

El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción.

Sylvia Caiuby Novaes¹

Resumen

Los filmes etnográficos forman parte de una categoría más general: los documentales. Algunas de las cuestiones del debate más contemporáneo son comunes al documental en general y al filme etnográfico. Otras son más específicas de este último. Este artículo trata de tres de las cuestiones que centralizan el debate contemporáneo sobre los filmes etnográficos: autoría, autenticidad y recepción.

Palabras clave: filme etnográfico, autoría, autenticidad, recepción, intersubjetividad.

The ethnographic film: authorship, authenticity and reception.

Abstract

Ethnographic films are part of a more general mode: documentary films. Some of the issues of the contemporary debate are common to documentaries in general and also to the ethnographic films. This article deals with the three questions around which center the contemporary debate on ethnographic films: authorship, authenticity and reception.

Key words: ethnographic film, authorship, authenticity, reception, intersubjectivity.

¹ Docente en Antropología de la Universidad de São Paulo
Coordinadora del Laboratorio de Imagen y Sonido en Antropología de la USP y
Profesora Asociada del Departamento de Antropología de la FFLCH-USP
scaiuby@usp.br

Siempre me intrigaron las discusiones respecto de los filmes etnográficos. De cierto modo es como si en gran parte de estas discusiones todavía resonaran los cánones que orientaban la elaboración de los innumerables filmes realizados por el Institut für den Wissenschaftlichen Film. Los responsables de este Instituto de Filme Científico, de Göttingen, en Alemania, se hicieron famosos por haber sido de los primeros en dedicarse de modo sistemático a la realización de filmes en las más diversas áreas de la ciencia, presentados bajo la forma de artículos enciclopédicos. Algunos de ellos tenían como foco el registrar las formas de comportamiento de los seres vivos. Harald Schultz, por ejemplo, realizó en Brasil una serie de filmes etnográficos entre los indios para esta Enciclopedia de Filme Científico. Algunos de los títulos de sus filmes dan una idea de lo que se trata: “*Extração de urucum*” (1965); “*Comer, beber e fumar por um homem usando discos labiais*” (1962); “*Extração de sal de plantas aquáticas*” (1962); “*A furação de orelhas*” (1967). [*“Extracción de Urucum”* (1965); “*Comer, beber y fumar por un hombre usando discos labiales*” (1962); “*Extracción de sal de plantas acuáticas*” (1962); “*El Huracán de orejas*” (1967)]. Hay, en estos filmes, una concepción de ciencia que no ve grandes diferencias entre la descripción del sistema de circulación de la sangre y el acontecimiento de un ritual. Aunque no disfruten hoy de la popularidad que tenían hace algunas décadas, los filmes de la Enciclopedia Científica terminaron por formar una escuela, cuya influencia aún puede ser percibida, por ejemplo, entre los franceses de Paris X - Nanterre².



Imagen 1. Foto: Harald Schultz, 1984. Indio Kashinawa

Esta influencia se evidencia en la recopilación de artículos organizada por Claudine de France *Do filme etnográfico à antropologia fílmica* (2000) [*Del filme etnográfico a una antropología fílmica* (2000).], donde cuatro de los cinco autores pertenecen a esta escuela. Todos estos autores están todavía muy ligados a una concepción de etnografía típica de los años 30, híper descriptiva, donde supone la posibilidad de una total objetividad, y los hechos sociales son literalmente tratados como una cosa. Las exigencias del realismo del filme etnográfico, para estos autores no son para nada diferentes de aquellas apreciadas en el filme científico. Para varios de ellos el filme no es sólo campo, sino, igualmente, el instrumento principal de la investigación, instrumento que para ellos se iguala al microscopio para el biólogo o a los tubos de ensayo para los químicos. En este sentido las interacciones sociales son de algún modo equivalentes a la evolución de las bacterias o a la reacción de elementos químicos.

Los críticos de los filmes etnográficos, en cierto modo continúan teniendo en mente estas premisas que orientaban la realización de un filme etnográfico, olvidando por completo que, los

² Agradezco la lectura y los comentarios, siempre generosos e incitantes, de Rose Satiko Hikiji a este texto .

filmes, como textos, resultan de investigaciones en que la intersubjetividad es el elemento fundamental que llevará a resultados discursivos o formas de representación de la realidad.

Al analizar las semejanzas y diferencias entre el filme y la escritura etnográfica, Crawford (1992) busca detenerse en la paradoja presente en estas dos prácticas discursivas, que dependen de presencia y ausencia con el fin de producir significado y texto. El filme y el texto no son sólo procesos de conocimiento, sino que, además, procesos de comunicación. Si las palabras del texto articulan la realidad, las imágenes deben expresarla. Pero estas diferencias se anulan porque, por otro lado, para que un filme sea inteligible y explicativo, éste debe distanciarse de su presencia intrínseca establecida por la insistencia de la imagen en estar allá. Ya la escritura lucha con su intrínseca ausencia, realizando tentativas para disminuir la distancia impuesta entre el texto y lo “Otro”, llegando a un entendimiento sensitivo de lo que significa estar allá. Para resolver estos problemas, el texto etnográfico busca evocar una sensación de presencia a través de las imágenes –fotos, por ejemplo, o a través de metáforas e imágenes mentales. Ya el filme se distancia de la realidad que está siendo mostrada, sea a través de la voz del narrador, sea a través de letreros explicativos. Otro gran recurso del discurso fílmico, como bien lo mostró Eisenstein, es el montaje, que permite la “*exposición coherente y orgánica del tema, del material, de la trama, de la acción, del movimiento interno de la secuencia cinematográfica y de su acción dramática como un todo*” (Eisenstein, 1990:13). Al yuxtaponer dos pedazos de filme se crea un nuevo concepto, una nueva cualidad, que surge exactamente de esta yuxtaposición.

En términos del discurso, las palabras y las imágenes son elementos constitutivos del proceso verbal y visual de representación. El filme es un vehículo que opera en dos de los cinco sentidos. Como vehículo de representación tiene como desafío lidiar con la subjetividad y los puntos de vista. Y estos son temas debatidos por los antropólogos contemporáneos. A pesar de estar lidiando con estas cuestiones desde hace más de 30 años, las discusiones planteadas por los realizadores de filmes tuvieron un impacto mínimo en la escritura etnográfica. Y estas discusiones sobre la escritura etnográfica tampoco sirvieron de inspiración para los mismos. Tal vez esto se deba, siguiendo a Crawford, a la posición marginal de la antropología visual al interior de la disciplina (Crawford, 1992:72).

¿Por qué, como pregunta Crawford, el filme ha tenido tan poco crédito entre los antropólogos?
¿Por qué, si la discusión entre textualidad (textuality) y autenticidad se ha dado mucho antes de que lo hicieran los antropólogos?³

Tal vez esto se esclarezca en la relación entre “realidad” y registro. El filme tiene una doble naturaleza: él es registro y lenguaje. El significado presente en la edición final está ya presente en los registros de la filmación. Si en el texto los datos son transformados en palabras, expresiones verbales y frases, combinadas de modos específicos en el producto final (artículo o libro), en los filmes estas expresiones son aquellas que fueron filmadas. De ahí, para Crawford, las inversiones: si el filme es semánticamente rico y sintácticamente pobre, lo inverso ocurre con el lenguaje. (*Op.cit.*:73).

³ Poco crédito puede ser entendido literalmente. Al analizar la producción académica, las universidades en diferentes países no atribuyen el mismo crédito a las obras escritas y audiovisuales.

Estas son las cuestiones que ofrecen el telón de fondo del debate más contemporáneo sobre los filmes etnográficos. Los filmes etnográficos forman parte de una categoría más general: los documentales. Algunas de las cuestiones del debate más contemporáneo son comunes al documental en general y al filme etnográfico. Otras son más específicas de este último. Este artículo busca analizar tres de las principales cuestiones que centralizan el debate contemporáneo sobre los filmes etnográficos: autoría, autenticidad y recepción.

Autoría

Son muchas las definiciones sobre lo que es un documental. Según João Moreira Salles (2005), los documentales pueden ser definidos como el producto de empresas e instituciones que hacen documentales: la BBC, el Discovery Channel, o un conocido documentalista brasilero como Eduardo Coutinho. La moldura institucional es ahí determinante y en general el filme ya en su inicio anuncia que se trata de un filme sobre hechos verídicos.

En la Antropología la cuestión de la autoría está inmersa en los debates que los denominados post-modernos inician a mediados de la década de los 80 del siglo XX. La voz del autor en las descripciones etnográficas comienza a ser contestada; se busca abrir espacio para la voz de los sujetos investigados. La perspectiva dialógica, las posibilidades de construcción de un texto polifónico comienzan a ser buscadas más intensamente. Al debatir sobre los filmes que pueden interferir en la comunicación intercultural, Dominique Gallois afirma: *“Se está claro que el autor no apaga su presencia en la construcción del trabajo, esta opción de comunicación exige que él atenúe su voz para dejar espacio a la voz de los otros”*. Y continúa la misma autora: *“no se trata de sustituir la versión/locución del antropólogo por un habla nativa, usada estratégicamente como voz en la construcción del documento audiovisual. Se trata de dar espacio al contenido de esa voz, las versiones del grupo sobre su historia, sus opciones para el futuro, algunas veces contradictorias con las interpretaciones que el antropólogo hace de esa historia o de ese futuro”* (Gallois, 1998:314).

La cuestión de la autoría, sea en los textos, sea en los filmes etnográficos, está ciertamente ligada a la cuestión de la representación, en términos éticos y políticos. *“¿Cómo presentar entre nosotros el punto de vista de otro? ¿No serían los antropólogos los intermediarios mejor situados para explicar tales procesos de comunicación?”*, se pregunta Gallois.

En un sentido paralelo a esa pregunta de Gallois va la cuestión planteada por David MacDougall, que hizo intensas investigaciones entre los aborígenes australianos, en una época de grandes demandas políticas por parte de esta población. *¿De quién es la historia? ¿Sería un filme del realizador, para quien él puede tener el status de un discurso, o bien de aquellos que al pasar por él, dejarán impresos sus trazos físicos?* Para MacDougall esta cuestión es simultáneamente ontológica y moral (MacDougall, 1992:29). Antropólogos ahora admiten estar contando historias, pero, al incorporar otras voces en estas historias, los antropólogos no muestran la autoría, y es el texto, o el filme del autor el que incorporará o no estas otras voces. En un artículo más reciente, MacDougall es todavía más enfático al afirmar que *“...antes que los filmes sean una forma de representar o comunicar, ellos son una forma de observar. [...] En muchos aspectos, filmar, a diferencia de escribir, precede al pensamiento. Registra el proceso de observar con un cierto interés, una cierta voluntad”* (MacDougall, 2009:68).

Para João Salles, que tiene en mente la comparación entre el documental y el reportaje periodístico, la cuestión de la autoría en el documental se define por una responsabilidad ética. Para él, la gran cuestión referente a la autoría en el documental no es estética o epistemológica, sino más bien ética. El filme reduce la complejidad, disminuye la experiencia para construir otra. La persona filmada posee una vida independiente del filme. Para este documentalista, será un documental aquél filme en el que el cineasta tiene una responsabilidad ética para con su personaje. El documental envuelve al espectador por la narrativa que el autor va construyendo. No se trata de una descripción, sino que de la construcción de una determinada parte de la realidad que se quiere presentar al espectador. El documentalista no reproduce lo real, él habla sobre lo real. El autor selecciona partes de la vida de los protagonistas de sus filmes, reordena las escenas al momento de la edición, busca sortear las dificultades que encontró en la captación de imágenes. Él jamás reproduce todo lo que presencié. Todo filme es sobre alguna cosa. La realidad no, como bien lo dice Daí Vaughan (1999). El documental no es para Salles una consecuencia del tema, sino que una forma de relacionarse con él.

Para algunos críticos el documental se define por la forma como el filme se dirige al espectador, asegurando que lo que está siendo exhibido en la pantalla efectivamente ocurrió. Para João Salles, esta no es la cuestión central. Lo importante, dice, es la relación que el documentalista establece con los sujetos filmados y que va a diferenciar el documental del reportaje periodístico. La fórmula “yo hablo sobre ellos para nosotros” será substituida por “yo y él hablamos de nosotros para ustedes” (Salles, 2005:70). O sea, los documentados y yo creceríamos, también los filmes etnográficos, que no hablan de lo otro, sino que del encuentro con lo otro. No esencializan la realidad y, por otro lado, no esconden el deseo de conocer, nada más dejan de lado la ambición de conocer todo.

Esta formulación de João Salles corresponde de pronto a uno de los límites del filme etnográfico: *Nanook of the North*, de Robert Flaherty. Un accidente con la brasa de un cigarro quemó casi por completo el material que Flaherty había filmado a lo largo de un período de un año y medio, en cuanto participaba de un equipo de exploración de minerales en el ártico. En el intertanto, el mismo material que escapó del fuego fue considerado por él como malo, sin ninguna línea de continuidad, sin una historia que impresionase a la audiencia. Flaherty y su mujer se deciden entonces por una biografía de un esquimal típico y su familia, que el cineasta acompañaría por un año. En la perspectiva de Flaherty el gran interés sería filmar la vida de alguien que vive en un lugar donde no hay prácticamente recursos, que lucha por sobrevivir en un ambiente absolutamente hostil, donde nada crece. Con una cámara Akeley, propia para funcionar en ambientes de bajísima temperatura, por requerir un mínimo de aceite y grasa para lubricarse y un equipamiento para la revelación del filme proporcionado por la Eastman Kodak Company, Flaherty sigue en dirección a Bahía de Hudson, en Canadá. A pesar de los problemas para lavar y secar el filme, Flaherty consigue proyectarlo para los esquimales, hecho fundamental para conseguir que pudiesen entender los objetivos del filme, creando así una sociedad en las filmaciones. El involucramiento de Nanook es tal que éste frecuentemente se pone a planear formas de caza, preguntando a Flaherty si ellas no darían buenas escenas. *Nanook of the North* es, efectivamente aquello que Salles define como documental: Flaherty y Nanook hablando de los esquimales para nosotros. En una entrevista publicada en 1950, Flaherty afirma: “*The urge that I had to make Nanook came from the way I felt about these people, my admiration for them; I wanted to tell others about them. This was my whole reason for making the film. In so many travelogues you see, the film-maker looks down on and never up to his subject. He is always the*

big man from New York or from London [...] My work had been built up along with them. I couldn't have done anything without them. In the end it is all a question of human relationships" (Flaherty, entrevista a Cinema, 1950).

Es exactamente esta sociedad entre Flaherty y Nanook y esta humanidad del protagonista en que nosotros reconocemos que este filme continúa encantando a los espectadores hasta hoy.

En este año 2010, como presidente del premio Pierre Verger de la 27ª Reunión de la Asociación Brasileira de Antropología, para lo cual se inscriben antropólogos que hayan realizado filmes desde una perspectiva antropológica, tuve la oportunidad de asistir a más de 30 filmes sobre los más diversos temas. Pude percibir que en la mayoría de estos filmes, la autoría no se explicita y ni parece ser para los realizadores una cuestión importante. Son filmes "librescos", en el sentido de que en ellos la palabra verbal en la forma de declaración predomina. El montaje se resume en intercalar declaraciones de "nativos" con las declaraciones de especialistas que son reconocidas autoridades en el tema tratado. Antropólogos contemporáneos parecen tener todavía dificultad de incluir la acción en sus filmes, dificultad de construir personajes, como Flaherty hace con Nanook o Jean Rouch con sus varios personajes en África. Como si en un documental la cuestión de la autoría fuese irrelevante, ya que lo que se pretende es documentar. Esta es, como sabemos, una falsa premisa, pues no hay ni siquiera posibilidad de documentar sin selecciones que son de propiedad del autor del documento. Por otro lado, acción y personaje no son importantes sólo en la esfera literaria o ficcional. Documentar algo en términos fílmicos implica opciones deliberadas de estructuras narrativas propias del filme (que no son radio o libro o artículo) y son estas posibles opciones que van a marcar la autoría. Ciertamente teniendo como premisa todas las cuestiones éticas a las que se refiere João Salles. Sin estas opciones la estética propiamente fílmica no se realiza jamás.

Autenticidad

Al escribir sobre las dificultades del documental, João Moreira Salles (2005) inicia su artículo apuntando a las críticas fáciles dirigidas a este tipo de filme. Críticas que buscan apuntar a que ciertas escenas fueron construidas previamente, perdiendo así su autenticidad, o aquellas que se restringen al modo de cómo un filme sobre una cultura indígena, africana o esquimal fue recibido por los espectadores occidentales. Esta introducción de João Moreira Salles no es accidental. Es exactamente en torno a la cuestión de la autenticidad, de la fidelidad al mundo real y, por otro lado respecto de la recepción en que giran las discusiones en torno al documental, categoría en la cual se acostumbra incluir a los filmes etnográficos.

Veamos, por ejemplo, como Flaherty filmó su clásico *Nanook of the north*, exhibido por primera vez en 1922, el mismo año, además, en que fue publicado el clásico *Argonautas del Pacífico Occidental*, de Malinowsky. El objetivo de Flaherty era describir cómo los esquimales luchaban por su sobrevivencia en el ambiente inhóspito en que vivían. En un artículo en que explica cómo el filme fue realizado, Flaherty habla sobre las innumerables dificultades que tuvo que enfrentar. Como lo anteriormente mencionado, respecto de que todo lo que él había filmado en su primer viaje al área fue perdido en un incendio. Flaherty vuelve entonces en un segundo viaje. Fueron 55 días de filmación, 600 millas de viaje en tren y a pie para lograr filmar las cacerías. El hambre rondaba al equipo y a los cachorros, muchos de los cuales tuvieron que ser sacrificados. A pesar

de los sacrificios, Flaherty festeja al final el conocimiento que pudo obtener sobre las sofisticadas cualidades de sus amigos esquimales.

Flaherty era un romántico, que buscaba mostrar a sus protagonistas con cierta dignidad, luchando contra las dificultades del ambiente natural y comercial. Flaherty no estaba interesado en mostrar a los nativos en su situación contemporánea (tal como Malinowski tampoco lo estaba). Se dedicó, gracias a la sociedad que pudo establecer con Nanook y su familia, mucho más a una reconstrucción que a una observación. Flaherty nos lleva a este mundo esquimal, revelado por él, a través de un encadenamiento de escenas en que el montaje está prácticamente ausente. Para Flaherty el cine no es un brazo de la antropología o de la arqueología, sino más bien un brazo de la imaginación. Hay una imaginación narrativa en Nanook. El no describe, construye. Para un documentalista como João Salles, la realidad que interesa a Flaherty y a sí mismo, es aquella construida por la imaginación autoral.

Para viabilizar su difícil proyecto, Flaherty tuvo que solicitar la construcción de un iglú mucho más grande que lo habitual y, además de eso, que no tuviese paredes cerradas; un iglú grande y abierto, de modo que tuviese al mismo tiempo luz y espacio suficientes para filmar con los enormes equipamientos disponibles en la época. En una escena de cacería de un león marino, Flaherty sólo pudo filmarla con un animal previamente cazado.

Otro filme etnográfico clásico, *The Hunters*, de John Marshall, filmado en la década de 1950, focaliza la cacería de grandes jirafas por los bosquimanos en África del Sur. Henley (2009) señala aquello que tuvo que ser reconstruido en el filme: la única cacería mostrada en el filme fue reconstruida a partir de innumerables cacerías diferentes, con varias jirafas y varios cazadores. La difícilísima cacería a pie fue en verdad realizada con apoyo del Jeep de Marshall; un rifle, jamás mostrado, fue también utilizado por los cazadores, que apenas aparecen con sus arcos y flechas. Para Henley eso no impide que se reconozca *“la cualidad etnográfica del trabajo, [...] para un filme hecho con las limitaciones tecnológicas de aquél entonces y las condiciones físicas de la locación”* (Henley, 2009:107).



Imagen 2. John Marshall filmando en el Desierto de Kalahari.

Una de las posibilidades de definición del documental es el modo como el filme es visto por el espectador. ¿Las estrategias utilizadas por Flaherty y Marshall retiran de sus filmes la autenticidad? Ciertamente todos los filmes, sean documentales o de ficción, son construidos. Eso

no quiere decir, como afirman algunos sociólogos, que no haya diferencia entre documental y ficción. Salles es categórico: “*Aquellos que niegan la existencia de una diferencia esencial entre ficción y documental generalmente parten de un principio equivocado de que el documental, acaso existiese, debería ofrecer acceso directo y no contaminado a la cosa en sí. Como eso no es posible, prefieren entonces declarar que todo filme es ficcional. Están errados. Manipular el material no significa aproximarlo a la ficción*” (Salles, 2005:66).

Afirmar que un filme es un documental, no quiere decir que no haya manipulación, o un contacto directo entre la cámara, las personas filmadas, el hecho y el espectador. Manipular un material no significa aproximarlo a la ficción. Eso se aprecia con claridad cuando escribimos sobre determinada realidad, cuando elaboramos nuestras etnografías. Por otro lado, cuando hablamos de un documental, parece haber todavía cierto rasgo positivista, que tiene como modelo ideal una realidad captada de forma bruta, sin ninguna interferencia. De cierto modo es ésta actitud positivista con la cámara la que parece estar por debajo de los cánones de la Enciclopedia del filme Científico de IWF (Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen, en Alemania).

Por otro lado, cabe recordar que incluso un filme de ficción presenta documentos. Podemos ver entre *Un Tranvía llamado Deseo* (1951) y *El Padrino* (1972) como Marlon Brando va envejeciendo y engordando en los diversos filmes de ficción de su carrera; filmes exhibidos en Nueva York anteriores al 2001 pueden mostrar a las Torres Gemelas antes del ataque del 11 de Septiembre. Los documentos son índices del mundo real, mantienen una contigüidad con la realidad. Todo filme de ficción es un documento sobre la época en que fue realizado. Podemos, como dice João Salles, ver la actuación de Judy Garland en 1939 (Salles, 2005:62).

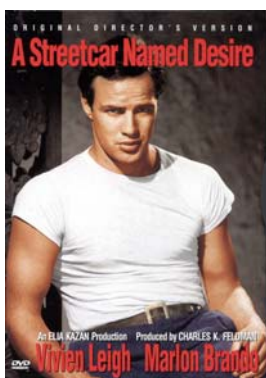


Imagen 3. *Un Tranvía Llamado Deseo*. Elia Kazan, 1951.

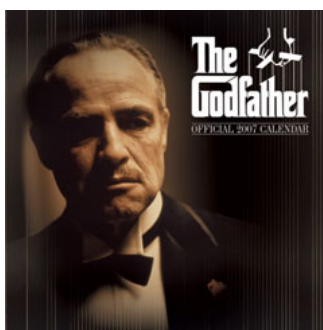


Imagen 4. *El Padrino*. Francis Ford Coppola, 1972.



Imagen 5. Judy Garland.

Muchos autores enfatizaron los aspectos comunes entre filmes documentales y filmes de ficción – el uso de la narrativa de suspenso, continuidad en la filmación y edición. Por otro lado, también los filmes de ficción se aproximan a la imitación del realismo. Ver por ejemplo, el neorealismo italiano – estilo naturalista, filmación común de personas comunes, sin grandes interferencias, movimiento de la cámara después de una explosión, encuadramiento no horizontal, etc.

Para Nichols (1991) los filmes de ficción de género realista buscan envolvernos, creando un mundo imaginario que es suficientemente parecido al mundo que pensamos conocer, aunque se relacionen con el mundo histórico y real sólo de modo oblicuo y metafórico. Ya los documentales, aunque no sean copia carbono de la realidad, en el nivel de las imágenes retienen lo que Nichols llama de adhesión denunciante – ellos representan lo que ocurrió en frente de las cámaras y cercano al micrófono. Estos sonidos e imágenes son representaciones, realidades de segundo orden, no los acontecimientos originales, de primer orden. Para Nichols, los documentales difieren de la ficción no en su construcción como textos, sino en las representaciones que hacen. No corresponde al documental presentar en menor medida una historia y su mundo imaginario y enfatizar más un argumento sobre el mundo histórico. La realidad es frecuentemente opaca y desorganizada, pero hay indicios, señales, zonas privilegiadas, que permiten descifrarla. Cabe al documentalista, como al buen investigador, desarrollar su olfato, actuar como los buenos perros de caza, tener agudeza, intuición y sensibilidad.

Cuando se menciona el comienzo de la historia del cine, es muy frecuente la oposición entre los filmes de Lumière y los filmes de Méliès. Si los filmes de Lumière son vistos hasta hoy como “la vida, tal como es”, es bueno recordar que en su famoso filme *La Llegada del Tren a la Estación*, las personas involucradas no son una masa anónima como piensa y espera el espectador hasta hoy, sino que son los miembros de la familia Lumière que obviamente producto del ensayo, fueron posicionados e instruidos a ignorar la cámara y actuar con naturalidad.

La cuestión de la autenticidad es también interesante, por estar íntimamente ligada a la crisis de la representación en la antropología, que ya aludimos anteriormente. Se comenzó por criticar el realismo en los escritos etnográficos, en un intento de superar el cientificismo y el objetivismo

que resultan de este realismo por la reintroducción de los sujetos investigados intentando una reflexividad (Marcus y Fisher, 1986). La reintroducción de los sujetos investigados es, ciertamente, una buena manera de lidiar con el concepto de autenticidad, que deja de ser esencializado. ¿Qué es lo que es auténtico, verdadero? Sabemos que, en cualquier situación son muchos los puntos de vista, dependiendo de los actores sociales en cuestión. Es difícil afirmar que hay una única verdad. Sabemos también que, en una situación fílmica hay, generalmente, conciencia de la presencia de la cámara. Hay en los documentales una constante negociación entre el realizador y los sujetos filmados. Lo que está en juego en la realización de un filme documental y más específicamente en los filmes etnográficos es también la imagen de sí que los sujetos filmados desean volver pública, o la corrección de la imagen pública que de ellos se tiene y que a sus ojos parece distorsionada. En estos filmes, hay un mayor control de los sujetos filmados sobre aquello que de ellos se divulga. De la relación entre el realizador y los sujetos filmados depende el filme. En este sentido, lo que el documental revela como auténtica es la relación que puede ser construida entre el realizador y sus sujetos⁴.

Para Crawford (1992), tanto la escritura como el filme etnográfico son prácticas discursivas o formas de representación que constituyen dos productos diferentes del mismo proceso antropológico. Ambos resultan de este proceso de intersubjetividad. Es, en esta relación intersubjetiva que se debe buscar la autenticidad y es sólo esto que el texto o el filme pueden revelar.

Recepción

La recepción es ciertamente una de las cuestiones más complejas en el análisis de cualquier filme. Más aún cuando se trata del análisis de la recepción de un filme etnográfico. Gran parte de esos filmes se centra en una cultura y en un saber local, para ser comunicada a otra. Como dice Loizos (1992), la no transparencia de las narrativas y performances locales dificulta la recepción de un texto o filme etnográfico. ¿Cómo tomar explícito o transparente aquello que en muchas culturas es implícito?

Otras cuestiones están involucradas en el análisis de la recepción: ¿Cuál es el público a ser considerado en un análisis que tenga como foco la recepción? ¿La crítica especializada, el grupo filmado, estudiantes universitarios, antropólogos o el público en general? Se sabe, por otro lado, que el público y las opiniones varían también a lo largo del tiempo. Como bien dice Casetti: “*The kind of gaze that a historical period adopts manifests the concerns and interests of that period, and refers back in turn to the underlying social processes that feed these concerns*”. (Casetti, 208:9).

Son innumerables los artistas cuyo talento no fue reconocido en su época. Por años las obras de Cézanne fueron sistemáticamente rechazadas por el Jurado del Salón Oficial de París. Otro ejemplo clásico es Van Gogh, que vendió poquísimos cuadros a lo largo de su vida y cuya genialidad sólo fue reconocida después de su muerte. Lo mismo sucede con el cine. Un filme puede ser rechazado en ocasión de su lanzamiento y visto como obra maestra años después. *La Aventura*, de Antonioni y *Gritos y Susurros*, de Bergman, hoy considerados obras maestras de estos dos directores recientemente fallecidos, fueron derrumbados por los críticos en ocasión de

⁴ Ver en relación a esta cuestión Caiuby Novaes, 2004.

su lanzamiento. *Tierra en Trance*, de Glauber Rocha, fue muy mal recibido por la crítica gaúcha. “*Nadie es perfecto en su tiempo*” es exactamente el titular de un material de periódico⁵ sobre la relatividad del juicio, al calor de la hora de su lanzamiento. Fue exactamente lo que sucedió con el filme de Jean Rouch, *Lês Maîtres Fous*, lanzado en 1954. Quiero detenerme en este filme de Rouch, mostrando las dificultades de análisis de su recepción.



Imagen 6. *La Aventura*. Michelangelo Antonioni, 1960.



Imagen 7. *Gritos y Susurros*. Ingmar Bergman, 1972.

⁵ *El Estado de São Paulo*, 12/8/2007. p. D9.



Imagen 8. *Tierra en Trance*. Glauber Rocha, 1967.

El filme narra un ritual de posesión entre los Hauka, trabajadores inmigrantes de Accra, ciudad de África Occidental, capital de la entonces Costa de Oro, colonia británica, hoy Ghana. Se trata de un ritual que emerge en los años 20 como forma de resistencia a la colonización europea. En el ritual los participantes son poseídos por espíritus, que asumen la identidad de los señores coloniales. ¿Quiénes son los locos, como afirma el título del filme? ¿Los agentes coloniales, los Hauka que los imitan, o ambos? En la interpretación de Grimshaw (2001), lo que Rouch muestra en este filme es la contestación del ritual y las jerarquías convencionales de poder y racionalidad.

En este filme de 33 minutos, que no puedo aquí resumir, una escena específica provocó intensas reacciones en el público: la secuencia de posesión de los Hauka, en que ellos aparecen babeando, con la saliva escurriendo mezclada con sangre, los ojos saltados, en un ambiente oscuro. La secuencia incorpora también el sacrificio de un perro, que será ingerido por los participantes. No vemos al perro cuando lo matan, sino que vemos a los poseídos comiendo al animal. En la segunda parte del filme los inmigrantes vuelven a sus actividades cotidianas de trabajo.

En la primera exhibición del filme, en el museo del Hombre en París, estaban presentes en la platea africanistas como Marcel Griaule, Luc de Heusch y Germaine Dieterlen, además de algunos alumnos, muchos de ellos de origen africano. Tal como lo afirmé, analizar la recepción de un filme es una cuestión compleja. De igual manera, si restringimos el análisis de la recepción a un público de especialistas, como los que se concentraban en esta primera exhibición del polémico filme de Rouch. Según Sztutman la platea estaba atónita después de asistir al filme. *“Algunos africanos presentes declaran que las imágenes vistas son una confrontación a su dignidad, que ellas presentan a los nativos como salvajes. Marcel Griaule pide, entonces, que Rouch destruya el filme: aquellas imágenes no podrían ser transmitidas, puesto que eran demasiado peligrosas. Ellas jamás podrían ser vistas por los no iniciados, que no separan aquel universo. Tampoco podrían ser exhibidas a los iniciados, que, al verlas, podrían entrar en transe. Durante el debate, Luc de Heusch es el único en defender el filme de Rouch, apuntando allí un documento de gran importancia para la antropología. Más allá del Museo del Hombre, Les Maîtres Fous no tuvo mejor suerte. Fué rechazado por las autoridades coloniales británicas, que acusaron al autor de irrespeto al Ejército y a la reina. Teniendo en consideración todas las objeciones, Rouch optó por restringir la circulación del filme, exhibiéndolo apenas en un circuito alternativo de cine arte”* (Sztutman, 2005:117).



Imagen 9. Jean Rouch.

En la visión de Grimshaw y Sztutman, el cine de Rouch no es accidental, él efectivamente busca esos efectos en la platea. El filme, realizado en el contexto de las luchas africanas por la emancipación es, para estos autores, una crítica poderosa a las autoridades coloniales. Los intelectuales franceses quedaron enfurecidos con la exhibición del filme. Para ellos el filme muestra una África tribal, en el mismo momento en que los africanos luchan por la emancipación y su afirmación como estado independiente. Lo que Rouch cuestionaba, según Anna Grimshaw, es la posibilidad de una ecuación mecánica entre independencia y progreso, modernidad y racionalidad. En la secuencia de la posesión, al invertir y satirizar la jerarquía política, Rouch y los Hauka afirman la irracionalidad presente en todas las estructuras de gobierno, sean ellas coloniales o post coloniales.

Analizar la recepción de un filme debería de igual manera incorporar un análisis de su impacto e influencia en otros sectores artísticos. Como muestra Sztutman: “Con todos esos pesares – y tal vez por causa de ellos - *Les Maîtres Fous* se convirtió en un clásico. Inspiró rápidamente campos artísticos, como el cine de ficción y el teatro. Claude Chabrol buscó pronto a Jean Rouch para saber, finalmente, cómo él había adquirido tamaña técnica en la dirección de actores (él no había creído que aquello pudiese ser un ritual). Jean Genet, por su parte, se inspiró en la posesión de los Hauka para escribir *Los Negros*, pieza en que un grupo de esclavos se revela contra sus maestros. Y Peter Brook utilizó las imágenes para entrenar a los actores de *Marat/Sade*” (Sztutman, 2005:118).



Imagen 10. *Los Maestros Locos*. Jean Rouch, 1954.



Imagen 11. *Marat Sade*. Peter Brook, 1966.

Analizar la recepción de un filme es igualmente difícil, porque la reacción del público cambia a lo largo del tiempo y se deja contaminar por el contexto histórico del momento. Después de la independencia de la Costa de Oro, Rouch volvió a algunas de las aldeas filmadas y exhibió el filme. En ese nuevo contexto, evidencia Sztutman, los espíritus Hauka ya estaban en gran medida incorporados a las prácticas tradicionales y al panteón de divinidades, lo que retiraba de sus cultos el carácter propiamente contestatario. Es así que hoy las imágenes de Rouch – que, como los espíritus europeos, son parte constitutiva de una memoria colectiva – pueden ser exhibidas en lugares públicos como el Centro Cultural de Níger, sin causar desconcierto alguno.

La otra dificultad de análisis de la recepción de un filme como ese y tantos otros filmes etnográficos es, como dice, la no transparencia de saberes y performances locales para una cultura no familiarizada con estas prácticas.

Como muestra Sztutman, los rituales de posesión Hauka *imitan* al hombre blanco y su organización militar para domesticarlos, controlarlos. Estos pueblos tienen, así, en los rituales de posesión un modo de procesar los episodios de contacto con diferentes poblaciones, que remite tanto a tiempos inmemoriales – el tiempo del mito – como a tiempos fechados – la conquista musulmana, la incorporación de otros grupos étnicos, etc. En este sentido, la posesión entre esos pueblos es un acto a un sólo tiempo cognitivo, histórico y político, y eso significa que esta manera de habitar en el mundo – de existir – pasa necesariamente por lo simbólico o, para usar un término bastante citado por Rouch, por lo *imaginario*, por la *imaginación*.

Las escenas de posesión son doblemente traumáticas. Ellas muestran el trauma causado por la civilización y los agentes coloniales, y simultáneamente traumatizan a la platea. ¿Quiénes son, al final los locos - *lès maîtres fous*? ¿Los Hauká, cuyas contorsiones nos recuerdan la contorsión de los locos? ¿Los agentes colonizadores, parodiados miméticamente por los Hauká? ¿O estas reacciones serían las del cineasta que busca con sus filmes lo que él denomina como cine-trance?

Conclusiones

Ahora me parece un poco más claro por qué la discusión sobre filmes etnográficos siempre me intrigó. Y por qué, de alguna forma las críticas que oía en algunas de estas discusiones respecto del filme etnográfico me remitían a los cánones del filme científico, tal como los elaborados por los autores de la Enciclopedia del Filme Científico y retomadas por Claudine de France y los autores de la escuela de Nanterre. Ahora percibo también lo que está detrás de la crítica de la no autenticidad de un filme etnográfico, del rechazo que sufre cuando es exhibido. Frecuentemente la crítica a estos filmes parte de la premisa de que el documental y el filme etnográfico en particular es solamente registro y no lenguaje. Es la realidad intocable que se quiere ver en estos filmes, sin una iluminación especial, sin efectos sonoros, manteniendo la cronología de la filmación, sin el reordenamiento de escenas y ambientes que permitan una edición más interesante. Como si la “realidad bruta” pudiese hablar por sí misma.

Otras cuestiones entran en juego y permiten entender mejor los temas aquí tratados – autoría, autenticidad y recepción. A modo de conclusión, me gustaría retomar algunas reflexiones realizadas por Geoffrey O'Connor en su *Diário da Amazônia* (1995). Se trata de un diario/documental en el que el cineasta vuelve a ver sus filmaciones en la Amazonía, buscando reflexionar sobre los diversos modos en como las sociedades indígenas fueron retratadas en las imágenes hechas por él mismo y por otros cineastas y el efecto causado por estas imágenes, en las sociedades filmadas.

En este diario filmado, O'Connor vuelve a revisar los filmes que hizo en algunas sociedades indígenas en la Amazonía, la primera de ellas en 1989, cuando documenta la lucha de nueve mil Yanomami contra 45 mil pirquineros que invadían sus tierras. El “progreso” era el rótulo que “justificaba” la invasión de las tierras Yanomami, progreso que además acarrió epidemias que devastaron a la población indígena. Poco tiempo después se organiza un movimiento indígena, encabezado por los Kayapó, en protesta contra la construcción de represas en Altamira. En 1992, O'Connor filma el encuentro que varios movimientos indígenas organizaron en ocasión de la Eco 92 en Río de Janeiro. El encuentro del Carioca, como fue conocido, tuvo una sólida presencia del medio nacional e internacional y reunió no sólo a los indios, sino también a fanáticos del movimiento ecológico que se apropiaban de la imagen de los indios como una de las banderas de la ecología. En esta misma época sucede el famoso incidente con Paiakã, en que este líder Kayapó se vuelve portada de la revista *Veja*, al ser acusado de estupro, en una “típica explosión de su instinto salvaje”. O'Connor documenta la lucha de Raoni, que unido al cantante pop Sting, tenía como objetivo conseguir la demarcación del territorio Kayapó. Esta lucha de Raoni es, entretanto debilitada por las imágenes, que muestran a estos indios ávidos por el consumo de mercaderías provenientes del mundo de los blancos y que no dudaban en entrar en negociaciones con madereros o pirquineros para conseguir los recursos que los organismos gubernamentales no les proporcionaban, ni siquiera para la adquisición de medicamentos. En 1993 O'Connor registra el asesinato de 16 Yanomami a manos de los pirquineros. La repercusión internacional de esta masacre fue tal que los pirquineros fueron expulsados y los indios pasaron a contar con asistencia de salud por parte de organizaciones internacionales.

A partir de este diario O'Connor se pregunta sobre el papel de las imágenes en nuestro mundo. Para él las imágenes pueden reflejar nuestras creencias en determinados momentos y terminan por impedirnos ver a los seres humanos en ellas retratados. A lo largo de la historia los indios

fueron representados de diversas maneras: como salvajes, como nobles salvajes, como obstáculos para el “progreso”, como los verdaderos salvadores de la selva amazónica. Todas estas son para el cineasta imágenes equivocadas, pues ayudan a crear desastrosas incomprensiones que terminan por perpetuar la desconfianza que mantiene a nuestros mundos en conflicto. Aunque muy diferentes entre sí son imágenes clichés, que no demuestran el menor respeto por un estilo de vida propio.

Estas reflexiones son útiles para los temas aquí tratados. En primer lugar porque remiten a la cuestión de la autoría. ¿Cómo representar efectivamente el punto de vista de individuos de otra cultura? Es esta necesidad de respeto al estilo de vida propio y diferente de nosotros lo que lleva a João Salles a enfatizar la ética en el documental. Después de terminados, los filmes gozan de autonomía; ocurre lo mismo con las personas filmadas, que poseen una vida independiente del filme. Relaciones dialógicas, donde el proceso de intersubjetividad emerge, donde la sociedad se impone, tienen más condiciones de garantizar una autoría marcada por la ética, en el que el punto de vista del otro puede efectivamente emerger. En esta relación dialógica, no se trata de “dar voz” al otro, actitud absolutamente arrogante, de quien se ve otorgando derechos. Se trata, eso sí, de “dar oídos” a aquello que es dicho.

El encuentro del Carioca, con ocasión de la Eco 92 muestra, por otro lado, lo problemática que es la cuestión de la autenticidad. En un mundo cada vez más interconectado, se busca intensamente, culturas “puras y auténticas” que, en su “esencia” podrían contraponerse a los males de nuestra propia civilización, resonando aquello que Rousseau ya afirmaba hace más de doscientos años. Nuevamente tenemos que volver a la cuestión de la intersubjetividad. ¿Cómo garantizar imágenes auténticas? El filme etnográfico, tal como el texto, depende, marcadamente, de la relación que se establece con los sujetos investigados. La autenticidad no está en aquello que es retratado o sobre el cual se escribe, sino en la relación entre quien investiga y quien es investigado. Lo que el antropólogo-cineasta hace es traducir en imágenes la experiencia del encuentro y de aquello que lo motivó a realizar este encuentro. Y es la ética de esta relación la que será vista como estética por el espectador.

Bibliografia

Banks, Marcus.

1992. **Which films are the ethnographic films?** En CRAWFORD, Peter y TURTON, David: *Film as Ethnography*. Manchester University Press. Manchester.

Caiuby Novaes, Sylvia.

2004. **Imagem em foco nas Ciências Sociais**. En CAIUBY NOVAES et alli: *Escrituras da Imagem*. EDUSP y FAPESP. São Paulo.

Casetti, Francesco.

2008. **Eye of the century: film, experience, modernity**. Columbia University Press. New York.

Cousins, Mark & Macdonald, Kevin.

1996. **Imagining Reality, the faber book of documentary**. Faber and Faber. London.

Crawford, Peter.

1992. **Film as discourse: the invention of anthropological realities**. En CRAWFORD, Peter y TURTON, David: *Film as Ethnography*. Manchester University Press. Manchester.

Faris, James.

1992. **Anthropological transparency: film, representation and politics**. En Crawford, Peter y Turton, David: *Film as Ethnography*. Manchester University Press. Manchester.

Eisenstein, Sergei.

1990. **O Sentido do Filme**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro.

Flaherty, Robert.

1967. **How I filmed Nanook of the North**. En GEDULD, Harry: *Film Makers on Film Making*. Penguin Books. Middlesex.

Flaherty, Robert.

Entrevista publicada en *The Cinema, 1950*, ed Roger Manvell. London: Penguin, 1950. In 1996. Cousins, Mark & Macdonald, Kevin: *Imagining Reality, the faber book of documentary*. Faber and Faber. London.

France, Claudine de (Org.).

2000. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Editora de la UNICAMP. Campinas.

Gallois, Dominique.

1998. **Antropólogos na mídia: comentários sobre algumas experiências de comunicação intercultural**. En Feldman-Bianco, Bela y Moreira Leite, Miriam: *Desafios da Imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Papyrus Editora. pp. 305 – 319. Campinas.

Grimshaw, Anna.

2001. **The ethnographer's eye – ways of seeing in modern Anthropology.** Cambridge University Press. Cambridge.

Henley, Paul.

2009. **Da negação – Autoria e realização do filme etnográfico.** En Barbosa, Andréa, Cunha, Edgar y Hikiji, Rose Satiko: *Imagem-Conhecimento, Antropologia, cinema e outros diálogos.* Papirus Editora. pp 101-126. Campinas.

Loizos, Peter.

1992. **Notes on the non transparency of local narratives and performances.** En Crawford, Peter y Simonsen, Jan: *Ethnographic Film – Aesthetics and Narrative Traditions.* Intervention Press, pp. 106 – 120. Oslo.

1993. **Innovation in ethnographic film – from innocence to self consciousness, 1955-1985.** Manchester University Press. Manchester.

1997. **First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films.** In Banks e Morphy: *Rethinking Visual Anthropology.* Yale University Press. New Haven e Londres.

Macdougall, David.

1992. **Whose story is it?** En Crawford, Peter y Simonsen, Jan: *Ethnographic Film – Aesthetics and Narrative Traditions.* Intervention Press. pp. 25 – 42. Oslo.

2009. **Significado e ser.** En Barbosa, Andréa, Cunha, Edgar y Hikiji, Rose Satiko: *Imagem-Conhecimento, Antropologia, cinema e outros diálogos.* Papirus Editora. pp 61-70. Campinas.

Malinowski, Bronislaw.

1922. *Argonauts of the Western Pacific.* Routledge and Kegan Paul. Londres.

Marcus, George e Fischer, Michael.

1986. **Anthropology as Cultural Critique – an experimental moment in the human sciences.** The University of Chicago Press. Chicago y Londres.

Nichols, Bill.

1991. **Representing Reality.** Indiana University Press. Bloomington.

Salles, João Moreira.

2005. **A dificuldade do documentário.** EN MARTINS, ECKERT y CAIUBY NOVAES – *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.*: EDUSC. pp 57-71. Bauru.

Sztutman, Renato.

2005. **Imagens Perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch.** *Cadernos de Campo.* Año 14, número 13. pp. 115-124. São Paulo.

Vaughan, Daí.

1999. **For Documentary.** University of California Press. Berkeley.

Artigos em jornais

“Ninguém é perfeito em seu tempo”. *El Estado de São Paulo*, 12/8/2007. p. D9.

Filmografia

- Antonioni, Michelangelo. 1960. *L Aventura*.
- Bergman, Ingmar. 1972. *Gritos y Susurros*.
- Coppola, Francis Ford. 1972. *The Godfather*. (*El Padrino*),
- Flaherty, Robert. 1922. *Nanook of the North*.
- Kazan, Elia. 1951. *A Streetcar named Desire* (*Un Tranvía llamado Desjo*).
- Lumière, Auguste e Louis. 1895. *A train arrives at the station*.
- Marshall, John. 1958. *The Hunters*.
- O’connor, Geoffrey. 1995. *Diário da Amazônia*,
- Rocha, Glauber. 1967. *Terra em Transe*.
- Rouch, Jean. 1955. *Les Maîtres Fous*.
- Schultz, Harald. 1965. *Extração de urucum*.
- Schultz, Harald. 1962. *Comer, beber e fumar por um homem usando discos labiais*.
- Schultz, Harald. 1962. *Extração de sal de plantas aquáticas*.
- Schultz, Harald. 1967. *A furação de orelhas*.