

ROBERT GARDNER Y LA ECOLOGÍA DE LA CULTURA

Antonio Lastra

And what remains when disbelief has gone?

PHILIP LARKIN

Hace unos años, el profesor Michele Cometa me invitó a participar en el proyecto de un diccionario de Estudios Culturales, que entonces empezaba a existir virtualmente en la red y que en 2004 vería también la luz en forma de libro. En el proyecto inicial había una entrada, ‘Ecología de la cultura’, que no tenía voz ni la tiene aún y que ha orientado desde entonces, con la poderosa fuerza de atracción de la página en blanco o de una tierra desconocida, buena parte de lo que he leído y escrito, y me gustaría pensar también que ha influido en el modo en que he leído y escrito. La entrada sobre ‘Ecología de la cultura’ se inscribía –como señalaba Cometa en la cartografía del Dizionario– en una vertiente político–antropológica de los Estudios Culturales, junto a entradas como ‘Jewish Studies’ y ‘Estudios sobre la diáspora’, ‘Border Crossing’, ‘Subaltern Studies’ o ‘Xenología’, aunque, obviamente, otras vertientes, como la lingüístico–institucional, la histórico–social y, especialmente, la mítico–psíquica –donde se incluiría la entrada que escribí sobre la ‘American Memory’– o la mediológica –para la que redacté la voz ‘Film Studies’–, se entrecruzarían

en la definición de la ‘Ecología de la cultura’, en la que la relación entre la naturaleza en general y la cultura es determinante para la comprensión de la naturaleza humana en particular (Cometa, 2004; véase también www.culturalstudies.it).

Javier Alcoriza y yo nos apropiamos del término en seguida para la introducción que escribimos a la traducción de Walden de Henry David Thoreau: “Hacia el final de su vida, entre los escritos que debían componer ‘Wild Fruits’ (Frutos salvajes), [Thoreau] propuso, en la última y más ilimitada de sus contradicciones, conservar todo el bosque de Walden, con Walden en medio, como un área sin cultivar, un propósito que la moderna ecología de la cultura ha hecho suyo y que pertenece, sin embargo, a cada nuevo lector de Walden”, y el thoreauvian scholar Antonio Casado da Rocha captó muy bien esa “misteriosa alusión” cuando le propuse hablar sobre la ecología de la cultura en un encuentro sobre el futuro de las Humanidades (Thoreau, 2007³: 50; Lastra, 2007: 62, 124; Casado da Rocha, 2006: 55–70, 59). Naturalmente, el término ya circulaba

entre los ambientalistas –el zoólogo Ernst Haeckel había acuñado en 1866 el término “ecología” (*oekologie*) en medio de las polémicas sobre la teoría de la evolución aplicada a las ciencias sociales, que resultarían funestas con el advenimiento del nazismo y que no se han zanjado nunca en el capitalismo–, pero su vinculación con una ética narrativa o, en los términos emersonianos que yo preferiría emplear, con una ética de la literatura –con una concepción del trabajo y de la función de lo que Emerson llamaría el *American Scholar*, con la lectura y la escritura, en cualquier caso, y la conducta de la vida de quien vive como lee y escribe, más bien que con la conservación de un entorno cultural determinado–, era algo que, en mi opinión, debía añadirse a la admirable obra de Lawrence Lessig y otros activistas sobre la cultura libre o la propiedad intelectual e incluso a la literatura de ciencia ficción, donde la desaparición o la destrucción del patrimonio cultural de la humanidad, y su conservación como un fetiche o una superstición, son un argumento recurrente: bastaría con recordar el ejemplo del salvaje analfabeto de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley que lleva consigo un volumen de las obras de Shakespeare. (En su diario, aunque significativamente no transcribiera la frase en *Walden*, Thoreau hablaría de un “pensamiento salvaje”. La idea de un “pensamiento salvaje” es, como se sabe, un motivo fundamental de la antropología al que luego volveré.)

La idea de una cultura libre y de la propiedad intelectual no es sólo, sin embargo, una exigencia de nuestro tiempo; en realidad, se trata de una aspiración que ha obligado siempre a plantearse –como harían Emerson en ‘El escolar americano’ y Thoreau en *Walden*– cuáles han sido y siguen siendo las condiciones de posibilidad de la cultura y de la propiedad intelectual del ser humano. El “propietario original” y la “anciana dama” de

Walden son figuras mitológicas de primer orden que Thoreau invocaba, como paradigma o arquetipo del lenguaje comunitario que recorría el libro, en el capítulo sobre la ‘Soledad’, y cualquier revisión de la mitología que emprendamos para interpretar ésas y otras figuras tutelares de la cultura tiene que remontarse, antes o después, a las fuentes de la revelación divina, que se han manifestado siempre como una palabra de orden y, en lo que concierne a las grandes religiones, en forma de libro. La revelación condiciona o contradice la cultura. Si la revelación es posible –no necesariamente real o histórica, sino meramente posible, algo que Leo Strauss nos ha enseñado a tener en cuenta–, entonces la cultura no es libre y la propiedad intelectual, en el mejor de los casos, constituiría sólo una especie de custodia de bienes espirituales. En *Walden*, el capítulo sobre ‘El campo de judías’ se convierte en la metáfora etimológica más clara de la cultura, pero, como dice Thoreau, “sólo el cielo sabe” por qué debía cultivarlas. Si, por el contrario, de acuerdo con el programa de la filosofía moderna, la revelación puede refutarse por completo, y no sólo quedar relegada a la esfera de la vida privada, la cultura, cualquiera que sea la forma en que se la represente, es la obra por excelencia de la humanidad y la alienación de los bienes materiales de la propiedad intelectual afectaría a estratos mucho más profundos que la superestructura social.

En ‘El escolar americano’, Emerson formularía la exigencia de la ecología de la cultura como una “revolución” que tendría lugar mediante “la domesticación gradual de la idea de cultura”. La ecología de la cultura es sinónimo de esta domesticación de la idea de cultura. “Un nuevo grado de cultura –escribió Emerson en ‘Círculos’– revolucionaría instantáneamente todo el sistema de las aspiraciones humanas.” En comparación con el “propietario original” y la “anciana dama” de

Walden, el escolar americano es una figura humana, tal vez demasiado humana o sobrehumana, en la medida en que le corresponde o participa de una “sobrealma”, del ser genérico que “comprende el ser particular de cada hombre y lo hace uno con el de los demás”. Nietzsche refundiría ambos términos en su noción del *Übermensch*, y tomándole prestado otro término a él, podríamos considerar al escolar americano, en última instancia, un *Erzieher*, un educador (Lastra, 2007). Según Emerson, el escolar americano sería tanto un reformador como un conservador, un trascendentalista, un poeta y –en el caso de Robert Gardner– también un antropólogo y un cineasta. El trabajo antropológico y cinematográfico de Gardner, y su relación con la ecología de la cultura, podrían, en efecto, reconocerse en el siguiente pasaje de Emerson:

¿Por qué los hombres sienten que la historia natural del hombre no se ha escrito nunca, y que, por el contrario, el hombre siempre está dejando atrás lo que decimos de él, volviéndolo obsoleto y haciendo inservibles los libros de metafísica? (Emerson, 1996: 385)

(“El reformador”, “el conservador”, “el trascendentalista” o “el joven americano” son los nombres que Emerson fue dándole –tras la publicación de su libro anónimo sobre la Naturaleza– a su proyecto de *American Scholar*, que incluía la revisión de la teología y el establecimiento de una ética literaria. En los *Ensayos*, Emerson llamaría al escolar americano, con la denominación que seguramente prefería, “el poeta”. El poeta emersoniano estaba prefigurado en el ensayo sobre ‘La sobrealma’: sólo ‘La sobrealma’, en la Primera Serie, y ‘El poeta’, en la Segunda, llevan en el título, como los discursos de juventud mencionados, el artículo que los determina, a diferencia de los demás títulos, más genéricos, aunque igualmente precisos desde un punto de vista semántico, de los Ensayos).

No sería difícil trazar la genealogía trascendentalista de Gardner, educado en Harvard –donde dirigió el *Film Study Center* durante cuarenta años– y contemporáneo del filósofo Stanley Cavell: cualquier lector de Thoreau podría evocar en las películas de Gardner más de un sentido de *Walden*, y probablemente la exigencia primordial de Thoreau como lector –que el escritor ofrezca un relato sencillo y sincero de su propia vida, como el que enviaría desde una tierra lejana– haya quedado más que satisfecha en todas y cada una de ellas. Susan Sontag, que se referiría –a propósito de Claude Lévi-Strauss– al antropólogo como héroe y que ha dejado constancia de su admiración por la obra cinematográfica de Gardner, afirmó en cierta ocasión, sin embargo, que había eludido durante su carrera literaria toda mención a Emerson o Thoreau con el argumento de que había preferido ser útil, lo que Cavell interpretaría como uno más de los muchos gestos evasivos de la cultura americana respecto a la filosofía de Emerson y Thoreau, y es cierto que no hay tampoco una sola alusión directa de Gardner a sus predecesores en Harvard. (En algún pasaje, Gardner compara el mundo que el antropólogo descubre en sus investigaciones con “las grandes llanuras de América en los últimos años del siglo XVIII”, es decir, antes de la constitución de los Estados Unidos y de la desaparición de la cultura india que sobrevivía de acuerdo con las costumbres y las pautas de siglos precedentes. Para Emerson y Thoreau, sin embargo, América no se había descubierto aún o su significado tenía que ser establecido en el futuro.)

La relación de la cultura o de las culturas –el campo de trabajo preferente de la antropología– con la filosofía queda, sin embargo, explícitamente establecida en un pasaje de la obra de Gardner, sobre el que Cavell ha llamado la atención, en el que el cineasta Gardner y el antropólogo Ákos Östör

hablan, a propósito de la película *Forest of Bliss* (*El bosque de la bendición*), de la “filosofía incrustada en la antropología” y de su necesidad (*Making Forest of Bliss*, 11, 81).¹ Cuando Östör se pregunta quién necesita la filosofía, la respuesta es, sin duda, cualquier ser humano que no quiera renunciar a conocer, y a dar a conocer, cuáles son sus propósitos y sus logros, ni a reconocer, si llega el caso, su decepción: en *El bosque de la bendición*, la obra maestra de Gardner sobre los rituales mortuorios en Benarés, el propósito y el logro consistían en acercarse lo más posible a Manikarnika, el lugar sagrado de incineración, y entender por qué Östör y él estaban allí y “cómo las cosas se convierten en imágenes y se interroga al mundo y la cámara lo capta”. Por qué hay que cultivar el campo de judías –por qué hay que llevar a cabo el trabajo de campo antropológico– es la pregunta (filosófica) de la ecología de la cultura que no encuentra una respuesta en la revelación (divina), o no sabe interpretarla y comentarla. Como en la parábola evangélica, el significado de ese trabajo reside en la adquisición de una experiencia ulterior. No del todo indebidamente, pero sí misteriosamente, en la apropiación inicial de la ecología de la cultura hablábamos de un campo sin cultivar, y Gardner admitiría que la ausencia de traducción o de subtítulos en *El bosque de la bendición* tenía que ver, en parte, con la inadecuación de la escritura sagrada hindú a los requisitos de la escritura cinematográfica. La filosofía incrustada en la antropología corre siempre, en efecto, el riesgo de volverse inservible.

Si, como ha escrito Clifford Geertz –a quien Gardner menciona en numerosas ocasiones, y significativamente en el contexto de la pregunta por la necesidad de la filosofía–, el antropólogo ha de ser considerado, más que un héroe, simplemente un “autor”, la publicación de *The impulse to preserve* (*El impulso de preservar*) de Gardner

corroborra, después de toda una vida de trabajo cinematográfico, la intuición de que el carácter literario de la antropología no resulta convincente sólo por la cantidad y la calidad de los materiales que expone, tomados eminentemente de culturas no literarias o de momentos no literarios e intraducibles de la cultura, y de los cuales las casi quinientas ilustraciones del libro, entre fotografías y fotogramas, y la inapreciable escritura del diario y de ensayo de Gardner, son un testimonio casi abrumador que se sobrepone a la propia obra cinematográfica. De acuerdo con Geertz, en el desplazamiento desde “estar allí”, en la escena de la escritura –o de la cinematografía– antropológica, hasta “estar aquí”, de vuelta a la propia cultura, y preguntarse de quién es, al cabo, la vida que se ha representado, la antropología se convierte en el relato sencillo y sincero que Thoreau exigía del escritor, pero su riesgo es quedarse atrás respecto al ser humano y no llegar nunca a escribir o registrar cinematográficamente la realidad. “Estar aquí”, “dejar los bosques” para volver a la civilización, y ocasionalmente regresar “allí” –como haría Gardner– para ver qué es lo que ha quedado atrás en la historia natural del ser humano, es, tal vez, el verdadero significado de la ecología de la cultura, de la domesticación de la idea de cultura o del impulso de preservar que ha llevado a Gardner a reflexionar sobre su propia vida, como antropólogo y cineasta, en busca tanto de un trasfondo adecuado para la existencia como de un primer plano fílmico: “Mi propia humanidad” –dirá Gardner– constituye “la verdadera prueba de una antropología superior”. “Antropología superior” (higher anthropology) puede leerse como una versión de las “leyes espirituales” de Emerson o de las “leyes superiores” de Thoreau, y manifiesta una fe trascendentalista. El impulso de preservar es una consecuencia del impulso emersoniano de crear. Emerson concebía el ‘Heroísmo’ (el ensayo que precede a ‘La sobrealma’

en la Primera Serie) como “estar aquí”. (Sontag, 1984: 85-98; Geertz, 1988; Gardner, 2006: 310).

En la ‘Conclusión’ de *Walden*, Thoreau cita, y altera en la traducción, dos versos del poeta latino Claudiano: “Erret, et extremos alter scrutetur Iberos. / Plus habe hic vitae, plus habet ille viae”, “Que vayan y escruten a los extraños australianos. Yo tengo más Dios, ellos más camino”. Australianos por iberos y Dios por vida es una *miswriting* deliberada de Thoreau que podría servir para señalar los extremos del trabajo antropológico. Los “extraños australianos” a los que Gardner dedicaría sus películas son los bosquimanos del desierto de Kalahari, los “pájaros muertos” entre los Dani de Papua, las “criaturas del dolor” y los “corazones profundos” de Nigeria, los Nuer y los Hamar de Etiopía, los Ika de Colombia, los moradores del “bosque de la bendición” en Benarés, o el asesino de la Isla de los Perros en un proyecto no realizado que pone de relieve la estrecha relación entre la antropología literaria y visual de Gardner y los procedimientos ideológicos de la microhistoria. Pero su escritura o cinematografía antropológica es también un testimonio de la vuelta a la civilización, de la pregunta por la vida o por “Dios” –un término completamente insólito en la obra de Gardner–, y de la pregunta por el significado de la cultura. En lo esencial, las películas de Gardner son una búsqueda y una investigación de la posibilidad de algún tipo de revelación, más allá del sentido fotográfico del término, y en todas ellas adquiere un especial contorno –o la singularidad mítica del actor de la que hablaba Cavell en *El mundo visto*– la figura del “chamán”, una figura más o menos sagrada, difícil de clasificar o aceptar desde un punto de vista humano, que no se limita a su función como educador, y, sobre todo, difícil de captar cinematográficamente, a pesar de lo que Gardner considera, en los momentos de trance y en la vida

cotidiana del chamán, una performance. Si, de un modo u otro, la cultura supone para todos los seres humanos algún tipo de prisión, el chamán sería a la vez el guardián y el liberador. Gardner diría que el único chamán que verdaderamente había conocido era Octavio Paz. Paz era, sobre todo, un poeta, y el poeta –una de las acepciones del escolar americano– es, en efecto, un “dios liberador”. (‘El poeta’ era el primero en la Segunda Serie de los Ensayos de Emerson y, de acuerdo con la pauta de su escritura, condicionaba y debía ser reelaborado por los ensayos siguientes, así como dependía de la escritura anterior. El último ensayo de la Primera Serie era ‘Arte’. A ‘El poeta’ le seguía ‘Experiencia’. El poeta, como artista, ha de tomar la vida como modelo y procurar que su arte sea “práctico y moral”. El poeta condiciona la experiencia y la experiencia hace del poeta una “víctima de la expresión”. Octavio Paz encarnaba perfectamente al poeta emersoniano y al chamán que Gardner buscaba, y es una lástima que Gardner no haya realizado la película que muchas veces había imaginado sobre el autor de *Libertad bajo palabra*.) (Emerson, 1996: 431-492; Paz, 1990:3.)

Gardner concede al poeta una preeminencia en su obra –a la que poetas como Seamus Heaney han sabido corresponder– que no alcanzan el antropólogo ni el filósofo. La frase “el impulso de preservar” es una cita de Philip Larkin –de quien yo he tomado como epígrafe el verso más característico, en mi opinión, de su poesía–, y el libro empieza con otra cita de Yeats, y las únicas palabras occidentales en *El bosque de la bendición* son la traducción de un pasaje de los *Upanishads* por Yeats. Larkin, el último representante del anglicanismo, y Yeats, que sería de los primeros en comprender la grandeza de *Walden*, podrían encarnar respectivamente al guardián y al liberador de la cultura, y su concepción de la poesía está inequívocamente ligada a la idea emersoniana

de que hay un trabajo para las artes más importante que el arte, lo que vale también para el arte del cine documental o antropológico, o, como prefiere llamarlo Gardner, para el *non fiction film*. (En sus últimas películas, *Passenger* [Pasajero], *Scully In Malaga* [Scully en Málaga], ambas de 1998, y *Good to Pull (Bon À Tirer)* [Listo para imprimir, 2000], Gardner trata de registrar ese trabajo del arte en la obra pictórica de Sean Scully y Michael Mazur, igual que había hecho en 1952 en uno de sus primeros trabajos cinematográficos con el pintor Mark Tobey. “Requiero de todas las imágenes [pictures] –decía Emerson– que me domestiquen, no que me confundan.”)

El cine documental está asociado a los grandes nombres de Dziga Vertov, Jean Vigo, Esfir Shub o Luis Buñuel, y más recientemente a los de Raymundo Gleyzer o Ken Loach. Gardner ha reconocido, por su parte, la influencia de Robert J. Flaherty, John Grierson y, sobre todo, de Basil Wright y su *The Song of Ceylon (La canción de Ceilán, 1934)*.² Con todos ellos comparte la tensión entre los requisitos de la fidelidad a su tema y los requisitos del cine, además de una fuerte impronta moral: Grierson creía, en efecto, que las películas podrían mejorar al ser humano. A las incertidumbres del cineasta respecto a la realidad captada cinematográficamente, Gardner añadiría las incertidumbres del antropólogo. Como antropólogo, Gardner descreería muy pronto del dogma de la libertad de valoración que ha predominado en las ciencias sociales contemporáneas: el antropólogo, en su opinión, debe aceptar la responsabilidad moral de buscar “verdades más amplias”, que probablemente no habría intuido si el medio elegido no le hubiera obligado a una presencia tan ostensible como la de los aparatos cinematográficos, a una paciente contemplación y a aceptar la necesidad, tan real como simbólica, de luz: la película –dice Gardner–

“expira en la cámara conforme desaparece la luz” (Gardner, 2006: 202).

Las incertidumbres del cineasta y del antropólogo, como el escepticismo del filósofo, surgirían en el primer trabajo de campo fotográfico de Gardner recogido en El impulso de preservar, ‘A Human Document’ (*Un documento humano*), sobre los bosquimanos del desierto de Kalahari, realizado en 1958.³ “Había algo en la anciana dama –así empieza el libro–, como la llamaremos por falta de imaginación, que desafiaba la descripción” (Gardner, 2006: 1). La “anciana dama” (*old lady*) era una mujer bosquimana, ciega y prácticamente abandonada por los suyos, que se resistiría a morir delante de la cámara y se entregaría al silencio y la indiferencia frente al cineasta. Su silencio equivale al silencio del espectador al que Cavell se ha referido y, desde luego, “anciana dama” es un eco, consciente o no, de la “anciana dama” (*elderly dame*) de Walden, que puede interpretarse como la naturaleza. Gardner comprendería desde el primer momento que la inercia y la quietud de la anciana dama eran un desafío que la cámara no podía superar y advertían al antropólogo de que tal vez no hubiera estado allí. Uno de los motivos clásicos de la antropología es el de la inmiscusión del antropólogo en la cultura que quiere observar y la alteración que causa involuntaria y fatalmente. Pero la anciana dama no reconocería nunca la presencia del antropólogo y su inmovilidad anularía la esencia del medio cinematográfico, que capta el movimiento y el desarrollo.

En su siguiente trabajo, *Dead birds (Pájaros muertos, 1964)*, Gardner buscaría antes que nada un lugar donde vivir que certificara su presencia. Como el emplazamiento de la cabaña de Thoreau en *Walden*, ese lugar debía estar cerca, pero no situado en el interior de la población, no ser demasiado elevado, ni impenetrable, y contar con agua. Durante su

estancia entre los *Dani* del valle de Baliem, en Papua –la última comunidad del planeta cuyas prácticas se remontaban a la edad de piedra–, Gardner viviría en “Homoak”, el nombre intraducible de su morada en el bosque. “Pájaros muertos” (*Suwarek*) es el nombre que recibían los guerreros caídos en el combate. La guerra, para los *Dani*, era el acontecimiento central de su cultura, y Gardner trataría de establecer con ellos la comunidad que la “anciana dama” bosquimana le había negado. La soledad amenazaba, como ninguna otra condición humana, la concepción de la vida de los *Dani*. Por contraposición a la inmovilidad de la “anciana dama”, los *Dani* mostraban una condición física especialmente idónea para el cine, que a la vez era una expresión de la actitud con que toleraban la visita del antropólogo. Captar la vida de los *Dani* llegaría a parecerle a Gardner un equivalente a la experiencia de quitar la vida, y de hecho la película registra la pérdida de la inocencia de los *Dani* al mismo tiempo que explica por qué Gardner estaba allí. La película es menos “experimental” en el sentido cinematográfico que existencial o trascendental, y las tomas que luego tendrían que componerse en la sala de montaje habrían de preservar la dignidad humana de los *Dani* –si no podían evitar la desaparición de su cultura– y permitir la continuidad del trabajo antropológico. El montaje cinematográfico equivale, en efecto, al bricolage del que Lévi-Strauss hablaba en *El pensamiento salvaje*, y el resultado o la “estructura” final, como a menudo repetirá Gardner, habría de tener cualidades redentoras: tendría que mostrar qué ha hecho el antropólogo y responder a la pregunta de por qué estuvo allí (Gardner, 2006: 58, 63, 66, 177, 208).

En ‘A Kind of Sacrifice’ (Una especie de sacrificio, 1961), Gardner rendiría homenaje al joven antropólogo y cineasta Michael Rockefeller, que le había acompañado a Papua y que había muerto en accidente. Rockefeller ayudaría a Gardner a “inventar una antropología que usara el cine y la

fotografía en lugar de palabras”. La desaparición de Rockefeller, interpolada en *El impulso de preservar*, adquiere un valor simbólico que ayuda a entender hasta qué punto Gardner se convertiría más en un cineasta que en un antropólogo. Sus películas más o menos frustradas sobre las “criaturas del dolor” (*Creatures of Pain*, 1965) y los Nuer (*The Nuer*, 1968) de Nigeria y Etiopía le descubrirían el poder de la cámara para “transfigurar” la realidad. La inhospitalidad de los Nuer, fugitivos de la modernidad, haría del antropólogo otro fugitivo que llevara consigo un fragmento de realidad conservado en imágenes, la “expresión moderna de una tradición prehistórica” (Gardner, 2006: 92).

En su siguiente película, *Rivers of Sand* (*Ríos de arena*, 1974), sobre los Hamar de Etiopía, el papel del antropólogo lo ocuparía Joseph Strecker y Gardner se reservaría por completo el de cineasta. Gardner no oculta en el diario la antipatía recíproca entre el antropólogo y el cineasta. La sensación de haber llegado tarde para captar el esplendor de la cultura nómada es abrumadora. “Todo cuanto puedo hacer –escribiría Gardner– es responder intuitivamente a lo que veo, con la esperanza de que las imágenes sean las que necesite cuando empiece a montar la película” (Gardner, 2006: 123). Sólo el montaje puede garantizar la estructura de la realidad, pero al montaje mismo le precede la consideración más genuina sobre la mirada: cómo hemos de mirarnos a nosotros mismos y a los demás es por sí mismo un gesto significativo, aunque la historia natural del hombre que el antropólogo y el cineasta buscan, o tal vez el antropólogo y el cineasta mismos, se retiren a un segundo plano. El cineasta se convierte en un antropólogo que trata de encontrarse a sí mismo allí y aquí, en la escena narrativa y en la sala de montaje. “Aquí, en alguna parte, hay una película –escribiría Gardner–, y tal vez no haya de pasar tanto tiempo para que

la vea en mi corazón” (Gardner, 2006: 135). El fenómeno natural que da nombre a la película, los “ríos de arena” –cauces secos que se inundan con las lluvias–, sugiere las incertidumbres del mundo que el antropólogo ha de explicar: en su inmovilidad, por debajo de su superficie, late la posibilidad de la vida. Los ríos de arena se convierten en caminos, y en los momentos crecientes de decepción que Gardner experimentaría conforme su proyecto inicial de una antropología visual fuera tomando una forma distinta a la esperada, paradójicamente más cerca del arte que de las ciencias sociales, la sensación de que cualquier camino llevara a ninguna parte y cualquier lugar fuera un final del camino se iría imponiendo. Qué significa África, como había anticipado Thoreau en la ‘Conclusión’ de *Walden*, era una pregunta idéntica a la pregunta por el significado de Occidente. Una nota de amargura suena constantemente en el diario de Gardner y está asociada a la expectativa de encontrar en el chamán una salida a la decepción, una revelación. Cuando el antropólogo está allí –en la escena de su escritura–, “allí” se convierte en el lugar en el que no se encuentra y al que desea volver. “Tendré tiempo de pensar con más claridad –escribiría Gardner en el diario de rodaje de Ladakh (1978), tras el fracaso en la búsqueda de un chamán tibetano– cuando esté de vuelta en Cambridge; por ahora sólo quiero estar de vuelta en mi cultura” (Gardner, 2006: 179).

Hegel escribió hacia el final de la *Enciclopedia* que si Dios no se revelara se mostraría envidioso. En *Deep Hearts* (*Corazones profundos*, 1981), Gardner describiría la ceremonia del *gerewol* de los *Borroro Fulani*, una comunidad nómada nigeriana, cuya principal característica moral era la envidia y la sospecha. *Gerewol* era una serie de danzas y cantos que servían para escoger a un joven que personificara la perfección de los *Borroro*. El “corazón profundo”, sin embargo, al que alude el

título es el recurso de los *Borroro* para ocultarse a la mirada de los demás ante el temor de ser devorado visualmente, y, en la escritura cinematográfica de Gardner, el “corazón profundo” es sinónimo de la resistencia a las implicaciones de la cámara y una metáfora que expresa la incapacidad de redención de una sociedad, como la de los *Borroro*, tan hermosa como injusta, que quiere ser admirada y evita, sin embargo, la mirada. Hasta la realización de *El bosque de la bendición* (1985) y de Ika Hands (*Manos Ika*, 1988), Gardner no parece haber dejado atrás, a pesar del reconocimiento internacional que sus películas empezaron a obtener, la frustración y la inseguridad respecto al significado real de su trabajo.

Aunque estrenada después de *El bosque de la bendición*, *Manos Ika*, la película de Gardner sobre la comunidad indígena *Ika* de Colombia, se preparó con anterioridad, durante 1980 y 1981. Gardner seguía la pauta inexistente del proyecto indio de *Flaherty* (inacabado a su muerte al igual que el libro indio de Thoreau). Como los indios norteamericanos, los *Ika* trataban, a finales del siglo XX, de mantener la integridad de su cultura, sometida a la amenaza de lo que ahora llamaríamos la globalización. Su morada en montañas casi inaccesibles a pie –en la “desolada geografía” a la que Gardner alude–, y los programas de conservación indígena del gobierno colombiano apenas bastaban para hacer frente a la asimilación, a la que los *Ika* se resistían obstinadamente. Pero la película trata menos de la comunidad que de su maestro espiritual, el chamán que Gardner había buscado en vano en África y Asia, y que Mama Marco representa a la perfección. Mama Marco es el primer gran interlocutor de la antropología visual de Gardner. Los *Ika* enseñarían a Gardner a simplificar su vida en una “aldea/cosmos” donde, sin embargo, el no iniciado encontraría todo “demasiado esotérico y obsesivo” (Gardner, 2006: 265), y la pureza de

la película –la pureza climática y visual–, negada una y otra vez por las condiciones de vida extremas de los Ika, tiene su correspondencia en el diario, y en la fotografía, de la peregrinación a las fuentes y los lagos, donde la imagen de las manos de Mama Marco, las manos Ika, encuentra su traducción en palabras: Mama Marco “no parecía detenerse por nada, pero, si lo hacía, no descansaba en absoluto”.

Desde luego no lo hacían sus manos. Cuando no estaban raspando su calabaza con una ramita de madera, estaban depositando ofrendas en las grietas rocosas, sujetando su caracola o lanzando encantamientos al vendaval que soplabla cada día. Me había fijado en sus manos y desde luego desempeñarán un papel visual cuando llegue el momento de hacer esta película (Gardner, 2006: 272).

Entre la estancia entre los Ika y el momento de hacer *Manos Ika*, Gardner se entregaría al proyecto de *El bosque de la bendición*, su obra maestra y la que parece haber suscitado más reflexiones del cineasta. Además de los comentarios a los pases fílmicos mientras montaba la película, tenemos la extraordinaria conversación con Östör y el recurso, explícitamente señalado por Gardner, de “transportar la carga del significado de una película a otra” (*Making Forest of Bliss*, 20).⁴ El montaje se convierte en un puzzle, en una transformación, que obliga a Gardner a revisar su propia mitología (clásica, judeocristiana) a propósito del significado de la “orilla” y el “bosque de la bendición”. Su mitología habla del río y de la orilla lejana. El bosque es un lugar encantado y encantador; la bendición es un gozo y una advertencia. “Bosque de la bendición” es, al cabo, el nombre que en los textos sagrados del hinduismo recibe el lugar de la cremación de los cuerpos. A propósito de otro de los motivos de la película –la embarcación que está siendo reparada y que debe volver a llevar los

cadáveres en su último viaje–, Gardner habla del primer plano y del trasfondo cinematográficos, y de algún modo la bendición es eficaz porque la figura del chamán, que el espectador reconoce en los tres “protagonistas” de la película (Mithai Lal, Dom Raja y Ragul Pandit, anónimos para el espectador), pierde parte de su importancia, en beneficio de la ética cinematográfica. Los poderes del chamán no son superiores a las “cualidades matutinas”, “redentoras” (*Making Forest of Bliss*, 39, 53), que la película exhibe con muchos otros motivos: el chapaletéo de los remos en el río sagrado, el cultivo de las caléndulas que adornan los ritos funerarios y, sobre todo, la talla del bambú con que se fabrican las parihuelas para transportar los cuerpos. Esas cualidades habrían de servir para que el público captara el significado de la película –la “intención” del cineasta, sometida al “azar” y a las “circunstancias”–, a pesar de la falta de los medios ordinarios de comunicación y la tremenda fuerza de las nociones hindúes de una muerte feliz, “inconcebibles y visualmente incommunicables” (*Making Forest of Bliss*, 88-9, 95, 99).

El bosque de la bendición es la obra maestra de Gardner y, en cierto modo, señala el final del camino. La vuelta a la “civilización” o a la cultura propia –donde todo adquiere sentido en la sala de montaje– es, entonces, casi irrelevante en comparación con la posibilidad de volver “allí”, a la escena original, alterada por la mirada del antropólogo y por el cambio inherente a la cultura y a la personalidad humana tras el reconocimiento mutuo con otros seres humanos. Es uno de los lugares comunes de la antropología. Uno de los pasajes más conmovedores de *El impulso de preservar*, y en mi opinión el más importante para la ecología de la cultura –a la altura de los *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss–, es el que describe la vuelta de Gardner al valle de Baliem, treinta años

después, en parte para que los *Dani* vieran Pájaros muertos y se reconocieran. “La película –escribe Gardner–, de un modo místico, era más real que ellos mismos” (Gardner, 2006: 319), que los propios *Dani* convertidos ahora en un reclamo turístico y “actuando”, en el peor sentido de la palabra, en parodias de la guerra sagrada. Al mismo tiempo, Gardner registraría cinematográficamente la escena de la proyección de la película para los *Dani*, “con la esperanza de encontrar algún significado en sus respuestas” (Gardner, 2006: 321).

Para el cineasta, la ironía consistiría en que los *Dani* podrían haber visto la película cualquiera que hubiera sido el orden de las escenas: el montaje era completamente invisible para ellos. Para el antropólogo, la ironía residiría en ser el primero en habitar, a su vuelta –a diferencia de “Homoak”, la morada inicial–, en bungalows que remedaban las antiguas casas de los *Dani* y contruidos para los turistas. “Nosotros, que descubrimos [este lugar] y dimos a conocer a su comunidad otra realidad, somos los primeros en ser recibidos en algo que es pura ficción” (Gardner, 2006: 323). El *non fiction film*, como la filosofía incrustada en la antropología, corre siempre el riesgo de volverse inservible. “El cine es en sí mismo transformador, y nuestros materiales han perdido su existencia virginal” (Gardner, 2006: 334).

El impulso de preservar, había dicho Larkin, se encuentra siempre en el fondo del arte. La reflexión de Gardner –como antropólogo, como cineasta– se cierra con un capítulo excepcional, ‘Just representing’ (Mera representación, 1995), que es una traducción de un pasaje del Prefacio a Shakespeare del doctor Johnson: “Nada puede ser tan grato para tantos y durante tanto tiempo como la mera representación de la naturaleza general” (Gardner, 2006: 353). La “mera representación

de la naturaleza general” se convierte en la pauta tanto del *non fiction film* como del cine narrativo, de cualquier intento de contar una historia y de la ecología de la cultura considerada como una ética de la literatura o de la antropología literaria y visual para domesticar –o representar fiel, adecuadamente– la idea del ser humano. Es significativo que el doctor Johnson, como Gardner transcribe, remitiera, en su Diccionario de la lengua inglesa, a la autoridad de un poeta que remitía, a su vez, a la autoridad divina: “El dios Pan –escribió Philip Sidney– guió mi mano hasta el mismo (*just to*) corazón de la fiera”.

BIBLIOGRAFÍA

- Beyond Document: *Essays on Non Fiction Film* (1996), ed. by Charles Warren Middleton: Wesleyan UP.
- Casado da Rocha, Antonio (2006): ‘Ética narrativa y mitopoiesis: hacia una ecología de la cultura’, en *Representaciones culturales. Ensayos sobre el futuro de las humanidades*, ed. de A. Lastra, Madrid: Verbum.
- Cavell, Stanley (19792): *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (1971), Enlarged Edition, Cambridge, Mass., and London: Harvard UP.
- Cometa, Michele (2004): *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Cogliatore e Federica Mazzara, Roma: Meltemi.
- Geertz, Clifford (1988): *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford: Stanford UP.
- Emerson, Ralph Waldo (1996): *Essays & Poems*, ed. by Joel Porte, Harold Bloom and Paul Kane, College edition, New York: The Library of America. (Cito los siguientes ensayos: Nature, ‘The American Scholar’, The Divinity School Address’, ‘Literary Ethics’, ‘Man the Reformer’, ‘The Conservative’, ‘The Transcendentalist’, ‘The Young American’,

- ‘Spiritual Laws’, ‘Heroism’, ‘The Over-Soul’, ‘Circles’, ‘Art’, ‘The Poet’, ‘Experience’.)
- Gardner, Robert (2006): *The impulse to preserve. Reflections of a filmmaker*, Foreword by Charles Simic, New York: Other Press.
 - Lastra, Antonio (2007): *Emerson como educador*, Madrid: Verbum.
 - *Making Forest of Bliss. Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film. A Conversation between Robert Gardner + Ákos Östör* (2001), Introduction by Stanley Cavell, A Harvard Film Archive Publication, Cambridge, Mass., and London: Harvard UP.
 - Paz, Octavio (19903): ‘La pluma y el metate’, en *In/Mediaciones* (1979), Barcelona: Seix Barral.
 - Sheridan, Guillermo (junio de 2006), ‘Último explorador’, en *Letras Libres*.
 - Sontag, Susan (19842): ‘El antropólogo como héroe’ (1963), en *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. de H. Vázquez Rial, Barcelona: Seix Barral.
 - *The Cinema of Robert Gardner* (2007), ed. by Ilisa Barbash and Lucien Taylor, Oxford: Berg Publisher.
 - Thoreau, Henry David (20073): *Walden*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid: Cátedra.

NOTAS

- 1 Cavell fue el protagonista, junto al cineasta independiente Standish Lawder, de uno de los episodios de las *Screening Room Series*, un programa de televisión dirigido y presentado por Gardner en la década de 1970, en el que también aparecerían, entre otros, Rudolf Arnheim y Octavio Paz. Cavell acababa de publicar entonces *The World Viewed*, su primer libro sobre cine –del que Gardner leería algunos pasajes en el programa–, cuyos argumentos reaparecen en la introducción a *Making Forest of Bliss*, a propósito de “la implicación de la cámara” o el “reconocimiento del silencio” (Cavell, 19792).
- 2 Es curiosa la omisión de Jean Renoir en las reflexiones de Gardner. Una comparación entre *El bosque de la bendición* y *The River* (El río, 1950), ilustraría las afinidades entre el cine documental y el narrativo.

- 3 La expedición al desierto del Kalahari no era el primer trabajo de Gardner. En 1951, tras licenciarse en Antropología por la Universidad de Washington en Seattle, escribió y dirigió los documentales *Blunder Harbour* (*La bahía de Blunder*) y *Dances of the Kwakiutl* (*Bailes de los Kwakiutl*), bajo la influencia de Ruth Benedict y Robert J. Flaherty, y en 1952 el mencionado documental sobre el pintor Mark Tobey. Pero *El impulso de preservar* es también un montaje, en el sentido cinematográfico del término, que obliga a dejar fuera parte del material. La omisión más destacada, en mi opinión, es la de la película *Altar of Fire* (*Altar de fuego*, 1976), realizada en colaboración con el antropólogo F. J. Staal, que recoge el ritual védico de purificación de Agnicayana, en la India, probablemente el ritual más antiguo de la tierra y que tal vez no haya vuelto a celebrarse desde que Gardner lo filmara. La figura del bramán es omnívora. Para una relación completa de su obra, véase la página web de Documentary Educational Resources, www.der.org, y la página web de Gardner, <http://robertgardner.net>.
- 4 *En Forest of Bliss* hay también una “anciana dama” moribunda a quien se le administran los últimos ritos. “Me conmovía –le dice Gardner a Östör– ese ritual y, aunque soy consciente de que puedo estar cargando la ocasión con mis propias intenciones y opiniones, no puedo evitar la sensación de haberla malinterpretado [misread]”, p. 62. (Gardner alude en el pasaje a la figura del sacerdote que pronuncia scriptural words.) En la nota final de los comentarios a *El impulso de preservar*, Gardner habla de ver los pasajes de la película en la sala de montaje “en un intento por aprenderlos como si fueran un nuevo vocabulario” (Gardner, 2006: 304).

CURRICULUM VITAE

Antonio Lastra es doctor en Filosofía y profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria. Traductor de las *Conversaciones imaginarias de Walter Savage Landor* (2007), ha editado *Representaciones culturales. Ensayos sobre el futuro de las humanidades* (Madrid, 2006) y coeditado *Estudios Culturales. Una introducción* (Madrid, 2007). Su último libro es *Emerson como educador* (Madrid, 2007). Es codirector de “La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales” (www.latorredelvirrey.es).