



Los cámara,

por Eliot Weinberger

traducción de Román Antopolsky

Hay una tribu conocida como los Realizadores Etnográficos que cree ser invisible. Entran a una habitación donde una fiesta acaba de ser celebrada, un enfermo curado o un muerto llorado, y por más que sostengan raras máquinas en un enredo de cables imaginan que no son percibidos; o, como mucho, apenas vistos, rápidamente ignorados, luego olvidados.

Los de afuera poco saben de ellos, puesto que sus hogares permanecen ocultos en las selvas parcialmente inexploradas del Documental. Al igual que otros documentalistas, sobreviven cazando y reuniendo información. A diferencia de otros de su grupo cinematográfico, la mayoría prefiere consumirlo en crudo.

Su cultura es única en ese saber; entre ellos no se transmite de generación en generación: deben descubrir por sí mismos lo que sus ancestros sabían. Tienen poca comunicación con el resto de la selva y son lentos en adaptarse a innovaciones técnicas. Sus artesanías raramente se comercian, son usadas de modo casi exclusivo entre ellos mismos; producidas en grandes cantidades, lo que haya de exceso debe ser conservado en vastos archivos.

Rinden culto a una aterradora deidad conocida como la Realidad, cuyo eterno enemigo es su gemelo maligno, el Arte. Creen que para permanecer alerta contra este mal uno debe consagrarse a una serie de prácticas conocida como Ciencia. Su cosmología, sin embargo, es inestable: por décadas han luchado amargamente entre sí acerca de su dios y cuán bien servirle. Se acusan entre ellos de ser seguidores secretos del Arte; el peor insulto en su idioma es "esteta".

Ethnos, "pueblo, grupo de personas"; *graphie*, "escritura, dibujo, representación". Un film etnográfico, entonces: "una representación en film de un grupo de personas". Una definición sin límites, un proceso de posibilidades ilimitado, un artefacto de variación ilimitada. Aunque casi cien años de práctica han acotado considerablemente el alcance de temas y formas de representación. Dependiendo de la propia perspectiva, el film etnográfico ha llegado a ser o el subgénero del documental o una rama especializada de la antropología, y colmado de disputa en los márgenes de ambos.

El cine, como sesenta años antes la fotografía, comienza haciendo lo familiar extraño: en 1895 los ciudadanos de La Ciotat observaban el arribo de un tren con indiferencia, pero aquellos que veían la versión de Louis Lumière del evento, *L'arrivée d'un train en gare*, al parecer se lanzaron con terror debajo de sus asientos. En un sentido éste fue el más puro film de no-ficción¹, la representación menos comprometida de la "realidad": los pasajeros caminando inexpresivamente junto a la cámara de Lumière, sin saber que están siendo filmados —¿cómo podrían saberlo?— son las primeras y, con algunas excepciones, las últimas personas filmadas que no eran actores, participantes cohibidos por la filmación. En otro sentido, el film fue pura ficción: al igual que la pipa de Magritte, la audiencia intuitivamente comprendió que *esto no es un tren*.

Recapitulando la fotografía, el segundo acto del film fue hacer lo extraño familiar. El mismo año del estremecedor tren de Lumière, Félix-Louis Regnault en París fue a la Exposición África Occidental a filmar una mujer wolof haciendo una vasija cerámica. Es Regnault, no obstante, y no Lumière, quien es considerado el primer realizador etnográfico. La razón es obvia: las "personas" representadas por la etnografía son siempre alguien otro. Nosotros, personas blancas y urbanas, hemos mantenido hasta hace poco la tecnología del film y la metodología "científica" para registrar y analizarlos a ellos: los no-occidentales y algunos otros grupos blancos remotos. Más aún, de acuerdo a nuestro mito de la Edad dorada, ellos vivían en sociedades que habían evolucionado en indecibles edades anteriores y permanecido en muerte aparente hasta su contacto y contaminación con nosotros. La producción

¹ **nonfiction** corresponde en inglés a un género literario que, a grandes rasgos, incluye escritos en prosa desde el ensayo a memorias y diarios. Aunque imbuido de recursos poéticos y/o narrativos, su especificidad es expresada por su no ser ficción.

etnográfica comenzó siendo, y aún lo es, una operación de rescate, como describió Franz Boas a la antropología. El film, dijo Regnault, “preserva por siempre los comportamientos humanos para las necesidades de nuestros estudios”. Ajeno a tal hipérbole (y formaldehído), Emilie de Brigard, historiadora del género, escribe que ésta es la “función esencial” del film etnográfico, que permanece “hasta hoy sin cambios”.

Donde los viajeros habían ido a recolectar aventuras, los misioneros recolectar almas, los antropólogos recolectar datos y los colonos a recolectar riqueza, los cineastas pronto estuvieron dispuestos a recolectar y preservar comportamientos humanos: el único buen indio era el indio filmado. A pocos años del primer intento de Regnault los antropólogos estaban llevando cámaras de filmación al campo para sus estudios y las compañías de cine enviaban equipos de rodaje a lugares extraños para entretenimiento popular. Es una curiosidad de aquella época que las dos figuras alegóricas polares en la historia del primer cine, los Lumière (“Realismo”) y los Méliè (“Fantasía”), estuvieran ambos comprometidos en filmar tales exotismos.

A mediados de los años 20 la representación de otras etnias había evolucionado en tres géneros. En un extremo: el film antropológico, ampliamente preocupado, como lo está aún hoy, por registrar un aspecto singular de una cultura (un ritual, la preparación de una comida, la fabricación de un objeto útil o sagrado) o el intento de una suerte de inventario. En el otro: la película romántica de ficción que hace aparecer indígenas, tales como *Loved by a Maori Chieftainess* (1913) de los Méliè, filmada en Nueva Zelanda y ahora perdida, o *In the Land of the Head-Hunters* (1914), hecha entre los kwakiutl. En algún lugar intermedio hubo un género inadvertido, bautizado por John Grierson en una reseña de 1926 al segundo film de Robert Flaherty: “Por supuesto, *Moana*, al ser un relato visual de los eventos en la vida diaria de un joven polinesio y su familia, tiene valor documental”.

Documentum, “ejemplo, prueba, lectura”. El comentario de Grierson no fue inexacto, aunque hay algunos casos a los que no sería aplicable. Ficción, no-ficción, alta y baja cultura: gran parte de lo que cualquiera de nosotros sabe de gran parte del mundo viene del cine: las operaciones diarias de instituciones como la policía o el ejército o las cárceles o las cortes, la vida a bordo de un submarino, cómo los carteristas trabajan en el metro de París, cómo se aparean los adolescentes del sur de California. Llenar el marco de todo film, sin importar cuán “ficticio” sea, es la interminable documentación de la vida contemporánea: una documentación que llega a ser más evidente en la distancia geográfica o cronológica. Un doble rollo de Mack Sennett es, para nosotros ahora, mucho más que un pastel en la cara: es calzones largos y autos que gruñen, mujeres rechonchas en trajes de baño imposibles, y la implícita xenofobia del norteamericano medio en la figura del delirante inmigrante anarquista con bigotes. La más hueca producción de Hollywood lleva un mensaje documental subversivo para espectadores en China o Chad: esto es lo que la gente promedio en los Estados Unidos tiene en sus casas, esto es lo que tienen en sus heladeras. Aun los films más fantásticos “documentan” sus culturas: *Nosferatu* y *The Cabinet of Dr. Caligari* resultan inextricables de la Alemania de Weimar, Steven Spielberg del Estados Unidos de Reagan. Sobre todo –y particularmente en los Estados Unidos– muchas de las mejores obras de la imaginación comienzan con la premisa de que el universo es revelado en los actos luminosos de la vida cotidiana. El caso más extremo es la mejor novela norteamericana: una cosmología que deriva de detalles meticulosos, enmarcados en una narrativa menuda, de una profesión poco heroica y de baja casta que era considerada repugnante en ese tiempo: los procesadores de grasa de ballena de alta mar de *Moby-Dick*.

Pero en el film es precisamente el borde borroso entre “valor documental” y “documentación” (una prueba que es verificable independientemente) el que ha conducido a tantos realizadores y críticos a un agrio debate filosófico y guerras civiles en torno a metodologías. *Moana* (1926) es un claro ejemplo: la obra de un venerado ancestro totémico tanto en linaje documental como etnográfico. Filmado en la isla samoana de Savaii –“la isla donde las gentes aún mantienen el espíritu y nobleza

de su raza”— el film lleva el subtítulo de *A Romance of the Golden Age*. Moana está actuado por un samoano llamado Ta'avale; su “familia”, seleccionada entre los lugareños en base a su aspecto. Visten ropas que usaron mucho tiempo atrás desde que fueran reemplazadas por las prendas occidentales, peinados igualmente arcaicos, estilos “auténticos”, y las mujeres, casi innecesario decirlo, han sido devueltas a la belleza del pecho descubierto.

Hay escenas de “valor documental”: juntando raíces taro, colocando una trampa para un jabalí salvaje, pescando con arpón en un agua increíblemente límpida, haciendo un vestido con corteza de árbol de mora. Pero para introducir lo que él llamó “conflicto” en esta descripción de una vida absolutamente idílica, Flaherty pagó a Ta'avale para ser sometido a un doloroso ritual de tatuado ya fuera de uso algunas generaciones atrás. (En los títulos se lee: “Hay un rito por el cual cada polinesio debe pasar para ganar el derecho a llamarse a sí mismo un hombre. Por medio de este estampado en la carne, para usted quizá no más que un cruel e inútil ornamento, los samoanos ganan la dignidad, el carácter y la fibra que mantienen su raza viva”.) Es la presuntuosidad del film que todos hemos visto hasta ahora, “ha sido la preparación para el gran evento”: la climática escena que intercala el tatuado, un baile frenético y una por demás inexplicada “mujer bruja”. (El tatuaje de Moana, lamentablemente, es visible en el primer minuto del film.)

En *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic* (1922) el “jefe de los itiumuits, el gran cazador Nanook, famoso en todo Ungara” es actuado por un esquimal llamado Allakariallak. (El nombre del personaje parece ser de multiuso: Flaherty planeó hacer un film de los indios acoma del sudoeste llamado *Nanook of the Desert*.) El film está también situado en el pasado, sin advertir el hecho. Los arpones con que estos “valientes, adorables, despreocupados esquimales” cazan morsas habían hace tiempo cedido a los rifles, y en la deleitable escena de masas el disco de gramófono que Nanook muerde era un artículo ya familiar para ellos. Otras escenas son transparentemente fingidas: la foca con que Nanook lucha (y saca del agujero en el hielo dos veces) en la famosa secuencia estaba obviamente muerta al llegar; el poco amenazador “lobo salvaje” es tirado de una correa, y la familia de Nanook parece tener bastante frío pretendiendo dormir en el medio iglú que Flaherty había ordenado construir para suficiente luz y su cámara voluminosa. De nuevo, en *Man of Aran* (1934), Flaherty revive costumbres extintas de hace unos cien años, incluyendo los cazadores de tiburón que son el corazón del film. Y, de nuevo, estuvo descuidado en los detalles: las cabañas, iluminadas con lámparas de aceite de tiburón, claramente tienen cables eléctricos yendo de un techo a otro.

Flaherty es bien conocido por la observación: “A veces debes mentir. Uno a menudo tiene que distorsionar una cosa para atrapar su espíritu verdadero”. Su antigua asistente, Helen Van Dongen, escribió: “Para mí Flaherty no es un documentalista; él lo inventa todo”. Pero no necesitaba hacerlo: la lucha contra el hambre en el Ártico persistía así los esquimales llevasen arpones o rifles (“Nanook” murió más tarde de inanición en una cacería); los islandeses arcanos continuaron confrontando un furioso mar más allá de que la electricidad reemplazara al aceite de tiburón como fuente de luz, y “conflicto” en la idílica Samoa era suficientemente claro en ese momento con las tensiones sociales causadas por misioneros, comerciantes y administradores coloniales británicos, lo cual es tema de una película romántica filmada en exteriores aunque escríptamente de Hollywood, de tan sólo dos años más tarde, *White Shadows in the South Seas* (1928) de W. S. Van Dyke, donde “los últimos vestigios de un paraíso terrestre. . . de la mañana de la civilización” se vuelve un escuálido honky-tonk.

Flaherty, a diferencia de muchos otros que vendrían luego, pasó largos períodos de tiempo viviendo en las comunidades que planeaba filmar. (Luego de diez años en el Ártico, explorando depósitos de oro mineral y haciendo películas caseras, persuadió a la fábrica de pieles Revillon Frères para financiar *Nanook* como una especie de comercial en largometraje). Fue el primero en proyectar los apuros diarios a sus superiores, a fin de que estos formasen sus comentarios, un cine participativo que sería abandonado hasta que Jean Rouch reviviera su práctica en los '50. Muchas de sus escenas continúan

siendo asombrosamente bellas, en particular las aún sin precedentes tomas del mar chocando contra los acantilados, meciendo canoas y kayaks, explotando por los respiraderos (tal vez Flaherty fuera un mejor realizador oceanográfico que etnográfico). Y sobre todo su imagen de la humanidad, particularmente en *Nanook* y *Man of Aran* –el individuo solitario y la pequeña comunidad superando valerosamente las brutalidades de su ambiente–, ha tenido un atractivo universal en un siglo más notable por la persecución de las masas. [Un atractivo incluso extendido a los perseguidores: Mussolini dio un premio a *Man of Aran*, y Goebbels declaró que ilustraba la virtud y espíritu de fortaleza que Hitler quería que el pueblo alemán poseyese. (Los films preferidos de Churchill eran los de los hermanos Marx, lo que puede haber afectado el resultado de la guerra). Debe reconocerse, sin embargo, que en ciertos films etnográficos el énfasis puesto en el individuo valiente, la “sabiduría del pueblo” y la erotización del cuerpo humano “salvaje” puro es igualmente característico del arte fascista. Es un salto pequeño el de *Olympiad* de Leni Riefenstahl a su *Last of the Nuba*, particularmente en la descripción de Jesse Owens en el primero.] Aunque ya al final Flaherty termina perteneciendo con más exactitud al popular documental de viajes y films “románticos” de la época muda filmados en exteriores con actores autóctonos –aunque sus films fueran menos estilizados, menos narrativos y más naturalistas.

Con la llegada del sonido los gastos y el tamaño del equipamiento forzó a la mayoría de los realizadores a mudar lo exótico a un set de rodaje y, aun más que Flaherty, fabricarlo todo. [Richard Leacock era cariñoso al citar un viejo manual de iluminación de Hollywood: “Al filmar westerns, usar indios reales si es posible; pero si no se consigue indios, usar húngaros”]. La carrera de Merian Cooper y Ernest Schoedsack es ejemplar: comenzaron con *Grass* (1925), un conmovedor relato de la migración anual de 50.000 pastores bakhtyari a través de las montañas Zardeh Kuh en Turquía y Persia. [Dicho sea de paso, es probablemente el único film documental en terminar con un documento real: una carta legalizada por el cónsul británico en Teherán declarando que los realizadores fueron de hecho los primeros extranjeros en hacer el viaje]. De Persia fueron a Siam a filmar *Chang* (1927), una aventura de acción en la que se muestra gente del monte Lao “quienes nunca han visto una película” y “salvajes bestias que nunca han temido a un rifle”. En 1933 Cooper y Schoedsack dirigían extras negros en su adoración ritual de King Kong.

La gran depresión y la segunda guerra mundial frenaron de modo efectivo la mayor parte de la producción de films etnográficos. En 1958 el género revivió con el film más exitoso de su tipo desde *Nanook*, y sacado a medida de Flaherty: *The Hunters* de John Marshall. Al igual que Flaherty, Marshall no había sido entrenado como etnógrafo sino pasado años viviendo junto a la gente que filmara, los bosquimanos !kung del desierto de Kalahari en el sur de África. Como *Nanook* y *Man of Aran*, el film describe a valerosos hombres –son siempre hombres en estos films– sobreviviendo en un entorno inhóspito: los !kung son “gente tranquila” comprometida en una “incesante lucha” por comida en una “amarga tierra donde por cierto todos los árboles tienen espinas”. En vez de un gran cazador, *The Hunters* tiene cuatro –aunque son indistinguibles– a los que sigue en una cacería que termina con la matanza de una jirafa.

Al igual que Flaherty, Marshall es increíblemente descuidado. Por más que la cacería, por alguna razón, supuestamente tuviera lugar a lo largo de trece días consecutivos claramente es un pastiche de secuencias tomadas a lo largo de varios años. No solamente el número de jirafas de la manada que están siguiendo (visto en tomas largas) cambia, los protagonistas mismos no son siempre los mismos. Y como los antropólogos han señalado, los !kung subsistirían más bien de la recolección que de la caza y en ese momento tenían comida de sobra. (Comenzaron a padecer hambre cuando el gobierno de Sudáfrica los puso en reservas).

El film es sostenido por una continua narración. Por momentos el narrador es un astuto conocedor interno (“el agua de Kaycho es siempre ligeramente salada en esta época del año”, los kudus –un tipo de antílope– están “más inquietos que lo usual”, y así). En otros momentos Marshall toma la Voz de

Dios, familiar en la mayoría de los documentales desde la invención del sonido, para nuevas alturas. No sólo nos dice él qué piensan los hombres –lo que un crítico ha llamado ingeniosamente la falacia telepática–, nosotros incluso aprendemos los pensamientos y afectos de la jirafa herida. (“Ella viajaba por un país abierto con la singularidad de su mente”. Más tarde, ella se “inquieta”, está “demasiado aturdida para poderse preocupar” y “ya no tiene su confusión de modo claro en su mente”). Lo peor de todo, Dios ha estado leyendo a Hemingway: “Encontró el excremento de un kudu. Un kudu es un animal grande. Un kudu sería abundante carne para traer a casa”. El machismo de tal prosa hablada llega a ser manifiesto cuando la final matanza de la jirafa hembra es descrita en términos de violación de una pandilla: los hombres “agotaron sus lanzas y usaron sobre ella sus fuerzas”.

El film termina elevando esta falsa narrativa hacia el mito: “Y los viejos recordaban. Y los jóvenes escuchaban. Y así la historia de la caza fue dicha”. Pero las heroicas hazañas incesantemente remarcadas por el narrador son contradichas por aquello que de hecho vemos en el film. Son en verdad pésimos cazadores. El kudu que se las arreglan para matar (con una poco heroica trampa de acero) es comido por buitres y hienas, sólo los huesos son dejados a los hombres para roer con rapacidad. (¿Qué era, dicho sea de paso, lo que comía el equipo de filmación?). Y cuando la jirafa (herida también con una trampa) está finalmente arrinconada y muriendo, los hombres continúan arrojando sus lanzas y errando. Sin dudas esto es de hecho lo que parece la cacería; ¿por qué, entonces, debería insistir Marshall en su narración en que esta gente “real” es tan infalible como en Hollywood algún blanco rajá de la selva?

El realizador David MacDougall no obstante, por demás bastante estricto acerca de estos temas, articula la general opinión: *The Hunters* es “uno de los pocos verdaderos films etnográficos que tenemos”, “un caso de síntesis puesto al servicio de la verdad”.

El otro celebrado film etnográfico de la época, *Dead Birds* de Robert Gardner (1963), utiliza muchos de los usos convencionales de Flaherty para producir una especie de anti-*Nanook*: un film que, tal vez inadvertidamente, está lejos del ennoblecimiento. Filmado entre los dani, un grupo en Nueva Guinea occidental apenas documentado previamente, el film es narrativo –basado, como Flaherty, en una serie de anécdotas arquetípicas más que en la completa estructura dramática y caracterizaciones desarrolladas de una “trama”– acerca de un guerrero, Weyak, y un pequeño muchacho, Pua. (El rol de muchacho en *Moana* es llamado Pe’a.) Los personajes no hablan; sus acciones (y al igual que en *The Hunters*, sus pensamientos) nos son transmitidos por una narración continua dicha por Gardner. Tal vez de modo único en un film etnográfico, la narración es entregada en un discurso nervioso, anormalmente rápido: un nerviosismo que se suma considerablemente a las tensiones dramáticas del film.

Su inolvidable apertura claramente anuncia algún tipo de alegoría: un paneo muy largo de un halcón volando sobre las copas de los árboles, y las palabras dichas: “Hay una fábula contada por un pueblo montañoso que vive en las antiguas montañas de Nueva Guinea . . .” [Es una convención del género: la gente es remota y tan fuera del tiempo como de la geografía, pero llegará a revelarse que es, en alguna medida, como nosotros. *Grass* se abre prometiéndonos los “pueblos olvidados” quienes abrirán los “secretos de nuestro propio pasado”. *Nanook* se abre llevándonos a las “misteriosas tierras yermas” que, por el contrario, son “un pequeño reino, casi tan ancho como Inglaterra”]. La fábula es la historia del origen de la mortalidad del ser humano: una carrera entre un pájaro y una serpiente para determinar si la gente debe morir como pájaros o mudar su piel y vivir por siempre como serpientes. Innecesario decirlo, el pájaro ganó y *Dead Birds*, siguiendo la tradición de Flaherty de retratar al hombre contra toda previsibilidad, tenía aparentemente el propósito de describir la respuesta de una cultura al destino universal. Escribe Gardner: “Yo vi a la gente de dani, hombres y mujeres emplumados y revoloteando, disfrutando del destino de todos los hombres y mujeres. Vestían sus vidas con plumas, pero confrontaban una muerte tan segura como el resto de nosotros, apagadas almas. El film intenta decir algo acerca de cómo todos nosotros, como humanos, nos encontramos con nuestro destino animal”.

Lo que el film de hecho muestra es algo bastante distinto. Con la excepción de una bastante poderosa escena de funeral, *Dead Birds* no está preocupada por los efectos del destino humano –ritos, luto, aflicción– sino más bien de su provocación. Los dani fueron tal vez las últimas personas sobre la tierra dedicados a un ritual de guerra rígidamente codificado. (El cual fue finalmente terminado por las “autoridades” locales poco tiempo luego de que el film fuera realizado.) Los hombres de aldeas vecinas, separados sólo por sus jardines y una franja de tierra de nadie, regularmente se adornan y reúnen en el campo de batalla luchando (teóricamente) hasta que hubiera alguna víctima fatal. La venganza por tal muerte provocaría la batalla siguiente, y así por siempre. Una guerra de vendetta sin fin en una tierra llena de comida y sin particulares diferencias entre las aldeas, donde ni territorio ni botín eran capturados, sin asesinatos en masa y sin desviarse de las reglas.

De hecho –o al menos de acuerdo con el film– la venganza era raramente conseguida en el campo de batalla. En las batallas mismas hay mucha ida y vuelta de amagues y amenazas, pero no de combate mano a mano; las heridas son infligidas principalmente de modo arbitrario por la lluvia de flechas. Las dos muertes en el film, una por cada lado, ocurren cuando un grupo de hombres se encuentra accidentalmente con uno del otro lado: un pequeño muchacho que se había alejado, un hombre tratando de robar de noche un cerdo.

Una continua, absurda guerra; batallas donde los dos bandos se dedican a la retórica amenazadora pero causan relativamente poco daño, asesinatos encubiertos, una tierra de nadie cubierta con altas atalayas, vida diaria en estado de permanente terror. La importancia alegórica de *Dead Birds* debe haber sido obvia para los espectadores en 1963, cuando el muro de Berlín era aún nuevo. El film no es en lo más mínimo una meditación acerca de la muerte: si lo fuera, habría presentado a los dani que muriesen durante el parto, de enfermedad, en accidentes, de vejez. Más bien se trata de volver a representar entre plumas y revoloteos la Guerra Fría que estaba siendo prolongada y soportada en ese momento por las almas apagadas del este y del oeste.

Luego de éste, su primer film, Gardner abandonaría la narrativa anecdótica de Flaherty del cazador/guerrero, ambos epítome y parangón de su gente, el muchacho que desea emularlo y el bardo occidental que canta sin elogios. En *Dead Birds* Weyak es presentado por una toma de sus manos (Flaherty: “Simplemente en el hermoso momento de una mano la historia toda de una raza puede ser revelada”); Pua, por su reflejo en un charco. En sus films tardíos Gardner pasaría a un cine etnográfico basado enteramente en dichos detalles reveladores e imágenes oblicuas, films que se presentarían algo difíciles al público general acostumbrado a productos extranjeros y que los científicos hallarían incomprensibles.

En los '50 el film etnográfico devino en una disciplina académica con el usual despliegue de profesionales especialistas, pedagogos y críticos. Se ha visto siempre como asediado por dos flancos. En uno, los antropólogos cuya concepción de la representación de un grupo de gente siempre ha hecho hincapié en el significado escrito de *graphe* –y más aún la sigularidad fija de la *mono*-grafía. (Tan recientemente como 1988, el realizador Timothy Asch se quejaba porque “habían mostrado tan poco interés en el uso potencial del film etnográfico”.) En el otro, los estetas; o como Margaret Mead lo dijo: “Hay ahora un grupo de realizadores diciendo que ‘esto debería ser arte’ y derrumba todo lo que tratamos de hacer”.

Para probar a los antropólogos de lo que eran capaces, los realizadores etnográficos han tendido a adoptar un actitud más-científica-que-la-tuya. Asch, en un estremecedor comentario, escribe “La cámara puede ser para el antropólogo lo que el telescopio al astrónomo o el microscopio al biólogo” –lo que supone que el tema del otro lado del lente etnográfico es tan imperturbable como las galaxias o las amebas. Mead, quien filmó gran cantidad de material en Bali en los '30 junto a Gregory Bateson, creía que la filmación “objetiva” reemplazaría a las notas de campo “subjetivas”, una idea retomada

por David MacDougall quien, hablando desde el lado de quien recibe, escribe que el film habla "directamente al público, sin la codificación y decodificación inevitables del lenguaje escrito", una noción refutada por la segunda proyección del tren de Lumière. El libro de texto principal en el campo, *Ethnographic Film* de Karl Heider (1976), es un intento de fijar "estándares" y crear una "metodología racional, explícita" para la disciplina.

Lo que algunos de ellos tienen en mente fue primero articulado por Mead:

Finalmente, el muy repetido argumento de que toda grabación y filmación es selectiva, que nada de ello es objetivo, debe ser tratado sumariamente. Si una grabadora magnetofónica, una cámara o un video son instalados y dejados en el mismo lugar, grandes partidas de material pueden ser recogidas sin intervención del realizador o etnógrafo y sin la continua inhibición de aquellos que están siendo observados. La cámara, o grabadora, que permanece en un sitio y que no es ajustada, dañada, reenfocada o colocada de modo visible, no llega a ser parte de la escena, y aquello que graba sí ha sucedido.

Tal mecanismo utópico –un panóptico con film ilimitado– ha sido extrapolado por el crítico Walter Goldschmidt a una definición del género:

El film etnográfico es film que se esfuerza por interpretar el comportamiento de gente de una cultura a personas de otra cultura usando tomas de gente haciendo precisamente lo que habrían hecho de no haber allí una cámara.

El ideal, entonces, es un sueño de invisibilidad o, peor, la práctica de una cámara de vigilancia. Dejando de lado cuestiones de moral y política de vigilancia –gentes blancas, como de costumbre, jugando a ser Dios, aunque uno inmóvil con una mirada fija– el valor de dicha información podría ser no más que de poco interés. Los más simples eventos humanos se despliegan en un enredo de respectivas actividades, emociones, motivaciones, respuestas y pensamientos. Uno podría imaginar a un antropólogo !kung tratando de interpretar las prácticas y efectos de la economía de transacción de dinero en efectivo norteamericana a partir de secuencias obtenidas con las cámaras en un banco local.

Tales films, increíblemente, existen. Entre ellos está *Microcultural Incidents at 10 Zoos* (1971) de Ray Birdwhistell, el inventor de *kinesics*, un análisis del lenguaje corporal. Birdwhistell, quien podría ser uno de los antropólogos chiflados en las novelas de Barbara Pym, ubicó cámaras escondidas delante de las jaulas de elefantes en zoológicos de diez países para descubrir los rasgos nacionales en el comportamiento revelado por el modo como las familias alimentan a los paquidermos. El film resultante es una conferencia ilustrada con números de cuadro saliendo a lo largo de la parte superior de la pantalla, repeticiones y escenas congeladas (incluyendo una de un chico babeado por Jumbo) y frases como "para aquellos interesados en la distancia entre los cuerpos" o "noten cómo el padre pone maní en la mano del niño". Birdwhistell sostiene que "hay suficiente información en un cuadro de 4 segundos para un día de clases de antropología". Su film –que está basado en el supuesto de que una nación puede ser representada por algunos miembros– demuestra que los italianos comen ellos mismos cuando dan de comer a los elefantes, los británicos hacen un formal leve arco, los japoneses mantienen una respetuosa distancia, los norteamericanos se distraen fácilmente, y así sucesivamente –en otras palabras, el tipo de información etnográfica que obtenemos de las comedias televisivas. Birdwhistell, de forma más que reveladora, llega a ponerse completamente nervioso cuando llega a la India: hay demasiada gente pululando para clasificar y no parecen estar tremendamente interesados. A pesar de su destreza en "organizar patrones" y "maniobras de conserje", aparentemente no se le ocurrió que en muchas partes de la India un elefante es mucho menos exótico que un cocker spaniel.

Puede que Birdwhistell sea un caso extremo, pero hay miles de horas de tales films etnográficos "científicos", almacenados en archivos como la Encyclopedia Cinematographica en Göttingen, cubriendo

probablemente cada tribu restante en la tierra y dedicados, en palabras de David MacDougall, a “verter fielmente sonidos naturales, estructura y duración de acontecimientos” –una descripción que se aplicaría mejor a *Sleep* de Andy Warhol.

En muchas otras disciplinas –incluyendo, recientemente, a la antropología misma– una “versión fiel” es reconocida como estando enteramente sujeta a los caprichos del estilo vigente y gusto individual. (Como los films documentales y de ficción demostraron para siempre, no hay nada más irreal que el realismo de ayer). Pero el film etnográfico, a diferencia de otros realizadores de cine, se piensa a sí mismo como ciencia, y una serie de reglas para la representación de la realidad ha sido trazada por Heider: los acontecimientos pueden no ser reconstruidos ni escenificados, deben ser presentados en el orden en que ocurrieron, sin música de banda sonora, “cuerpos enteros” antes que primeros planos, “actos enteros” (comienzo, medio y fin), “grupo de gente entero” (énfasis en uno o dos individuos más que en “masas sin rostro”), material impreso adjunto, y demás.

Adhiriendo a la mayoría –aunque no a todas– de estas máximas está Timothy Asch, uno de los más respetados dentro de los realizadores “científicos”. Asch, cuyos escritos despliegan un candor poco común, ha escrito: “Yo era ambicioso. Quería un tipo de filmación que fuera valioso para la investigación tanto como para la instrucción y el desarrollo de planes de estudio”. [Claramente no el sueño de hacer *Citizen Kane*, así es pues que los realizadores etnográficos, con las excepciones de Rouch y Gardner, notoriamente nunca en sus voluminosos escritos mencionan algún film fuera del género. Aparentemente no van al cine como el resto de nosotros.]

Su proyecto mejor conocido, una serie de 21 films de los Yanomano del Orinoco superior, hecho con el antropólogo Napoleon Chagnon, viene con un “esquema de utilización” que divide la investigación cultural en diez categorías y establece la validez de cada film. Es una taxonomía desalentadora y extrañamente incompleta: Organización social, Parentesco, Organización política, Conflicto, Socialización, Mujeres, Trabajo de campo, Ecología y subsistencia, Cosmología y religión y Aculturación.

La asunción de este esquema de que la vida humana puede estar contenida en tales cubículos es idéntica a la creencia de que cualquier actividad humana es representada más plenamente por tomas largas y “cuerpos enteros”. Peor, supone una estructura existente a la cual todo dato debe aplicarse; aquello que no, es simplemente excluido:

Chagnon tomó una secuencia de 2½ minutos de un hombre Yanomano golpeando a su mujer en la cabeza con un trozo de leña. Lo vimos junto a James V. Neal y su mujer, pensando que podríamos incluirlo en nuestro film sobre genética. [!] Nosotros tres, hombres, acordamos que sería muy perturbador mostrarlo. La señora de Neal tomó esto como una visión masculina típicamente protectora y sostuvo que la golpiza no era peor que la experiencia que muchas mujeres tienen en Norteamérica. Estuvimos de acuerdo; aún así decidimos no incluir la secuencia.

The Ax Fight (1975) de Asch y Chagnon es un ejemplo de desordenada vida humana reducida a trozos de fenómenos explicables. El film está hecho en cinco partes. La parte 1 es la secuencia no editada de una pelea que inesperadamente estalla en una aldea Yanomano; la violencia de la escena se iguala a la calidad frenética del film, por el tambaleo de la cámara de mano, zooms, paneos que rápidamente van y vienen para mantener el hilo de la acción. En la parte 2 la pantalla permanece negra mientras los realizadores analizan qué pasa; Chagnon especula que es la reacción a un caso de incesto. En la parte 3 un texto sube por la pantalla informándonos, oportunamente, que el antropólogo estaba equivocado: la pelea era el resultado de un conflicto de parentesco provocado por haber sido maltratada una mujer en una aldea vecina; inevitables esquemas de parentesco son entonces mostrados. La parte 4 repite la secuencia original con un narrador y punteros identificando a los protagonistas y su relación entre uno y otro. La parte 5 presenta una versión pulida del original, sin comentarios pero

editada para tener una continuidad narrativa. La edición notoriamente viola el aserto de Heider según el cual los acontecimientos deben ser presentados en el orden en que ocurrieron: como el crítico Bill Nichols ha señalado, el material original (secuencial) termina con la mujer agraviada insultando a los hombres; la versión narrativa tanto empieza como termina con ella, transformándola en una agitadora. (Nichols comenta sarcásticamente “así es como son las mujeres”).

Los primeros minutos son una imagen indeleble de violencia en la comunidad, llena de información inclasificable –lo que el realizador Jorge Prelorán ha llamado tener la “sensación” de un pueblo–, una visión de los Yanomano imposible de hallar en otro sitio del film. Y es obvio que el repentino arrebato e igualmente repentina solución de la pelea no pueden ser explicados con punteros y esquemas de parentesco. Uno podría imaginar la desordenada narración humana que hubiera surgido si a los protagonistas y otros aldeanos –quienes no hablan en el film– se les pidiese dar sus versiones, si estudiásemos algo de su historia previa y qué sucedió luego de la pelea. Una de las curiosidades del film etnográfico, evidente a cualquiera de afuera, es que los films estrictamente científicos a menudo proporcionan mucha menos información que sus denigrados primos “artísticos”, la cual tiende a ser derramada en sus esquemas.

O, y más reprobable, proporcionan la misma información. Hay tantos films sobre los Yanomano que en 1978 en París pudieron llevar a cabo un festival a partir de ellos. Incluyendo entre ellos algunos films de los Asch-Chagnon, un documental de TV francés, dos films de una serie de TV yugoeslava en el bosque tropical, un film canadiense de la serie de TV *Full Speed to Adventure* centrado en dos misioneros canadienses viviendo en la comunidad, un film de TV japonés, tres videos del realizador neoyorkino de vanguardia Juan Downey, y material no editado filmado a comienzos de los '60 por una mujer buscadora de oro. El espectro de lo que Heider llama “entendimiento etnográfico” era obviamente sumo: desde experimentados científicos a equipos de televisión recién llegados (sólo algunos de los cuales iban acompañados por antropólogos) a películas caseras de algún transeúnte.

Hay una descripción del festival en *Film Library Quarterly*, escrito por Jan Sloan. Señala ella que, a pesar de la diversidad de las fuentes, “las imágenes en sí eran sorprendentemente similares. . . Resulta también sorprendente notar la similitud de información presentada en estos documentales. El mismo limitado material es cubierto en muchos de los films de nuevo una y otra vez . . .”

El reciente dismantelamiento literario de la antropología escrita (por Clifford Geertz, James Clifford y otros) ha intentado demostrar cómo los sobrios profesionales científicos son propensos a dudosas generalizaciones, manipulación de información, explicaciones parciales y al predominante etnocentrismo no menos que el entusiasta amateur que escribe un relato de sus viajes. De igual modo, de borrarse las diferencias estilísticas, las diferencias etnográficas entre un film de investigación y un episodio de *Full Speed to Adventure* son menores de lo que pareciera a primera vista.

Los amateurs son, de hecho, a menudo etnográficamente de mayor riqueza. Consideren el caso de un film absolutamente “poco científico”: *The Nuer* (1970) de Hilary Harris y George Breidenbach, con Robert Gardner como asistente. Hasta *Forest of Bliss* (1986) de Gardner, éste fue probablemente el film más aborrecido por los profesionales. Heider escribe: “Es uno de los films visualmente más bellos jamás hechos. . . Pero el film casi no tiene integridad etnográfica. Con esto quiero decir que sus principios son de cine estético; sus encuadres, montaje y yuxtaposición de imágenes están hechos sin importar ninguna realidad etnográfica”. A lo largo de todo el libro Heider utiliza *The Nuer* como ejemplo clásico de cómo no hacer un film etnográfico.

El film no tiene historia, narración pequeña, sólo una breve entrevista con un individuo, sin marcos temporales ni eventos desplegados en su totalidad. En su mayor parte consiste en tomas de extraordinaria belleza rápidamente editadas, acompañadas por una banda sonora de música local y sonidos

y diálogos sin traducir. Hay galerías de primeros planos –rostros, pipas de tabaco, joyas, casas, corrales– e inolvidables secuencias de esta gente asombrosamente alargada tan sólo caminando por entre el polvo y la neblina. Mucho del film sencillamente mira las vacas que son centrales en la vida de los nuer: primeros planos de patas de vaca y flancos de vaca y orificios nasales de vaca y cuernos de vaca.

Aunque es éste uno de los films más “estéticos” en el género, está lleno de información etnográfica –mucho más, irónicamente, que algo como *The Ax Fight*. Vemos y oímos cómo son los nuer, qué hacen, qué comen, cómo es su música, sus actividades de ocio, arte corporal, arquitectura, pesca y arreo de ganado, fauna local, enfermedades, ritos de exorcismo, posesiones espirituales, y demás. Más que nada, como un estudio de una comunidad basada en el ganado es una asombrosa revelación de la vaca. Incluso el poco avezado ojo urbano se encuentra inmediatamente distinguiendo vacas como individuos –por demás los nuer saben la historia personal de cada una, una historia que por medio del precio de la novia y del intercambio ritual está inextricablemente ligada a sus propias historias. Más aún, llega a ser evidente en el curso del film cómo una entera estética puede derivarse de la observación cercana del ganado, cómo las formas y texturas de los rebaños son recapitulados en tantas de las actividades de los nuer.

“El objetivo final, el que un Etnógrafo no debería nunca perder de vista”, escribió Malinowski sesenta años atrás en un famosa máxima, hoy anticuada sólo por su especificidad de género, “es, en pocas palabras, comprender el punto de vista del nativo, su relación con la vida, reconocer *su* visión de *su* mundo” (*su* subrayado). Por supuesto el ideal es imposible – quién podría ver con los ojos de otro, incluso en la cultura propia. Sin embargo *The Nuer*, raro entre los films etnográficos, nos deja ver de cerca aquello que los nuer ven pero que la mayoría de nosotros no; viendo además, como cualquiera de nosotros hace al ver, no los “cuerpos enteros” sino los detalles reveladores que sitúan a cada uno aparte. Es uno de los pocos casos en que el film etnográfico presenta información que está más allá de las capacidades de la monografía escrita. Datos no observados y analizados: es un acto de ver físico e intelectual. Ni una recapitulación de una visión extranjera ni expresión en primera persona de los directores, es, más exactamente, un acto de traducción: una lectura de su sensibilidad, registrada en nuestra (fílmica) lengua. *The Nuer*, como cualquier film, es una metáfora de los nuer. La diferencia es que no pretende ser un espejo.

Bill Nichols ha escrito que la pregunta central del film etnográfico es qué hacer con la gente. Ciertamente esto es cierto, pero es un centro que debe ser compartido con una pregunta paralela: qué hacer con el realizador. Nanook sin ningún tipo de vergüenza hacía morisquetas para la cámara, tal material desde entonces ha tendido a ser cortado para preservar la ilusión de que los acontecimientos filmados se han vivido como lo son siempre y no representados.

David y Judith MacDougall se destacan entre los realizadores etnográficos por hacer de su propia presencia un rasgo central de sus films. Más aún, han subvertido eficazmente la autoridad del narrador omnisciente no sólo permitiendo hablar a los sujetos –a finales de los '60 introdujeron en el género el diálogo subtítulo– sino también por basar sus films en la conversación. Todo esto de tres formas: conversación cotidiana entre la gente al ser observada y grabada por los realizadores, conversación entre la gente sobre temas traídos por los realizadores, y diálogo entre los realizadores y la gente. Que los MacDougall estén hablando a su objeto de interés es algo bastante radical en este rincón de la selva del film. Ellos también se permiten ocasionalmente echar un vistazo y, en algún asombroso momento, incluso mostrarnos dónde viven durante la realización del film. (La casa de un antropólogo es generalmente más tabú que el interior de una kiva.) Introducen temas con intertítulos escritos en primera persona (“Pusimos lo siguiente a Lorang . . .”) y sus voces en off son subjetivas (“Estaba seguro que las esposas de Lorang estaban contentas juntas”) y a veces incluso confesionales (“No parece que estuviéramos haciendo ningún progreso”). Cuando no tienen una determinada información o material

lo admiten fácilmente, en vez de intentar poner parches. Más admirablemente, los films son un diálogo *visual* entre los realizadores y sus temas: en todo momento sabemos exactamente dónde está parado David MacDougall (el cameraman). Y gracias indudablemente a la presencia de Judith MacDougall, sus films están llenos de mujeres hablando, y hablando con total libertad.

En pocas palabras, han encontrado soluciones aparentemente sencillas a la mayoría de los dilemas políticos y morales del film etnográfico. Contrariamente a la definición del género de Goldschmidt, los MacDougall filman gente que hace precisamente lo que hubiera estado haciendo con el equipo de cámaras allí. El procedimiento, sin embargo, tiene sus limitaciones: lo que hacen a menudo no es tremendamente interesante.

La trilogía –*Lorang's Way, A Wife Among Wives* y *The Wedding Camels* (1971-81)–, filmada entre los turkana del norte de Kenya, es un claro ejemplo. Los films se centran en la familia de un hombre rico: el primero es un retrato del patriarca, Lorang; en el segundo habla con sus esposas; el tercero se ocupa de las negociaciones por el matrimonio de su hija. El film raramente abandona el grupo familiar y por casi seis horas vemos y oímos a gente hablar principalmente acerca de dinero y quejándose. [Rouch remarcó: “Muchos films recientes del tipo de cine directo se han echado a perder por una increíble consideración puesta en la charla de la gente filmada”.] Lorang es un personaje de Arthur Miller: un hombre hecho a sí mismo indignado por sus hijos buenos para nada. Pero ante la ausencia de cualquier catalizador dramático –siendo esto vida y no teatro– resulta un personaje que no va a ningún lado: luego de la primera media hora, más o menos, sólo obtenemos más de lo mismo. (Las esposas principalmente repiten todo lo que su esposo dice.) Y el film no nos ofrece modo alguno para evaluar si Lorang es más representativo de los turkana o del *nouveau riche* universal.

En muchos sentidos la trilogía es como una espantosa tarde con los parientes menos apreciados. No hay duda que es una representación precisa de esta familia en particular, ¿pero podría ser considerada etnográfica, una representación de un grupo de gente? De hecho aprendemos muy poco acerca de los turkana fuera de trabajo, dinero y procedimientos esponsales. Nadie nace, se enferma o muere en el film; no hay ceremonias religiosas; muy poco de canto y comida; conflicto con el mundo exterior hay aludido pero no mostrado; aunque llegamos a conocer bien al grupo familiar, nunca estamos seguros dónde están o qué es de sus vecinos. La familia habla y habla . . . Como registro es inusualmente ingenioso, aunque no resuelve nunca la perenne pregunta del género: cuando no hay individuos, quién habla por la gente (por lo general la persona equivocada: el narrador). Cuando hay un individuo, hasta qué punto puede ella o él representar al grupo.

Una respuesta es una multiplicidad de voces – voces que se hacen eco, agrandan y, especialmente, contradicen entre sí. Ciertamente esto sería posible en seis horas de film pero socavaría las premisas del género: *ellos* tienen miembros típicos. *Nosotros* no. *Ellos* son inusuales, pero pueden ser comprendidos. *Nosotros* somos los de siempre, pero en última instancia incomprensibles. *Ellos* son en alguna medida como nosotros. *Nosotros* no somos como nosotros. *Ellos* deben ser representados de la manera más simple. *Nosotros* debemos ser representados con sutil complejidad.

La mayoría de los films etnográficos documenta un acontecimiento singular; tal vez, como Rouch sugirió, porque dichos acontecimientos vienen con su propia *mise en scène* ya hecha. Tal documentación plantea un dilema a los científicos. La etnografía escrita está basada en la generalización: la descripción del etnógrafo, por decir algo, de cómo es tejido un canasto es una amalgama basada en ver cien canastos comenzados a hacer. La etnografía filmada no puede evitar ser específica: una instancia única y particular de tejido de canastos. (A menudo las diferencias entre lo que se ve y lo que es “habitual” está apuntada por los realizadores en entrevistas, pero nunca, hasta donde yo sé, en el film mismo.) Más aún, el acontecimiento filmado desentraña la imagen de la sociedad “tradicional” en la cual el film etnográfico se basa de un modo que una monografía escrita no hace: lo interminablemente repetido

llega a ser el momento irreplicable, lo intemporal es de pronto insertado en la historia, la representación de un grupo de personas llega a ser la representación de una persona, la biografía etnográfica un arquetipo individual. (Y un pastiche, como *The Hunters*, es un sin salida: no puede evitar estar minado por la expectativa de una continuidad basada en tomas que peguen entre sí.)

Una solución, y no tan extrañamente, es el surrealismo: una discontinuidad superficial reveladora de una unidad profunda. Films que habría que imaginar tímidamente (a diferencia de *The Hunters*) contar con protagonistas distintos en etapas distintas de un acontecimiento, o el mismo protagonista en versiones distintas, o uno donde los protagonistas actúan en una reconstrucción estilizada, "forzada". Films que, para representar a un grupo de personas, tendieran a socavar la tendencia natural del film de especificar individuos. (¿Serían un *Discret Charm of the Bourgeoisie* o un *Heart of Glass* como films etnográficos apenas menos estilizados, o llevarían menos información, que los modos actualmente predominantes de realismo?)

El surrealismo, es más, introdujo una estética basada en el azar, la improvisación y el objeto encontrado – una estética que pareciera estar hecha a medida de las circunstancias en sí de un occidental realizando un film etnográfico. Sin embargo el género tuvo un único surrealista: irónicamente el fundador del *cinema vérité*, Jean Rouch. (Hay un paralelo sacado de otro surrealista, el maestro del periodismo gráfico, Henri Cartier-Bresson.) *Jaguar* (filmado en los '50 y estrenado en 1967), por tomar de modo breve un ejemplo entre una enorme cantidad de trabajos, posee la exuberancia improvisadora de la *nouvelle vague* francesa –llegando a incluir clips de otros films del mismo Rouch. Uno no puede anticipar qué pasará, puesto que el film sigue a sus tres protagonistas viajando de Nigeria a Ghana en busca de trabajo, alguna de las aventuras –como cuando uno de los hombres llega a ser fotógrafo oficial de Kwame Nkrumah– incluso se torna hacia la fantasía. Lo más importante, *Jaguar* es la única exploración ingeniosa en el género de sonido no sincronizado. [Baldwin Spencer había llevado a Australia en 1901 un cilindro de fonógrafo Edison, pero estas posibilidades quedaron sin explorar por cincuenta años.] Filmado en mudo, la banda sonora (grabada diez años más tarde) muestra a los tres hombres haciendo comentarios acerca de la acción: una ininterrumpida jerga de bromas, insultos, comentarios y desacuerdos ligeramente caldeados que de modo eficaz derrumba la autoridad normalmente incuestionada de un único narrador/observador externo.

Robert Gardner ha adaptado, en *Deep Hearts* (1978) y *Forest of Bliss* (1987), otro aspecto del surrealismo a fin de transformar lo particular en arquetipo: hace explotar el tiempo. Utilizando el tiempo simultáneo de la física moderna, transforma el tiempo lineal de lo irreplicable en el tiempo cíclico de la interminable repetición. Esto ha sido, por supuesto, uno de los proyectos principales del siglo: a través de la simultaneidad –montaje, collage, el método ideogramático de Pound– todas las edades devienen contemporáneas. Es a la vez una crítica del tiempo lineal occidental y un puente hacia el tiempo mítico que rige en la mayoría de las sociedades tradicionales. Pero donde los modernistas² buscaron volver a capturar los aspectos formales y el poder puro del así llamado arte "primitivo" y la épica oral, Gardner, de modo único, utilizó las técnicas del modernismo para *representar* *Deep Hearts* se ocupa de la ceremonia anual Garawal de los boroboro fulani de Nigeria. Los grupos nómadas convergen en un lugar en el desierto donde los hombres jóvenes laboriosamente se preparan y, con vestidos de mujer, danzan por ocho días bajo el sol mientras las mujeres jóvenes casaderas los examinan hasta que uno es elegido como el más virtuoso y bello. Según las pocas líneas de narración en el film, los boroboro se consideran "personas elegidas" (¿quién no?) pero se sienten amenazados por "vecinos, ideas nuevas, enfermedad y sequía". La combinación en ellos de "excesiva autoestima" y "un miedo a perder lo que tienen" los convierte "fácilmente en presa de envidia". Deben enterrar entonces sus corazones con ellos, puesto que "si un corazón está en lo profundo nadie puede ver qué contiene."

2 Se entiende *modernistas* en la tradición literaria norteamericana (más próximo a *vanguardista*, y no a *modernismo* en Latinoamérica).

Si este análisis psicológico de grupo es correcto, entonces los boroboro deben permanecer, particularmente para alguien de afuera, ilegibles. Todo permanecerá en la superficie, sólo inadvertidamente revelando, como mucho, qué hay debajo. La respuesta de Gardner a esta impermeabilidad es volverlo un sueño, un espejismo entre luz trémula. El tiempo está revuelto y los acontecimientos ya tan sólo se repiten: hombres danzando, gente llegando, hombres danzando, preparaciones para la danza, y así sucesivamente. Tomas de la ceremonia de despedida cerca del final del film son continuadas por una escena que ya hemos visto, cerca del comienzo, de una mujer lavando sus enormes brazaletes de pierna antes de la danza. Sonidos grabados durante la danza son reproducidos en escenas para su preparación. Hay extrañas tomas laterales de leche vertida desde grandes cuencos que recuerdan geometrías abstractas de los films de Moholy-Nagy. Hay imágenes congeladas y una secuencia en cámara lenta y distorsión de sonido. [Aunque el documental naciera de la cámara lenta –los estudios de la linterna mágica para locomoción animal de Edward Muybridge–, permaneció tabú para el film etnográfico, contrario a las nociones predominantes del realismo. *Divine Horsemen*, un estudio del vudú en Haití de Mary Deren de 1947-51, aprovecha a la vez la cualidad alucinatoria de la cámara lenta –lo cual rima perfectamente con la danza y el trance de posesión que está filmando– y su capacidad para hacernos ver detalles que de otra forma en la acción frenética perderíamos.]

Deep Hearts es un sueño de la ceremonia Garawal, robado del sueño de un antropólogo; la memoria aturdida por acontecimientos que uno ha presenciado por ocho días de sol en el desierto. Como ciencia, probablemente sea tanto una descripción precisa como una más lineal recreación. Pero, a diferencia de la ciencia, deja sus enigmas sin resolver. Las últimas líneas de la narración están entre las más abstractas en el género:

Los visitantes nos abandonaron tan de pronto como habían aparecido; a medida que la lluvia disminuyese retomarían sus vidas nómades. Ellos andan, sabiendo lo que esperan ser, un ejemplo ideal que ha sido elegido entre ellos. Pero puede que esto sólo sirva para recordarles que los deseos que no pueden ser acogidos, y cuáles, con la incertidumbre de si sus elecciones son de hecho suyas, aún reposan en el fondo de los profundos corazones.

Este sueño llega entonces a ser la expresión de un deseo incumplido en una sociedad inestable. Resulta interesante que nosotros entreveamos apenas y sólo de lejos al ganador del concurso: éste es un estudio del anhelo, no del logro. Y, de modo único para un film etnográfico –lo que parece cubrir todo a excepción de lo que realmente la gente piensa (aparte del dinero)–, *Deep Hearts* es un estudio del anhelo erótico: las mujeres jóvenes posando en cuadros de docilidad virginal de cara a los hombres (nosotros vemos a los bailarines desde el hombro de uno de ellos), el autoerotismo de estos bailarines hombres vestidos de mujer, las mujeres mayores que, fuera del juego del cortejo, deben insultarlos de modo ritual, y los hombres mayores que, desde la imagen de sí mismos en el pasado, eligen al más bello.

El film pone de relieve lo que es evidente en cualquier otro sitio: hay vastas áreas de la vida humana en que la metodología científica es inapropiada, en que la descripción etnográfica debe ceder el paso a una etnopoética: una serie de imágenes concretas y luminosas, organizada por intuición más que por prescripción, y cuyas configuraciones cambiantes –como los puntos de y entre constelaciones– indican en un mapa un trozo del mundo.

Tiempo simultáneo, el parloteo de voces que se superponen e interrumpen entre sí, la rápida sucesión de imágenes, la cacofonía de sonidos programados y aleatorios: todo arte moderno es arte urbano, y todo film –nacido con el siglo– es una imagen de la ciudad. ¿Qué hace entonces uno con los sujetos de la etnografía, quienes, con algunas excepciones, llevan una vida rural? La monografía antropológica es, como lo ha señalado James Clifford, la versión de la pastoral en este siglo y su escritura puede y debe ser extraída de sus antecedentes literarios. El film, sin embargo, con sus tomas

cortas, ángulos de cámara alternados y multiplicación de puntos de vista es tan intrínsecamente anti-pastoral como los realizadores mismos. Al llevarlo (y a uno mismo) al campo de una tribu uno puede negar la naturaleza de ellos (y la propia) –como la mayoría de los realizadores lo ha hecho– o de alguna manera descubrir una vía que lleve a un tema propio.

Con *Forest of Bliss* Robert Gardner ha llevado su sensibilidad modernista a un escenario urbano, sin embargo uno que es excepcionalmente arcaico. El resultado es un film panorámico de “ciudad” en la tradición que comienza con *Mannahatta* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921) y *Berlin: Symphony of the City* de Walther Ruttmann (1927) y cuya última encarnación encontramos en la primera mitad de *Wings of Desire* de Wim Wenders (1987). Y sin embargo la naturaleza de su tema, Benares, India, no puede evitar llevar el film al mito.

Benares cuenta con al menos tres mil años y es la ciudad habitada de modo continuo más antigua sobre la tierra. Más aún, ha tenido siempre la misma función primaria de ser el lugar donde cada día incontables muertos son quemados o abandonados al Ganges y los vivos purificados. Visitar las zonas sagradas de la ciudad, a lo largo del río, es como hallar sacerdotes de Isis aún en ejercicio en Luxor. Ninguna otra ciudad viva existe de modo tan puro en un tiempo mítico.

De igual modo, la ciudad misma es una representación iconográfica del pasaje de este mundo al siguiente: un laberinto de bazares, templos y casas para los moribundos que se extiende sobre un escalinata que conduce hacia el río (los muertos son quemados en un tramo de esta escalinata); el ancho río, que lo limpia todo, y más allá, lejanamente visible, la otra orilla.

Estos son símbolos universalmente reconocibles, a partir de los cuales –y junto a gran cantidad de otros: el barrilete posado entre el cielo y la tierra, los perros revolviendo la basura, los botes que llevan el muerto a la otra orilla, el fuego purificador, las flores de veneración– Gardner construyó un montaje de lo eternamente repetible. Es a la vez un estudio de la mecánica de la muerte (la organización de la industria de la cremación de Benares) y un mapa de la cosmología hindú de la muerte – casi enteramente presentada por medio de imágenes icónicas. Es seguramente el film editado de modo más riguroso en el género, verdaderamente una fuga de elementos reiterados y en el cual un sorprendente uso del sonido sostiene la estructura cíclica extendiendo los sonidos naturales de una escena a la siguiente – la técnica de Godard adaptada a un propósito por completo distinto.

De modo más radical, Gardner ha eliminado toda explicación verbal. No hay narración, el diálogo no está subtítuloado y hay sólo un intertítulo, un única línea de la traducción de Yeats de las Upanishads. *Forest of Bliss*, más que cualquier otro film, reafirma el estatus de ajeno tanto del realizador como del espectador: debemos mirar, oír, permanecer alerta, sacar nuestras propias conclusiones tentativas, hallar paralelos desde nuestras propias experiencias. Viajeros confrontando lo exótico, somos también seres vivos parados ante los muertos.

Innecesario decirlo, el film volvió locos a los científicos. El boletín informativo de la Sociedad de Antropólogos visuales publicó una serie de polémicas en contra de él, repleto de líneas como “la tecnología ha dejado atrás las puras imágenes y los antropólogos deben hacer lo mismo”. (El mismo autor comenta que, dados los problemas sanitarios por echar cadáveres al río, una entrevista con un oficial de salud pública hubiera sido informativa.)

Ésta es la gente que prefiere un esquema de parentesco a Anna Karenina, pero su proyecto está intrínsecamente condenado al fracaso: sólo la metáfora elaborada y las estructuras estéticas complejas son capaces de incluso comenzar a representar la naturaleza y acontecimientos humanos: configuraciones de puras imágenes dejarán siempre atrás a la tecnología.

Casi todos los realizadores etnográficos han remarcado en entrevistas que el género está, tantas décadas más tarde, aún en su infancia. Es difícil no estar de acuerdo. Los últimos films elegidos para un reciente festival Margaret Mead en New York fueron generalmente más de lo mismo: cada film tenía un narrador, muchos de ellos aún hablando a una habitación repleta de niños lentos: "Esto es cocinar arroz. El arroz crece en los campos". Los films todavía se abren con líneas como "Éste es el corazón de África". Hay aun momentos de increíble chovinismo, como cuando el narrador explica "Estos niños de pueblo tienen pocos juguetes, sin embargo son felices" o cuando en un film británico sobre el enorme festival Kumbh Mela en la India los líderes espirituales de varios templos son llamados obispos, abades y diáconos como si se tratase de una recepción de té en Canterbury. Sesenta años luego de *Nanook* las familias aun hacían como que dormían delante de las cámaras.

Algunas cosas han cambiado: gracias a los nuevos films de alta velocidad se muestran muchas extraordinarias escenas nocturnas iluminadas sólo por fuego o velas. Los efectos de Occidente ya no se mantienen ocultos: en una escena un chamán en trance detiene su canto para cambiar el cassette en su grabadora, y era notorio cuántas personas desde los más dispersos rincones del mundo vestían las mismas remeras con tontos eslóganes en inglés. Prácticamente cada film llevaba sonido sincronizado y diálogo subtulado, y estaban llenos de habla local.

Es imposible separar el destino de aquellos de quienes se ocupa de cuál pueda ser la próxima fase del film etnográfico: extinción para algunos y un tremendo cambio cultural para el resto. Aunque hubo un momento en un film reciente, *The Shaman and His Apprentice* (1989) de Howard Reid, que fue para mí un repentino y fugaz atisbo de cuánto ha estado faltando en el género y qué puede traer su futuro: cuando el film etnográfico ya no es un campo de dominio occidental, cuando los observados llegan a ser los observadores, cuando la etnografía llega a ser un autorretrato comunal, tan complejo como cualquier representación de *nosotros*, cuando lo erótico puede tomar parte como expresión y no como voyeurismo, cuando son *ellos*, por fin, quienes hablan.

El film sigue a un curandero llamado José, de los Yamunawa del Perú amazónico, mientras educa e inicia a un joven discípulo, Caraca. En una escena José lleva a Caraca a su primera visita al pueblo grande más cercano. El viaje tiene un único propósito: ir a la sala de cine local, donde hay una importante lección a aprender sobre curación:

"El cine", explica José, "es exactamente como las visiones que la gente enferma tiene cuando está por morir".

[1990]