

Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX

JAVIER CAMPO

> Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX

Entre las décadas de 1950 y 1970 se realizó una gran cantidad de films documentales etnográficos heterodoxos en América Latina. En momentos en que los estudios antropológicos estaban siendo transformados, y la realización documental revolucionada por nuevas tecnologías, los films se presentaron como un producto original de dichos cambios culturales, científicos y cinematográficos. En este artículo se estudiarán las obras más emblemáticas y los realizadores más significativos: Humberto Mauro (Brasil), Jorge Ruiz (Bolivia), Manuel Chambi (Perú), Sergio Bravo (Chile), Jorge Prelorán (Argentina), Margot Benacerraf (Venezuela) y Rolf Blomberg (Ecuador), entre otros. El objetivo es indagar en las filmografías y trayectorias de los directores para conocer sus visiones sobre las culturas populares que documentaron, desde los Andes a las costas y desde las selvas a los campos. La hipótesis inicial es que este conjunto de realizaciones puede ser considerado como un movimiento cinematográfico regional de ideas y obras compartidas, anterior al del Nuevo Cine Latinoamericano.

Palabras clave: cine etnográfico; cine latinoamericano; ciencia; cultura popular.

> Pioneers nothing orthodox. The Latin American ethnographic cinema of the mid-twentieth century

Between the 1950s and 1970s a large number of heterodox ethnographic documentary films were made in Latin America. At a time when anthropological studies were being transformed and documentary filmmaking revolutionized by new technologies, these films were presented as an original product of such cultural, scientific and cinematographic changes. In this article, the most emblematic films and filmmakers will be studied: Humberto Mauro (Brazil), Jorge Ruiz (Bolivia), Manuel Chambi (Peru), Sergio Bravo (Chile), Jorge Prelorán (Argentina), Margot Benacerraf (Venezuela) and Rolf Blomberg (Ecuador), among others. The objective is to investigate the filmographies and trajectories of the directors to know their visions about the popular cultures that documented from the Andes to the coasts and from the jungles to the fields. The initial hypothesis is that this set of achievements can be considered as a regional cinematographic movement of shared ideas and cinematographic works shared, previous to the New Latin American Cinema movement.

Key Words: Ethnographic Cinema; Latin American Cinema; Science; Popular Culture.

Solemos llamar films etnográficos a aquellos que nos transmiten costumbres y experiencias culturales ajenas, en algunos casos, muy diferentes a las nuestras. Pero una definición tan sencilla aún sigue provocando discusiones. La voz de la pionera Margaret Mead todavía reverbera:

La controversia sobre el cine etnográfico sigue y sigue. ¿Debe el etnógrafo aprender cine o el cineasta aprender etnografía? Ni la palabra escrita, ni grabada, pueden capturar la esencia de una cultura; solo el cine puede hacerlo, pero unos apenas tienen recursos para hacer cine, mientras los otros carecen del entrenamiento para hacer trabajo de campo (1971: 34)¹.

Es, hasta cierto punto, una disputa de saberes que sale a relucir en textos y auditorios. Unos defienden cómo hacer cine, mientras que otros se preocupan por las etnografías, aunque en medio de ambos se encuentran aquellos que, sin desconocer estos dos campos, hacen y piensan el cine etnográfico focalizando en la documentación artística de las culturas. Tomando las palabras de otro pionero, David MacDougall: el “cine etnográfico tiene una historia propia más amplia que la de la antropología” (2015: 224).

Así lo creyó una serie de documentalistas que iniciaron la práctica sistemática de hacer cine etnográfico en América del Sur, entre las décadas de 1950 y 1970. Aunque estos cineastas no conformaron asociaciones u organizaron eventos que los nuclearan y, en muchos casos ni siquiera se conocieron entre sí; estuvieron registrando costumbres culturales marginales, generalmente en espacios rurales, en una extraña sintonía de objetivos que nos permite agruparlos para comparar sus obras y trayectorias cinematográficas. De norte a sur, hablamos de Margot Benacerraf (Venezuela), Gabriela Samper y Ray Witlin (Colombia), Rolf Blomberg (Ecuador), Manuel Chambi (Perú), Humberto Mauro (Brasil), Jorge Ruiz (Bolivia), Sergio Bravo (Chile) y Jorge Prelorán (Argentina), entre otros. El objetivo de este artículo es resaltar comparativamente los elementos sobresalientes de las obras de dichos cineastas, quienes simultáneamente asumieron la tarea de convertirse en vehículos para resguardar creativamente la memoria de pueblos desde la cordillera de los Andes hasta las costas de los océanos Pacífico y Atlántico. Lo que aquellas trayectorias cinematográficas pueda iluminar en las discusiones sobre cine etnográfico aún no ha sido enfocado por los estudios dedicados a este tipo de realizaciones.

Hacer cine, hacer etnografía

Paul Henley retoma aquella frase de MacDougall desde el otro costado: “no solo los antropólogos hacen ‘etnografía’, no solo los científicos sociales, sino también los documentalistas” (2013: 310); aunque en estas definiciones más abiertas y amistosas del cine etnográfico no se deja de lado lo tradicionalmente propio de la disciplina científica, “es necesaria una inserción en la comunidad relativamente prolongada”, completa Henley inmediatamente (2013: 310). Sería injusto defender un punto de vista extremadamente duro con la antropología, la cual ha dado muchas herramientas metodológicas al cine. Tal y como advierte Paul Basu, “no debemos menospreciar a la antropología. Fue la disciplina científica que más desarrolló el uso del cine” (2008: 95).

No todo son ecos del pasado. Las posturas conservadoras sobre el cine etnográfico continúan divulgándose, al tiempo que los “manuales” de deontología profesional se siguen imprimiendo. El caso

¹ Todas las citas de textos publicados en otros idiomas han sido traducidas por el autor de este artículo.

de Jay Ruby es paradigmático al respecto. Investigador respetado en el campo y con una larga trayectoria, ha conformado un cuerpo de reflexiones en los antípodas a las de otros colegas como David MacDougall o Paul Henley (aunque no ha polemizado abiertamente con ellos y ha escrito líneas muy respetuosas sobre los films de la pareja MacDougall). Desde sus escritos de finales de los sesenta hasta la actualidad, defiende aquello que “debería ser” la tarea de un film etnográfico: “Comunicar lo etnográficamente relevante, no ‘hacer un buen film’ [...] Se requiere contextualización, traducción y explicación para hacerlo comprensible a un público no nativo” (Ruby, 2000: 32-38). Por ello, ataca las aproximaciones observacionales y la introducción del directo en la realización etnográfica.

El rol del cineasta etnográfico es discernir qué elementos son los más útiles para revelar el aspecto de la cultura bajo estudio, y volver esas performances un film [...] Una cámara pasiva, de puro estilo observacional, no revela una cultura. El investigador (cineasta etnográfico) debe extrapolar desde lo particular de una conducta observable a las generalidades de una cultura (Ruby, 2000: 241).

Clarificar, no dejar elementos librados a interpretaciones particulares, es un punto fundamental que se debe respetar, para Ruby. El film, así como una etnografía escrita, debe presentar un detalle de las costumbres culturales principales de un pueblo y, en efecto, sacar conclusiones. Según Jay Ruby, la intervención oral de un antropólogo resulta indispensable.

Contra el film heterodoxo y contra los cineastas no titulados en antropología, esta corriente de investigadores –que también suma a Karl Heider, veterano en estas lides²– encuentra grandes problemas cuando se propone trazar una historia del cine etnográfico. Ruby afirma categóricamente que los “films no ortodoxos son un lastre e impedimento para el desarrollo del cine etnográfico”, mientras que acepta los films canónicos (“no ortodoxos”) como parte de la historia de cine etnográfico (2000: 2-7). ¿Cómo dejar fuera de esta historia los films de Robert Flaherty, Jean Rouch y Robert Gardner, siendo que se pretende legitimar un campo cinematográfico?. Generalmente se cita como obras paradigmáticas del cine etnográfico las más vistas –las cuales son, asimismo, las más alejadas de la norma conservadora de la ortodoxia. Ruby también lo hace, poniendo así a su



Jorge Prelorán

2 El catálogo de prescriptivistas no tiene a estos investigadores como los iniciadores. Marcius Freire cita en extenso las recomendaciones de Gotthard Wolf, director del *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (Instituto del Cine Científico), fundado en 1956. En cuanto al cine antropológico se indica que “necesariamente la población nativa debe ser mostrada en primeros planos” (Freire, 2011: 172-173).

construcción en peligro de derrumbe. Los investigadores de perspectivas más abiertas no incurrir en este tipo de contradicciones; Paul Basu avanza a paso firme y se permite identificar a su corpus con el desarrollo amplio del cine de lo real: “Las transformaciones, revoluciones, en el cine etnográfico son compartidas con las ocurridas en la historia del documental en general” (2008: 96).

Sin el marco teórico brindado por los estudios heterodoxos no habría razón para considerar los films de Ruiz, Mauro, Chambi o Prelorán como manifestaciones del cine etnográfico en América Latina. Ya que, más allá de algunas colaboraciones con antropólogos, los realizadores no solieron respetar las recomendaciones científicas para la elaboración de sus documentales. Pero, tal y como aquí se ha considerado, el cine etnográfico es algo más que un informe disciplinar, y puede estar destinado a un público más amplio, siendo, en definitiva, “cualquier film que busca revelar una sociedad mirada desde otra”, según propone MacDougall (1976: 136).

Este conjunto de realizadores no solo compartió una región geográfica y un mismo espacio temporal de producción, sino también una mirada y tratamiento cinematográfico de los otros con muchos puntos en común, ya que

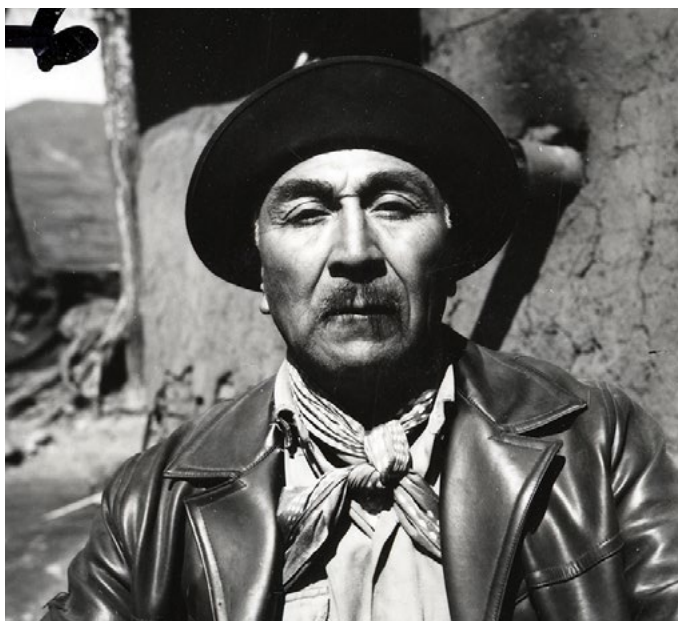
estos documentales podrían ubicarse en una corriente de documental etnográfico con una alta presencia en la producción latinoamericana desde los años cincuenta, pero en una versión depurada de concesiones a la exposición didáctica, al exotismo o a la espectacularización propia de una mirada extranjerizada o a las convenciones de la etnología de salvamento gracias a la sobriedad, rigor y limpieza formal de su fotografía y composición (Ortega, 2016: 378).

¿En qué medida y alcance conocieron y reconocieron la obra de sus contemporáneos latinoamericanos? ¿Hasta qué punto se asemejan y se diferencian las producciones entre sí? Desde su particular óptica, estos realizadores latinoamericanos se permitieron la exploración de las prácticas e ideas ajenas, preocupándose, al mismo tiempo, por elaborar un tratamiento estético apropiado para un público más allá de la comunidad científica. De todas formas, los lazos con dicha comunidad, aunque débiles, estuvieron tendidos.

Asesores, ideólogos y financiadores

La figura del asesor o consultor científico etnográfico detrás de la cámara se repite en algunos de los films de estos realizadores, pero únicamente en los comienzos de sus carreras. La primera inscripción, luego del título de *Los Urus* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1951), es “Argumento y Asesoramiento: Profesor Jean Vellard”; asimismo en los créditos iniciales de *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953) se imprime el nombre del académico como asesor. La autoridad del experto recubre aquellos cortometrajes, financiados por el Instituto Boliviano de Cine (ICB), de una pátina de cientificidad. El fundamento etnográfico está dado por la presencia del naturalista francés (director del Instituto Francés de Estudios Andinos), que en el caso del primer film se presenta como la trasposición de sus estudios sobre los Urus, habitantes originarios de las orillas del lago Titicaca, en el guion del film, aunque, como analizaremos más adelante, la participación de Vellard no redunde en la impresión de típicas estampas científicas para films linealmente antropológicos. Aquellos dos films del dúo Ruiz-Roca no solo nos informan, también nos presentan un documento artístico creativo.

Lo mismo se puede decir de los films de Jorge Prelorán realizados para el Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas, financiado por el Fondo Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Tucumán y comandado por Augusto Raúl Cortazar. El nombre de este folclorólogo se nos presenta como “Asesor general” del proyecto en el cual los films están inscritos aunque, por testimonios del mismo Prelorán, el realizador contara con libertad para la experimentación, de la que surgieron sus etnobiografías sobre personajes populares característicos –*Hermógenes Cayo* (1969), *Damacio Caitruz* (1971), o *Cochengo Miranda* (1975) entre otros films–.



Damacio Caitruz (Jorge Prelorán, 1971)

Entretanto, el caso de Humberto Mauro en Brasil fue ligeramente diferente, dado que comenzó a trabajar para el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE) bajo la dirección de Edgard Roquette-Pinto, quien había participado de las expediciones Rondon, en la década de los treinta, y era la figura más destacada de la corriente científica higienista. Mauro realizó una gran cantidad de films científico-didácticos sobre cuidado de la salud e higienismo antes de dedicarse a la creación de cortometrajes de las culturas populares brasileñas (paradigmática es su serie *Brasilianas* (1945-1956), que será analizada más adelante).

Dos elementos deben destacarse en estos tres casos de vinculación entre un científico y un cineasta: el “progresismo” etnográfico de los asesores y su carácter de “garantes” para obtener y sostener el apoyo estatal. Tanto Cortazar, folclorólogo de ideas renovadoras sobre las culturas populares, como Roquette-Pinto, estudioso de la eugenesia que revolucionó las interpretaciones raciales en Brasil (y a quien nos referiremos con mayor profundidad en la próxima sección), fueron representantes de una avanzadilla científica que terminó finalmente desterrando las ideas positivistas de los estudios científicos, en general, y etnográficos en particular –Vellard en menor medida, dado que como naturalista aún representaba a una vieja escuela conservacionista–. Pero en lo que los tres coincidieron fue en el establecimiento de una relación de libertad creativa con los realizadores, ejemplo de lo cual son estos films heterodoxos, con cuidadas puestas en escena, dramatizaciones y secuencias de observación con mínima intervención de voz *over* explicativa. Su “progresismo” científico se tradujo en films etnográficos despegados de férreas metodologías.

Por otra parte, no se puede desconocer que, sin el apoyo de diversas instituciones estatales, estos films no se hubiesen realizado. Entonces, en cierto modo, la autoridad de los académicos sirve como una “garantía científica” para obtener financiación. Dado que estos films están eminentemente fuera del circuito comercial, su producción debe ser vehiculada a través del Estado (y con mayor razón lo

era hace sesenta años, en tiempos del celuloide). Estos casos nos remiten al paradigma de la Escuela Documental Británica, comandada por John Grierson, que produjo sus films en el marco del Empire Marketing Board y la General Post Office. En muchos casos la poética y la experimentación elevaron a sus documentales a la categoría de obras maestras de este tipo de cine³.

“Grierson tuvo con Jorge Ruiz su relación más intensa con un realizador latinoamericano”, según Mariano Mestman y María Luisa Ortega (2014: 232). El director boliviano fue quien, antes de los sesenta, más estrechó lazos con directores ingleses y norteamericanos, por su colaboración en diferentes proyectos, mayormente documentales patrocinados por las Naciones Unidas, la International Development Agency, o televisiones británicas y norteamericanas. En 1956, por ejemplo, Ruiz fue el director de fotografía de *Renace un pueblo/The forgotten indians* (1956-57), dirigida por el británico Anthony de Lothbiniere, con el comentario de Paul Rotha y producido por la BBC. Y en 1958 codirigió *Miles como María/People like María*, junto al veterano Harry Watt, para ganar el premio al mejor film televisivo en el Festival de Cine de Venecia de 1959 (Mestman y Ortega, 2014: 232).

En cuanto a los vínculos de este conjunto de realizadores latinoamericanos con los estudios propiamente etnográficos, ninguno de ellos ha sido tenido en cuenta por los investigadores más importante en este campo, aunque estos realizadores han conformado filmografías vigorosas sobre culturas populares sudamericanas, convirtiéndose en la memoria audiovisual de pueblos que, como los Urus, ya han desaparecido. Su visibilidad ha sido prácticamente nula en los círculos canónicos, y canonizantes, del cine etnográfico con sede en los países económicamente más desarrollados. La excepción insoslayable resultan ser la obra, las ideas y los escritos de Jorge Prelorán, presentes en muchos estudios de cine etnográfico (Loizos, 1993; Crawford y Turton, 1992; Hockings, 1974 –libro en el cual el director argentino publicó un artículo–). Detalle no menor es que Prelorán compartió festivales y congresos con aquellos referentes académicos y siempre fue un habitante de ese vecindario (estudió y trabajaba en la Universidad de California, Los Angeles)⁴.

Registro en transición, de la exploración a la convivencia

Los registros de viajeros exploradores en Sudamérica conforman un abultado corpus que incluye *travelogues*, noticiarios cinematográficos y documentales para instituciones religiosas y científicas, entre otros tipos de films más o menos didácticos, más o menos “artísticos”. En busca de la tierra “inhóspita” y “salvaje” vinieron los aventureros, aunque sus registros “crearon” y no “encontraron” dichos lugares. Uno de aquellos exploradores se sintió realmente cautivado por el espacio de acogida y se afincó allí, constituyéndose, asimismo, en un eslabón desprendido de aquella cadena de exotistas que se sumó tangencialmente a la de los cineastas etnográficos heterodoxos: Rolf Blomberg llegó a Ecuador en 1936. El sueco realizó alrededor de treinta films sobre naturaleza y culturas indígenas, durante treinta años. Christian León destaca que, “a diferencia de otros exploradores o científicos, estableció una larga y permanente relación con el Ecuador” (2010: 120).

Aunque los films de Blomberg se programaban en la televisión sueca y estaban financiados por ella, desde *I kanot till huvudjägarnas land* (*En canoa a la tierra de los reductores de cabezas*, 1936) hasta

3 Vease mi análisis de varios de los films canónicos de la Escuela Documental Británica (Campo, 2017a).

4 Para un estudio sobre la presencia de las obras de Prelorán en los escritos canónicos sobre cine etnográfico, vease mi artículo (Campo, 2017b).

Indianer är de människor? (¿Los indígenas son personas?, 1969) se hace palpable un cambio de intereses que va de la mirada extranjera de lo exótico/peligroso a una apertura con intereses vinculantes. El sueco tenía una formación romántica de la que nunca pudo escabullirse. Su cine no logró del todo una vinculación más directa con sus protagonistas nativos.

En su forma de abordaje a los pueblos indígenas, hay una mirada que sobrestima sus capacidades de decodificación y desvanece las tensiones interculturales. De un lado, Blomberg es un cineasta moderno que logra plasmar una mirada personal; del otro es un observador neo-rousseauiano que tiene una mirada idílica sobre las culturas no occidentales. Existe una mirada fascinada que busca reencontrar paraísos primitivos habitados por sujetos todavía no corrompidos por la sociedad [...] En un momento de crisis del paradigma eurocéntrico, Blomberg articula una mirada occidentalista que escabulle el peso de la historia, despoja de trascendencia a la alteridad e idealiza la diferencia cultural (León, 2010: 124-127).

Desde una óptica diferente, y bajo una serie de objetivos opuestos, Humberto Mauro estuvo desde el inicio junto a Edgard Roquette-Pinto en el delineamiento del INCE, ente que propició un cambio de perspectivas sobre la indagación y exposición de las culturas brasileñas. Como destaca Fernão Ramos, Roquette-Pinto defendía la tesis progresista de que “el problema brasileño sería una cuestión de higiene, no de raza”, un cambio de perspectiva para las políticas públicas, en sintonía con el varguismo, “base para este pensamiento del Brasil, lejos de las razas y sumergiéndose en la cultura” (Ramos, 2003: 128). Por eso, en una primera etapa, que duró veinte años, el cine de Humberto Mauro fue pedagógico y netamente científico. *Licéoprática de taxidermia* (1936), *Ar atmosférico* (1936) y *O preparo da vacina contra a raiva* (1936), entre otras producciones, dan cuenta de una puesta de su cámara al servicio de las concepciones higienistas señaladas por su mentor Roquette-Pinto.

Al igual que sucede con la trayectoria de Blomberg, las realizaciones de Mauro abarcan dos períodos y se encuentran en la transición revolucionaria del registro exploratorio evolucionista al cine etnográfico autoconsciente de las relaciones de desigualdad puestas en juego en el encuentro con los otros. Pero, a diferencia de Blomberg, Mauro se permitió un mayor grado de cercanía con sus protagonistas y de experimentación audiovisual. Hacia mediados de los cincuenta, luego de la muerte de Roquette-Pinto, emerge el “viejo Mauro”, como afirma Ramos, “con un pie en su hacienda en Minas Gerais y con un espacio para expresar su vocación lírica” (2003: 134). Es el tiempo de las *Brasilianas*, cuando “el motivo institucional-educativo del Instituto donde aún trabajaba es un telón de fondo. Es nítido también el retroceso del tono grandilocuente, a pesar de su presencia ocasional. La nota nostálgica, el lirismo melancólico, parece marcar la entonación de los filmes de la serie *Brasilianas*” (Ramos, 2003: 134). Similar cambio de perspectiva es el que se nota en Prelorán desde sus “cortos didácticos”, tal como él mismo los denominaba, de fines de los cincuenta y sesenta, hacia las etnobiografías, desde fines de los sesenta hasta *Zulay, Facing the 21st Century* (Jorge Prelorán, 1989).

La voz de los otros

En medio del proceso de cambio de los paradigmas antropológico y cinematográfico, hubo una obra que se volvió singular tanto para una parte de la academia, como para aquellos cineastas interesados en presentar el testimonio de los otros de maneras más sutiles, menos mediadas. *Los hijos de*

Sánchez, libro de Oscar Lewis, fue publicado en 1961, mientras que en 1964 tuvo su primera edición en castellano. Es producto de sus investigaciones y su convivencia con una familia de la ciudad de México, y está escrito en primera persona, asumiendo las voces (transcribiéndolas con respeto literal, según la aclaración del autor) de los miembros de la familia Sánchez. Un tipo de tratamiento novedoso para un libro presentado como una etnografía que agradó a aquellos que pretendían hacer llegar los alcances de la antropología a un público más amplio⁵ y a los cineastas etnográficos como Prelorán, que, en una suerte de homenaje, tituló una de sus etnobiografías *Los hijos de Zerda* (1978).

La voluntad de Lewis fue la de presentar con profundidad un caso como representativo de una cultura. Con una visión filorromántica, Lewis expone en la introducción del libro sus intereses:

Uso una nueva técnica por la cual cada uno de los miembros de la familia cuenta la historia de su vida en sus propias palabras [...] Este método de autobiografías múltiples también tiende a reducir el elemento de prejuicio del investigador, porque las exposiciones no pasan a través del tamiz de un norteamericano de la clase media, sino que aparecen con las palabras de los personajes mismos. De esta manera creo que he evitado los dos peligros más comunes en el estudio de los pobres, a saber, la sentimentalización excesiva y la brutalización (1965: XXIII- XXIV).

Aunque aparentemente bienintencionado, Lewis resulta un tanto iluso en relación a la posibilidad de suprimir su interferencia en tanto que persona ajena a esa comunidad. Si bien presenta todos los clichés de defensa de la “cultura de la pobreza”, enumerando los “sufrimientos” que padecen y haciendo hincapié en la “dignidad” de esos otros, vuelve visibles una serie de sentimientos y pensamientos de los desclasados. Prelorán lo parafraseará diciendo que él, como

hizo Lewis, “le da voz a los que no tienen voz”⁶. Pero, a diferencia de los cineastas etnográficos latinoamericanos que estamos atravesando, Lewis está a favor de una antropología de lo urbano marginalizado y no de la focalización exclusiva en lo rural aislado. Tanto el director argentino mencionado, como Mauro, Ruiz-Roca, Blomberg o aquellos que mencionaremos más adelante, privilegiaron el campo, la selva y la montaña como ámbito de documentación de culturas.



Los hijos de Zerda (Jorge Prelorán, 1978)

5 Incluso tuvo una versión cinematográfica protagonizada por Anthony Quinn y Dolores del Río, *Los hijos de Sánchez* (*The Children of Sanchez*, Hall Bartlett, 1978).

6 Asimismo se pueden citar ejemplos de cine etnográfico mexicano en la senda de *Los hijos de Sánchez*. Probablemente uno de los films más interesantes sea *Semana Santa entre los mayos* (Saúl Serrano, 1982, Instituto Nacional Indigenista, México), narrado exclusivamente en primera persona.

Conservar la memoria en imágenes

El objetivo histórico del cine etnográfico, desde *Torres Strait* (Alfred Cort Haddon, 1898), ha sido “preservar las costumbres tradicionales antes de que desaparezcan” (Henley, 2013: 311). Para Marcius Freire, el film “como objeto de una investigación [...] reposa sobre los elementos que se constituyen en la propia especificidad del cine: la posibilidad de eternizar una serie de manifestaciones humanas” (2011: 106-107). Aunque la etnografía de salvamento preconizada por Bronislaw Malinowski, en la década de los veinte, ya no era una corriente científica novedosa hacia mediados del siglo XX, los realizadores de cine etnográfico que produjeron decididamente films heterodoxos desde los cincuenta fueron devotos de la misma.

Clara ha sido esa motivación en muchos de los directores trabajados aquí, pero explícita resulta la declaración en *Los Urus*. “La más antigua raza de los Andes”, declara la voz *over*, está al borde de la desaparición, solo quedan algunos miembros de la comunidad ya ancianos, no hay niños. El film de Ruiz y Roca se presenta como un testimonio para la posteridad sobre las costumbres y la cosmovisión de los Urus⁷. Quizás ese sea el motivo por el cual el film es uno de los más descriptivos, informativos, del dúo boliviano, poniendo en imágenes y sonidos las costumbres que el naturalista Jean Vellard consideró fundamentales, aunque Ruiz y Roca incluyeron matices en las inflexiones del parlamento, volviendo a la voz formal en poética. Habían realizado anteriormente *Virgen India* (1948), *Donde nació un imperio* (1949), *Bolivia busca la verdad* (1950) y *Rumbo al futuro* (1950), entre otros films de exploración. Ruiz extendió su dilatada trayectoria y se estableció, según Alfonso Gumucio Dagron, “como el realizador más prolífico de documentales en Bolivia” (2003: 147).

Buscando temas creativos para documentar, estos directores latinoamericanos se encontraron con sujetos populares valiosos en cuanto baluartes de la memoria de pueblos en decadencia. Aunque, claro, sus intereses no solo estuvieron puestos en “presentar” los elementos principales de las culturas, sino también en representar conflictos ambientados en las comunidades.

El drama

Un factor típico y vital de las narrativas cinematográficas es el conflicto. La creación de expectativas sobre el relato documental se asienta entonces no solo en la comunicación de informaciones, sino también en una estructura dramática tradicional. Estructura que los estudios surgidos de la ortodoxia etnográfico-cinematográfica vedan, prohíben; elemento principal por el cual considerar a estos films latinoamericanos como disruptores del canon clásico del cine científico.

Si bien contó con el asesoramiento de un científico, *Vuelve Sebastiana* tiene una estructura narrativa dramática apoyada en el conflicto entre chipayas y aymaras, en medio de la búsqueda identitaria de una niña. El film comienza con una descripción de la voz *over* formal: “sufren hambre, sequías, están aislados...”; para luego presentar mediante montaje alterno y semisubjetivas el viaje de Sebastiana, en el cual se intercalan las voces de sus interlocutores –dobladadas, al estilo de las incluidas por Prelorán en *Iruya* (1968) y otros films, con la vocalización de Anastasio Quiroga—. El mensaje del film se encuen-

7 Similar interés es el sostenido por *Los Onas, vida y muerte en Tierra del Fuego* (Anne Chapman y Ana Montes de González, 1977), donde se presenta la entrevista a una mujer ona anciana que es la última representante que vivió del modo tradicional. Jorge Prelorán fue el director de fotografía de aquella película.

tra condensado en la frase final, declamada: “Te debes a tu pueblo, a tus tradiciones, no es de valientes huir, no importa cuán dura sea nuestra vida. ¡Vuelve, Sebastiana!”. Una llamada a favor del sostenimiento de las tradiciones que también puede significar dejar incólume al *statu quo*.

Según Alfonso Gumucio Dagrón, se trata del “más importante de sus documentales”; y continúa: “esta manera de hacer cine sin marcar de manera tajante los límites de la ficción y del documental es uno de los grandes aportes de Jorge Ruiz al cine documental” (2003: 144). Asimismo, si bien para Javier Sanjinés las producciones del ICB se caracterizaron por su “esquematismo”, “*Vuelve Sebastiana* es la excepción” (2016: 132). Sin duda, se trata de un film que ha cosechado más elogios que críticas, incluso John Grierson dijo que “este es uno de los seis documentalistas más importantes del mundo, luego de ver aquel film, en el SODRE 1958, que ya había sido premiado en la misma muestra en 1956” (Mestman y Ortega, 2014: 232). Un nuevo modelo de narración cinematográfica para el medio documental fue puesto en práctica por Ruiz y Roca en *Vuelve Sebastiana*. En la década de los sesenta abundaron los casos de films etnográficos con estructuras dramáticas; por lo tanto, para encontrar sus precedentes más remotos no solo debemos retrotraernos, en el terreno del cine etnográfico, a los films de Jean Rouch o John Marshall y Robert Gardner (quienes, por otra parte, estrenaron sus primeros films con posterioridad: *Les maîtres fous* (Jean Rouch, 1955) y *The Hunters* (John Marshall y Robert Gardner, 1957), sino principalmente a aquel documental boliviano de 1953. John Grierson, quien sí había producido una gran cantidad de films del mismo corte narrativo con anterioridad, reconoció a Ruiz como un referente de este lado del mundo.

Construido por medio de una estructuración similar, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva dirigieron en 1961 *Kukuli*, un film que resultará emblemático de la Escuela del Cuzco, Perú (como la bautizó Georges Sadoul en el Festival de Karlovy Vary en 1964). Un film hablado enteramente en quechua y que generalmente no es considerado como un “documental”, aunque contenga una gran cantidad de secuencias que documentan prácticas culturales de los pueblos andinos peruanos. *Kukuli* solo tiene un poco menos de registro documental y un poco más de puesta en escena y montaje narrativo que *Vuelve Sebastiana*; pero informa, así como el film boliviano, sobre costumbres culturales como: una fiesta popular con comidas y procesiones (de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cuzco), trabajos en el campo y oficios populares, entre otras actividades cotidianas y acontecimientos registrados a la manera de cualquier documental que se precie de serlo. Asimismo, *Kukuli* da cuenta de muchos elementos culturales en común que los pueblos boliviano y peruano sostienen como pervivencias de “lo andino” a ambos lados de la frontera, si lo comparamos con *Vuelve Sebastiana* (y se podrían incluir las similares costumbres presentes en los cortos filmados por Prelorán en la Puna jujeña del noroeste argentino).

Siguiendo el modelo de documental romántico⁸ trazado desde *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Kukuli* está estructurada narrativamente mediante una historia de amor con ribetes trágicos, en la que periódicamente interviene una voz *over* que comenta, de una manera más poética que formal, los acontecimientos que va sorteando la pareja en su periplo hacia su desgraciado final y el ajusticiamiento popular del demonio que causó sus muertes. La puesta en escena del relato dramático está urdida desde las tradiciones culturales quechuas. La “ficcionalización” de parte de la historia no difiere del

8 La denominación corresponde a la tipología elaborada por Paul Rotha ([1935] 2010).

“modelo Flaherty” de hacer actuar a los protagonistas del documental (incluyendo algunos actores aficionados, eventualmente). *Kukuli*, un film etnográfico no tradicional, nos informa sobre las costumbres culturales de ese pueblo andino.

En la misma senda de la película peruana de Figueroa, Nishiyama y Villanueva, podemos ubicar a la colombiana *El Páramo de Cumanday* (Gabriela Samper y Ray Witlin, 1965). Aunque este film, de una duración menor (veinte minutos contra los sesenta de *Kukuli*), prefiere poner el foco en la escenificación de una leyenda popular rural colombiana sin un registro de las prácticas cotidianas de los campesinos, aunque sí se estructura dramáticamente mediante un montaje narrativo, con uso intensivo de la cámara subjetiva, y un relato *over* en primera persona, características compartidas por los demás films de corte etnográfico latinoamericanos. *El Páramo de Cumanday* presenta sucintamente el mito de la presencia del espíritu del arriero muerto, no solo oralmente mediante un testimonio, sino también por su puesta en escena por parte de los mismos campesinos de la cordillera central colombiana.

El último tipo de film documental etnográfico de estructura dramática que resulta necesario destacar es *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Con una cámara brindada por Humberto Mauro, Noronha puso en escena la marcha de una familia⁹ por el campo desértico de Paraíba, al norte de Brasil, y la construcción de un Quilombo. Así las tareas necesarias para su armado son registradas desde cero: la casa de barro, la preparación y sembrado de las tierras, la confección de vasijas. Pero la particularidad del film, si bien nos introduce en aquellas tareas con paciencia de film etnográfico, es su ruptura de la linealidad temporal, yendo de la historia pasada al tiempo presente. Como dice Geraldo Sarno,

Aruanda es un cinepoema épico. De la reconstitución ficcional al registro documental, de la historia mítica de Zé Bento y su familia a los planos documentales de la constitución de Talhado y del trabajo de las mujeres en la cerámica, el film pasa de la memoria al hecho, del pasado al presente, del mito a lo propiamente histórico, de la ficción a lo propiamente documental (2003: 303).

Aruanda, como *Vuelve Sebastiana*, *Kukuli* y *El Páramo de Cumanday*, hace uso de elementos documentales y argumentales sin hacer distinciones; informando sobre modos de vida de los otros, construyendo relatos que fusionan pasado y presente histórico, mitos y costumbres cotidianas.

Acontecimientos “etnografiables” y visibilidad indígena

Un director insoslayable en este recorrido resulta ser el peruano Manuel Chambi. Pero tan importante o más que su labor como realizador de más de veinte cortometrajes desde 1956, fueron sus tareas como fundador del Cine Club Cuzco en 1955, en derredor del cual se estableció la realización de films representativos de las culturas andinas (con *Kukuli* como ejemplo más conocido). Se recibió como arquitecto en Buenos Aires, donde tuvo su primer contacto con el cine, pero volvió a su tierra natal para “incorporar el universo andino al cine peruano. Como un modo de descubrirlo, contemplarlo y celebrarlo” (Bedoya, 2003: 152). Un cine indigenista, pero realizado apelando a recursos estéticos que intentaron armonizar la documentación cultural con tiempos y ritmos andinos. Algunos de sus films fueron *Corpus del Cusco* (1956), *Corrida de toros y cóndores* y *Lucero de Nieve* (1957, am-

9 Adelantándose al tópico narrativo de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

bos con Eulogio Nishiyama), *Estampas del Carnaval de Kanas* (1963) y *De la recolección a la agricultura* (1974), entre otros.

Chambi participó y fue premiado en el Festival del Sodre (Uruguay) y en Karlovy Vary (Checoslovaquia), aunque hoy en día su obra permanece oculta¹⁰. Mestman y Ortega resumen que:

Lejos de tratarse de una calculada puesta en escena, estos films optan por un registro directo. Se apartan de una exposición educativa típica de films etnográficos. Muchos de ellos obvian el comentario en over para volver a la cultura indígena (mezclada con la cultura colonial) la incuestionable estrella. Estos films presentan la complejidad y la riqueza de los ritos y los festivales de la comunidad Quechua con belleza y simplicidad naturalista. Los documentales de Chambi, lejos de la etnografía salvaje y la amenaza de una cultura en peligro de extinción, no hablan de la tensión entre tradición y modernidad (o modernización), tan común en otros documentales (Mestman y Ortega, 2014: 231)¹¹.

Como los films de Mauro y Prelorán, que rescatan tradiciones y oficios rurales ya desaparecidos, los films de Chambi y sus compañeros del Cuzco nos permiten ver hoy aquello que no existe más, o bien las tareas que no siguen haciéndose de esa manera. Aunque los peruanos no hayan hecho hincapié, como afirman los investigadores, en los desplazamientos, conflictos y tensiones de las prácticas y cosmovisión en que se encontraba el espacio indígena en el siglo veinte.

204 Músicas del pueblo (rural)

Uno de los directores latinoamericanos con mayor producción ha sido el brasileño Humberto Mauro, quien, luego de realizar films científicos a petición del INCE y con la colaboración de académicos de distintas disciplinas, se consagró a realizar un homenaje del interior de su país. “La serie *Brasilianas* (1945-1956) perdura como ejemplo rescatable de descripción e idealización del mundo rural”, destaca Paulo Antonio Paranaguá (2003: 31). El Mauro maduro produjo esa serie de siete films sin seguir ningún patrón de la divulgación científica cinematográfica: lo hizo, aunque también en el marco y con financiamiento del INCE, prestando imágenes a canciones populares.

Las estampas paisajísticas en planos amplios ilustran las historias relatadas por canciones de motivos populares de distintos lugares de Brasil, en general del interior campesino. En la tercera entrega, de 1954, se encuentra un ejemplo de la confección estética de las *Brasilianas*. La canción de *Aboio* dice “con cuatro toros peleó”, mientras se presenta la imagen de toros dándose cornadas. Otra línea que recorre la descripción de las tareas del campo que la letra de la música por sí misma entrega, es la de los cambios tecnológicos dados en ese espacio. En el corto *Engenhos e usinas* (*Brasilianas* n.º 4, 1955), se monta consecutivamente la molienda de la caña del modo antiguo, mecánico, y luego mediante una máquina de vapor. Probablemente el episodio número cinco sea el más rico en matices: *Cantos de trabalho* (1955) recorre diferentes lugares de Brasil, sonorizando el desarrollo de los oficios con las voces

10 Aunque su hija Peruska Chambi Echegaray, a quien agradezco las informaciones que me ha dado, se encuentra a la búsqueda de financiación para digitalizar su obra, que permanece en 16 y 35mm.

11 “Probablemente sea esta la razón por la que John Grierson encontró en estos films una extraordinaria fuente para su programa *This Wonderful World* (Scottish Television Enterprises, 1957-1965). Son imágenes libres de exotismo y paternalismo” (Mestman y Ortega, 2014: 231).

de los obreros. Muy pocas líneas de parlamento informativo en voz *over* están presentes en las *Brasilianas*, lo demás son imágenes y músicas que solo se deben las unas a las otras. “El rigor de los encuadres maureanos tiene en estos cortos un momento alto –destaca Fernão Ramos–, que demuestra por qué es considerado uno de los directores de estilo más vigoroso en el cine latinoamericano” (2003: 135).



Humberto Mauro

Sin embargo, no todos los films realizados por Mauro en su última etapa asumieron este cariz poético. Tanto *O Joao de barro* (1956) como *Sao Joao del Rei* (1958), son films científicos a tono con la transmisión de conocimientos sobre el hábitat de los pájaros y la arquitectura de un pueblo del interior, respectivamente. Pero sus dos últimos films, *A velha a fiar* (1964) y *Carro de Bois* (1974), constituyen la síntesis de la versión más experimental de Humberto Mauro. *A velha a fiar*, que en sus créditos iniciales se presenta como parte de las *Brasilianas*, es la escenificación de una canción popular. Pero la diferencia con los siete cortometrajes que forman parte de las *Brasilianas* es que se trata de una canción cómica del mismo título que el film (similar a *Sal de abí, chivita*), representada en imágenes mediante un montaje acelerado que acumula simulaciones, volviendo al cortometraje la versión cinematográfica de ese trabalenguas chistoso: la vieja no es una vieja sino un hombre, los animales se demuestran muñecos, las imágenes en movimiento resultan ser fotografías zarandeadas frente a cámara; mientras que *Carro de Bois* (1974) es el único film de Mauro en color, una versión modernizada del sexto episodio de las *Brasilianas*: *Manha na Roca, o Carro de Bois* (1956). La voz poética que acompaña la descripción de la construcción de una carreta para ser tirada por bueyes es el epílogo de una carrera cinematográfica, filmada mediante procedimientos no ortodoxos al estilo Mauro, en su querido Minas Gerais.

Los oficios al sol

Uno de los motivos más recurrentes de los films de Jorge Prelorán es la descripción de oficios desarrollados y entendidos como dadores de identidad. *Feria en Simoca* (1965), *Trapiches caseros* (1965), *Quilino* (codirigido con Raymundo Gleyzer, 1966), más los trabajos de los protagonistas de sus etnobiografías. Es decir, a través de toda su filmografía, a lo largo de más de treinta años, el realizador argentino tuvo como principal objetivo de su cine etnográfico la puesta en imágenes del desarrollo de las tareas laborales, acompañadas por el detallado comentario *over* de los biografiados. Pero es posible destacar sobre el resto un film en el que Prelorán puso especial énfasis en el registro de diferentes oficios, *Valle fértil* (1972). Realizado en San Juan, también en el marco del Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas, está estructurado narrativamente sobre la

descripción de las labores de sus habitantes. De encuadres generales a primeros planos, las manos de Máximo Rojas (talabartero)¹², Evaristo Elizondo (carpintero), Valentín Mercado (artesano), Alejo Chávez (herrero), Ramón Martínez (platero) y Nicolasa de Fernández (tejedora), entre otros trabajadores, dan cuenta de un pueblo que ha conformado su identidad a base de oficios complejos.

Mediante el montaje se van urdiendo las diferentes historias y quehaceres de los habitantes de diferentes parajes de ese amplio espacio llamado Valle Fértil, mientras sus voces se imponen al sonido permanente de las radios que acompañan sus tareas cotidianas. Oficios solitarios en los que, como afirma Martínez, “no se tiene ningún otro tipo de distracción más que la radio”. Asimismo, se presentan en este largometraje diversas escenas en las que no se monta voz *over*, solo se escucha sonido ambiente (una de tantas transgresiones a las normas del “canon” del cine etnográfico ortodoxo, que indica que las imágenes deben ser “leídas”, interpretadas por los profesionales). Una larga secuencia puede ser tenida como experimental en la consideración de las obras de Prelorán dentro del Programa del Relevamiento¹³: la escucha del radioteatro de la tarde. Con encuadres de las herramientas tiradas y los protagonistas tomando mate, con sus rostros circunspectos, escuchan que “ha muerto un peón de campo” por la radio. El montaje discursivo utilizado da cuenta del tono que Prelorán otorga a la secuencia: de los rostros estáticos de las personas a los de los animales domésticos, que parecen seguir la trama del radioteatro, hasta las publicidades rematadas con el tango *Cambalache* (Enrique Santos Discépolo, 1935)¹⁴; una crítica a la economía de mercado dada por el montaje chocante de ese despliegue de productos con las imágenes de los ranchos de Valle fértil. Esta secuencia inaugura los últimos quince minutos del film, probablemente los más políticos en la obra de Prelorán.

De ser un film sobre oficios, *Valle fértil* se convierte prácticamente en una película sobre las reivindicaciones obreras del campesinado. El principal conflicto que demuestra que el nombre del lugar ha quedado anacrónico es la falta de agua. A la “muerte de los animales”, se suma la de las personas de salud más frágil (montaje de lápidas del cementerio), por lo cual “el éxodo” es la única solución que muchos han encontrado. Como inserto discursivo que divide las últimas secuencias se incluye la imagen de machos cabríos corneándose. Se hace audible la voz de Gustavo Lucero, un hacendado que posee 1.200 hectáreas y que cuenta que sí tiene agua porque ha invertido en un pozo. Testimonio que se contrapone al de los habitantes de Valle Fértil: “la cosa se está poniendo fierá”, “aquí no hay vida ya”, “será que tendrá que haber rico y pobre”, “las leyes civiles son elásticas para uno”, deducen mientras continúan con su trabajo. Por todo ello, el film tuvo algunos inconvenientes para su exhibición. Christopher Moore destaca que

el estreno en Valle fértil fue cancelado días antes –“Creo que fue por razones políticas”, dijo Prelorán. El director contó con posterioridad que las proyecciones en San Juan fueron boicoteadas por el intendente de Valle fértil, Luis Martínez, el funcionario con el que Prelorán había dialogado mucho sobre el proyecto. Martínez, declaró a Prelorán como “persona non grata” en el pueblo (2018: en prensa).

12 Prelorán ya había montado estas secuencias en el corto *Máximo Rojas, monturero criollo* (1965).

13 Excluyendo así, desde ya, otros cortometrajes puramente experimentales de su autoría, fuera de ese Programa, como *Claudia* (1966), *La máquina* (1975) y *Obsesivo* (1982), por ejemplo.

14 *Cambalache* es un tango argentino emblemático de la protesta social y el escepticismo.

Mientras tanto, del otro lado de la cordillera, Sergio Bravo, bajo los auspicios de la Universidad de Chile, realizó *Mimbre* en 1957, el mismo año en que crearía el Centro de Cine Experimental, dentro del cual se realizaría una gran cantidad de films en los años siguientes. Con música instrumental de Violeta Parra como única banda sonora (existe otra versión con la voz *over* de Sergio Ampuero), Bravo captura el trabajo del mimbrero Alfredo Manzano (Manzanito)¹⁵. Dándose algunos lujos poéticos, el realizador presenta el armado de cestas metaforizadas con telas de araña e introduce encuadres oblicuos y oscilantes. Susana Pick, quien analizó la versión con el parlamento *over*, destaca que:

Mimbre se vale de elementos formales para traducir la realidad en términos visuales. La intención de darle un sentido artístico y creativo al trabajo manual del artesano corresponde a un impulso de valorización del arte popular. Esta identificación del documental con la propuesta modernista que busca rescatar una tradición cultural es, desde un punto de vista estético, su mayor logro (2003: 288).

Un año después, Bravo realizó *Trilla* (1958) bajo las mismas premisas que *Mimbre* y contando también con la guitarra de Parra; y *Día de organillos* (1958), en una presentación más experimental de un día en la ciudad –siguiendo una estructura narrativa similar a la de las sinfonías de ciudad de treinta años antes–, desde el amanecer al crepúsculo, con el acompañamiento de música de cámara. Allí se introduce el trabajo del organillero, desde las tareas de mantenimiento de su instrumento a la ejecución en la vía pública, en espera de monedas que le arrojan los transeúntes y desde los edificios. Aunque, en el balance final del corto, prevalezca la experimentación audiovisual por encima de la información que las imágenes pueden otorgar sobre el oficio de organillero.

La documentación de los oficios mediante el registro del quehacer de artesanos experimentados se demuestra un campo favorable para que los realizadores siembren sus experimentaciones y cosechen poesía en imágenes y sonidos. Finalmente, el documental que se convirtió en sinónimo de búsquedas poéticas en el ámbito del cine etnográfico latinoamericano ha sido *Araya* (Margot Benacerraf, 1959). Los críticos han destacado, casi por unanimidad, que “el carácter poético de *Araya* arropa toda la estructura del film” (Azuaga, 2003: 293). La película venezolana fue una rareza en el panorama del cine documental latinoamericano debido a que, si bien cuenta con una voz *over* informativa –por momentos, poética–, presenta una puesta en escena preciosista de las labores de los obreros del salitre, alfareros y pescadores de esa región alejada de los centros urbanos.

Benacerraf elaboró un documento del desarrollo de la vida en condiciones extremas recorriendo los cuerpos de los trabajadores con lentos paneos en tierras en que lo único que no falta son rayos del sol. Los movimientos acompasados en las costas de Araya parecen parte de una puesta en escena de un cuerpo de ballet. El brillo de la arena y la sal encandila tanto como el deslizamiento desde la anatomía espacial hacia la geografía humana de los habitantes de un lugar estático. Las imágenes de los oficios al sol describen profundamente la vida en Araya; sin duda, una etnografía en imágenes, de una directora que quiso, según sus propias palabras, “contar esta historia como un poema”.

15 Años después Manzanito vuelve a ser protagonista de un film, *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966), de la serie *Andanzas de un chileno*.



Jorge Prelorán filmando

A modo de cierre

La conceptualización de Faye Ginsburg sobre el cine etnográfico nos acerca a una definición en línea con este movimiento cine-etnográfico latinoamericano no orgánico. Ginsburg –después de hacer una revisión del concepto de David MacDougall de “cine intertextual” y de elaborar su propia definición de las “superaciones” de los prejuicios, devenidos de visiones colonialistas y etnocéntricas que decantaron en un “efecto de paralaje” gracias a la colisión del audiovisual indígena con el cine etnográfico– destaca que el viejo paradigma del cine etnográfico, como aquel realizado por profesionales “sobre” los grupos étnicos de referencia y “construido mediante la asunción de que la cultura es un objeto estable” (1999: 171), ha sido desplazado. “La práctica del cine etnográfico –continúa Ginsburg– debe ser parte de un *continuum* de prácticas comprometidas en la representación de la cultura, prácticas que deben estar enredadas ampliamente en los procesos sociales, culturales y políticos comprendiendo las relaciones de desigualdad” (1999: 172). En este orden de transformaciones, el cine etnográfico es “resituado como mediación cinematográfica de la cultura que debe llamar la atención sobre la presencia de otras perspectivas” (Ginsburg, 1999: 173). En definitiva, poco queda del eco de aquellas definiciones ortodoxas que establecían que la producción debía quedar en manos de científicos; lo importante e interesante para Ginsburg es situar al cine etnográfico como una práctica en la encrucijada de las relaciones interculturales, en las cuales el científico resulta ser un agente más en la representación de la cultura y de quien no depende exclusivamente la elaboración de las representaciones. Siguiendo el cauce de esta definición podemos establecer que los realizadores cinematográficos latinoamericanos analizados aquí han hecho cine de tendencia etnográfica sin comulgar con los principios científicos de la disciplina antropológica ni respetar sus metodologías (quienes, por otra parte, no esperaron estudios legitimadores de su práctica para tomar la cámara y salir al campo).

El cine “no solo es una herramienta de grabación, sino un lenguaje visual –afirma MacDougall–, tenerlo en cuenta puede permitir a los films antropológicos la posibilidad de volverse algo más que trabajos científicos para volverse obras artísticas” (1976: 138); algo negado por las posturas conser-

vadoras revisadas al comienzo de este artículo. Pero ello no significa menospreciar los conocimientos antropológicos: para MacDougall se debe evitar tanto la “creación de lecturas ilustradas” por films malos, como las “distorsiones etnocéntricas” por malas etnografías (1976: 138). Desde este punto de vista, este jalón de la historia del “cine etnográfico”, que tuvo a Mauro, Prelorán, Chambi, Ruiz y otros como representantes latinoamericanos, adquirió relevancia para un público más amplio, liberado de estructuras rígidas. Esos realizadores bien podrían haberse adherido a lo que Peter Loizos afirmó a propósito del debate ortodoxia/heterodoxia: “no debemos intentar demarcar las fronteras entre lo que es etnográfico o no”, ya que en algunas ocasiones no resultan productivas “las reglas y preceptos”: “las propuestas de Ruby y Heider son útiles como guías de lectura pero mi práctica es interpretarlas más vagamente de como ellos quisieran” (1993: 8).

Sin sumarse a una exploración exótica de los otros, pero tampoco elaborando duros documentales faltos de belleza estética, este conjunto de realizadores fomentó un tipo de cine etnográfico de nuevo cuño para América Latina. Anticipando algunos giros que los registros culturales por realizadores etnográficos canónicos pondrían en práctica poco después (recordemos que Jorge Ruiz-Arturo Roca, Manuel Chambi y Humberto Mauro, por ejemplo, comenzaron a filmar antes que Jean Rouch, Robert Gardner y David MacDougall, por citar a algunos), sus films se ofrecieron como el intento de compendiar la memoria de las culturas populares con estructuras narrativas cinematográficas no exploradas por el cine científico hasta entonces.

Las décadas de los cincuenta y los sesenta se presentaron como el tiempo de la experimentación en el registro etnográfico latinoamericano, aunque las historias del cine de la región suelen hacer hincapié en el documental de corte político y en el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) como la primera aparición de un “sentimiento común” entre los cineastas. Manuel Chambi, Humberto Mauro, Jorge Ruiz, Sergio Bravo y Jorge Prelorán, entre otros, estuvieron realizando films etnográficos (aunque pocos de ellos los catalogaran con ese rótulo), casi al mismo tiempo a lo largo de América del Sur. Pero, a diferencia de la generación posterior de los directores que conformaron el NCL, no tuvieron un contacto fluido entre sí como para conformar un grupo con pretensiones de homogeneidad, y en muchos casos nunca tuvieron noticias de las obras de sus colegas. Las condiciones objetivas compartidas por muchos países de América Latina en cuanto al fomento del cine científico o de divulgación cultural, las transformaciones revolucionarias en los estudios etnográficos y la posibilidad de encontrar públicos dispuestos a seguir un cine de lo propio (aunque sobre los otros “etnografiados”), facilitaron que estos realizadores, aun sin conocerse, produjeran documentales asimilables estética e ideológicamente.

Bibliografía

- Azuaga, Ricardo (2003). *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 293-295). Madrid: Cátedra.
- Basu, Paul (2008). Reframing Ethnographic Film, en Austin, Thomas y De Jong, Wilma (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices* (pp. 95-107). Berkshire: Open University Press.
- Bedoya, Ricardo (2003). Manuel Chambi y los documentales del Cusco (Perú), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 150-155). Madrid: Cátedra.
- Campo, Javier (2017a). Algo más que films para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico. *Culturas*, n° 10, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- Campo, Javier (2017b): Jorge Prelorán. Un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine. *Dixit*, n° 26, Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.
- Crawford, Peter y Turton, David (eds., 1992). *Film as ethnography*. Manchester: University of Manchester Press.
- Freire, Marcio (2011). *Documentário. Ética, Estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Ginsburg, Faye (1999). The parallax effect: The impact of indigenous media on ethnographic film, en Gaines, Jane y Renov, Michael (comps.). *Collecting Visible Evidence* (pp. 156-175), Volume 6, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gumucio Dagron, Alfonso (2003). Jorge Ruiz (Bolivia), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 141-149). Madrid: Cátedra.
- Henley, Paul (2013). Anthropology: The Evolution of the Ethnographic Film, en Winston, Brian (ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 309-319). London: BFI-Palgrave Macmillan.
- Hockings, Paul (Ed., 1974). *Principles of Visual Anthropology*. Berlín-New York: Mouton De Gruyter.
- León, Christian (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola Editores.
- Lewis, Oscar (1965). *Los hijos de Sánchez*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Loizos, Peter (1993). *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: University of Chicago Press.
- MacDougall, David (1976). Prospects in the Ethnographic Film, en Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods. An anthology* (pp. 135-150). Berkeley: University of California Press.
- MacDougall, David (2015). Complicidades del Estilo. *Cine Documental*, Número 12, pp. 222-236.
- Mead, Margaret (1971). More Smoke than Fire. *Film Comment*, Volume 7, Number 1, Spring, p. 34.
- Mestman, Mariano y Ortega, María Luisa (2014). Grierson in Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies, en Druick, Zoe y Williams, Deane (ed.), *The Grierson Effect. Tracing Documentary's International Movement* (pp. 223-236). London: BFI-Palgrave Macmillan.
- Moore, Christopher (2018). Cinema's Locales: Argentine Documentary and the Politics of Place: The Case of *Valle Fértil* (dir. Jorge Prelorán, 1972). *Latin American Perspectives*, Issue 218, Volume 45, Riverside (California), en prensa.
- Ortega, María Luisa (2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental, en Mestman, Mariano (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 355-394). Buenos Aires: Akal.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). Orígenes, evolución y problemas, en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 13-78). Madrid: Cátedra.
- Pick, Susana (2003) *Mimbre* (Sergio Bravo, Chile, 1957), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 287-288). Madrid: Cátedra.
- Ramos, Fernão (2003). Humberto Mauro (Brasil), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 123-140). Madrid: Cátedra.
- Rotha, Paul (2010). Algunos principios del documental. *Cine Documental*, Número 2, sin páginas.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sarno, Geraldo (2003). *Aruanda* (Linduarte Noronha, Brasil, 1960), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 300-303). Madrid: Cátedra.

Autor

Javier Campo es doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investigador del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor aso-

ciado de *Latin American Perspectives*. Profesor de *Estética cinematográfica* (UNICEN - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Autor de *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces Fifty Years Later* (en prensa, 2018), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014), y *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA). Director del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Facultad de Arte, UNICEN). Miembro del Organizing Committee de la Conferencia Visible Evidence 2017 – Buenos Aires.

