



Jean Rouch (1917-2004)

A la vez acogedor y hostil. El cine etnográfico en sus obras y realizadores canónicos (1960-1990)

Javier Campo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Tandil, Argentina
javier.campo@cinedocumental.com.ar

15

Resumen

TÍTULO: El objetivo de este artículo es hacer un repaso por las obras y directores considerados emblemáticos del cine etnográfico en sus años de visibilización y transformación estética, la década del sesenta hasta los noventa del siglo veinte. Los films de Robert Gardner, John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall y Timothy Asch, entre otros, serán analizados como tramando un fondo de experiencia para uno de los realizadores de cine etnográfico más prolíficos de América Latina: el argentino Jorge Prelorán. Director vernáculo reconocido por investigadores de este tipo de cine como perteneciente al reducido grupo de los "pioneros". Este artículo forma parte de una investigación amplia sobre las obras, la carrera, ideas y legado de Prelorán como cineasta.

Palabras claves: Cine etnográfico. Jorge Prelorán. Cine documental.

Abstract

The aim of this article is to review the works and directors considered emblematic of ethnographic cinema in their years of visualization and aesthetic transformation, from the Sixties to the Nineties of the Twentieth Century. The films of Robert Gardner, John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall and Timothy Asch, among others, will be analyzed as plotting an

experience fund for one of the most prolific ethnographic filmmakers in Latin America: the Argentinian Jorge Prelorán. Local director recognized by researchers of this type of cinema as belonging to the small group of "pioneers". This article is part of a broad investigation about the works, career, ideas and legacy of Prelorán as a filmmaker.

Key words: Ethnographic Cinema. Jorge Prelorán. Documentary.

Las diversas vertientes temáticas y metodológicas del cine documental suelen ser bastante homogéneas en cuanto al aspecto formal en un determinado contexto temporal. Así los rockumentales, los documentales de testimonio social o los biográficos guardan semejanzas al interior de su subgénero durante un período. Pero no podemos decir lo mismo de los films etnográficos realizados en las décadas del sesenta y setenta: hay films estructurados completamente sobre la voz *over* de un antropólogo que presenta conclusiones sobre sus investigados, pero también registros de observación pura en los que solo se escucha el sonido ambiente.

El objetivo de este repaso analítico por las obras y cineastas, que durante esas décadas hicieron visible al cine etnográfico para un público no especializado, es diagramar el panorama cinematográfico con el que Jorge Prelorán dialogó. La selección del documentalista argentino se debe a que es el realizador latinoamericano con mayor producción y circulación entre los sesenta y setenta. Y dado que compartía espacios de exhibición, enseñanza y debate con los realizadores etnográficos más conocidos (Robert Gardner, John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall y Timothy Asch, entre otros), no es exagerado decir que era un miembro de ese grupo representativo. De hecho, algunos investigadores no latinoamericanos lo consideran un referente. Es incluido por Peter Crawford, por ejemplo, en un listado de diez realizadores etnográficos considerados "como 'pioneros'".¹ Por ello es necesario atravesar las obras más importantes de estos realizadores con una intención analítica que permita vislumbrar con qué discursos cinematográficos estuvo en conversación la obra del pionero argentino.

16

Extinción y salvamento

En los films primitivos de viajeros y expedicionarios, muchos de ellos

¹ Peter I. Crawford, "The Nordic Eye Revisited. NAFA, 1975 to 2015", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 183. Las citas de textos publicados en otros idiomas han sido traducidas por el autor de este artículo.

antropólogos, la búsqueda de civilizaciones sin relación con las costumbres modernas era el objetivo principal (aunque generalmente no denominaban "civilización" a esa sociedad indígena). Y sigue siendo una búsqueda común entre los realizadores heterodoxos hacia la década de 1950, aunque en este caso despojados de intenciones colonizantes.² Cuando John Marshall realiza *The hunters* (1957), una descripción de los !Kung San del desierto de Kalahari (compartido por Botswana, Namibia y Sudáfrica) estructurada en torno de la cacería de una jirafa, escoge un grupo social sin relaciones fluidas con las metrópolis. Pero si bien el film nos presenta una comunidad "no contaminada" por la civilización moderna, no se estructura como un informe antropológico, sino que es montado como una historia de aventuras, con una narración cronológica que resalta el suspenso que generan las peripecias de un grupo de hombres en la persecución, muerte y reparto de la carne de la jirafa. Aunque tiene una voz *over* descriptiva y la banda de sonido fue posproducida por entero, no se trata de un film con intenciones estrictamente científicas. Es decir, no es una disertación que utiliza a las imágenes como ilustración. Marshall pasó una gran cantidad de temporadas con los !Kung San durante treinta años, más de la mitad de sus films son sobre esa sociedad.

Marshall estaba convencido de que había encontrado el Edén en el desierto de Kalahari, "intacto desde el Pleistoceno, un vestigio de cultura original no afectada por los desarrollos modernos, donde la paz y la colaboración eran la regla".³ Sin embargo, según Scott MacDonald, "ese ya no era el Edén para los !Kung".⁴ Y algunos factores nos indican que Marshall se fue convenciendo poco a poco de que las transformaciones modernas estaban actuando en esa comunidad. Desde que el disparo de rifle (omitido en *The hunters*)

17

2 Joceny de Deus Pinheiro lo cataloga como un "deseo nostálgico de salvaguardar aquello que está, discursivamente, siempre en vías de extinción. Esas producciones apuntan a una romantización de los sujetos retratados". Y concluye diciendo que se trata de una "especie de fantasía positivista y una creencia fuerte en las imágenes como espejo del mundo" (Joceny De Deus Pinheiro, "Breves considerações acerca dos sons no filme etnográfico", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Quvir o Documentário* (Salvador de Bahia: EDUFBA, 2015), 45. Una perspectiva que resulta, al menos, problemática, ya que los documentales etnográficos siempre "guardan" algo para la posteridad. De esta forma conocemos algunas costumbres culturales que ya no existen. Sin dudas modificadas en algo por la presencia del equipo de rodaje y por las estrategias de montaje, pero algo siempre está impreso en esas imágenes y sonidos y sigue siendo uno de los motivos principales por los cuales alguien decide hacer un film etnográfico.

3 Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn* (Berkeley: University of California Press, 2013), 33.

4 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 33.

mató a la jirafa.

Por otra parte, *The hunters* fue un film muy debatido, y aún lo sigue siendo, al interior de los estudios etnocinematográficos. Para Marcius Freire, allí estuvo puesta la preocupación realizativa sobre lo estético antes que en la comunicación de resultados de una investigación científica, "debido al montaje de Robert Gardner".⁵ Muchos años después Marshall se "arrepentirá" por el carácter "artístico" de su film. "*The hunters* fue un film romántico de un niño estadounidense, que reveló más de mí que de los Ju/'hoansi (!Kung San)".⁶

Freire da por supuesto que Gardner comandó la mesa de edición. Pero resulta más preciso decir que asistió en el montaje de *The hunters* y luego de esa experiencia construyó una gran reputación como cineasta. Se trata del cineasta etnográfico norteamericano mejor conocido y quien fundó el Harvard Film Study Center, fundamental para la producción de cine científico y experimental hasta el presente.⁷ A diferencia de Marshall, viajó a diferentes lugares para registrar costumbres culturales en vías de extinción, de Etiopía a Melanesia, de la India a los Andes colombianos. Aquel elemento rector presente en la ópera prima de Marshall, el registro de una sociedad sin contacto con Occidente, es el motivo principal de selección de culturas a registrar para Gardner. *Dead birds* (1963), su primer largometraje, tiene varios puntos en común con *The hunters*: una voz *over* descriptiva (de él mismo), un montaje narrativo que tiene como *leitmotiv* la violencia (en este caso la rivalidad entre tribus de Nueva Guinea que siguen la máxima del ojo por ojo y diente por diente) y una construcción de personajes aventureros. Pero en *Dead birds* se perciben más secuencias de registro directo, sobre todo aquellas de las ceremonias de batalla de los Dugum Dani, aunque a distancia de las acciones. Asimismo, el relato no está generalmente concentrado en dar todos los detalles de la investigación o de describir la banda de imagen, a veces se torna poética. De hecho, el film comienza con la fábula de los pájaros "condenados a morir", como el ser humano.

18

5 Marcius Freire, *Documentário. Ética, estética e formas de representação* (São Paulo: Annablume, 2011), 82.

6 En MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 27. Años después Marshall será mucho más cuidadoso del respeto por la ética científica. *The meat fight* (1974) comienza con una advertencia: *The sound in this film is not synchronous. Most of the sound was recorded at the time of filming and reconstructed during editing* [El sonido de este film no es sincrónico. Gran parte del sonido fue grabado durante la filmación y reconstruido luego durante el montaje]. Por cierto, A Prelorán no le importaba recalcar esto mismo, la mayor parte de sus films fueron pos sincronizados (como prácticamente todo el cine argentino de las décadas del sesenta y setenta).

7 Actualmente dirigido por el cineasta Lucien Castaing-Taylor (<http://filmstudycenter.org>).

Luego de convivir largos períodos con los Yanomami del sur de Venezuela, Timothy Asch concluyó *The ax fight* (1975), un film bisagra tanto para defensores de la ortodoxia en antropología visual como para aquellos que lo son de un cine etnográfico más poético. Así como Gardner, Asch también dirigió una importante usina de producciones (el Center for Visual Anthropology en la University of Southern California) y se dedicó a tratar de comprender las ceremonias de batalla indígenas. Así como en *Dead birds*, encontramos que *The ax fight* nos presenta una lucha aparentemente incontralada, los títulos iniciales advierten sobre un "registro caótico". Con la cámara tomando las acciones en plano general y la presencia del audio en el que los realizadores dialogan (suele ser el codirector del film, Napoleón Chagnon, el que da las indicaciones; un antropólogo experto en esa cultura) se perciben insultos, traducidos en subtítulos, avances y retrocesos de los luchadores en los picos de acción. Hacia mediados del cortometraje (a los 13 minutos) se produce la reflexión de los realizadores sobre lo registrado: el caos estuvo planificado, se trató de una pelea muy ceremoniosa en la que las hachas podrían haber hecho rodar muchas de las cabezas de los más de 200 participantes, pero no hubo ni un rasguño. Asimismo, Chagnon explica los motivos de la pelea, basados en los linajes de las facciones en disputa. En los últimos cinco minutos se presenta la batalla editada, y nuestra comprensión de la misma termina siendo radicalmente diferente de la que tuvimos al comienzo de *The ax fight*. Se trata de un cine etnográfico del acontecimiento, en el que la narración de las costumbres de una cultura parte de y se asienta en un suceso registrado.

The ax fight suele verse, según Paul Henley, como un film perfectamente logrado; pero sería mejor focalizarse en su metodología como puntal para el cine etnográfico.⁸ Sin embargo, su edición final, la versión que aquí analizamos, es original en la mostración de las condiciones de autoría y su inclusión en la narración: "*The ax fight* es el final del camino para los films basados en eventos y montados de forma secuencial"⁹, "su estructura multipartita se distingue del resto de los films etnográficos [...] Desarrolló una tentativa de entendimiento de una situación compleja".¹⁰ O bien Jay Ruby, el representante de un cine etnográfico que siga una estricta metodología disciplinar,

8 Paul Henley, "Anthropology: The evolution of Ethnographic Film", en Brian Winston (ed.), *The documentary film book* (London: British Film Institute – Palgrave MacMillan, 2013), 317.

9 Henley, "Anthropology: The evolution of Ethnographic Film", 317.

10 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 118-125.

opina que "a diferencia de muchos realizadores, no estaba primordialmente preocupado en producir films 'memorables' para mejorar su reputación como 'autor' [...] Asch pasó más de treinta años de su vida descubriendo la mejor manera de hacer films con antropólogos [...] Tiene un lugar único en el desarrollo del cine etnográfico".¹¹ Asch es un caso único, ortodoxos y heterodoxos no discuten sobre el valor de su legado, están de acuerdo en que es uno de los más eximios exponentes del cine etnográfico.

Muy diferente es el tratamiento dado a Gardner, quien asumía "estar distanciado de la antropología académica".¹² Jay Ruby lo ha criticado ácidamente debido a su "falta de utilización de conocimiento antropológico derivado de un trabajo de campo para organizar sus films".¹³ "Falta" imperdonable para los referentes teóricos del cine etnográfico más científicamente dogmático. Aunque, ninguno de aquellos ha dejado de lado el estudio de las obras de Gardner como un cineasta en el centro de este campo.

Otro film relevante en este repaso histórico es *The nuer* (1971), un largometraje dirigido por Hillary Harris y George Breidenbach que fue producido por Robert Gardner. Con un registro de observación también se presenta la radiografía de una sociedad al margen de la civilización occidental, aunque mucho más exhaustiva que en los documentales anteriormente analizados. Con la voz *over* de Gardner, introducida en pocas ocasiones, se presentan las ceremonias extraordinarias al igual que las tareas cotidianas de pastores etíopes. El film contiene secuencias muy interesantes, montadas de una manera poco común en este tipo de registros. En principio se presenta música extradiegética, aunque interpretada con instrumentos autóctonos, con una edición de imágenes acompañadas (de planos de menor duración, ergo de factura más experimental que *Bitter melons*, el film que en el mismo año rodó John Marshall y presenta interpretaciones musicales; así como también lo hacía unos años antes *La chasse au lion d'arc* -Rouch, 1965-, montando música extradiegética, aunque interpretada también con instrumentos autóctonos). Y, por otra parte, el pasaje a la adultez de los niños se sugiere traumática cuando se insertan, intercaladas en el registro del rito de los pequeños cortes en la cabeza, imágenes de mulas cornándose, todo en planos de corta duración.

11 Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000), 115.

12 Ilisa Barbash y Lucien Taylor, "Introduction", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner* (New York: Berg, 2007), 9.

13 Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, 96.

Gardner hablaba de *The Nuer* como propio (en Barbash, 2007: 101-106 –y la autora de la entrevista también se lo adjudica–), pasando por encima de los directores. Han sido varios los investigadores que han subrayado sus conflictos de apropiación de autoría. “Marshall expresó su frustración por la presunción de Gardner de haber tenido un rol mayor en el film (*The hunters*)”.¹⁴ Mientras que Ruby suma esta controversia a su reseña de la obra de Gardner, dando cuenta de que a juzgar por un resumen de las actividades del Film Study Center, escrito por Gardner a fines de los cincuenta, “puede llevarte a creer que Robert Gardner hizo *The hunters* por entero”, dado que no menciona a Marshall.¹⁵ Algo similar ocurrió siempre con *The Nuer*, él incluía el film en sus retrospectivas y en su página web personal¹⁶ lo lista como de su propia autoría: “Gardner parece haber hecho poco para disipar la idea de que él era el responsable de *The hunters* y *The Nuer*”.¹⁷ Podemos sumar el caso del film más famoso del documentalista argentino. En la página personal de Gardner figura que Prelorán realizó *Imaginerio –Hermógenes Cayo–* con su colaboración; y la versión del film que distribuye Documentary Educational Resources abre con la placa “The Film Study Center, Harvard University Presents”, aunque el Fondo Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Tucumán hayan sido las instituciones productoras.

21

Un elemento ausente, pero para nada soslayable, en estos films es la estrecha relación entre abandono o extinción de costumbres culturales por la explotación colonizadora. Sin embargo, las excepciones resultan films excepcionales: *N!ai, the story of a !Kung woman* (1980) de John Marshall y *To live with herds* (1971) de David MacDougall. El film de Marshall tiene como protagonista a N!ai, la hija de uno de los cazadores de *The hunters*, ella es elegida como la representante de su cultura así como lo eran los personajes de las etnobiografías de Jorge Prelorán. El film es un recorrido de veinticinco años de convivencia y registro de los !Kung San en el que apelando a la comparación entre distintos momentos de la vida de la niña/mujer y de su pueblo, con imágenes registradas por el director, se hacen patentes las transformaciones sociales producto de la injerencia y reglamentación creciente de los colonizadores. Los testimonios de los protagonistas sustentan la denuncia

14 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 66.

15 Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, 107.

16 www.robertgardner.net (consultada el 19 de febrero de 2018).

17 Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, 107.

sugerida por el montaje de las imágenes del pasado y el presente de realización: "Somos gente hambrienta, sin granja", dice uno de ellos, testimonio impensable en los films anteriores de Marshall, más románticos que críticos. El uso de dinero, el trabajo asalariado, la vestimenta, el caballo con montura, la escuela, la iglesia, la medicina occidental y la base militar sudafricana son las muestras que remarcan las extremas transformaciones a las que el Estado ha empujado a los !Kung San. Y como si ello fuese poco, la violencia entre los miembros de un pueblo sereno se ha acrecentado, N!ai es víctima de muchos reclamos de sus vecinos con la cámara como testigo.

El material de archivo del film sugiere que los cincuenta y sesenta fueron tiempos afables para el pueblo, visión reforzada por el relato de N!ai sobre sus años de infancia. Un discurso que contrasta con la "surreal" puesta en escena del film *The gods must be crazy* (Jamie Uys, 1980), filmado en la comunidad y con los lugareños como protagonistas. "El director blanco se empecina en que actúen de determinada manera, ignorando lo que en esa cultura son movimientos automáticos".¹⁸ Las imágenes del *backstage* son parte del documental de Marshall. Uys tiene una relación cinematográfica con la comunidad sin intenciones de establecer empatía con el otro. Años después, Marshall agregaría un ladrillo más en el registro de la destrucción de una sociedad con *The !Kung San – Resettlement* (1988), cuando los habitantes ya son obligados a reubicarse en otras tierras.

22

To live with herds (1971) es la ópera prima de David MacDougall, uno de los realizadores más comprometidos con la historia y teoría del cine etnográfico. Ya con varios artículos de investigación publicados ganó el Grand Prix "Venezia Genti" por este film, en 1972. Se trata de un film en blanco y negro con largas secuencias de observación de un pueblo de pastores del noreste de Uganda. Aunque, asimismo, también contiene entrevistas a los habitantes. Un elemento doblemente innovador para el cine etnográfico que desarrollaremos en un próximo apartado, dado que se privilegia la voz de los otros y, además, sus parlamentos están subtitulados. En el valor dado a la palabra de los otros más el registro del centro administrativo colonial están los elementos que distancian y distinguen a este film de aquellos que buscan la documentación de una cultura no sincrética, despojada de las costumbres introducidas por los representantes de las sociedades modernas. En principio se presenta una ácida crítica al hombre blanco en numerosos testimonios, la frase proferida

¹⁸ MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 45.

por un nativo "las cosas andaban mejor en los viejos tiempos" se refiere directamente a la época previa a la llegada de los colonizadores. Por otro lado, el registro de las clases dictadas en inglés, la asamblea con las autoridades ante la inminente mudanza forzada y la distribución de alimentos por el Estado, constituyen secuencias en que se perfila que las relaciones entre civilizaciones son relaciones de dominación. Los jóvenes abandonan el campo para vivir en las ciudades, al mismo tiempo que dejan en el pasado las costumbres de sus ancestros. Los Jie están siendo sometidos a una lenta asfixia y MacDougall no está preocupado solo en registrar sus costumbres en franca decadencia, presenta también los elementos que están llevando a que esa sociedad se vea forzosamente transformada.

Por último es pertinente detallar que Robert Gardner también hizo films sobre sociedades modernas que mantenían algunas costumbres ancestrales, ambas producciones las realizó en la India: *Altar of fire* (1976) y *Forest of bliss* (1986). Este último es el film de Gardner más visto y del que más se ha discutido, dado que es el más experimental: sin voz *over* ni subtítulo de los ocasionales diálogos, el registro de las costumbres funerarias de Benarés es siempre directo. Según Ilisa Barbash y Lucien Taylor su obra "está alejada de la de muchos cineastas etnográficos".¹⁹ Y Gardner mismo se consideraba "un alma alejada de los senderos de la ortodoxia del documental".²⁰ Es necesario remarcar que los estudios sobre documental etnográfico mencionan a esta obra dada la valía que tienen los films de Gardner anteriores. Sin embargo, y solo para plantear un ejemplo, no se recupera la obra de Vittorio de Seta cuando se habla de cine etnográfico. El italiano registró las costumbres y oficios de Sicilia entre mediados y fines de los cincuenta. O, más acá en el tiempo, no se cita la filmografía del holandés Johan van der Keuken, quien se dedicó en muchos de sus films a seguir a sujetos y costumbres populares. *Forest of bliss* puede ser considerada tan "etnográfica" como *Lu tempu de li pisci spata* (1954), *Isole di fuoco* (1955) o *Pescherecci* (1959), todos cortometrajes de observación de De Seta, como asimismo es *Het oog boven de put* (1988), de Van der Keuken, filmado en la India, como el de Gardner.

Mientras que el otro film que resaltábamos *Altar of fire*, fue realizado junto a Frits Staal y presenta un ritual religioso extraordinario, pero realizado por hombres que viven en la sociedad moderna. En los títulos iniciales se destaca que probablemente "se haya realizado por última vez" y quede

19 Barbash y Taylor, "Introduction", 2.

20 En Ilisa Barbash, "Out of words: A conversation with Robert Gardner", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner* (New York: Berg, 2007), 94.

guardado para la posteridad en el film. Aunque las costumbres no se respetan en su integridad: el sacrificio de las cabras es una simulación, el humanitarismo moderno se ha hecho presente para modificar el rito de hombres que ya son ciudadanos. En *Altar of fire* aparecen reflexiones ausentes de *Forest of bliss*, distintos antropólogos opinan sobre los diferentes aspectos culturales del rito. La resistencia de la voz de autoridad de los antropólogos. Que aún daban batalla.

El lugar de la antropología y los antropólogos

Si bien es posible englobar a todos estos realizadores como cultores de un cine etnográfico no ortodoxo, es decir "filocientífico", no preocupados por presentar exclusivamente un informe de investigación filmado sino por elaborar un film, en muchos de ellos han participado antropólogos. De hecho, todos los realizadores mencionados se graduaron o doctoraron en antropología, un elemento que suele perderse de vista. Más allá de esto, brindaron espacio para trabajar con otros antropólogos (generalmente experimentados en el estudio de la comunidad en la que se rodaba el film), o bien fungían como protagonistas brindando sus opiniones o conclusiones sobre determinada cultura.

24

Es posible identificar dos polos: naturalmente el rígidamente ortodoxo "objetivo" y el heterodoxo "subjetivo". En cuanto al primero, más allá de poder ser relacionado con las "antropologías filmadas", que no trascienden de los espacios académicos, un realizador muy vinculado a los cineastas aquí mencionados, se erige como su defensor: Karl Heider. Es más conocido por sus estudios prescriptivos sobre cine etnográfico que por su filmografía, pero participó de la expedición que comandara Gardner a Nueva Guinea y lo asistió en la realización de *Dead birds*. Heider también grabó en aquella estadía a los Dani y editó diez años después *Dani sweet potatoes* (1973) y *Dani houses* (1973), dos cortometrajes que se inician con títulos que indican la bibliografía principal que fue utilizada en el estudio. De principio a fin la voz descriptiva del director informa sobre la recolección de batata y su cocción, o bien sobre la construcción de las chozas en el otro corto. Llama la atención la ausencia de sonido ambiente, aunque es una elección absolutamente coherente con la perspectiva de Heider, divulgada en sus escritos, sobre la necesidad de evitar la "distracción" del espectador, dado que debería focalizarse en la transmisión de conocimiento científico sobre esa cultura,

“evitando todo lo artístico”.²¹ Dentro de este polo es posible ubicar al otro film de Asch y Chagnon, *The feast* (1970). Aunque no tan austero en sus posibilidades cinemáticas como los de Heider, el film tiene una larga introducción descriptiva sobre el banquete que preparan los Yanomami, mientras en la banda de imagen solo se montan fotografías. En la segunda parte del film se edita de forma cronológica la limpieza del lugar, la preparación de la comida, la puesta de vestimentas y las danzas. No se encuentra aquí ninguna de las participaciones reflexivas que los realizadores presentarán en *The ax fight*.

En el otro polo están las *Turkana conversations trilogy* (1977-1988), de David y Judith MacDougall. Tres films (*Lorang's way*, *A wife among wives* y *The wedding camels*) en los que los realizadores montan testimonios y relatos de los habitantes de esta región de Kenia. Es sobre todo en *A wife among wives* (1981) en donde se presentan más elementos rupturistas para con la tradición del cine etnográfico: las voces *over* iniciales de David y Judith son en primera persona, hablan de sus sentimientos y la manera en que fueron insertándose en la comunidad, al mismo tiempo montan fotografías de ellos y sus hijos con la comunidad indígena. Posteriormente y luego de un diálogo sobre lo que es importante filmar, entregan una cámara para que los turkana también registren al otro, y se dirigen a la casa que estaban ocupando los MacDougall. Allí, en planos intercalados, se montan las imágenes de David, que registra al camarógrafo nativo aficionado, y aquellas tomadas por este último. Esa es la extensa introducción del film, luego se desarrolla el registro de los preparativos de una boda. Esta serie de imágenes y reflexiones sobre la producción del film definen uno de los procedimientos más arriesgados y fronterizos de la historia del cine etnográfico (que luego serán desarrollados por numerosos videastas).²²

La metodología llevada a cabo por los MacDougall podría indicar un camino posible hacia una etnografía inversa o invertida. La misma intentó ser desarrollada, a través de varios films, por Jean Rouch. Sin dudas se trata del realizador con mayor difusión, y uno de los que tuvo la carrera más dilatada en el tiempo. De hecho Rouch utilizó el término “etnografía invertida” tratándola de poner en funcionamiento desde *Jaguar* (1954-1967).

En principio, es necesario decir que en los films de Rouch no hay intenciones de ensayar una etnografía de salvamento, no hay “pureza”, sino que

21 Karl Heider, *Ethnographic Film* (Austin: University of Texas Press, 2006), 3.

22 Robert Gardner desconfiaba de ese gesto: “no soy de los que creen que dándole la cámara a los otros vayamos a descubrir sus secretos [...] Filmar es un lenguaje y es necesario tiempo y talento para hacerlo bien” (en Barbash, 2007: 105).

todo es mixtura de costumbres y relaciones culturales primitivo/moderno, norte/sur. Aunque en estos procesos de sincretismo cultural desigual, de un solo sentido de circulación norte-sur, esté implicada una buena cuota de dominación. Diversos críticos han ahondado en el hecho de que el director francés ha evitado tocar las redes de la explotación.²³ Sin embargo, es un paso importante el que Rouch ha dado en *Jaguar*, y también en *Moi, un noir* (1959), donde no son los antropólogos los que reflexionan en *over*, sino los negros protagonistas de los films. "Lam, Illo y Damouré acaban por invertir los papeles en *Jaguar*", destaca Sandra Straccialano Coelho, pero "ese mismo movimiento se verá radicalizado años más tarde –continúa la investigadora–, en *Petit a petit* (1971), cuando Damouré y Lam partan para Europa a hacer su propia etnografía de los parisinos".²⁴ Ni en *Jaguar*, ni en *Moi, un noir* está presente, estrictamente, una etnografía invertida, dado que los africanos hablan de los africanos y no de los colonizadores europeos. Recién será en *Petit a petit* cuando Rouch intente colocar a sus protagonistas en una situación inversa, pasando de ser los observados a ser los observadores. Sin embargo, luego del análisis de los films hay buenos motivos para dudar de la efectividad y sinceridad de dicho gesto.

26

En las "etnoficciones" de Rouch "el otro está fuera de su contexto sociocultural inmediato y envuelto en una situación extraordinaria, desvinculada de su vida cotidiana [...] El objeto de registro no preexiste a la presencia de la cámara", remarca Marcius Freire.²⁵ Por otra parte, tanto en *Jaguar*, como en *Moi, un noir* los protagonistas, o mejor dicho los personajes que encarnan los protagonistas, representan a nativos que se muestran como "irresponsables e incapaces de tomarse las cosas en serio", según Adolfo Colombres.²⁶ En propiedad de la banda de sonido, se refieren a anécdotas que no permiten

23 Paul Henley (2009) ha analizado el arco temático ideológico por el que Rouch se movía. Mientras que Adolfo Colombres ha sido uno de los críticos más duros desde este lado del mundo: "¿A quién designó portavoz de la conciencia africana –para *Moi, un noir*–? ¿A un militante de la causa de la independencia, que ya se avecinaba? [...] No, a un joven nigeriano que venía del África Occidental Inglesa, un inmigrante simpático y lleno de divertidas ocurrencias que conoció por azar, un lumpen que se ganaba el sustento en actividades ocasionales, y que demostraba los fines de semana ser un excelente bailarín, como todo buen negro, según el estereotipo blanco" (Colombres, 2005: 21-2).

24 Sandra Straccialano Coelho, "A invenção da etnoficção em *Jaguar*, de Jean Rouch: uma análise da mise-en-scène do comentário", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Ouvir o Documentário* (Salvador de Bahía: EDUFBA, 2015), 77-78.

25 Freire, *Documentário. Ética, estética e formas de representação*, 255.

26 Adolfo Colombres, "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo* (Buenos Aires: Ediciones del sol, 2005), 22.

vislumbrar los sinceros pensamientos de una cultura, sino las aspiraciones pequeñoburguesas de habitantes que parecieran no tener raíces para exhibir. En ambos films se percibe un férreo guión narrativo que decanta en la sobreactuación y lleva al terreno de la puesta en escena baladí las acciones y relatos de los protagonistas. Si bien para Paul Henley los métodos de improvisación de Rouch funcionaron en ambos films, será en *Petit a petit* cuando, desde su punto de vista, todo se "vuelva un poco tonto y sobreactuado".²⁷ Poco convincente resulta que luego de haber visitado París, Damouré y Lam vuelven desencantados del ritmo de la gran ciudad, abandonan su emprendimiento de construir un edificio y vuelven a vivir a su choza. Es sobre el final cuando el film termina por derrumbarse del todo.²⁸

Si casi todo está guionado, y ordenado en una narración irreal, ¿de qué sirve esa "etnografía invertida"? Si bien el gesto de Rouch ha sido interesante, no ha estado exento de polémica: solo los antropólogos blancos son los detentores de un saber digno de ser presentado solemnemente. Concluye Colombres que "todo es presentado como un simple juego, sin el dramatismo y la 'seriedad' que caracteriza a la acción del antropólogo en el medio indígena".²⁹ Esto no pone en duda el aporte de Rouch al cine etnográfico, dado que aún poniendo en escena relatos sesgados y discutibles, ha aportado a los debates de este cine sobre los otros.³⁰ Paul Henley es quien, en su extenso libro sobre Rouch, desea "discutir su aporte y no su contenido etnográfico",³¹ poniendo sobre la mesa el rótulo de "antropología compartida" que utilizaba el francés, y que puede resultar tanto positivo como patético. ¿A qué se refería Rouch? Básicamente a que "cuando luego de alguna proyección le propongan hacer un film sobre determinado tema, sean ellos los que lo acompañen, no como meros protagonistas, sino como activos socios en el nuevo emprendimiento".³² Así de sencillo, Rouch no estaba teorizando desde un punto de vista disciplinar al respecto, sino titulando una práctica. Su interés

27

27 Paul Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2009), 216.

28 Para sumar un dato que desconcierta y permite abrir una puerta más a la reflexión sobre la historia del cine etnográfico, *Petit a petit* "tuvo un gran éxito en los cines populares" (Henley, 2009: 216).

29 Colombres, "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", 27.

30 A propósito de otro film, *Les Maitres fous* (1954), Henley destaca que "un buen film etnográfico es aquel que engancha y provoca la reflexión" (2009: 134). Las discusiones en que se vió envuelto este film, por cargos no menores como "racismo", redundan según el autor en beneficios para el medio. Ver Henley (2009: 103-134).

31 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, XIX.

32 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 318.

era simplemente, aunque "apolíticamente", "no ver a sus protagonistas africanos como insectos".³³ Scott MacDonald también adhiere a los cineastas a un humanismo de la "buena voluntad", refiriéndose a Marshall, Gardner y Asch: "aunque no 'hiciesen todo bien' en términos antropológicos [...] tenían un profundo compromiso con un amplio entendimiento de las experiencias humanas y una visión sobre lo que puede ser posible en cine".³⁴ Un humanismo no politizante que compartían con Jorge Prelorán.³⁵

Los que reciben el privilegio de ser los detentores de la palabra en los films de Gardner son bien diferentes. En *Ika hands* (1988) es Gerardo Reichel-Dolmatoff, investigador especialista en los Ika de los andes colombianos, quien reflexiona sobre la cultura y la cosmovisión de ese pueblo. Aunque en el diálogo con Gardner no hay sentencias conclusivas sobre las costumbres de los protagonistas, ni se encuentra la dureza de un informe científico. Gardner dice que "solo podemos mostrar el exterior, no entrar en sus cabezas ¿qué puede decirnos la parte externa de sus vidas?" Está interesado en reflexionar sobre esta cultura estratificada, pero no materialista, como una forma superior y no violenta de vivir. En una visión un tanto romántica de esos otros, se presentan en el film muchos primeros planos. Sin embargo, años después el director dijo que no estaba "tan seguro sobre si funcionó bien en el film (el diálogo con Reichel-Dolmatoff)".³⁶ Mientras que en *Altar of fire* Gardner pone en escena testimonios clásicos, certeros y directos, de antropólogos expertos en la ceremonia que registró.

28

El hacer y la palabra

Conocimos las voces de los otros bien avanzada la historia del cine etnográfico. Y los pensamientos aún más tarde. Para ello era necesario que el cineasta o antropólogo dejase de oficiar como traductor, para que se presentaran los relatos de esos sujetos documentados. Pero también era necesario que

33 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 311.

34 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 336.

35 Prelorán definía a sus films como "simples documentos de gente que necesita ayuda; no son ideológicamente agresivos o dogmáticos. Mi convicción es que que la gente se vincula a los demás a través de sentimientos, más que a través de ejercicios intelectuales, teorías, discusiones o debates, que pueden ser rebatidos por otras teorías, discusiones y ejercicios, pero cuando un hombre siente, sus emociones son indelebles y es nuestro deber hacerlo más sensible a los sentimientos que a las teorías. Al menos en el cine" (en Ríos, 2005: 114). Mientras que, para Gardner, "la certeza del propio humanismo es el test real para la alta antropología" (en Barbash, 2007: 110).

36 En Barbash, "Out of words: A conversation with Robert Gardner", 116.

se incluyesen subtítulos, para que un público no nativo entendiese. *The feast* (Asch y Chagnon, 1970) es uno de los primeros films en los que se hizo uso de subtítulos.³⁷ Luego los pondrá en práctica David MacDougall, desde su primer film, dando cuerpo a su perspectiva respetuosa del otro:

En los setenta aparecieron los primeros films etnográficos subtitulados. Antes de eso casi todos los films etnográficos habían sido construidos con una voz over que hablaba sobre los sujetos, pero raramente los dejaba hablar por sí mismos [...] Los subtítulos introdujeron a los films etnográficos en una nueva fase. Se comenzó a ver y a escuchar a los sujetos de una forma más directa. (MacDougall, 1998: 165)

Rivers of sand (Gardner, 1974) también hará uso de los subtítulos para que Omali Inda se convierta en una de las primeras mujeres en ser protagonista de un film etnográfico. La crítica de la condición de las mujeres en la sociedad Hamar de Etiopía se presenta en su voz de forma poética y en segunda persona. "Sus ricas y vívidas metáforas –reflexionan Barbash y Taylor– se van apilando una sobre otra, en un shockeante y explícito testimonio sobre el abuso sexual".³⁸ Elípticamente, hablando sin hablar o refiriéndose a relatos de historias ficticias, Omali deja impresa su voz y, gracias a los subtítulos, su pensamiento.³⁹ Asimismo, *N!ai, the story of a!Kung woman* (Marshall, 1980) tiene a una mujer como protagonista y testimoniante principal. Con el auxilio de los subtítulos, a veces con doblaje, N!ai presenta la cara del sufrimiento de su pueblo. A diferencia de estos, Jean Rouch no requirió la presencia de subtítulos para sus etnoficciones, dado que sus protagonistas hablaban francés y no la lengua de sus ancestros (Henley dice que la razón por la cual les dio la voz fue debido a que todos hablaban en francés⁴⁰). Lo mismo podríamos decir de Jorge Prelorán y sus films, en los que no hay protagonistas que hablen en lenguas indígenas. David MacDougall hace la salvedad de que Prelorán, en *Imaginerio (Hermógenes Cayo, 1969)*, profiere una traducción de las palabras de su protagonista (en la versión en inglés), pero tratando de ser espontáneo,

29

37 John Marshall colocó subtítulos a algunos de sus "sequence films", cortometrajes sobre los !Kung San, como *A joking relationship* y *A group of women*. Si bien registrados a comienzos de los sesenta, fueron mayormente difundidos en la década del setenta (ver Scott MacDonald, 2013: 28).

38 Barbash y Taylor, "Introduction", 4.

39 Jay Ruby (2000: 108-109) afirma que hay muchas distorsiones en su comentario, está sobre actuado y, basándose en estudios antropológicos, la sociedad Hamar no es tal como Omali Inda la describe.

40 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 307.

teniendo cuidado de no silenciar el habla original.⁴¹

Pero esos no fueron los únicos films realizados por Rouch en su larga carrera. También hizo documentales en donde los protagonistas hablaban lenguas africanas. Sin embargo, el director francés siempre se negó a colocar subtítulos. Su excusa al respecto era que los subtítulos "mutilan la imagen"; con lo cual muchos parlamentos y diálogos de, por ejemplo, *Un lion nommé "L'Americain"* (1968-1972) o los films *Sigui* (1966-1974) tienen extensas secciones inentendibles a espectadores ajenos a esas lenguas y dialectos. "Esta fue una de las más significativas limitaciones de su praxis, [...] fue un problema que él nunca resolvió satisfactoriamente", concluye Henley.⁴²

Como anticipamos, serán David y Judith MacDougall, entre los referentes del cine etnográfico de los sesenta/setenta que venimos trabajando, quienes pongan en un lugar de poder las voces de los otros, basando la construcción narrativa de sus films en la palabra antes que en el hacer. El valor de la palabra de los otros era alto en *To live with herds* (1971), pero será en la trilogía de las *Turkana conversations* donde se termine de delinear un tipo de film etnográfico configurado por las voces (a diferencia de aquellos basados en los acontecimientos, los primeros de Asch-Chagnon, Marshall y Gardner). *Lorang's way* (1977) presenta en formato de entrevistas la palabra del protagonista y sus familiares y amigos. No se silencian las voces de los directores, ni de los intérpretes que requieren aquellos para comunicarse con los nativos. No se utiliza la voz *over*, todo el conocimiento de las historias personales de Lorang, un referente para la comunidad, se da por la palabra de los entrevistados y testimoniantes, subtitulados. *A wife among wives* (1981) es el único film de los tres que tiene una introducción en voz *over*, pero como ya se detallara, esta se refiere a las vivencias en primera persona de los directores. Es decir, esa voz está lejos de ser informativa en un sentido rígido. Por último, *The wedding camels* (1988) contiene también una gran cantidad de relatos y opiniones de los nativos, en este caso sobre el matrimonio y la magnitud de la dote a ser dada. Pero a diferencia de los anteriores films, gran parte de las imágenes y palabras presentes han sido capturadas mediante registro directo, a propósito del conflicto suscitado entre Lorang y el pretendiente, perteneciente a otra tribu, en relación a la dote a ser dada a la familia de la novia. Un acontecimiento importante que forma parte del film, pero no el único, para dar cuenta de que, aunque se trate de una cultura prácticamente sin contacto

41 David MacDougall, *Transcultural cinema* (New Jersey: Princeton University Press, 1998), 166.

42 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 210-242.

con la sociedad moderna, también se disputan las posesiones y se forman enconos personales por la propiedad privada.

Volviendo a la cuestión del lugar de la mujer en los films de estos pioneros, en el caso ejemplar de los films de los MacDougall se tratan los testimonios de hombres y mujeres por igual. Aunque como queda planteado en el último film, las mujeres tienen poco nivel de decisión en la elección de su esposo, y solo son una más entre las varias esposas que puede tener un hombre. Si *Rivers of sand* presenta la palabra de Omali para mostrar una punta de la violencia patriarcal, y en *N!ai, the story of a Kung woman* los testimonios de N!ai dan cuenta de la explotación y marginación a la que es empujado su pueblo por los colonizadores día a día; en *To live with herds* y en las *Turkana conversations trilogy* las mujeres cumplen esos mismos papeles, al mismo tiempo que se cuentan como relatoras de las historias de su pueblo. También se presentan como historiadoras con opinión propia.

La secuencia final

Si bien la mayor parte de los realizadores canónicos mencionados provenían de centros universitarios de investigación en antropología y eran profesionales de esa disciplina, se percibe a través de sus obras una tensión que desde los comienzos de la relación entre el cine y la comunicación científica está en la línea de flotación: la etnografía en imágenes deja de ser simple informe de campo. Asimismo, muchos de los realizadores desde sus primeras obras estuvieron convencidos de esto, no ocultaron sino que expusieron sus estrategias narrativas y delineamientos estéticos en pos de hacer un cine etnográfico que llegase a un público no específico, más amplio. Por este motivo son recordados David MacDougall, Robert Gardner, John Marshall y Jean Rouch, por sobre Karl Heider o incluso Timothy Asch. Sin embargo esto tampoco significa diluir las conclusiones de las investigaciones antropológicas de base en una cinta de registro falta de fundamento, cuestión también clara para estos realizadores: detrás de sus narrativas estéticas hay una aproximación disciplinar. En fin, estos directores ampliaron los límites de la etnografía fílmica dando lugar a que las voces de los otros, y particularmente las otras, tuviesen arte y parte en los films. El antropólogo se corrió de su lugar, más o menos según los casos.

Jorge Prelorán, nuestro representante latinoamericano entre todos esos pioneros, se movió en medio de los mismos márgenes ya demarcados, un poco de estudio etnográfico y otro tanto de realización estéticamente

apreciable para un público lego y/o interesado en ver films antes que solo etnografías filmadas. La mezcla de todos estos ingredientes dio por resultado un tipo de cine etnográfico que desde los sesenta forma parte de todo libro sobre la historia del cine documental.

Referencias bibliográficas

Barbash, Ilisa (2007): "Out of words: A conversation with Robert Gardner", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner*, New York, Berg.

Barbash, Ilisa y Lucien Taylor (2007): "Introduction", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner*, New York, Berg.

Colombres, Adolfo (2005): "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del sol.

32

Crawford, Peter I. (2017): "The Nordic Eye Revisited. NAFA, 1975 to 2015", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

De Deus Pinheiro, Joceny (2015): "Breves considerações acerca dos sons no filme etnográfico", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Ouvir o Documentario*, Salvador de Bahía, EDUFBA.

Freire, Marcius (2011): *Documentário. Ética, estética e formas de representação*, São Paulo, Annablume.

Heider, Karl (2006): *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press.

Henley, Paul (2009): *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Henley, Paul (2013): "Anthropology: The evolution of Ethnographic Film", en Brian Winston (ed.), *The documentary film book*, London, British Film Institute – Palgrave MacMillan.

MacDonald, Scott (2013): *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, Berkeley, University of California Press.

MacDougall, David (1998): *Transcultural cinema*, New Jersey, Princeton University Press.

Ríos, Humberto (2005): "El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán", en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del sol.

Ruby, Jay (2000): *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Straccialano Coelho, Sandra (2015): "A invenção da etnoficção em *Jaguar*, de Jean Rouch: uma análise da mise-en-scène do comentário", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Ouvir o Documentario*, Salvador de Bahía, EDUFBA.