

DENTRO O FUERA DE LA JAULA: OBSERVACION DE LOS INDIGENAS EN EL DOCUMENTAL ETNOGRAFICO

Isabel Arredondo

Ñakaj y *La pareja entre rejas* son dos películas que cuestionan y, en muchos casos, dan respuesta al problema de la representación del "otro" dentro del género del documental etnográfico. La primera película es un documental que narra la creencia del *Ñakaj*: un ser que vestido de cura dominico, ataca a la gente, le quita la grasa del cuerpo y, poco después, estas personas mueren. *Ñakaj* está filmada en un pueblo cercano al Cuzco y montado en Nueva York¹.

Por su parte, *La pareja entre rejas* combina teatro y cine para seguir a una pareja de guatinauis. Estos indígenas, que se supone vienen de un grupo étnico mexicano que no ha tenido contacto con la civilización occidental, se exhiben en los museos más importantes del mundo: en el Coven Garden de Londres, en la Smithsonian Institution en Washington D. C., en el Museo de Historia Natural de Sydney y en la plaza de Colón en Madrid².

-
- 1 *Ñakaj*, Taruca Films, 1987. Su codirectora y productora, Gabriela Martínez, estudió antropología en la Universidad de San Antonio Abad en Cuzco. También estudió guión, montaje, edición y sonido en diversas instituciones de Nueva York. Además de *Ñakaj*, ha realizado otros documentales: sobre la vida de las niñas quechuas en Cuzco, *Vicuñitas* (1990), sobre las ceremonias de ofrecimiento de las llamas al principio del año *Chullacuy* (1990) y sobre el uso de la hoja de coca en Perú: *Mama Coca: The Other Side of the Leaf* (1995).
 - 2 *La pareja enjaulada/The Couple in the Cage*, Estados Unidos, 1993. La codirectora y productora de este film es Coco Fusco, quien estudió cine en Brown University en Boston. Coco es, además de directora, actriz en su propia pe-

Ñakaj y *La pareja entre rejas* presentan modelos alternativos de representación dentro del documental etnográfico. *Ñakaj* cuestiona el uso exclusivo de técnicas realistas como modo de representación; *La pareja entre rejas* parodia la técnica del documental etnográfico y a través de esta imitación, acusa al género (del documental etnográfico) de negar a los representados el acceso a la tecnología y de hacer de ellos un objeto de exhibición. Como veremos, las sugerencias de ambas películas tienen más sentido entendidas dentro del contexto y la problemática del documental etnográfico.

El documental, en términos generales, tiene como fin revelar una sociedad a la otra, mientras que el documental etnográfico se especializa en explicar cómo son las culturas con distintos grados de tecnología; es decir, revela una cultura con tecnología cinematográfica menos avanzada —la que se está filmando— a otra, que dispone de medios tecnológicos para filmar —la que filma—. Esta diferencia tecnológica que define al documental etnográfico establece, según Loizos, unas características específicas para este género². En muchos casos, el documental etnográfico es el estudio de antropólogos culturales y etnógrafos, quienes lo emplean como método para recoger material científico. A su vez, la recopilación de datos de manera científica pone ciertas limitaciones al género y de ellas surge una problemática específica.

El primer problema surge de la proximidad con otros medios cinematográficos, pues el documental etnográfico se encuentra en el límite entre ciencia y arte. No es únicamente un estudio científico, sino un género que tiene que adaptarse y explicarse dentro de la disciplina artística del cine; se trata de anotaciones hechas en imágenes (ciencia) que hay que montar (arte)⁴. No hay que olvidar que el significado del documental depende tanto de las imágenes que

lícula, pues aparece como uno de los indígenas que se exhiben dentro de la jaula. Con ella trabaja Guillermo Gómez-Peña, con una larga experiencia en el mundo de las representaciones teatrales y autor del libro *Warrior for Gringostroika*. Minnesota: Graywolf Press, 1993.

3 Véase Peter Loizos *Innovations in Ethnographic Film 1955-85. From Innocence to Self-Consciousness*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 136.

4 Loizos, p. 5-15.

han sido elegidas como de su orden.

El segundo problema se deriva de su campo de estudio: al buscar una explicación de culturas tan diversas entre sí, inevitablemente el autor del documental tendrá que enfrentar serios problemas de representación. Uno de los asuntos que el documental etnográfico tiene que discutir es el problema del poder: el que filma decide lo que quiere hacer, desde el tipo de preguntas hasta lo que se incluirá en el montaje. Así, la cultura que hace la explicación tiene una distorsión etnocéntrica, en la medida en que presenta a la otra cultura desde sus propios términos.

La manera de entender estas relaciones de poder, así como las soluciones que se han propuesto, han ido cambiando dentro de la historia del documental. Loizos sugiere que el proceso se inició dentro de una total inocencia: al principio, el etnógrafo pensaba que estaba produciendo una representación que era objetiva, ya que empleaba medios científicos. A medida que se desarrolla la teoría del documental etnográfico, esta inocencia, según Loizos, se va perdiendo. Se pasa por un proceso en el que el etnógrafo acepta su propia subjetividad y reconoce que, en realidad, lo que está recopilando es su propia observación, lo cual le lleva a admitir que otras personas pueden hacerlo de maneras distintas e, incluso, llegar a otras interpretaciones. *Ñakaj* y *La pareja entre rejas*, que reconocen la subjetividad del proceso de representación, cuestionan la relación entre el poder y la representación y ejemplifican una búsqueda de medios más justos y éticos de representar al "otro".

ÑAKAJ

Ñakaj, terminada en 1987, problematiza los límites de la observación científica. Muchos documentales etnográficos emplean técnicas realistas: graban acciones, hacen entrevistas, recopilan hechos que se pueden observar; en cambio, *Ñakaj* introduce datos no observables al reconstruir ficcionalmente una de las historias mencionada por uno de los entrevistados. La inclusión de imágenes de ficción, que reproducen la imaginación quechua, rompe los límites establecidos por el documental etnográfico, ya que, precisamente, es la exclusión de lo ficticio lo que separa el documental del "cine". El cine se basa en la ficción —para ello se escriben guiones, se emplean actores—; el

documental, en cambio, filma las cosas tal y como ocurren y, por tanto, no suele emplear ni guiones ni actores. Es importante notar que el problema que surge al incluir la ficción dentro del documental no es tanto de carácter técnico sino moral; no se trata simplemente de salirse de los límites establecidos por un género: se trata, más bien, de plantear un problema epistemológico. El documental etnográfico no es partidario de incluir la ficción porque estima que puede distorsionar la representación de la cultura documentada, puesto que no existe la posibilidad de observar esta ficción en la realidad.

Sin embargo, al contrario de lo que cabía imaginarse, la introducción de ficción en *Ñakaj* ejemplifica lo opuesto: configura una verdad más objetiva que la conseguida a través de la simple entrevista porque reconstruye el pensamiento mágico tal y como (a) parece en las creencias quechuas. *Ñakaj* es un documental con dos partes muy diferentes; la primera, hecha con un estilo más convencional, consiste en varias entrevistas a quechuas del Valle Cuzco. A los entrevistados se les pregunta sobre el ser que abre el cuerpo de los humanos para sacarles la grasa y luego venderla a los padres dominicos. Con la información que dan los entrevistados, en la segunda parte se reconstruye uno de los ataques del *Ñakaj*.

Ambas partes establecen límites distintos a la verosimilitud. En la primera parte, la narración objetiva del documental establece una diferenciación entre verdad y mentira, distinguiendo lo que es cierto —la entrevista que el etnógrafo está haciendo— de lo que no lo es (para el observador de la otra cultura) —la creencia en el *Ñakaj*. Como público, como espectadores pertenecientes a la cultura con tecnología cinematográfica, sabemos que los hechos narrados en la entrevista aquella en la cual Jacinto informa de su encuentro con el *Ñakaj*, no son verdaderos. Los parámetros del conocimiento científico nos dicen que el ser del que Jacinto está hablando, una especie de Drácula que acaba vendiendo a los padres dominicos la grasa que saca de los cuerpos a los que ataca, no existe. Lo más interesante aún es que esta división entre verosímil e inverosímil la conservamos a pesar de que todos los entrevistados afirman ante la cámara lo contrario: que el *Ñakaj* existe, que la historia del *Ñakaj* es verdadera.* En una de las

* El empleo de los conceptos de verosímil e inverosímil tienen un valor descriptivo para los propósitos de esta nota (Consejo de Redacción).

entrevistas, por ejemplo, una joven dice: "Sobre el Ñakaj, es verdaderamente cierta la situación según se cuenta; pues no van a hablar mentira"

La segunda parte contrasta con la primera porque el documental subvierte los parámetros de la representación. La narración de Jacinto, que hasta entonces habíamos identificado como inverosímil (falsa por lo tanto), se convierte en cierta. La imagen cinematográfica reconstruye el ataque del Ñakaj y la muerte del ingeniero Tom a manos de éste, tal como aparece en la mente de Jacinto. Así se produce el paso de la imaginación a la existencia: ante los ojos del espectador aparece un ser que hasta entonces no era real. Es necesario detenerse para explicar cómo la segunda parte establece un cambio en la dinámica del poder. Sin ficción, la verdad que prevalece es la del investigador científico, pues él es quien establece los parámetros de verdad y mentira. Con la introducción de la ficción, él que gana el poder es Jacinto; su verdad es la que queda.

De hecho, una de las intenciones principales de la codirectora era subvertir las estructuras de poder y dar preeminencia a la visión indígena. De acuerdo con esta meta, la película se estrenó en el convento de los dominicos del Cuzco; el sitio donde se dice que el Ñakaj iba a vender la grasa humana. A ella asistieron no sólo los entrevistados sino un gran número de personas procedentes de las comunidades indígenas del Valle. Si vemos el lugar en el que se llevó a cabo esta primera proyección en términos de poder, es evidente que ocurre una subversión: se da más importancia a la creencia quechua que a la de los dominicos del convento de Santo Domingo, contrariando lo ocurrido en tiempos de la Colonia, cuando los dominicos negaron la existencia del Ñakaj (para ellos se trataba de un ser fantástico, vivo solamente en la mente de gente ignorante). El documental de Gabriela Martínez le hace un ser real y con él valoriza el punto de vista indígena. El Ñakaj (su negación), que había sido un símbolo de la imposición de las creencias católicas sobre las estructuras quechuas, se resemantiza para representar una idiosincrasia aborígen.

Volviendo al tema que debatíamos anteriormente, de los cambios introducidos en *Ñakaj* se puede deducir que la inclusión de la ficción en el documental etnográfico no significa necesariamente una

pérdida de objetividad; la ficción puede alterar las relaciones de poder y presentar como verdadero un mundo que nunca se había considerado como tal. Es posible afirmar que *Nakaj* presenta, en 1987, una alternativa respetuosa a la representación del "otro". *La pareja entre rejas*, terminada seis años después, presenta una crítica y una alternativa distinta.

LA PAREJA ENTRE REJAS

Filmada en 1992, *La pareja entre rejas* reproduce la historia de un par de indígenas (que en realidad son dos actores, Coco Fusco, también directora del documental, y Guillermo Gómez-Peña) que son llevados de gira por los museos en una jaula. Este documental sigue una tradición muy viva en el siglo XIX y XX: la de exhibir a personas de otras culturas. En el documental abundan tomas de las reacciones que tuvo del público ante la jaula, público que, a menudo, se siente indignado porque la imagen del indígena que Fusco y Gómez-Peña representan no se corresponde con una diferencia tecnológica a la que están acostumbrados.

La jaula donde están los guatinauis, al no separar a quienes tienen la tecnología (el público y los etnógrafos) de los que se suponen no la tienen (los guatinauis), cuestiona otro de los presupuestos del documental etnográfico: la diferenciación tecnológica que, como decíamos, es una de las bases sobre la que se establece el documental etnográfico. La pareja de guatinauis, con televisión y cassette dentro de la jaula, parodia la problemática a la que se enfrenta el documental etnográfico porque sugiere que los etnógrafos están poniendo a la cultura observada "entre rejas". No dejan que los indígenas pierdan su condición de seres representados, que "salgan de la jaula" y se pongan a la misma altura de los etnógrafos y, por extensión, del público observador.

El propósito crítico de *La pareja entre rejas* es evaluar el espacio que separa al observador del observado y, así, mostrar los presupuestos establecidos entre las dos culturas. Para ello, la película le da la vuelta a la cámara y acaba analizando las reacciones y la manera de pensar del público. Se hace evidente, primero, que el público no permite el acceso de los indígenas a la tecnología y, segundo, que esta

diferencia tecnológica se acerca peligrosamente al exhibicionismo. Se hace patente que gran parte del público prefiere mantener la división, tal como tradicionalmente se establece, y seguir siendo los que observan. Viendo a los guatinais dentro de la jaula mirar la televisión y escuchar música, el público reacciona con sorpresa y desagrado. Hay, al respecto, un comentario ampliamente revelador: uno de los entrevistados piensa que los guatinais no debían estar en contacto con la tecnología porque no la saben apreciar y hace el siguiente comentario:

He is so interested in things that he doesn't appear to understand and that he seems to get some kind of recognition from... even though he doesn't know what they are, like the TV set, something about that fascinates him, but he doesn't know what it is.

Esta opinión ejemplifica cómo el público considera que el acceso de los indígenas a la tecnología borra la base de su diferencia: si los indígenas pueden ver la televisión, dejan de ser indígenas, borrándose así la división entre ellos y el público.

Además, *La pareja entre rejas* muestra cómo esta diferencia tecnológica corre el riesgo de convertirse en exhibicionismo. Mientras llevan de gira a los indígenas por los museos, el público puede tomarse fotos con ellos e incluso pagar por verlos desnudarse. Esta dinámica interna de exhibición coincide con otra externa: la estructura narrativa del documental es también una exhibición, un circo que va de gira a los museos más famosos del continente. Hay una escena al final de la película en la que se pone en el mismo nivel a los guatinais y a los animales; los indígenas son conducidos con una correa cada vez que quieren salir de la celda, hecho que, indudablemente, los asemeja a los perros. Lo más interesante de esta farsa de exhibicionismo circense es la reacción del público. El público, que supuestamente comparte las construcciones ideológicas de los etnógrafos, no se asombra de ver que las personas humanas se exhiban como animales.

Se podría añadir que esta falta de sorpresa en el público, plasmada en el documental, puede asociarse con tendencias voyeu-

rísticas mantenidas, en parte, por los etnógrafos. De hecho, esta observación no se aleja demasiado de la que hace Bill Nichols con respecto al documental etnográfico⁵ al que equipara con la pornografía, ya que, según él, ésta surge de un deseo de observar historias sobre sexo en las que se juega con cuerpos de otras personas que aparecen como dominadas y controladas por el poder del elemento masculino. En el documental etnográfico, el deseo de observar y la condición de la dominación se reitera, aunque en general no se observe tanto la sexualidad de otras personas cuanto su manera de pensar y su cultura.

En conclusión, *Ñakaj* y *La pareja entre rejas* presentan nuevas alternativas a la representación, revisan los presupuestos en los que se basa el documental etnográfico y, específicamente, cuestionan su relación con el poder. Como resultado, negocian una representación, reevalúan la mirada subjetiva del que filma y sugieren nuevos caminos para alcanzar un equilibrio entre culturas.

Plattsburgh State University of New York

5 Bill Nichols. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.