sí mismo, vehiculado por esa singular *cámara-cuerpo* a través de los vínculos cuerpos filmante-cuerpo filmado en sus diversas coreografías; en el antes del vínculo película-espectador; en lo acontecimental frente a lo representacional; en un escenario poco frecuentado en el conjunto de los estudios cinematográficos.

El dispositivo *cámara-cuerpo* es circunscrito y puesto a prueba a través de diferentes metodologías de investigación entre las que destacan una exploración de los comportamientos de la *cámara-cuerpo* en las *praxis* de cineastas posteriores a Jean Rouch, así como el desarrollo de un laboratorio de experimentación fílmica donde experimentar el dispositivo en primera persona a través de diferentes tecnologías de cámara.

La tesis se propone, finalmente, como espacio para la recuperación, reflexión y apertura a un diálogo ofrecido tanto a investigadores como a cineastas que se interesen por las posibilidades de dispositivos de filmación concebidos como vehículo para una experimentación cinematográfica, donde la componente intuitiva y experiencial de nuestro cuerpo, y donde la articulación tecnológica, se ponen al servicio de la escucha y la incorporación del otro en la creatividad filmante.

Palabras clave: *cámara-cuerpo*, dispositivo filmante, *praxis* filmante, *tekhne*/tecnología, Jean Rouch, *cine-trance*, *modus operandi* filmante, tecnología de cámara, cuerpo filmante-cuerpo filmado, performatividad, *gimnasia fílmica*.