

# La Filmografía del Antropólogo Jean Rouch (II)

## El Otro complementario

Vivina Perla Salvetti <sup>1</sup>

Ciencias Antropológicas, UBA



Proponemos que la cámara sobre los hombros del antropólogo Jean Rouch devenía en un Otro que dinamizaba al grupo sin recurrir al conflicto. Se recuerdan escenas de sus películas que respaldan las afirmaciones respecto de la libertad que ofrecía a los participantes para ser lo que ellos quieran ser.

En claro contraste, la postura teórica del sociólogo *Edgar Morín* para filmar en 1960 la "tribu" de los parisinos, produjo, de hecho, la obturación de la mirada procedente de un Otro complementario mediada por el manejo personal de la cámara, para sustituirla por el Ojo omnisciente de la Cámara como catalizador de una Verdad abstracta y elusiva. Las dificultades que presentó Rouch como cineasta para definir a posteriori su destreza técnica y mise-en-scène, abren la reflexión respecto de las limitaciones del carácter lineal del discurso para describir

<sup>1</sup> Segunda parte del contenido presentado durante las IX Jornadas de Investigación de Antropología Social Santiago Wallace, realizadas entre los días 27 al 29 de noviembre de 2018, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, CABA (Versión de Autor para la revista ALMA Cultura & Medicina)

fenómenos creativos emergentes.

Los hallazgos de Rouch que cuestionan la objetividad de la cámara impuesta, oculta o a la vista de todos, merecen recuperarse en Teoría de Comunicación visual.

### Crónica de un verano: Las trampas del discurso

Luego de filmar en Costa de Marfil *La Pirámide humana*, Rouch fue invitado en 1960 por Edgar Morín, un desconocido teórico de cine, a filmar un documental parisino. Aunque esta filmación catapultase a Rouch fuera de los círculos de cine

etnográfico donde *ya había obtenido* varios premios, una breve comparación entre *La Pirámide humana* y *Crónica de un verano*, nos revela el abismo entre las miradas de ambos realizadores, evidente en las puestas en escena producidas por cada uno. (Ver cuadro “diferencias irreconciliables”)

En principio, Rouch fue convencido por Morín a experimentar con la cámara como piedra de toque, que *provoca el conflicto* como único medio de alcanzar *dialécticamente* una Verdad elusiva.<sup>2</sup> El modo en que esto se llevaría a cabo durante la filmación efectiva constituyó uno de los motivos de la incomodidad manifestada por Rouch durante todo el rodaje, y generó constantes discusiones al interior del set.

El mismo Rouch comentaría explícitamente después lo mal que se sintió durante un almuerzo filmado cerca del *Museo del Hombre* en París. Fue la única ocasión durante el rodaje donde cedió a la propuesta de Morín para *experimentar con la provocación*, y lamentó profundamente según expresó con posterioridad, el *clima de malestar profundo* que se generó después, cuando los europeos empezaron a llorar y los africanos perplejos no entendían si acaso ellos eran los responsables del desconsuelo que provocaba el tatuaje nazi en el brazo de Marceline. Finalmente se vio obligado a cortar la filmación, tal como él mismo recuerda con pesar, en una entrevista realizada años después (Georgakas et al., 1985: 85).

Al malestar por la falta de acuerdo entre los co-directores sobre el objetivo, hay que sumarle el manifiesto redactado por Morín (1962) para acompañar el estreno de



Figura 6. Escena inicial de *Crónica de un Verano* (1961)  
Jean Rouch (a la izquierda) procura tranquilizar a Marceline (centro)  
para que logre abordar a los parisinos con la novedosa pregunta:  
“¿Es usted feliz?”

la película,<sup>3</sup> que ignoró de plano todas las reflexiones metodológicas de Rouch sobre lo que había filmado hasta allí. El Manifiesto sumió a este último a partir de entonces, en la persecución de términos teóricos que consiguiesen definir aspectos de *su oficio* que lo describieran adecuadamente, y establecieran suficiente distancia de los *conceptos inconsultos* publicados por Morín en 1962, como si fuesen de ambos.

Estos hechos comprobables nos ofrecen suficiente fundamento para sostener aquí que, la propuesta teórica del sociólogo Morín para filmar en 1960 la vida real de los parisinos produjo la obturación de la mirada de un *Otro complementario* mediada por el manejo personal de la cámara de Rouch, para sustituirla por el *Ojo omnisciente de la Cámara* como catalizador instrumental de una Verdad abstracta y elusiva.

A continuación, presentaremos también tres escenas del Film *Crónica de un verano*, que ponen en evidencia las enormes diferencias entre Rouch y Morín como realizadores.

<sup>2</sup> Insistimos que Rouch *nunca hasta ese momento había intervenido en los diálogos* para provocar alguna reacción en quienes participaban en sus films, donde el respeto, la improvisación y la libertad personal introducían el marco de acción recortado por la cámara de cine.

<sup>3</sup> El manifiesto “Crónica de un film” publicado durante el estreno de la película, trató de imitar el manifiesto Kinó-Pravda (el *cine-verdad* de Vertov) que había acompañado *El hombre de la cámara*. (Morín, 1962)

## Crónica de un verano: Tres escenas

### Primera escena: Tranquilizar a Marceline

Se trata de la entrevista inicial a una participante que no está segura de poder llevar a cabo la propuesta de los directores (Figura 6). Marceline había sido convocada por Morín, pero duda de su capacidad para realizar entrevistas a transeúntes desconocidos. Observamos que Rouch, reconoce que la gente suele cohibirse delante de una cámara, (tema que formaba parte de sus reflexiones previas y constantes) para luego asegurarle a Marceline que no se va a difundir públicamente nada con lo que ella no esté de acuerdo y la incomode. Podemos percibir la actitud comprensiva de Rouch, así como el tono de su voz mientras procura transmitirle confianza para formular a transeúntes de París la pregunta inesperadamente subjetiva que haría historia: “¿Es usted feliz?”<sup>4</sup>.

### Segunda escena: el Monólogo de Marceline

Otra escena históricamente memorable de *Crónica de un verano* involucra nuevamente a Marceline caminando en las poco transitadas calles de París, mientras recuerda a su padre en un monólogo absolutamente emotivo.<sup>5</sup>

Esta escena nos dice mucho sobre el manejo personalizado de la cámara de Rouch que impulsaría a guionistas de la *nouvelle*

<sup>4</sup> Esta pregunta produjo una revolución en los medios de comunicación, preocupados hasta ese entonces en el carácter objetivo de las preguntas. Quizás algunos recuerden que algunos periodistas locales, como Andrés Percivale, comenzaron a incluirla en sus propias entrevistas. Fragmento de esta recordada escena descripta por su autor se encuentra disponible en el video *Rouch según Rouch* (Otras Fuentes)

<sup>5</sup> Resulta sugestivo que este monólogo aparezca luego de la escena del almuerzo que, en palabras de Rouch tiempo después, lamentó su responsabilidad en el desconcierto consecuente sobre los participantes africanos.

vague a dirigir sus propios textos, una vez difundido el impacto de esta escena sobre técnicos de rodaje, montaje y edición que participaron en *Crónica de un verano*.

Entrevistados cincuenta años después por el cineasta peruano Hernán Rivera Mejía para el documental homenaje *A propos d'un été* (2012)<sup>6</sup> varios técnicos mencionaron entretelones de la filmación, las discusiones entre Rouch y Morín, y el fastidio que les produjo tener que trabajar durante el fin de semana para filmar el monólogo de Marceline.

Sin embargo, también recordaron el larguísimo silencio que se produjo en 1960 al concluir la escena. Décadas después aún recordaban como los impresionó el manejo magistral de la cámara, convencidos que lo que acababan de observar era algo nuevo y absolutamente diferente de todo lo que habían visto hasta ese entonces, con resoluciones inmediatas e intuitivas, imposibles de guionar.

La escena no solo muestra que Rouch había conseguido generar un entorno lo suficientemente seguro para impulsar que una mujer tímida y desgarrada por su experiencia en los campos de concentración, hablase con confianza de un momento horriblemente traumático en su vida. La cámara al hombro de Rouch también protegió la vulnerabilidad de sus confesiones en sonido-directo, enfocándola como una silueta oscura, sin rostro, que camina lenta y pesadamente, pequeña valija en mano, y de la que no se puede percibir en principio si va, o si viene, en una suerte de túnel que amplía sus flancos al ingresar a la Terminal de Transportes de París, la misma donde Marceline había arribado tiempo atrás como sobreviviente de los campos nazis

<sup>6</sup> Fragmentos disponibles en *Crónica de 50 años después* (Otras Fuentes)

(Figura 7).

### Tercera escena: Función privada y debate a cargo de Morín

En diferentes pasajes de *Crónica de un verano* se incluyen entrevistas de tipo sociológico a obreros y migrantes a quienes Morín había invitado que se sintieran libres para expresar emociones que dependían de la realización o no de metas personales.<sup>7</sup>

Resulta evidente la *diferencia focal de los dos realizadores*, así como los intentos fallidos de Morín para replicar los procesos espontáneos emergentes observados en *La Pirámide humana*. Consideramos que, el fracaso de Morín está fuertemente vinculado con haber confundido la *mirada personal* de la cámara en hombros de Rouch con el *manejo instrumental* de la cámara. Además, mientras Rouch proponía a los participantes que “Sean lo que quieran ser” proyectándolos al futuro, Morín se quedaba clavado en el pasado de los entrevistados y la descripción subjetiva de fracasos personales vinculados con expectativas políticas no alcanzadas en el momento de ser filmados (Figura 8).

Estas diferencias de enfoque<sup>8</sup> se hicieron evidentes en la Función Privada, donde Morín, se ubica frente a los participantes mientras Rouch, literalmente, se hace a un costado. Morín intentó en vano replicar las reacciones exitosas de consenso registradas en *La Pirámide humana*. En el debate que siguió a la proyección, no quedaba

<sup>7</sup> Eran años previos al mayo del 68, donde la tensión entre los obreros de París, los sindicatos y el Estado francés, iba en aumento. Morín, como sociólogo, estaba interesado en registrar el clima de malestar político, lo que explica el sesgo de las entrevistas respecto a expectativas personales no realizadas al momento de filmarlos.

<sup>8</sup> El presente artículo distingue entre la *dialéctica clásica* y el montaje cinematográfico, entendiendo que conforman sistemas conceptuales diferenciados, cada uno con sus propios signos, e imposibles de reducir uno al otro.



Figura 7. Monólogo de Marceline (*Crónica de un verano*, 1961) La cámara al hombre de Rouch protegió la vulnerabilidad de sus confesiones en sonido-directo, enfocándola como una silueta oscura, sin rostro, que camina pesadamente, pequeña valija en mano, y de la que no se puede percibir en principio si va, o si viene, en una suerte de nivel que amplía sus flancos al ingresar a la Terminal de Transportes de París, donde Marceline había arribado tiempo atrás como sobreviviente de los campos nazis. Esta escena es recordada por los técnicos de rodaje y edición debido a la maestría de Rouch en el manejo de la cámara y los espacios públicos durante las confesiones íntimas. “Hicimos un largo silencio cuando terminó. Nos dimos cuenta que estábamos ante algo completamente diferente” dirían cincuenta años después (Salvem, 2018)



claro para algunos participantes del film si sus compañeros realmente habían sido sinceros en sus expresiones, o si meramente fingieron, mientras un Morín exasperado los interrumpe diciendo que “lo que dicen me parece horrible... para mí son reacciones que van en contra de la emergencia de la Verdad en el mundo.”

Aunque este y otros fallidos respecto de la propuesta de Morín sobre el uso instrumental de la Cámara para revelar dialécticamente la Verdad están presentes a lo largo de las escenas producidas por el sociólogo, merecen diferenciarse, porque no consiguieron empañar las escenas históricamente cruciales de *Crónica de un verano*.

Insistimos, las escenas de *Crónica de un verano* más recordadas en la Historia del Cine, fueron realizadas por Rouch, y a la manera de Rouch.



**Figura 9.** El antropólogo y experimentado cineasta Jean Rouch, captado en el momento de ajustar cotidianamente su cámara. Aunque Rouch no legó una teoría propia, ofreció generosas indicaciones prácticas. Escribió que todo etnólogo visual debe ingresar en soledad al espacio nativo y comenzar el rodaje luego de largos períodos de reflexión, aprendizaje y entendimiento mutuo, hasta saber “*cuándo, cómo y dónde filmar y dirigir la filmación*”. Este profundo conocimiento local, le permitirá conseguir “*la calidad irremplazable del contacto real y primario entre la persona que filma y quienes son filmados*” (Rouch, 1995, Salvetti, 2018))

Nos detendremos un poco ahora en cómo la obturada originalidad de Rouch, reside en que lejos de buscar distanciarse neutral y asépticamente de los grupos a registrar con su cámara, como antropólogo descubrió tempranamente que, solo *introduciendo su propia alteridad* de un modo que inspire confianza y respeto, estaba en condiciones de *impulsar procesos espontáneos de identidad local*. Hemos llamado a esta presentación de sí como el *Otro complementario*.

### La mirada de Rouch como realizador: el Otro complementario

¿Cuál es el lugar del antropólogo en un grupo nativo? (Figura 9).

La propuesta de este trabajo sostiene que los filmes de *Jean Rouch*, permiten su clasificación como *Et-non fiction*, en tanto el realizador *utilizó recursos creativos para registrar desde la Alteridad de su cámara al hombro*, procesos emergentes de identidad local.

A riesgo de parecer reiterativos, recordamos que Rouch era etnólogo antes que cineasta, y al igual de otros profesionales

de su tiempo, tales como Gregory Bateson, percibió que la filmadora ofrecía la posibilidad de un registro *inmediato* de la dinámica social, *difícilmente reducible al discurso escrito*. La praxis etnográfica ofreció a Rouch la oportunidad de experimentar nuevos métodos y cuestionar el protocolo de su tiempo respecto del uso del trípode como condición *sine qua non* para todo documental científico.

La decisión de filmar con un trípode que permanece hasta ahora en el lecho del río, revela su actitud experimental, y profundamente inquisitiva que cambió la historia del documental etnográfico, al descubrir que *la realidad social no se registra de modo pasivo, es el investigador quien la impulsa y genera*.

En lugar de registrar los procesos de identidad local como un constructo escindido del entorno, la cámara al hombro de Rouch *introdujo su propia Alteridad para movilizar procesos de Identidad* espontáneos, y *sin necesidad de recurrir al conflicto*.

A partir del hallazgo de 1945, Rouch comenzó a desarrollar y a discutir con otros etnógrafos visuales toda una metodología *para introducir adecuadamente la Alteridad en el registro de Procesos de Identidad*.

Hasta ese momento, la mirada científica se encontraba detenida en la observación de los procesos de identidad nativa, convenientemente aislados, como si los grupos humanos fuesen plantas o animales de laboratorio.<sup>9</sup>

En ese panorama, Rouch introdujo novedosamente la mirada de un *Otro* que invita francamente al grupo a *Ser lo que quieran ser*. El secreto de por qué los documentales de Rouch nos siguen pareciendo tan frescos y vivos, se debe al modo en que *su cámara al hombro deviene en un Otro que dinamiza procesos espontáneos y creativos de Identidad local*.

Aunque Rouch no nos haya legado una teoría propia, compartió generosamente indicaciones prácticas desde su propia experiencia. En uno de los pocos artículos de su autoría, recomienda ingresar en soledad al espacio nativo<sup>10</sup> y comenzar el rodaje luego de un largo período de reflexión, aprendizaje y entendimiento mutuo, hasta saber “cuándo, cómo y dónde filmar y dirigir la filmación” para obtener “la calidad

<sup>9</sup> Las dificultades para reducir la creatividad y dinamismo del montaje cinematográfico al carácter estanco de la escritura, no hace sino confirmar las limitaciones del carácter lineal del discurso para la descripción de fenómenos en movimiento. Tanto la estructura conceptual del montaje cinematográfico como la dialéctica clásica presentan su propia jerarquía lógica, cuyo carácter diferenciado impide reducir formalmente una a la otra. Además, los principios básicos de la teoría física del caos establecen claramente que no basta un cambio en las condiciones iniciales, y menos un conflicto aleatorio, para impulsar la estructura de Atractor. He presentado y desarrollado un modelo mariposa que describe la emergencia observable de procesos sociales de cambio favorable aplicado sobre un caso particular, siguiendo rigurosamente principios de la TGS y la Teoría del Caos (Salveti, 2015).

<sup>10</sup> Recomendaba ingresar en soledad al espacio nativo, hasta familiarizarse con ellos y evitar provocarlos o amedrentarlos por alguna conducta equívoca de su parte. Por la misma razón, recomendaba no invadir el espacio con un equipo de filmación. Rouch sostenía que la calidad del registro visual dependía del vínculo ganado con los locales y no tanto de la profesionalidad de un enorme equipo de filmación que cohibe a los nativos.

irreemplazable del contacto real y primario entre la persona que filma y quienes son filmados” (Rouch, 1995).

Sus propias palabras, que ponen el foco en el contacto comprensivo, real y primario entre la *Persona que filma*<sup>11</sup> y quienes son filmados, nos permitieron definir aquí el carácter de su alteridad como un *Otro complementario* (Rouch, 1995: 106 y 107).

### El problema de las imágenes inconsultas: el Otro impuesto

El hallazgo metodológico de Rouch cuestionó la objetividad de la *cámara impuesta*. Muchas de las dificultades registradas durante la realización de las primeras etnografías visuales, derivaban de la *instalación inconsulta* de una cámara en el medio de una comunidad y luego sentarse a esperar que los nativos continuasen con su vida cotidiana como si la cámara no estuviera allí, mientras registraba todo lo que decían y hacían (Figura 10).

La cuestión de la Alteridad es central y siempre lo ha sido para la Antropología y aunque rara vez se la aborde como tal, es tiempo de considerarla el núcleo problemático de nociones como Identidad o Cultura, sobre todo en cuestiones donde se plantea el carácter de la relación con el Otro. Marc Augé sostiene que *toda identidad se constituye por negociación con diferentes alteridades* (Augé 1997).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Rouch nunca se refirió al “Ojo de la cámara”, en cambio enfatizaba la *mirada personal* del realizador.

<sup>12</sup> Augé desarrolla los fenómenos de homogeneización del espacio internacional: Las empresas multinacionales instalan estructuras edilicias globalizadas, con el mismo diseño en todas partes y sin integrarlas en absoluto con las arquitecturas locales, con el consecuente desconcierto perceptivo que corresponde a su imposición inconsulta en el espacio público nativo. Esta invasión perceptiva de imágenes desconocidas al grupo y su ca-



**Figura 10.** El antropólogo Jean Rouch no ocultaba la cámara en pos de obtener "distancia objetiva". Toda identidad se constituye por negociación con diferentes alteridades, nunca por conflicto (Augé, 1997; Salvetti, 2012)

El contacto directo con un *Otro complementario* es condición necesaria para revitalizar los vínculos sociales. Las técnicas de comunicación virtual, por cuanto suponen un bloqueo de los encuentros cara a cara, introducen la problemática del *Otro impuesto* (Salvetti 2018) observado en la emergencia de fundamentalismos y violencia (Augé, 1994 y 1996)

La cámara que Rouch posó sobre los grupos locales, antes que impuesta, fue la de un *Otro complementario*, quien, desde el respeto, comprensión y aceptación inicial, favoreció la expresión de los sentimientos más íntimos de cada individuo, impulsando la emergencia de procesos tendientes a superar diferencias y conflictos de modo creativo.

Nos interesa recuperar los conceptos de Augé para extenderlos sobre las consecuencias de la masificación de imágenes virtuales, cuyo carácter inconsulto nos permiten presentarlas aquí como *el Otro impuesto*.

Los medios de comunicación actual, en tanto suponen un bloqueo de los vínculos cara a cara, interrumpen los procesos de identidad/alteridad y el contacto personal con el otro que constituye una condición necesaria para revitalizar los vínculos al interior de todo grupo.

Los peligros de la masificación de imágenes virtuales nos introducen aquí en la problemática del *Otro impuesto*:

En primer lugar, muestra que la *selección realizada de antemano* por los medios hegemónicos de comunicación *para imponer su punto de vista uniforme* está por encima de sus pretensiones de objetividad.

En segundo lugar, estas líneas permiten

---

rácter impuesto en el espacio local deriva en lo que Augé denomina "crisis de alteridad generalizada" propiciando la emergencia de fundamentalismos y violencia radicalizada (Augé, 1994 y 1996).

concluir que la mirada que Rouch posó sobre los grupos nativos, antes que impuesta, fue la de un *Otro complementario*, quien, *desde el respeto y aceptación inicial de las costumbres nativas*, no hizo otra cosa que estimular la libre expresión de los sentimientos más íntimos de cada individuo respecto de la dinámica propia de todo proceso social.

Este respeto inicial se ubica en las antípodas de cualquier *intervención inconsulta* para provocar reacciones inesperadas, que serán filmadas desde cámaras ocultas con *pretensiones de objetividad*, mientras realizadores sin ética alguna, se desentienden de la responsabilidad en iniciar o agravar los conflictos.

Luego de volver a ver los documentales de Jean Rouch y a modo de propuesta, queda abierta la discusión respecto del principal "efecto especial" de la *Et-non fiction*, en tanto registro fílmico que documenta el instante personal en que Uno se encuentra con el Otro, cuando ambas partes se reconocen, valoran e impulsan como tales.

## Palabras Finales

A modo de conclusión, creemos bastante probable que Rouch bien pudiera haber hecho suyas estas palabras al finalizar cada etnografía visual: “Éramos con orgullo, el Otro el uno para con el otro. El diálogo solo fue posible en tanto reconociéramos nuestras diferencias... y mientras nos mantuviéramos leales en forma crítica a los símbolos que nuestras tradiciones nos habían proporcionado” (Rabinow, 1992).

*La recuperación de las reflexiones de Jean Rouch, cuyo hallazgo inicial cuestionó la pretensión académica de su tiempo respecto de la validez de investigaciones que requerían aislar como constructo los procesos de identidad local en pos de un registro objetivo, nos permiten reflexionar sobre las implicancias de un investigador que decide incorporar su propia alteridad en el espacio grupal.*

*El antropólogo y cineasta Jean Rouch, recomendaba ingresar en soledad al espacio de la Comunidad elegida, y comenzar el rodaje luego de un largo período de reflexión, aprendizaje y entendimiento mutuo, hasta saber cuándo, cómo y dónde filmar y dirigir la filmación como un Otro complementario.*

*El término Et-non fiction, define el registro de procesos espontáneos y creativos en la identidad local, que emergen como respuesta a la mise-en-scène de un Director con pericia suficiente y necesaria en recursos del Arte como para impulsar tales cambios.*

*Finalmente, esta recuperación de las reflexiones de Jean Rouch sobre Alteridad complementaria, por cuanto introducen un marco ético para movilizar procesos creativos en la Identidad local sin recurrir al conflicto, resultan entonces más que oportunas en las discusiones hacia una Antropología del presente.*

## Bibliografía

- Augé, Marc (1994) *Hacia una Antropología de los Mundos Contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Augé, Marc (1996) *El Sentido de los Otros. Actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós
- Augé, Marc (1997) *La Guerra de los Sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Georgakas, D., Gupta, U y Janda, J. (1985) “Antropología visual, entrevista a Jean Rouch” En A. Colombres (comp.) *Cine, antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Morin, Edgar (1962) “Cronique d'un film”. *Domaine Cínéma I*, invierno de 1961-1962. París: Interspectacles
- Rabinow, Paul (1992) *Reflexiones sobre el trabajo de campo en Marruecos*. Madrid. Ed. Júcar.
- Rouch, Jean (1995) “El hombre y la cámara” En E. Ardévol y L. Pérez Tolón (comps.) *Imagen y cultura. Perspectivas de cine etnográfico*. Granada: Diputación de Granada.
- Salvetti, Vivina Perla (2012) “La identidad nativa en los filmes de Jean Rouch: ¿Etno-ficción o Et-non fiction? Aportes al debate en torno a la representación de las culturas en los filmes etnográficos” Material de la Cátedra de HCU, Depto. Artes, FFyL, UBA.
- Salvetti, Vivina Perla (2015) “La Mariposa de Bateson: Seguimiento observable de factores emergentes para continuidad y cambio social”. *Cuadernos de Antropología Social* 46. (FFyL/UBA)
- Versión de Autor 2019 en: [https://www.academia.edu/40197427/La\\_Mariposa\\_de\\_Bateson\\_Seguimiento\\_observable\\_de\\_factores\\_emergentes\\_para\\_continuidad\\_y\\_cambio\\_social](https://www.academia.edu/40197427/La_Mariposa_de_Bateson_Seguimiento_observable_de_factores_emergentes_para_continuidad_y_cambio_social)

### OTRAS FUENTES: CANAL YOUTUBE de Vivina Salvetti (2018)

- “Rouch según Rouch” (2 minutos) <https://youtu.be/9bPbg1bwAc0>
- “Crónica de 50 años después” (3 minutos) [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_UUXavILGU&t=13s](https://www.youtube.com/watch?v=z_UUXavILGU&t=13s)