

# Xcèntric

«El cinema del CCCB»

20 de marzo de 2014, 20h

## ROBERT GARDNER. DOCUMENTALISTA VISIONARIO

■ *Mark Tobey*, 1952, 19' • *Forest of Bliss*, 1986, 90' • [Proyección en vídeo]

Robert Gardner no ha sido indiferente a la belleza extraordinaria del paisaje ni tampoco a la belleza, no menos extraordinaria y atrayente, de hombres y mujeres. Su cámara mira con precisión y siente con simpatía: objetividad de etnólogo y fraternidad de poeta.

Octavio Paz, «La pluma y el metate: Robert Gardner». En: *Inmediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

### Declaraciones de Robert Gardner

#### Orígenes e influencias

Me adentré en el campo de la antropología a través de la literatura. Cuando vivía en la costa noroeste de Estados Unidos leí un libro de una gran antropóloga llamada Ruth Benedict, quien era también poetisa. No solo escribía poéticamente sino que además escribió poesía. En su libro *Patterns of Culture* (1934) hay un capítulo acerca de los kwakiutl, o lo que queda de este grupo de indios nativos de la costa noroeste de Estados Unidos. Me llamó mucho la atención la historia de los kwakiutl, cuya extraordinaria cultura se desarrolló y después decayó no muy lejos de Seattle, donde me encontraba viviendo.

También fui atraído a la antropología por los escritos de viajeros excepcionalmente perceptivos, como Doughty entre los árabes, Melville entre los melanesios y Lévi-Strauss entre los bororos. Estos y muchos otros autores me abrieron los ojos hacia lugares y pueblos que entonces me eran desconocidos. En cierto momento atravesé un «*shock* de reconocimiento», al darme cuenta de que podía mirar con mis propios ojos lo mismo que aquellos talentosos viajeros, y no solo a través de mis ojos sino a través de la cámara. Este fue en realidad mi comienzo en lo que ahora se llama antropología visual.

Al mudarme a Cambridge, Massachusetts, conocí al poeta Robert Lowell y de inmediato me presentó a varios escritores y artistas, entre ellos Ted Hughes, con quien finalmente desarrollé el tratamiento de una película. Josep Lluís Sert era un arquitecto de Cambridge que me abrió las puertas a su círculo de amigos españoles, lo que me permitió conocer a numerosos artistas, como Luis Buñuel, quien me invitó a verlo filmar una de sus películas en México. Por supuesto, yo ya estaba en deuda permanente con él por haber hecho *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932) y *Los olvidados* (1950), y se convertiría casi en un padre para mí como cineasta. En esos años también conocí a Octavio Paz, quien me puso en contacto con el universo de los chamanes y gurús como ningún otro. Sospecho que fue la persona más inteligente que he tenido el privilegio de conocer.

También tuve fuertes influencias de gente que nunca conocí, grandes cineastas como Vigo y Tarkovsky o escritores como

Melville y Conrad. Hubo, y todavía hay, figuras contemporáneas que me inspiran e influyen. Aquí pondría a Stan Brakhage, Dusan Makaveyev, Christian Boltanski, Sean Scully... La lista es larga.

#### Sonido/imagen

En los sesenta, no consideré una ventaja la miniaturización de la tecnología, al ponerlo todo en un mismo paquete. De hecho, encontré mayor libertad al poder trabajar con una cámara que no estuviera conectada por un cable, o algún tipo de mecanismo de radio, con otra persona. En el cine directo dependes mucho de otra gama de sensibilidades e incluso estás ligado físicamente a ellas, a las sensibilidades del sonidista. Llegué a pensar que había una forma más eficaz de trabajar que estar amarrado a un mundo de audio directamente conectado con la imagen. Prefería que ambos mundos se mantuvieran aparte. Quería trabajar por separado el mundo del sonido y el mundo visual, reuniéndolos de vez en cuando, por supuesto, pero no forzosamente de manera sincronizada, sino más bien como contrapunto, donde uno trabaja en contra o en favor del otro. Por ejemplo, Wiseman no filmaba el sonido, sino que lo grababa. Quiero decir que él llevaba una grabadora de sonido y dirigía la película apuntando con su micrófono a lo que quería que la cámara viera. Así que la cámara se encontraba subordinada a las intenciones del sonidista, que en este caso era el director. De todo lo anterior provino este producto directamente integrado del *cinéma vérité*. Supongo que fue muy excitante por un tiempo, pero no era la verdad 24 veces por segundo, como decía Godard. Era otra manera de interpretar la realidad, eso es todo.

#### Antropología visual

Siempre he tratado de imaginarme una antropología ciega: ¿qué estarían haciendo los antropólogos todo el día?, ¿sería posible? Supongo que los oídos podrían entrenarse para oír cosas que la gente ordinaria no logra oír, pero los antropólogos deben tener la capacidad de ver cosas que la gente común no ve. Creo que lo que he intentado hacer para reducir la crisis que puede existir en la representación es encontrar en el lenguaje del cine formas para ver mejor las cosas, de manera más provocativa, sugerente e informativa. Si en una representación general de una cultura o alguna subcultura es posible encontrar por la vía intuitiva o con métodos de observación razonables y objetivos algo que la gente no había notado o de cuya importancia no se había dado cuenta, entonces pienso que la antropología visual habrá demostrado su valor. No deberíamos tener tantas dudas acerca de la autenticidad de los medios de representación. ¿Qué otra cosa tenemos? Pienso que todo lo que los antropólogos tienen es su sensibilidad. ¿Qué más tengo, aparte de mi vista, mi oído, mi

sensibilidad, mis prejuicios, todo esto? No hay modo de progresar en este juego de «tratar de ubicarse» que es la antropología más que utilizando nuestra sensibilidad, la cual es necesariamente subjetiva, además de ser intuitivamente prometedora e incluso correcta y sugerente, imaginativamente hablando, lo cual también es algo prometedor.

La gente ve la humanidad en lo que se le muestra y comienza a comprender que hay una conexión entre aquellos que ve como sombras y ellos mismos. Esta capacidad fabulosamente intensificada del cine para generar respuestas en sus espectadores es casi única en las artes. La producción cinematográfica debe hacer accesible la humanidad de otros. Sin embargo, este acceso a los sentimientos y pensamientos de la gente no se consigue de manera automática. En otras palabras, se necesita talento visual de un tipo particular que depende tanto de la empatía como de la destreza en la realización.

Pienso que el hecho de ser un testigo no participante requiere un juicio intuitivo, una sensibilidad intuitiva, para encontrar evidencias significativas —esta es una palabra terrible—, sugerentes, evocadoras, sobre la naturaleza de una cultura. Siento que esto me pasó con frecuencia en la India durante la filmación de *Forest of Bliss*, cuando entendí la importancia de las caléndulas, del bambú y cosas por el estilo. Pero, por simples que sean, todos estos elementos están intrincadamente entrelazados en los aspectos más profundos, ritualmente intensos y sagrados de sus vidas. Estos materiales tan sencillos son formas de introducirse en algo mucho más complejo.

La antropología pretende buscar el sentido de la vida humana observándola de cerca y, en última instancia, poniendo lo que encuentra en palabras (o en imágenes). Esta es una actividad que, para lograr mejores resultados, depende de una mente exigente y de capacidad expresiva. Estos son los elementos esenciales de cualquier arte, ya sea tocar el piano o filmar. Si la meta de la antropología es intentar revelar los significados de nuestra conducta, ¿cómo podría prescindir de la dimensión estética? A veces siento que en este debate los críticos en ambos lados cometen el error de pensar que la ciencia se opone al arte o es incompatible con él, y viceversa. Desde mi punto de vista, coexisten sin ningún obstáculo.

Considero que la única verdad reside en tu experiencia de aquello que está allá afuera en el mundo frente a ti. Primo Levi, después de haber pasado por la experiencia de sobrevivir en Auschwitz, una vez dijo (espero estar citándolo correctamente): «Uno siempre debe desconfiar de la veracidad de la evidencia documental». Afirmar que cualquier cosa, incluyendo una fotografía que tomes de un campo de concentración, tiene un dudoso valor documental resulta especialmente sorprendente cuando proviene de alguien como Levi. Lo que quiere decir, y estoy seguro de ello porque él mismo lo explica, es que la única verdad radica en tu propia experiencia, que primero vives una situación y solo después se convierte en algo que puedes llamar real, o incluso verdadero. Esto cobró un gran significado para mí porque comencé a mirar las diversas representaciones del mundo, que utilizan varios tipos de escritura o cine, con un poco más de suspicacia.

Se han desdibujado las líneas entre la ficción y la llamada no-ficción, lo cual es esencial para la liberación del cine de su prisión doctrinal. Me gustaría pensar que el futuro del cine etnográfico comprenderá el abandono de esta forma de referirse a cualquier film. Crear una categoría de cine 'etnográfico' dificulta los esfuerzos para explorar cinematográficamente la condición humana. Usar este término beneficia sólo a los dogmáticos que prefieren ignorar el hecho de que todos somos miembros de una misma humanidad.

*Alteridades*, vol. 19, n.º 37, enero/junio de 2009.

### ***El impulso por preservar, por Robert Gardner***

Cuando empecé a filmar *Forest of Bliss* sabía que mi libertad para moverme por Benarés estaría limitada por diversas reglas y convenciones y por mis propias dudas. Estaría, en suma, limitado por las circunstancias. Debido a mi procedencia occidental, habría lugares en los que no sería inmediatamente bienvenido. Uno de estos lugares tenía gran importancia para mí, el Manikarnika Ghat (la escalera de acceso al río Ganges). Fue mi inadvertido tropiezo en ese extraordinario espacio, hacía diez años, y que me llenó de pánico, por lo que regresé a Benarés para aliviarlo. Otra circunstancia que se produjo entonces fue que, en las orillas del Ganges, muy cerca del Manikarnika, un hombre estaba reparando una vieja barca deteriorada. Vi en esa ruina una posibilidad mental y pictórica de volver a entrar en ese espacio del que me sentía excluido. Cada día visité al carpintero y filmé la restauración gradual de la barca mientras, al mismo tiempo, me sentía física y emocionalmente más dispuesto a entrar en el amplio espacio que incluía, a unos pocos cientos de metros más allá, el Manikarnika. Finalmente, la barca fue acabada y me trasladé hasta el lugar de las cremaciones.

[...] Lo que uno debe hacer es mantener la clase de vigilancia que te lleva a capturar los momentos que solo el azar y las circunstancias proveen, lo que parece requerir, al menos, un estado de elevada disposición en la que cada ojo está abierto a todas las relaciones posibles entre las entidades visibles. Este relativamente infrecuente estado mental, semejante a una especie de trance, me parece esencial para ver las conexiones de los eventos, no solo como elementos en el espacio físico que ocupan, sino en su significado como fenómenos vinculados por el sentido. Este es un modo de hacer films que debe su existencia primordial al acto de ver, y es bastante posible que las películas emitan luz tan convincentemente desde la visión como desde un concepto o un acto de imaginación. En mi propio trabajo sentí que esto me sucedió en *Forest of Bliss*. Tanto su forma como su contenido emergen de una introspección personal en el mundo a través de la cámara. Para mí, el mundo se mantiene tan misterioso como siempre, pero la cámara me permitió encontrar un camino a través de él.

Robert Gardner, «The Impulse to Preserve». En: *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, 1996.

