8. MACDOUGALL, David 1995 "¿De quién es la historia? a E. Ardèvol i L. Pérez Tolón (ed.) *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada, Diputación Provincial de Granada; 401-422.

¿DE QUIEN ES LA HISTORIA?

DAVID MACDOUGALL

Hace unos veinte años tanto los antropólogos como los realizadores de cine etnográfico empezaron a sentirse incómodos por el dominio incuestionado de la voz del autor en las descripciones etnográficas. Desde ambas perspectivas su trabajo empezó a abrirse más y a dar cabida a las voces de sus protagonistas indígenas. Así, en estos últimos años se ha producido una tendencia hacia un modelo de construcción dialógica y polifónica de la etnografía. Pero más recientemente algunos observadores han llegado a argumentar que las voces indígenas permanecen tan subyugadas como antes en estas nuevas producciones, siempre se realiza una apropiación cuestionable de la voz nativa, a lo que son, al fin y al cabo, *nuestros* proyectos. Esto ha generado una nueva ronda de autocrítica, que algunas veces ha tenido como resultado dudas fundamentales sobre la posibilidad de la descripción cultural, y otras veces ha desembocado en un paralizante y, a veces, proselitista sentido de culpa. Hoy en día, si continuamos escribiendo antropología o produciendo

* Este artículo se presentó en una versión ligeramente distinta el 23 de mayo de 1991 en la Conferencia de la NAFA (Nordic Anthropological Film Association) en Oslo. Agradezco los comentarios de varios participantes de la NAFA, y estoy particularmente en deuda con Peter Sutton (1978) y Fred Myers (1988) por su discusión en un primer momento de *Familiar Places*.

películas, lo hacemos con una mayor conciencia de la política y la ética de la representación. Pero este reconocimiento también puede conducir a una deformación etnocéntrica decididamente condescendiente y moralista. En nuestra preocupación por la parte que juegan los otros en nuestros *affairs* culturales nos podemos olvidar de prestar atención a la parte que jugamos nosotros en los suyos.

Los filmes son objetos, y como muchos otros objetos pueden tener múltiples identidades. Lo que para ti es una cabeza de hacha puede ser meramente un pisapapeles para mí. Los filmes que son interiormente dialógicos, yuxtaponiendo las voces del autor y del sujeto, también pueden serlo exteriormente, apareciendo como algo muy distinto para cada uno de ellos. Tengo una postal de una fotografía realizada en los años treinta que muestra a un hombre maasai con una lanza en una mano, un bastón de pastor en la otra y una lata de leche condensada Nestlé colgada en el lóbulo de una oreja. Esta fotografía y sus connotaciones puede leerse a distintos niveles, desde la broma original (un "salvaje" usando equivocadamente un objeto que nos es familiar) hasta lo que ahora conocemos como el impacto de las fórmulas infantiles Nestlé en el Tercer Mundo. Pero lo que veo en este momento es la apropiación del producto de una cultura para otra finalidad.

Una imagen como ésta es paradójica y surreal, como los paisajes zoomórficos de Max Ernst, o una urna funeraria utilizada como paragüero[1]. Su humor reside en la incongruencia, en la percepción simultánea de dos marcos de referencia distintos, en un cruce de fronteras. En cierto grupo de películas etnográficas se nos presenta una paradoja similar, donde dos significados culturales separados se reunen en una sola imagen, como el conocido juego visual

[1] *Las Hurdes* de Buñuel (1932) es provocativamente surrealista en su presentación de la miseria y la inmundicia europea a modo de documental de viaje, acompañado por el "gran arte" de la música clásica europea, en este caso la cuarta sinfonía de Brahms.

del pato que es a la vez un conejo. Incluso se puede decir que estos filmes existen como dos objetos culturales separados, cada uno de ellos apropiándose de ciertas características del otro.

La antropología, al atravesar realidades culturales, está siempre al borde de lo surreal, en una tentativa por neutralizar lo que Malinowski llamó el "coeficiente de lo fantástico" a través de la racionalidad de la traducción cultural (Clifford, 1988, p. 151). La lección del surrealismo, no obstante, es que la experiencia de la paradoja es en sí misma significativa y debe ser escudriñada para generar nuevas percepciones. Así, si estos filmes tienen especial valor, antropológico o más amplio, es porque nos permiten de alguna manera confrontar la intersección de los mundos que describen.

Estos mundos a veces ejercen como fuerzas gravitacionales contradictorias y perturbadoras sobre los materiales etnográficos que creamos. Las fotografías y las películas, quizás más que las descripciones escritas, parecen propensas a la distorsión en este sentido, a causa de la continuidad que comparten con la vida física y sensorial de sus referentes. Estos lazos con otra existencia, a la vez subversivos y extraños a las intenciones del realizador, y frecuentemente en colisión con ellas, pueden convertirse en la fuerza o la debilidad de un documental etnográfico. Me gustaría poner un ejemplo de lo que debe ser, para muchos investigadores de campo, un fenómeno bastante común aunque quizás pocas veces descrito: el sentimiento de que tu trabajo se desintegra y es absorbido y reclamado por las vidas que lo generaron.

En octubre de 1978 filmamos en un campamento aborigen en el norte de Australia, donde un pequeño grupo de gente intentaba restablecer las tierras tradicionales de su clan[2]. Sus planes dependían de unos pocos corrales de ganado abandonados desde los tiempos de las misiones, que

[2] El filme fue distribuido como *Three Horsemen* (1980).

esperaban convertir en la base de un despegue económico mediante la reunion de ganado salvaje que pastaba en los bosques de alrededor.

Lo que debe entenderse es que la precariedad de la supervivencia de estos pequeños grupos de aborígenes es a la vez cultural y económica. En el asentamiento que dejaban atrás, cincuenta kilómetros al norte, sus ochocientos habitantes hablaban siete lenguas aborígenes diferentes. Algunos clanes consistían sólo en un puñado de personas, y su futuro como grupos autónomos dependía de la fuerza y la ambición de unos pocos miembros activos de la familia. Viviendo en el campamento había unas treinta personas, muchos de ellos jóvenes e inexpertos en el trabajo de la ganadería. Estaban guiados por un viejo aborigen que había sido ganadero y pastor toda su vida. Ya no se encontraba fuerte físicamente, y lo que estaba claramente definido desde el principio es que la mayor parte del trabajo del campamento lo realizaba de hecho un hijo de su sobrino, un niño de trece años llamado Ian Pootchemunka. Ian trabajaba duro, presentándose como un ejemplo para el resto y se veía a sí mismo como el eventual sucesor del viejo. Como en gran parte de la vida aborigen, el futuro del grupo parecía depender crucialmente de la fuerza y la supervivencia de una sola persona.

Nuestro documental, como este resumen de su historia, empezaba concentrándose en el hombre viejo y terminaba en el niño. No mucho tiempo después de haber terminado de filmar, nos enteramos de que el niño había muerto a causa de una enfermedad.

En este punto, mi percepción del material filmado cambió radicalmente. De alguna manera inexplicable sentí que el metraje del filme estaba ligado con el chico y que le pertenecía, no en un sentido de posesión o propiedad, sino de una forma existencial. La película me parecía como una parte física de su vida, de sus esperanzas y de su muerte, e inseparable también de la comunidad a la cual pertenecía. Aunque este cambio de perspectiva estuvo causado por su muerte, pienso que siempre había estado allí como algo

inherente. Cuando nos enteramos de su fallecimiento, sentimos que la película, como película, había muerto. Sólo lo retomamos algún tiempo después, cuando los padres del niño nos pidieron que la completáramos en su memoria.

El motivo de narraros esta historia es preguntar, ¿de quién era el relato? ¿El filme contaba nuestra historia o la suya? ¿Por qué medios podemos distinguir las estructuras que nosotros inscribimos en el filme de las estructuras que inscriben sobre él, muchas veces sin darnos cuenta, sus personajes? ¿Y, es el filme, en algún sentido, el mismo objeto para aquellos que lo hacen, para aquellos que tiene el rango de discurso, y para aquellos que al pasar han dejado sus huellas físicas sobre él? La cuestión sobre "¿de quién es la historia?" tiene una doble dimensión moral y ontológica.

Algunas películas construyen la narración a partir de la vida de otras gentes, como pienso que Flaherty hizo a menudo[3]. Se puede decir que *The Hunters* de John Marshall (1958) hizo lo mismo en su creación de la historia de una larga cacería a partir de varias expediciones cortas de caza. Pero otros filmes, incluyendo aquellos de John Marshall como *An Argument about Marriage*, *A Joking Relationship* y *The Mead Fight* toman sus estructuras de los acontecimientos que grabaron. Se convirtieron en relatos en el sentido occidental en el encuadre de esos acontecimientos, aunque los participantes quizás no los hubieran encuadrado de la misma manera ni los reconocieran como historias dentro de su propia tradición narrativa.

Todavía hay películas que intentan acomodarse a las formas narrativas indígenas, ya sea mimetizándolas en sus propias estructuras (*The Hunters* está, argumentalmente, concebida como un cuento de caza san) o mediante la utilización de narraciones de los hablantes indígenas; *Conistin*

---

[3] No obstante, al realizar *Nanook of the North* (1922), la relación de Flaherty con los inuit parece haber permitido una aproximación más abierta. Un buen número de escenas fueron sugeridas y protagonizadas por el propio Nanook.

Muster (1972) de Roger Sandall está construida sobre un grupo de relatos contados por un pastor aborigen, y muchos documentales etnográficos recientes incorporan el material de las entrevistas y relatos dirigidos al cineasta y a la cámara.

Pero la inclusión de una tradición narrativa indígena siempre plantea la cuestión de si el filme está haciendo afirmaciones indígenas o meramente absorbiendo un mecanismo en sus propias estrategias narrativas. Inevitablemente, un método que se propone dispersar parte de la autoridad hacia sus sujetos es también capaz de ser utilizado para reforzar la suya propia. Este ha sido por mucho tiempo un tema crítico de los documentales basados en las entrevistas. Como Nichols ha señalado, en muchos de estos documentales "existe un vacío entre la voz del actor social reclutado para el filme y la voz del filme" (1983).

Algunas veces este problema se evita marcando claramente la apropiación de la narración indígena como un recurso literario, invitándonos a leerlo de forma compleja como la percepción del autor de otro modo narrativo. El filme de Rouch *The Lion Hunters* (1965) empieza con un relato épico de un fabulador gao sobre la caza del león estableciendo el escenario del propio tratamiento épico de Rouch sobre la caza de un león llamado "el americano". De una forma parecida, Gardner toma prestada la fábula dani de la serpiente y el pájaro al principio de *Dead Birds* (1963) para prestar una resonancia mítica a su propio relato sobre la guerra ritual y para ofrecer un paradigma[4].

En otro filme de Rouch, *Jaguar* (1967), este solapamiento de voces es aún más complejo. Para realizar esta película, Rouch invitó a tres jóvenes a que representaran el tipo de aventura corriente que emprendían los jóvenes como ellos durante los años cincuenta. Esta es su historia, y por las extrañas circunstancias de la filmación, allí están ellos,

4 Yo mismo utilizo el relato de un mito al inicio de *Good-bye Old Man* (1977) como una forma de ligar los acontecimientos que rodean el ritual pukumani a las ideas tiwi sobre la muerte.

representando su propia historia. Ellos mismos la cuentan en la banda sonora en una mezcla de improvisado diálogo, bromas y reminiscencias. Como en el caso de *The Lion Hunters*, tenemos la sensación de ser testigos de la génesis de un relato épico, que será elaborado a través de los años por las nuevas generaciones de jóvenes en la aldea. Y este aspecto del filme pronto se hace evidente con la voz distintiva de Rouch, para el cual la historia no trata de un viaje africano individual o singular, sino de una celebración de la experiencia colectiva de una generación de jóvenes africanos. La anécdota se transforma en leyenda. Hacia el final de la película, esta segunda voz narradora es la que domina. La historia es ahora de Rouch y sus protagonistas se han convertido en figuras míticas. "Estos jóvenes", nos dice en la banda sonora, "son los héroes del mundo moderno".

La antropología se ha cuestionado en estos últimos años su temprana aspiración de orientarse hacia un positivismo científico, y se ha replanteado muchas de las categorías conceptuales a través de las cuales ha descrito la vida en otras sociedades. Trabajos etnográficos recientes reconocen en su propio diseño lo que los antropólogos han formulado durante años que las construcciones del mundo dependen del lenguaje, en su sentido más amplio. También el lenguaje de la etnografía clásica se ha considerado inadecuado para llegar a una comprensión más amplia de ciertas culturas, particularmente aquellas que contemplan nociones variantes del "sí mismo", que las invocaciones previas del "punto de vista nativo" tendían a considerar como no problemáticas.

El reconocimiento de esta inadecuación ha llevado a posiciones que oscilan entre la introspección crítica, por una parte, y la búsqueda de nuevas estrategias formales y multivocales por otra. Los antropólogos son ahora más conscientes de que también ellos cuentan historias. Pero curiosamente, aunque los realizadores de cine etnográfico han seguido un curso paralelo, no parece que lo hayan hecho bajo la inspiración de la antropología. El cuestionamiento de las certezas autoriales, de convenciones estilísticas heredadas, la introducción de la autoreflexividad, el movimien-

to hacia la subtitulación del habla indígena (permitiendo la inclusión de textos indígenas) parecen haber surgido de consideraciones éticas y epistemológicas que los cineastas empezaron a realizarse sobre sí mismos hace treinta años. Probablemente sea cierto afirmar que los realizadores de cine etnográfico llegaron a sensibilizarse con algunas de estas implicaciones textuales independientemente de los escritores etnográficos.

Si los antropólogos se resistieron alguna vez a la idea de que eran contadores de historias, ahora realmente lo han asumido. Los trabajos etnográficos modernos son en general relatos extremadamente complejos sobre otras vidas o narran encuentros antropológicos sobre el terreno. Se trata generalmente de construcciones múltiples, que yuxtaponen textos indígenas con reflexiones y análisis antropológicos[5]. Mediante la utilización de las palabras de sus informantes, los antropólogos (y los realizadores de cine etnográfico) incorporan a su trabajo las formas narrativas y las asunciones culturales encarnadas en el habla. Siempre que se produzca una "cita", es posible la emergencia de un modelo narrativo indígena.

A pesar de esto, todavía persisten dudas acerca de este nuevo modo de representación. Si las etnografías incorporan otras voces, ¿qué independencia textual tienen estas voces realmente? En un sentido absoluto todos los textos utilizados de esta forma están subordinados al texto del autor. Esto puede que sea más cierto en la etnografía escrita que en el filme, donde "se cuela" una mayor información sin codificar proveniente de las imágenes, pero en ambos casos, el autor decide qué textos incluir y cuales excluir.

Se puede argumentar que allí donde se nos permite oír otras voces es sólo por deseo del autor, por un proceso de "transmisión". Pero la cuestión sobre cómo se pueden transmitir otras voces está realmente subsumida a otra: cómo los materiales a partir de los cuales se realiza un trabajo actúan por sí mismos en la definición y control de su significado. Si el filme es un reflejo de un encuentro entre el cineasta y el protagonista, debe ser considerado hasta cierto punto como producido por él mismo. Es raro el libro o la película que surge al final del proceso tal como el autor la había preconcebido. La forma del texto puede decirse que toma las características del protagonista en virtud de su "exposición" a él, como una placa fotográfica.

[5] Ver, por ejemplo, Goldsmidt (1969), Rabinow (1977) y Loizos (1981). El último es estructuralmente muy innovador y trae a la mente la biografía seminal de A. Symons de los años treinta *The Quest for Corvo*.

Esto es, desde luego, el objetivo específico de ciertos documentales. El cine observacional se fundó en la presunción de que las cosas que ocurren en el mundo merecen ser observadas, y que su propia configuración espacial y temporal distintiva es parte de lo que es valioso observar sobre ellas. Los filmes observacionales son frecuentemente analíticos, pero también están abiertos a las categorías de significado que pueden trascender el análisis del cineasta. Esta humildad ante el mundo puede ser autodecepcionante y presentarse como una autojustificación, pero también supone un reconocimiento implícito de que la historia del sujeto es a menudo más importante que la del cineasta. Y esto puede verse como un paso necesario hacia un cine más participativo.

Algunas veces no existe ninguna duda sobre de quién es la historia dominante. La película de Reisz y Richardson *Momma Don't Allow* (1956), por ejemplo, es una respuesta tosca pero eficaz contra todas esas películas sobre la adolescencia que pretenden explicarla o encubrirla bajo el romanticismo. Como en este caso, los filmes más explícitamente observacionales son generalmente fragmentos o fragmentarios. Esto también es cierto para la mayoría de los documentales de Timothy Asch sobre los yanomamo. Y también es válido para gran parte de los documentales de John Marshall en Africa o de sus series sobre la policía de Pittsburgh, que tienen títulos como *Three Domestics*, *Henry is Drunk* y *You Wasn't Loitering*. Los documentales observacionales de larga duración siguen con más frecuencia el estilo narrativo de la

ficción realista como por ejemplo, *Salesman* (1969) de los hermanos Maysles y *Celso and Cora* (1983) de Kildea[6].

Los documentales observacionales cortos generalmente surgen de forma accidental, puesto que el método observacional incita a filmar las cosas sin saber cómo se desenvolverán. Por ejemplo, un filme que realizamos empezó con la idea de hacer una cobertura muy sencilla de un grupo de hombres jie confeccionando correas de piel y fundas de lanza. De pronto surgió una conversación, de la forma casual en que estas cosas ocurren, y evolucionó hacia una discusión y una argumentación sobre el comportamiento de los coches con motor y de sus conductores. El filme resultante *Under the Men's Tree* (1974) no es realmente nada más que este fragmento, arropado por unas pocas secuencias de charla y de pastoreo. Su lógica primaria es la lógica de la conversación[7]. Esta forma esencial puede quedar a veces borrosa y enmarcada por otro material, pero permanece como estructura dominante.

Otros documentales pertenecen a sus protagonistas en un sentido diferente. Me refiero a las películas que se desarrollan alrededor de una sola persona. Generalmente están planificados de esta forma, pero ocasionalmente, alguien emerge inesperadamente de la escena y reclama la atención, como sucede en *The Things I Cannot Change* (1966) de Ballantyne y en el filme aborigen que he mencionado antes.

Uno está siempre atento a esta posibilidad en un sentido negativo cuando realiza cine. Siempre hay gente en cualquier grupo que quiere implicarse en la película y con los cineastas, de la misma manera que hay gente que quiere ser

[6] Una excepción es el trabajo de Fred Wiseman. Sus películas sobre las instituciones públicas americanas siguen una estructura de tema y variaciones en la cual los fragmentos están subsumidos por un discurso sobre la organización y la falibidad de todo este tipo de instituciones.

[7] El filme quizás contiene una línea narrativa irónica, pero permanece implícita: "Aquí tenemos a un pueblo remoto hablando sobre su mundo. Pero no, estáis equivocados, están hablando sobre el vuestro".

voluntariamente informante del antropólogo. A veces es simplemente porque son inteligentes y abiertos de mente. Otras veces son gente marginal atraída hacia el forastero desde un sentimiento que proviene de su frágil situación, o para sentirse realizados. Muchos se ven a sí mismos como expertos o intermediarios. Estas personas pueden suponer una dura prueba para el cuidado y protegido sentido de control del cineasta, puesto que se sienten inclinados a colocarse en el centro de cualquier empresa. Uno puede resistirse a ellos o dejarse agotar por su complejidad. El caso opuesto también ocurre. En una ocasión estábamos fascinados por una persona que al principio no quería saber nada con nosotros o con el filme, y terminamos haciendo un documental enteramente sobre él[8].

Hay muchos ejemplos en el cine documental en los que parece que el ser físico o espiritual de una persona desborda la película que la contiene. El filme "transmite" la presencia, pero es como si a través del filme se consumiera. Bob Dylan mira hacia fuera desde la película *Don't Look Back* (1966) como si dijera "esto no es mucho, pero voy a hacer lo que quiera con ello"[9].

Pero la presencia no necesita ser tan directa o asertiva. Algunas veces se da un cambio gradual de orientación en un filme hacia una voz narrativa particular. En una serie de documentales que realizamos sobre los pastores aborígenes, sólo en el tercero nos dimos cuenta finalmente de las conexiones entre su estilo personal y una tradición narrativa más amplia[10]. Pienso que el hecho de que una cultura vaya lentamente ganando influencia sobre los realizadores y el filme es un caso más común de lo que se supone. Existen muchas variantes sobre este tema, una de ellas las películas realizadas por Rouch bajo lo que él denomina "cine-trance", como *Tourou et Bitti* (1971).

[8] *Lorang's Way* (1974/79).

[9] "This isn't much, and I will do what I like with it".

[10] Este filme es *Sunny and the Dark Horse* (1986). Los dos primeros fueron *Collum Calling Canberra* (1984) y *Stockman's Strategy* (1984).

Algunas producciones pretenden obtener este tipo de desbordamiento. El realizador Jorge Prelorán ha creado un subgénero de cine etnográfico centrado en grabaciones de sonido extensas de sus protagonistas relatando sus vidas. Empezó con Hermógenes Cayo, un pintor religioso y tallista del altiplano argentino. La plenitud de una vida singular es la cualidad predominante de este filme *Imaginero* (1969) y de otras películas como *Cochengo Miranda* (1974) y *Zerda's Children* (1978). Para Prelorán el filme es, esencialmente, el trabajo del propio protagonista, su voz, sus palabras, su imagen y las imágenes que él mismo ha construido. Prelorán ha creado el filme, pero (citando a Prelorán),

> un día el filme está terminado... y de repente la película ya no es mía... Tiene una vida propia; de repente Hermógenes está allí en directa comunicación con la audiencia, y a ti te han dejado afuera en el frío. (Sherman, 1985, p. 37)

No necesito defender a Prelorán de las acusaciones de ingenuidad. Él es más consciente que nadie de cómo un cineasta analiza, selecciona y finalmente construye. Su reflexión, pienso, es mucho más sofisticada porque va más allá de la asunción de que los cineastas o cualquier otro constructor de artefactos culturales, ejerce un control total sobre ellos. Así como vemos al realizador como el nudo de un conjunto de fuerzas culturales e históricas, así también debemos ver la película, bajo la misma luz, y reconocer al realizador como un aspecto más del llegar a ser del objeto. Aquí me alineo con Roland Barthes al sostener que un filme o una fotografía es a la vez analógica y codificada, y que nunca puede ser totalmente la fabricación de su creador.

Ahora quiero referirme a otra forma distinta de presencia, en la cual los filmes están impresionados, incluso poseídos por sus sujetos: esto sucede cuando forman una relación con el sujeto como parte de un conjunto más amplio de significados culturales. Muchas películas son de escaso interés o no tienen una consecuencia inmediata para aquellos que aparecen en él. Pertenecen a un discurso al cual sus

protagonistas son prácticamente indiferentes. La famosa observación de Sam Yazzie, el abuelo navajo, a John Adair y Sol Worth –"¿hacer cine hará algún bien a las ovejas?" –no es ningún sabio dictado sobre la explotación académica sino un reconocimiento de las diferencias en cuanto a prioridades culturales.

Claramente, los filmes importan a sus protagonistas cuando tienen implicaciones prácticas o simbólicas para ellos. Los documentales están configurados tanto por las estructuras dentro de las cuales se sitúan como por su forma e intención abiertamente reconocidas. La realización de algunos filmes es, pues, parte de un proceso social más amplio que el filme en sí mismo. Esto puede decirse teóricamente para la mayoría de las películas –el cine comercial también es parte de un proceso social-, pero lo que me interesa aquí son los filmes que están estructurados de forma explícita por lo que sus sujetos esperan de éstos.

Los aranda de Australia central podían esperar poco de los filmes de Walter Baldwin Spencer cuando los filmó en 1901, tampoco los dani podían tener muchas expectativas en la producción de Robert Gardner seis años después, especialmente si desde el punto de vista de Gardner "una ventaja esencial residía en el hecho de que los dugum dani no conocían lo que era una cámara" (1969, p. 30). Se pueden buscar expectativas más precisas entre las personas más familiarizadas con los media, solo que incluso muchas personas aparentemente sofisticadas se sienten intimidadas cuando una cámara se vuelve hacia ellas. Americanos y europeos están demasiado dispuestos a ponerse en manos de los "profesionales del medio" sin cuestionarse nada. Quizás deberíamos dirigirnos a los filmes reivindicativos –si no fuera porque muchas de estas producciones están hechas para beneficio de gente a la que nunca se consulta. No conozco ninguna forma fácil de identificar este tipo de producciones, excepto decir que tienden a ser películas en las cuales los creadores estuvieron hasta cierto punto bajo la dirección de sus protagonistas. Se podrían incluir aquí algunos de los pasajes más improvisados de Flaherty o Rouch, en los que los ríos se construyeron para la pelí-

cula. Pero aquí me gustaría prestar atención a otro grupo de producciones en las cuales el ritual o las relaciones ritualizadas imponen una estructura significante.

La realización del cine etnográfico en Australia se ha concentrado en la acción ritual aborigen desde el principio y existe un extenso conjunto de trabajos dedicados a este tema. Incluye una importante serie de documentales realizados por Roger Sandall con la colaboración del antropólogo Nicolas Peterson en los años sesenta u otros filmes más recientes realizados por Ian Dunlop y el antropólogo Howard Morphy. En ambos casos es correcto decir (y ellos mismos lo han afirmado) que a menudo ni el realizador ni el antropólogo tenían una idea clara de lo que estaba ocurriendo hasta después del hecho.

El trabajo de Sandall tiende a enfatizar las relaciones espaciales y la coreografía de los rituales. Dunlop examina más de cerca el papel de los líderes del ritual y traduce más las conversaciones y los textos de las canciones. Pero en el momento de filmar, los dos cineastas tenían que seguir el curso de los acontecimientos y dar cuenta de ellos lo mejor posible. Los organizadores de los rituales, por su propio prestigio, tenían interés en llevar a cabo correctamente los rituales bajo la mirada de la cámara, pero también estaban interesados en cómo serían utilizados los filmes. Los rituales más secretos sólo podían ser vistos por sus legítimos propietarios o por ciertos forasteros que obtuvieran su permiso. En rituales más públicos, ciertos significados –como los textos de algunas de las canciones- no podían ser divulgados porque pertenecían a un clan particular o a un pequeño grupo de parentesco. En estos documentales, las palabras reales pueden estar grabadas y traducidas literalmente, pero su significación no. El realizador está siempre bajo instrucciónes y el último significado del filme pertenece a los protagonistas.

Este sentido de propiedad está fuertemente articulado al final de *Waiting for Harry* (1980) de McKenzie, cuando el organizador del ritual, Frank Gurrmanama dice a los participantes de la asamblea:

> Esta película es mía... ahora, hombres de todas partes verán mis emblemas sagrados, como en muchos sitios yo he visto los suyos. Así, los emblemas que guardo con tanto amor están ahora en una película, así ahora la película es también algo querido para mí.

Estas películas sirven a propósitos políticos y rituales. Aunque esto no sea siempre evidente para un espectador ajeno, son parte de un proceso continuo de reforzamiento cultural y de contestación. Ellos mismos han llegado a ser emblemas.

Mientras rodaba una película de estas características en Australia durante 1977, *Familiar Places* (1980), intenté describir desde mi propia perspectiva las circunstancias políticas y culturales del momento a la vez que la realizaba. No trataba sobre ritual, pero el ritual nunca está lejos, en última instancia. Lo que puede ser de interés es la forma en que entra en la compleja red de relaciones interseccionando lo que los teóricos del cine llaman "acontecimiento profílmico".

El filme se rodó cerca de Cabo Keerweer, en la costa del golfo de Carpentaria, al norte de Queensland. Se realizó en una época de considerable presión sobre las comunidades aborígenes por intereses mineros y por las autoridades gubernamentales del Estado. La película recoge parte de un viaje realizado por un grupo de aborígenes y un joven antropólogo para realizar un mapa sobre determinados lugares en el país tradicional de sus clanes. Se trata de un paisaje complejo de estuarios y salinas, lleno de lugares significativos, seculares y sagrados. Es un área de centros de crecimiento, cavidades secretas, terrenos de cremación y emplazamientos donde se dice que los antepasados totémicos esculpieron las ensenadas y las colinas arenosas. Las distintas partes de la zona pertenecen a distintos clanes, pero poca gente las ha visitado desde hace treinta o cuarenta años. La mayoría viven en los asentamientos de las antiguas misiones de Aurukun, cien kilómetros al norte. Los jóvenes nunca han estado allí, y para los viejos, volver significa reorientarse en

un terreno que vieron por última vez cuando ellos también eran niños.

El filme trata de una docena de personas pero se centra principalmente en un hombre viejo, Jack Spear Karntin, una pareja joven (Angus y Chrissie Namponan, que llevan sus hijos a ver su tierra tradicional) y el antropólogo Peter Sutton. En la banda sonora, Sutton da una cronología esquemática del viaje y su punto de vista sobre la significación del proceso de reconocimiento de la zona.

Los espectadores occidentales al ver este documental sin ninguna información complementaria pueden suponer que están en un territorio narrativo familiar. Sutton aparece al cargo de la narración y de la expedición. El viejo Jack Spear aparece realizando un recorrido nostálgico de los sitios de su juventud. La pareja, los Namponans, parecen ser los llamados "medio-primitivos", cogidos entre dos mundos y algo desorientados acerca de su propia cultura. Sus hijos se parecen a cualquier niño disfrutando de las vacaciones.

Una percepción distinta de estas relaciones y del filme en su conjunto requiere en principio reconocer que, a pesar de que Sutton es la voz "en el filme", él no es necesariamente la voz "del filme" –es más, sólo es un componente de un grupo de actores en un complejo drama cultural–. El documental intenta revelar ciertos aspectos de este drama y el papel de Sutton en la trama. En una escena, Angus Namponan presiona a Sutton para que cartografíe su territorio antes de que lo hagan otras personas, porque el tiempo corre muy rápido y pronto los australianos *mojados* se instalarán allí. Este es uno de los puntos de la significación política del reconocimiento, y la implicación de Sutton como agente de los intereses aborígenes es evidente. La gente habla unos con otros en el filme, pero también hablan para una audiencia. Y son conscientes de la película como un canal de comunicación por sí mismo.

Si empezamos a analizar esta situación podemos señalar más de una docena de "voces" separadas o direcciones de discurso representadas en el filme. Por ejemplo, aunque los aborígenes pueden estar hablando con Sutton, también

están interpelando a los otros, y a través de la película, a otras audiencias, aborígenes y no aborígenes[11]. No obstante, un análisis de este tipo se centra en el hablar y el decir, y en un sentido importante olvida la cuestión de que las películas también "muestran". En términos aborígenes esto puede tener unas consecuencias culturales mucho mayores de las que pueda tener para nosotros. Si preguntamos ¿de quién es la historia? en términos aborígenes, debemos ampliar considerablemente nuestra concepción acerca de qué es la narración.

Los aborígenes de esta parte de Australia hablan comúnmente de "lugares históricos" cuando se refieren a los sitios totémicos, puesto que estos lugares fueron descubiertos y dejados a las futuras generaciones cuando el espíritu de los ancestros se movía sobre la tierra. Estos acontecimientos pueden ser recontados como "relatos", pero lo que es más importante, configuran puntos en una narración más amplia sobre el viaje a través del país. El concepto de totem, como emble-

[11] Estos discursos con distintas direcciones pueden describirse del siguiente modo:

1) Sutton habla a la audiencia.
2) El filme, o el realizador, también habla a la audiencia.
3) Los aborígenes se hablan unos a otros.
4) Los aborígenes hablan a Sutton.
5) Sutton habla a los aborígenes.
6) Ocasionalmente los aborígenes hablan al cineasta.
7) Ocasionalmente el cineasta habla a los aborígenes.
8) Se puede pensar que durante la filmación, el realizador habla a los aborígenes a través de Sutton, lo cual es cierto.

Pero las cosas son más complicadas, porque:

9) Los aborígenes hablan a la audiencia a través del filme.
10) Los aborígenes se hablan unos a otros a través del filme.
11) Los aborígenes hablan a Sutton a través del filme.
12) Los aborígenes hablan a la audiencia a través de Sutton.

y finalmente:

13) El film o el cineasta habla a los aborígenes a través del filme.
14) El film o el cineasta habla a Sutton a través del filme.
15) Sutton habla al cineasta a través del filme; y
16) Sutton habla a los aborígenes a través del filme.

ma de la identidad del clan, está pues íntimamente ligado con la idea de un relato o una narración. Una referencia hablada, o la muestra de un objeto totémico, conjura a la vez la identidad clánica y la narrativa asociada a él. Así, como Sutton observó inmediatamente después de la filmación, una película puede ser concebida por los aborígenes como un medio de referencia más, para "mostrar" ritualmente y así dar valor a objetos y lugares. Y hacer esto conlleva todas las connotaciones del "relato" y la narración. Si esto sucede así, el filme en sí mismo llega a ser una nueva historia y un objeto de significación totémica. No se percibe meramente como la historia del realizador; se convierte, en efecto, en una propiedad cultural aborigen (Sutton, 1978, p. 1).

Cuando se introduce a los niños de los namponan en su país por primera vez, mostrárselo no es sólo para que se familiaricen con él. Es un acto de investidura, una confirmación formal de sus derechos sobre el país. El mostrar y el ver cumplen la función de lo que podríamos considerar una declaración formal o delimitación de derechos. Aquí, mostrar constituye un tipo de carta de privilegio o estatuto. Esto demuestra la importancia crucial de lo visual en los asuntos aborígenes.

Mientras filmábamos nos dimos cuenta de que la percepción que tenían los aborígenes sobre el mapa, como "reconocimiento" (o "registro") de sus territorios clánicos, se extendía a la película misma. Encontramos muchas expresiones de este tipo en el documental, como cuando Jack Spear formalmente se dirige a la cámara y a la grabadora de sonido; pero simplemente, por el hecho de participar en la película la gente se la está apropiando para un propósito aborigen. Sutton ha escrito que "cuando se *permite* una filmación, es un error considerar este permiso como una pasiva condescendencia meramente ofrecida por cortesía, cooperación o dinero. En un gran número de casos el filme es *usado* activamente" (1978, p. 6). Aún más, puede ser esencial que el filme sea realizado por un forastero, porque cumple el tradicional papel de *pant* o adjudicatario desinteresado, ya que una persona local puede situarse claramente

en una posición equívoca si se le pide que sea testigo de las reclamaciones de otra persona (Sutton, 1978, pp. 3-4).

En este caso es posible decir que la película no se encuentra fuera de la situación que describe. Tampoco se trata meramente de que se haya expandido a través de la autoreflexividad o del reconocimiento de sus significados más amplios. Está en la narración de otro. Y si uno intenta definir su forma a este nivel de interpretación, uno debe decir que el filme no sólo refleja la narración aborigen mediante el movimiento físico a través del país, sino que se ha convertido formalmente en parte de una narración implícita aborigen del despliegue ritual.

Siempre que las fuerzas culturales que están dentro de un sujeto actúan sobre la estructura de una película en la forma que he descrito –a través de configurar un acontecimiento, un estilo narrativo personal, la apropiación de una función local o de alguna otra forma– el filme puede leerse como un trabajo compuesto que representa un cruce de perspectivas culturales. Algunas veces el proceso no va más allá. Estamos acostumbrados a películas en las cuales "vemos a través" de las asunciones del realizador las de los protagonistas y nos damos cuenta de su mutua ilegibilidad.

El hecho de que una película sea capaz de generar fórmulas más complejas parece depender de la habilidad del realizador de producir un filme que vaya más allá de un mero reportaje de un encuentro cultural y, en vez de ello, lo corporalice. Rouch, por ejemplo, va al encuentro de sus protagonistas en el acto de autodescubrimiento, en los límites culturales o en las zonas liminales de ritual y posesión. Ve una liberación en el cruce de fronteras, que encuentra su metáfora en la escena de *Jaguar* donde Lam Illo y Damouré se deslizan por detrás del puesto de policía para entrar en la tierra desconocida de la Costa de Oro. Rouch es una especie de contrabandista cultural. Otro tipo de realizador (un Kim McKenzie o Marc Piault, por ejemplo) puede producir películas que expresen la constante puesta a prueba y reinvención de la cultura, o que (como en el caso de Jorge Prelorán) representen la emergencia en sus sujetos de una con-

ciencia histórica. Pero este tipo de producciones sólo pueden existir cuando los cineastas contemplan su trabajo como algo más que la transmisión de un conocimiento previo. Necesitan aproximarse a la filmación como una forma de crear las circunstancias en las cuales pueda tomarnos por sorpresa un conocimiento inesperado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLIFFORD, J. (1988), "On ethnographic surrealism", *The Predicament of Culture*, Cambridge, pp. 117-151.

GARDNER, R. (1969), "Chronicles of the human experience: Dead Birds", *Film Library Quaterly*, Otoño, pp. 25-34.

GOLDSCHMIDT, W. (1969), *Kambuya's Cattle*, Berkeley y Los Angeles.

LOIZOS, P. (1981), *The Heart Grown Bitter: A Chronicle of Cypriot War Refugges*, Cambridge.

MYERS, F.R. (1988), "From ethnography to metaphor: recent films from David and Judith MacDougall", *Cultural Anthropology*, 3 (2), pp. 205-220.

NICHOLS, B. (1983), "The voice of documentary", *Film Quaterly*, 36 (3), pp. 17-30.

RABINOW, P. (1977), *Reflections on Fieldwork in Morocco*, Berkeley yLos Angeles.

SHERMAN, S.R. (1985), "Human documents: folklore and the films of Jorge Preloran", *Southwest Folklore*, 6(1), pp. 17-61.

SUTTON, P. (1978), "Some observations on Aboriginal use of Filming at Cape Keerweer, 1977", artículo presentado en la Ethnographic Film Conference, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 13 de Mayo de 1978.

SYMONS, A.J.A. (1934), *The Quest fos Corvo*, London y New York.

Películas

BALLANTYNE, T.
1966 *The Things I Cannot Change*. Canada. B/N, 58 min.

BUÑUEL, L.
1932 *Las Hurdes (Tierra sin pan)*. España. B/N, 28 min.

FLAHERTY, R.
1922 *Nanook of the North*. Francia. B/N, 75 min.

GARDNER, R.
1963 *Dead Birds*. USA. Color, 83 min.

KILDEA, G.
1983 *Celso and Cora*. Australia. Color, 109 min.

MACDOUGALL, D.
1974 *Under the Man's Tree*. USA. B/N, 15 min.
1977 *Good-bye Old Man*. Australia. Color, 70 min. 1980 *Familiar Places*. Australia. Color, 53 min.

MACDOUGALL, D & MACDOUGALL, J.
1979 *Lorang's Way*. USA. Color, 70 min.
1980 *Three Horsemen*. Australia. Color, 54 min.
1984 *Stockman's Strategy*. Australia. Color, 54 min.
1984 *Collum Calling Canberra*. Australia. Color, 59 min.
1986 *Sunny and The Dark Horse*. Australia. Color, 86 min.

MCKENZIE, K.
1980 *Waiting for Harry*. Australia. Color, 57 min.

MARSHALL, J.
1957 *The Hunters*. USA. Color, 74 min.
1962 *A Joking Relationship*. USA. B/N, 13 min.
1969 *An Argument about Marriage*. USA. Color, 18 min.
1974 *The Meat Fight*. USA. Color, 14 min.

PENNBAKER, D.A. & LEACOCK, R.
1966 *Don't Look Back*. USA. B/N, 100 min.

PRELORAN, J.
1969 *Imaginero*. USA. Color, 52 min.
1974 *Cochengo Miranda*. Argentina. Color, 58 min.
1978 *Cerda's Children*. USA. Color, 5 min.

REISZ, K. & RICHARDSON, T.
1956 *Momma Don't Allow.* UK. B/N, 22 min.
ROUCH, J.
1965 *The Lion Hunters.* Francia. Color, 88 min.
1967 *Jaguar.* Francia. Color, 105 min.
1971 *Tourou et Bitti.* Francia. Color, 10 min.
SANDALL, R.
1972 *Coniston Muster.* Australia. Color, 31 min.

Imagen y cultura
se terminó de imprimir el 13 de
diciembre de 1995, festividad de Santa Lucía,
en los talleres de la Imprenta Provincial de Granada