
A LA CAZA DE BALLENAS: LA EXPLORACIÓN DOCUMENTAL

CONVERSACIÓN CON EL DIRECTOR GARY KILDEA A PROPÓSITO DE LA PROYECCIÓN DE SU PELÍCULA *KORIAM'S LAW*

PRESENTACIÓN
MÓNICA L. ESPINOSA ARANGO PHD*

G

ARY KILDEA NACIÓ EN 1948 en Sydney, Australia. Es cineasta, camarógrafo y editor independiente asociado a la Unidad de Cine Etnográfico de la Escuela de Investigación y Estudios del Pacífico y de Asia de la Universidad Nacional de Australia, en Canberra. Empezó muy joven su trasegar en el mundo del cine, como sonidista y, luego, como editor en la compañía Supreme Films de Sydney. De 1970 a 1974 trabajó como director y camarógrafo en la Unidad de Cine del Departamento de Información y Servicios de Extensión de Papúa-Nueva Guinea (PNG), y estuvo cerca de los acontecimientos que llevaron a la creación del Estado independiente de PNG en 1975. Desde finales del siglo XIX, las islas de la Melanesia –incluida PNG– se habían convertido en los “lugares de campo” de antropólogos considerados hoy fundadores y clásicos de la disciplina. Por allí circularon Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Reo Fortune y Gregory Bateson, para sólo mencionar a algunos de ellos. Con una población aproximada de seis millones de personas, el Estado independiente de PNG, ubicado en la parte oriental de Nueva Guinea, tiene una diversidad lingüística asombrosa: se hablan 860 lenguas indígenas.

* Profesora asistente, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Colombia.

Como bien lo ha planteado Peter Crawford (2004), Kildea se formó durante un período muy dinámico y creativo del cine documental australiano. Bajo la influencia del *cinéma vérité*, del cine directo o del cine observacional, Kildea –al igual que otros documentalistas como Ian Dunlop, Robert Conolly, Robin Anderson, Les McLaren, Annie Stiven, Steve McMillan, Dennis O’Rourke y David MacDougall– contribuyó de manera versátil al desarrollo del así llamado “cine etnográfico”, en un lugar geográfico y político donde la historia colonial, el proceso de descolonización y los desarrollos poscoloniales han dado lugar a reflexiones cruciales sobre la representación de la diferencia cultural. Los trabajos filmicos de Kildea como director así lo demuestran: *Bugla Yunggu: The Great Chimbu Pig Festival* (1972, 50 minutos), película dedicada al festival del cerdo realizado por los Naregu, luego de diecisiete años en los que no se celebraba el ritual; *Bilong Living Bilong Ol: Concerning the Lives of the People* (1973, 54 minutos), dedicada a reflexionar sobre el proceso de autogobierno en PNG; *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism* (1974, 54 minutos), sobre las innovaciones que le hicieron los nativos de PNG al juego inglés del cricket; *Where Do We Go From Here? An Arts Festival and Cultural Dilemma* (1976, 48 minutos); *Ileksen* (1978, 58 minutos, codirigida por Dennis O’Rourke), sobre la primera elección nacional en PNG luego de la independencia; *Celso y Cora: A Manila Story* (1983, 109 minutos), sobre una pareja joven de un barrio periférico y pobre de Manila; *Valencia Diary* (1992, 108 minutos), película en torno a una comunidad campesina en Mindanao, Filipinas, durante una elección presidencial; *Man of Strings: A Portrait of Violinist and Pedagogue Jan Sedivka* (1999, 57 mins), y *Koriam’s Law – And the Dead Who Govern* (2005, 110 minutos, codirigida por Andrea Simon).

Sus tres películas más conocidas han sido *Trobriand Cricket*, *Celso y Cora* y *Koriam’s Law*. *Trobriand Cricket* se ha convertido en un clásico del cine etnográfico, que se utiliza en clases de antropología cultural para ilustrar la manera en que los colonizados resisten de manera muy creativa las imposiciones culturales de los colonizadores y las adaptan a sus propios referentes simbólicos, como es el caso de la apropiación de juego inglés del cricket. *Celso y Cora* es considerada por los críticos como uno de los mejores ejemplos del cine observacional. Obtuvo el Grand Prize en el Festival de Cine de Londres en 1983; asimismo, obtuvo el premio al mejor documental en el Festival de Cine de Chicago de 1983 y ganó el premio bienal de cine del Royal Anthropological Institute-RAI en 1984. *Koriam’s Law* también obtuvo el máximo galardón en el festival internacional de cine RAI en 2005. En 2006, la Sociedad de Antropología Visual (SVA, por su sigla en inglés) de la Academia Norteamericana de Antropología (AAA) le concedió a Kildea el premio a una vida dedicada al cine (Lifetime Achievement Award).

Fue durante el evento de la SVA en San José, California (EE. UU) que tuve la oportunidad de conocer a Kildea y ver la película *Koriam's Law*. Desde el principio, Kildea me cautivó. En el pequeño y sencillo discurso que dio al recibir el premio, Kildea dijo sentirse honrado por el hecho de que los antropólogos, un gremio al que él no pertenecía, le hicieran ese homenaje. Acto seguido, se refirió al impacto que había tenido en su vida como cineasta dedicado a explorar las experiencias de los que los antropólogos llamamos “los otros etnográficos”, la propuesta filosófica y humanista de una antropología guiada por el respeto equivalente hacia todas las culturas. Esto, sumado a las primeras imágenes de *Koriam's Law*, produjo en mí una reacción duradera de empatía. Desde entonces tuve la idea de invitarlo a Colombia para conocer y poder apreciar más de cerca su trabajo. En las primeras imágenes de la película vemos en un primer plano a un hombre nativo de PNG, vistiendo una camisa amarilla y tomando agua de coco. A continuación, vemos el perfil de un hombre blanco sin camisa, que luce un poco preocupado o, quizás, distraído. Luego volvemos al primer plano del hombre nativo, que dice las siguientes y enigmáticas palabras frente a la cámara:

Usted puede ver, dentro del cementerio. Puede ver allí una cruz. Ahora, esa cruz era para un hermano mío. Lo enterramos. Luego de que lo enterráramos hicimos una tumba de cemento y erigimos una cruz. Pero [...] luego oí que la gente decía: “Ése no era nuestro ancestro, ningún hombre negro murió en esa cruz”. También decía: “Es verdad, Jesús realmente murió en esa cruz, pero Jesús no era uno de nosotros”. Luego de que murió resucitó de entre los hombres e hizo otras cosas. Usted sabe de eso. Pero lo que sea que hizo luego de muerto, eso fue lo que llevó el desarrollo a los lugares que les pertenecen a ustedes los blancos. Pero no a nuestro lugar.

En su magnífica reseña de la película, Jennifer Deger (2007) plantea:

“La ley de Koriam: los muertos que gobiernan” comienza con una pausa en la mitad de una conversación. No hay tomas granangulares que encuadren la escena; tampoco hay mapas que digan “Usted está aquí”, o, quizás de manera más convencional, “Ellos están aquí”; como audiencia no tenemos tiempo de acomodarnos en nuestras sillas. Desde la primera escena, se nos obliga a echarnos hacia adelante, se nos obliga a mirar, a escuchar y a leer de cerca los subtítulos. El efecto es abrupto. exigente. Desorientador. No obstante, es apto. Porque esta película tiene una clase diferente de imperativo epistemológico al de la mayoría de las películas etnográficas. *La Ley de Koriam* es una película sobre mundos interiores, dominios bajo tierra y conexiones invisibles, por lo que no está hecha del material filmico más obvio, especialmente si uno intenta llegar más allá de la superficie del exotismo y los estereotipos asociados a los así llamados “cultos del cargamento”. Sin embargo, la película lo logra de maneras que nos recompensan en forma extraordinaria y sorprendentemente conmovedora.

El tema de “los cultos del cargamento” (*cargo cults*) es toda una problemática en la que se ha interesado la antropología cultural del área del Pacífico, que intenta dar cuenta de los movimientos religiosos de revitalización, también llamados milenaristas, que han sido frecuentes en la Melanesia. Estos movimientos han sido estereotipados mediante descripciones en las cuales los nativos esperan que aviones de carga o barcos con carga les traigan la salvación, frente a su condición de desesperanza, pobreza y opresión. Estos “cultos” se han asociado a la idea de que los nativos ven en las “mercancías” su salvación y entienden que sus ancestros tenían acceso a dichos bienes materiales, un acceso que los blancos disfrutaban pero que monopolizan. Debido a su fuerte impacto en formas de movilización y organización anticoloniales, dichos movimientos fueron condenados oficialmente desde sus primeras manifestaciones. La literatura antropológica que existe al respecto es amplia.

Kildea insiste en que nunca hubiera pensado hacer una película sobre los “cultos del cargamento”, un tema que le parecía espinoso y difícil de tratar, si no hubiera sido porque el proyecto llegó a sus manos de una manera inesperada. Andrea Simon, productora de cine documental de Nueva York, entró en contacto con Kildea para que fuera su colaborador con experiencia en el área, en un proyecto que –se pensó– daría lugar a una serie para la televisión en torno a los movimientos milenaristas en el mundo. El caso de PNG sería el piloto de dicha serie. Simon también había entrado en contacto con el antropólogo Andrew Lattas, experto en el tema. Finalmente, el proyecto de una serie para la televisión no se pudo concretar. Tampoco se logró que Simon pudiera editar en Nueva York el material grabado. Fue así como Kildea propuso y llevó a cabo una edición del material en los estudios de la Universidad Nacional de Australia. De allí surgió *La ley de Koriám*. La sinopsis del DVD de *La ley de Koriám* dice:

Éste es un documental sobre la necesidad de una cultura de controlar las ideas que la definen. El documental se centra en los ritos y los significados que son parte de una religión popular y un movimiento social en PNG. Michael Koriám Urekit fundó el movimiento Pomio Kivung en 1964, en la bella bahía de Jacquinot, en la zona oriental de PNG, en la provincia de Nueva Bretaña. Los líderes del movimiento demuestran gran agudeza al mostrar que éste no tiene nada que ver con la idea de “esperar el cargamento”. Durante años, los pensadores Kivung han escrutado las revelaciones de los misioneros, en su búsqueda de los códigos y las verdades ocultas. Han examinado también las formas de gobierno colonial –especialmente, el dinero y la burocracia– interesados en encontrar las claves de las fuentes formidables de poder del hombre blanco. La búsqueda de Koriám consistió en reencontrar el camino de retorno a los problemas ancestrales que habían sumergido a su gente en un estado de subyugación. Al tiempo que el movimiento Kivung incorpora ritos y creencias cristianas, busca estar más cerca de los muertos, como una manera de inducir

e implorar a los espíritus de los ancestros ayuda para superar las privaciones y humillaciones de la desigualdad racial. Mientras tanto, los órganos gemelos del poder representados por la Misión y el Gobierno son mantenidos a raya. De cara a la condena oficial, la filosofía política y religiosa Kivung intenta descubrir el camino secreto hacia una existencia perfecta que los blancos parecen haber encontrado pero que, de manera egoísta, monopolizan.

Sin duda, *Koriam's Law* es una película exigente y conmovedora. Kildea no es un exegeta de su propio trabajo. Cuando se le pregunta por lo que hace, insiste en que la labor del cineasta “observacional” se parece a la del dramaturgo. En su interpretación del “cine observacional” –el ojo desnudo o el “ojo verdad” del que hablaba Vertov refiriéndose a la cámara como medio para observar directamente el mundo–, Kildea ve personajes que son parte de diferentes tramas, a partir de las cuales se enlazan experiencias comunes que van generando formas emocionales de identificación y reacción entre la audiencia. A diferencia de lo que la palabra “observacional” podría sugerir –distancia, objetivación, y la idea de la cámara como un instrumento de registro de una realidad exterior–, Kildea sostiene que quien filma no es ajeno ni está por fuera de ese proceso de construcción o, podríamos decir, coproducción visual y sonora de esas experiencias entrelazadas. Como bien lo plantean Anna Grimshaw y Amanda Ravetz (2009) en su reciente artículo de revisión del cine observacional, desde los escritos de Roger Sandall, en los años setenta, se asumió que el cine observacional se desarrollaba en medio de la dialéctica irresuelta entre el sujeto y el encuadre del trabajo: “Observar, como Sandall lo aclaró, implicaba estar atento al mundo –activa, apasionada y concretamente–, mientras que se abandonaba el deseo de controlarlo, circunscribirlo o apropiarlo” (Grimshaw y Ravetz, 2009: 540).

En *Koriam's Law*, la cámara de Kildea es elegante, se mueve con gracia entre diferentes encuadres, crea planos serenos. Kildea nos involucra de manera sutil con la cámara, que es, siguiendo sus propios planteamientos, una forma de involucrarnos con quien está detrás de la cámara, es decir, él mismo. Kildea nos hace caer en la cuenta de manera perspicaz que lo que vemos es una realidad construida desde varios ángulos. Dentro del simposio “Nuevas formas de representación: la antropología y lo visual” que Juana Schlenker y yo organizamos en el marco del 13 Congreso Nacional de Antropología, el cual tuvo lugar en la Universidad de los Andes el 1º de octubre de 2009, invitamos a Gary Kildea a que presentara su película *Koriam's Law* y conversara con la audiencia. Al igual que sus películas, sus conversaciones nos permitieron ahondar en las propuestas de uno de los representantes más sensibles, genuinos, serios y, sin embargo, modestos del cine etnográfico internacional. La siguiente es la entrevista que grabamos en el Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes en octubre de este año.

■
Juana Schlenker: ¿Cómo llegó usted al tema de este documental? ¿Era algo en lo que había trabajado?

Gary Kildea: Bueno, realmente no. Los “cultos del cargamento” (*cargo cults*) son en sí un tema bien conocido en la antropología del Pacífico, especialmente en Papúa-Nueva Guinea. Existen cientos de ejemplos de lo que es llamado “cultos del cargamento”. Creo que el nombre tiene origen en los años treinta o cuarenta, cuando se usó por primera vez en algunos debates sobre el tema. Pero el término “cultos del cargamento” causa problemas porque, por lo menos en el idioma inglés, en Australia y otros países, ha llegado a significar algo que nada tiene que ver con los movimientos originarios que han surgido en el Pacífico. El término “culto del cargamento” como se usa en inglés es peyorativo y se refiere a las personas que creen que sólo deben esperar hasta que algo les llegue sin hacer ningún esfuerzo. Ésta es, precisamente, la clase de definición de “culto de cargamento” a la que se resisten fuertemente en el Pomio Kivung. Recuerdo que el gobernador del área decía que ellos sólo esperan bajo las palmeras, a que cosas buenas les pasen. Eso no es así realmente. Ellos trabajan, y, como se puede ver en el documental, el trabajo espiritual es muy intenso. Desafortunadamente la palabra está arraigada en el inglés, e incluso en la antropología es entendida como una cosa. Para el público general, el término ha llegado a significar algo que se espera, lo cual malinterpreta completamente el fenómeno. Prefiero referirme a ellos como el movimiento Pomio Kivung, porque incluso la palabra “culto” tiene muchas connotaciones peyorativas. Pero para volver a su pregunta, no conocía en particular al movimiento Pomio Kivung pero creo que es muy conocido. Existen cientos de estos cultos del cargamento que algunas veces son llamados nuevos movimientos religiosos o movimientos milenaristas. Es un tipo movimiento milenarista. Llegue al tema indirectamente, por medio de Andrea Simon y Andrew Lattas, los colaboradores en el proyecto. Andrew había hecho trabajos sobre los cultos del cargamento, especialmente en la isla de Nueva Bretaña, que hace parte de Nueva Guinea, por lo menos diez años antes de que hiciéramos la película. Ya han pasado casi diez años desde que la hicimos, lo que quiere decir que él ha estado asociado con el tema por veinte años. Y yo sé que por muchos años él regresó durante varios meses. No estoy seguro si lo sigue haciendo, porque está trabajando en Bergen, Noruega. Entonces, de cierta forma, el tema me llegó sin buscarlo. Yo pensaba que los cultos del cargamento eran un tema casi imposible para una película. Probablemente me hubiera resistido, y de hecho lo hice un poco. Yo creía que era imposible por todos esos conceptos peyorativos alrededor de los cultos. ¿Cómo darle tener sentido, especialmente en una película, a menos que usted quiera sacar ventaja o provecho de lo exótico, que no es exactamente lo que hago en mis películas? Entonces, ¿cómo es posible hacer una película sobre eso?

Mirándolo desde adentro, creo. Al final, creo que *Koriam's Law* logra eso, pero más por buena suerte que por un buen manejo. Por lo menos para mí. Estoy muy feliz con eso. Al final, estoy contento de haberme equivocado resistiéndome en un primer momento frente al tema. Quizás en otro lugar, en otro momento y con otras personas involucradas, yo habría estado en lo cierto. Habría sido un tema intratable, difícil de trabajar. Pero, por muchos más componentes accidentales del proyecto, pienso que me gusta la forma en que resultó la película. Ni siquiera sé cómo pasó pero así fue. La causante fue Andrea, quien fue la que inició el proyecto. En principio iba a ser una serie de televisión sobre los movimientos milenaristas alrededor del mundo y a través de la historia. Lo que comenzamos a rodar en Pomio iba a ser el piloto de la serie.

Entonces, fue la mezcla entre las contribuciones de Andrea y Andrew, junto a mi propio enfoque, el cual es un poco diferente al de ellos. Pero al comienzo yo era una especie de auxiliar dentro del equipo, porque Andrew quería que Andrea trabajara con un director que conociera Papúa-Nueva Guinea, en vez de traer a más extranjeros. La razón por la que llegó a mí, fue porque Andrea no podía recaudar ese dinero, ni para la serie de televisión ni para hacer una película del material que filmamos en Pomio. Por lo tanto, el material no iba a ser usado para nada. Sabía que podía hacer la edición por mi cuenta, si sacaba el tiempo. Pedí una licencia de varios meses en la Universidad Nacional de Australia, en Canberra, y me puse a trabajar en ello. Le dije a Andrea que quería hacer primero mi versión, que sería síntesis del material; de esa manera estaría en buena posición para ayudarla con la versión que ella tenía en mente. Incluso, Andrea estuvo de acuerdo con Andrew en que él también podía hacer su versión. Yo iba a ayudarle con eso en cierto momento, pero ninguna de esas otras dos versiones se hicieron, por varias razones.

J. S.: ¿Entonces ésta es la única versión?

G. K.: Mi versión es la que se editó. Si bien al comienzo fueron principalmente Andrea y Andrew quienes estuvieron pensando en todo lo que debería ser incluido en la película, escena por escena, y básicamente me dejaron trabajar en los aspectos cinematográficos, yo era el cineasta. Pero Andrea estaba feliz conmigo, de que yo hiciera las cosas, y además, de que las hiciera a mi modo. La forma en que la película fue hecha fue una extraña mezcla de aportes. Fue una génesis inusual. Creo que eso llevó en gran parte a la calidad; al final, una película depende de eso. Andrea tenía una responsabilidad frente a los patrocinadores de la serie de televisión. Y su única elección fue sentar a Andrew y tomar la información directamente de sus entrevistas con personas de la aldea. Yo nunca habría pensado en sentar al antropólogo frente a la cámara. Quizás tampoco Andrea hubiera tomado esa decisión si no hubiera sentido la responsabilidad de la distribución en televisión. Tampoco habría pensado en poner al

antropólogo en la aldea y hacerlo hablar en público sobre el tema. Pero al final parece haber sido lo correcto.

J.S.: De hecho, el antropólogo Andrew es uno de los personajes de la película...

G. K.: Bueno, fue la forma en que lo construí. Yo soy más del tipo *cinéma vérité*, cine directo, o del cine de observación. Soy realizador de una clase de documentales que dentro del *cinéma vérité* pueden tener más en común con las películas de ficción o la dramaturgia que con la ciencia o el periodismo. Siempre estamos buscando personajes para trabajar en una situación dada. Personajes que actúen sus papeles o sus intereses en una situación determinada. Es la dramaturgia. No puedo evitar mirar el mundo de esa forma. Por ejemplo, el momento en la película cuando estamos en una entrevista formal y Andrea le hace preguntas a Andrew. Y luego Andrew la interrumpe y le grita a Peter detrás de la cámara: "Oye viejo, ven y ayúdame con esto, no quiero que la gente diga que estoy equivocado". Luego Peter, quien es el informante principal de Andrew y personaje de *Koriam's Law*, dice: "No, lo estás haciendo bien". Normalmente eso sería considerado como una toma que se debe descartar y tendríamos que parar la cámara y cortar porque no era parte de la entrevista formal. Pero para mí son personajes, no puedo evitar pensar en las personas como personajes. En ese momento pensé: "Tengo que captar esto de alguna manera". Andrea estaba sosteniendo el micrófono al frente de la cámara, y le pregunté: "¿Puedes bajar la cabeza para que pueda enfocar a la derecha e incluir a Peter?". Era para que esa escena, que normalmente sería cortada, fuera parte de la película. Es el instinto del director de cine de observación. Cuando Andrew le habla y le pide ayuda a Peter se interrumpe la entrevista formal. Andrew pasa del modo retórico como experto a un modo de amigo y colega, mostrando la relación amigable que hay entre ellos. Para mí eso es la sustancia, es el material para mi tipo de película, la cual no es generalista ni antropológica. Es otra cosa. Es lo que llamamos, a falta una mejor palabra, *cinéma vérité*, o cine de observación. Estos dos términos son problemáticos, pero usted sabe lo que quiero decir. Intento un poco sacar del flujo de la vida misma escenas que son relevantes, relevantes para imaginar una posible película, como una obra de teatro. No es que uno imagine cómo pueden ser usadas. De hecho, recuerdo que en ese momento estaba pensando en que no editaría ese material. Estaba pensando que un editor profesional de Nueva York lo miraría como material para televisión. Y claro, me preguntaba: "¿Cuál será el uso de esto?", porque pensaba que jamás podría ser usado para una película. Pero no podía dejar de pensar: "Esto debe ser captado". Es ahí cuando mis instintos saltan a primer plano, y hay que reconocerle a Andrea que ella nunca me detuvo. Pero gracias a Dios que ella tenía sus instintos involucrados. Ella dirigía el proyecto en ese momento, y sus instintos la llevaban a tomar la información directamente de Andrew. Pero la idea de crear los personajes y de hacer una película de semiobservación, quizá no era la idea sobre la que fue proba-

blemente concebida la película. El proyecto iba a ser el de una película explicativa sobre los movimientos milenaristas a lo largo de la historia y en todo el mundo. Y los cultos del cargamento son una manifestación más de este fenómeno. Dondequiera que haya seres humanos, va a haber pensamientos sobre un futuro utópico en el que todo el caos de la vida actual será de alguna forma resuelto. Los primeros cristianos, del mismo modo que los miembros del Kivung, creían en este futuro utópico, en que el regreso de Jesús podía ser posible. Entonces, el cristianismo en sus comienzos era una clase de movimiento milenarista y aún lo sigue siendo: ellos aceptan el juicio final, la aclaración de todo el caos, cuando cosas malas no le pasarán a la gente buena. Quiero decir que sólo cosas buenas le pasarán a la gente buena y cosas muy malas le pasarán a la gente mala. Como un castigo eterno.

Mónica Espinosa: Estoy muy interesada en el primer plano de *Koriam's Law*, ya que plantea un inicio muy enigmático. Arranca con un sujeto hablándonos sobre la cruz en la que Jesucristo fue crucificado, de su resurrección y de las cosas que hizo luego (ver sinopsis del DVD). Nos da a entender que nosotros, como blancos, ocultamos un secreto que tiene que ver con las obras de Jesús posteriores a la resurrección. Y ¿cuál es el secreto? Uno como espectador sabe que ellos intentan obtener algo, algo que uno como hombre o mujer blanco ya tiene porque nos fue dado. Entonces la trama es complicada desde el principio. ¿Puede hablarnos más de ese personaje del primer plano?

G. K.: Sí. Su nombre es Paul; se le puede ver más tarde en la película pero no muy seguido. Lo hermoso de esto es que en pocas frases él resume toda la idea que inspira al movimiento Pomio Kivung. El cristianismo tiene algo que ver con eso. Jesús murió pero no era uno de ellos. Murió, y después de morir se levantó entre los muertos e hizo cosas. Después él mira a la cámara y dice: "Usted sabe lo que él hizo".

M. E.: Exactamente. A eso me refiero.

G. K.: Y luego dice, con un pequeño brillo en sus ojos: "Usted lo sabe". En otras palabras, dice: "Usted sabe lo que hizo después de haberse levantado entre los muertos, porque eso le dio el secreto". Es decir, toda la superioridad de la civilización occidental, tal como ellos la ven, vino de este Jesús. Porque, después de todo, la civilización occidental que les ha llegado ha sido en forma de misioneros, en la figura de gobierno o como comerciantes. Entonces, es difícil para ellos disociar el poder de los blancos con el hecho de que aparentemente ellos nunca necesitan trabajar por su comida. Ellos siempre tienen comida y todos los artículos vienen en cajas en cargamentos. Es de ahí de donde viene la idea de "culto del cargamento". Eso es lo que les asombra, que las cajas vengan en barcos con las direcciones y los nombres de las personas marcados...

M. E.: Es muy interesante porque, como audiencia, uno tiene la sensación de que ellos están interpelándonos en una forma más profunda. Como al final

de la película, cuando Peter se dirige a la cámara y dice: “Queremos ser capaces de hacer cosas como ésas, ¿cómo lo hacen ustedes?”. Y se refiere a la tecnología, en este caso. Es muy interesante cómo usted logra hacernos llegar al tema de lo que ellos llaman el *koinapaga*, el secreto. ¿Cuál es el significado de eso? Creo que fue resultado de las conversaciones, ¿no? Como espectador uno comienza a sentir que ellos están interpeándonos todo el tiempo con este asunto del *koinapaga*. Así que, desde el principio, usted establece la complejidad del tema.

G. K.: Sí.

M. E.: Pero luego usted dice que el proyecto es el resultado de un proceso híbrido y mezclado en el cual participaron Andrew, Andrea y usted, y que el hecho de que usted tuviera el control sobre la edición fue lo que le permitió hacer su aporte como director de cine con experiencia en el cine directo. ¿Puede hablarnos más sobre esto? Después de haber visto el material que tenía, ¿cómo fue el proceso de edición?

G. K.: Sí. Nada de eso habría sido posible sin los aspectos accidentales, por ejemplo, la personalidad de Peter. Incluso, la personalidad de Andrew. Cómo se relacionan él y Peter. Son casi como personajes, de todos modos. Hacer una película didáctica, explicativa, en la cual no se usaran personajes, habría sido imposible de todas formas. Pero para mí no es un problema el hecho de que tengamos personajes, y que estemos en un momento histórico, en un tiempo y lugar particulares. Andrew tenía su agenda, nosotros como directores de cine también teníamos una, al igual que Peter. Todos nosotros teníamos intereses entre nosotros, y esperábamos también obtener algo. Espero que la situación quede establecida desde el principio, después de que canta Peter y lo vemos hablándole a Andrea dentro de la casa.

M. E.: No existe el miedo de caer en la complejidad desde el principio. ¿Lo quiso así?

G. K.: La secuencia *pre-título* de la que me habla, llega a ser compleja; es como la declaración de un tema. Como si usted oyera una sinfonía, sería la declaración de sus dos temas mayores. Primer tema y segundo tema, o algo así. Eso para hacer una analogía musical. En un gran trabajo de música, usted tiene una sinfonía o una sonata. Pero podría ser lo mismo para el comienzo de una novela o de una obra de teatro. O en un sentido académico, es como el resumen de un artículo. Todo lo que está contenido en la película está en realidad contenido en la declaración de apertura de Paul. Incluido indirectamente el hecho de que los blancos están ocultando cosas. Como lo decía antes, “ese Jesús hizo algo; sea lo que haya hecho, ustedes lo saben pero no nos lo han dicho. Eso fue lo que les trajo el desarrollo, pero no a nosotros”. Ésa es la base y el fondo de los impulsos para todos. Todo lo que hacen en el movimiento Kivung es intentar resolver ese problema. Intentar encontrar su

propio camino. “Los blancos no nos lo van a decir directamente, pero nada nos va a detener para encontrar nuestro propio camino y tender un puente sobre este vacío”. Es decir, ellos quieren encontrar su propio camino al conocimiento secreto desde su propio pensamiento y también desde su propio conocimiento, un secreto que se les ha escapado.

No soy un experto en este culto y no soy un antropólogo, pero aprendí mucho durante el proceso, en parte gracias al trabajo de Andrea y a estar expuesto a todas las ideas que contiene el material. Viví durante diez años en Papúa-Nueva Guinea, en un país no occidentalizado; eso ayudó a mi pensamiento, además aprendí mucho durante el rodaje de la película. Cada cultura, en alguna forma, se ve a sí misma como el centro del universo. No debemos mirarla desde una historiografía occidental que propone una historia universal. La forma creativa en que ellos hacen una cosmología unificada de todas estas cosas es hermosa y es reproducida casi en todos los lugares; en todo caso, mientras más lo miras, te das cuenta de que es la forma en que la condición humana funciona. Y la necesidad de construir la cosmología encaja. Ninguna cosmología está hecha para ser escudriñada.

Como todas las ideas humanas, incluidas las personales, sin olvidarnos de nuestras ideas sociales y culturales, ya sean cristianas o, incluso, científicas y racionales, hacemos una construcción de una cosmología que funcione para nosotros. Creemos en lo que necesitamos creer. Creemos lo que necesitamos creer para construir la ilusión de nuestra propia integridad. Esta integridad como una conciencia, como un mundo en construcción; se dice que cada mente es un mundo o que hay un mundo en cada mente. La película sólo rasguña la superficie de toda esa complejidad, pero por lo menos se refiere a ella. Y no creo que la película haya podido ser menos compleja. Incluso Andrew quería que la película fuera más corta, y Andrea también. Pero para mí es solamente lo suficientemente compleja. Alcanza el nivel mínimo de complejidad, para hacer justicia a la complejidad de la imaginación humana, a la necesidad de construir y mantener una cosmología para poder vivir. Vivimos en ideas de la misma forma en que vivimos en oxígeno y nitrógeno. No podemos hacer nada sin ellos. Vivimos en un océano de oxígeno y nitrógeno; nuestro organismo no funciona sin eso. Y, por analogía, la conciencia no puede sino vivir en un océano de ideas. Lo que podríamos llamar cosmología. Es por eso que creo que la película no es una película problemática; no se supone que usted sienta pena por esos pobres nativos; por el contrario, usted se asombra de la imaginación humana. Busca recordarnos la necesidad humana de tener un sistema de ideas que de alguna manera sea coherente y funcional. El culto del cargamento es una cicatriz en el cuerpo político. El impacto colonial es como una herida, como un corte de machete en el brazo de la cultura. Y no sólo por el poder aplicado de forma

externa que obliga a la gente a convertirse súbitamente en subalternos en su propio lugar, a ser trabajadores en plantaciones de cocos, y perder su dignidad y algo de su economía. Eso es suficientemente malo, pero el mayor impacto, el peor golpe al cuerpo político, como lo aprendí durante este proceso, es la existencia de estos poderosos forasteros que no fueron imaginados en estas historias porque no existían en la cosmología. Algunas veces me gusta pensar en eso, imaginar si la gente del espacio viniera a la Tierra. Pequeños hombres y mujeres llegados de Marte que no tuvieran sexo o que fueran diferentes. De todos modos, sin importar lo que fueran los marcianos, ¿cómo podríamos darle sentido a esto? Especialmente, si somos cristianos, nos preguntaríamos ¿qué diría, por ejemplo, el Papa de estos marcianos? Porque ellos no estaban previstos en la Biblia, y parecen ser seres sobrenaturales, extraterrestres. La única forma en que el Papa lo resolvería sería incorporándolos en la cosmología existente y, quizás, llamándolos “ángeles”.

Quizás ellos sean ángeles. Y si los llamamos ángeles, eso quiere decir que podemos aún mantener unida la cosmología. De lo contrario, si no fueran imaginados ni se hablara de ellos en la Biblia, significaría que la Biblia está equivocada o que es algo que no podemos entender. Regresando a la analogía, estos poderosos forasteros que no habrían sido imaginados, no harían parte de su complejo de ideas. Nuestra cosmología nos ubica en el centro del universo, como sucede en la mayoría de las culturas. Cuando se abre una herida en la entidad política ¿qué se puede hacer al respecto? Para hacer una analogía: el cuerpo natural actuará, la sangre se coagulará y luego una costra se empezará a formar inmediatamente, y lo que venga del exterior no se dejará entrar gracias a estas medidas de emergencia. Finalmente, la costra se caerá y una cicatriz quedará en su lugar. Es como la piel, pero no lo es realmente, al menos no como era antes; es una distorsión de lo que hubo allí. Pero es algo funcional. Y es así como veo al culto del cargamento. Para mí es –no estoy seguro de que sea correcto, pero es mi imaginación– una especie de estrategia de reparación cultural de emergencia. Una reparación de emergencia para la cosmología. Como usted puede ver en la película, el problema más grande es la forma como el cristianismo excluye a los ancestros. Eso es lo que ilustra lo que les dice el misionero en la película: “¿Qué están haciendo?, ¿desperdiciando el dinero alimentando a los muertos?, ¿qué pueden esperar de los muertos?”. Si fueras un melanesio, podrías esperar mucho de los muertos. Es sólo en el cristianismo occidental que los muertos no son agentes particulares y que tienen un papel poco importante. Entiendo que la gente en el purgatorio o en el cielo puede interceder un poco a nuestro favor. Pero principalmente es a través de la Virgen María, que se comunica con el Dios Padre por medio del Espíritu Santo, que es posible que estas entidades nos ayuden. En la película se puede ver el dolor que causa la insistencia del sacerdote sobre lo vano de esperar

algo de los muertos. Bueno, se puede esperar lo que sea de los muertos. Pero no sólo de los muertos: también hay demonios. Peter hace una distinción en algunos apartes. Porque los muertos no son tan poderosos como ciertos espíritus, espíritus malvados. También está *Nutu*, que es Dios, algo que ellos llaman Dios, un Dios local, uno que vino en una canoa y les entregó el “Taro” (tubérculo que es la base de la alimentación cotidiana de los melanesios) en un momento en el pasado. Un Dios muy localizado, no es un Dios universalizado.

El cristianismo se basa en un Dios universal. Y es por eso que creo que hablamos del cielo. Pero en Pomio el lugar queda bajo tierra. El paraíso, o el lugar importante, está bajo la tierra, no en el cielo. He leído una teoría que dice que las religiones nómadas tienden a tener a un Dios universal en el cielo porque la gente cambia de sitio; mientras que la gente que ha permanecido en un solo lugar, como los agricultores, tienden a tener dioses locales. Y me parece que también tiene sentido, ya que el cristianismo viene de la cosmología judía, y los judíos originalmente fueron nómadas; he leído que existe una explicación para la idea de un Dios universal, en contraposición a la idea de uno local. Cualquiera que fuera la realidad, es otro hecho fascinante; tenemos un conflicto entre el monoteísmo y el Dios universal, y la gente que cree que Nutu regresó. Recuerdo a la gente decir. “Nutu vino hasta aquí, y bajó de su canoa y nos dio el Taro a nosotros. Fue un regalo de Dios”. Tienen una historia en la que relatan exactamente dónde fue el desembarque, y también tienen otras historias morales, historias mitológicas sobre el origen del Taro, donde presentan la moralidad de la gente que ha sido envidiosa y cruel con otros, y de cómo ellos fueron excluidos. Probablemente no tengamos tiempo para hablar sobre eso, pero existen muchas historias sobre el tema. Si me hubieran dado un lapso de cuatro horas para terminar la película, habríamos tenido mucho más. Pero lo que filmamos sólo rasguña la superficie. Aun con las sesenta horas de rodaje, sólo rasguñamos la superficie. Andrew conocía muchos aspectos que podrían haber estado en la película pero que no están. No los cubrimos en la película. La película podría haber durado diez horas y aun así no los habríamos cubierto. Pero regresando a mi enfoque al crear los personajes, lo esencial para mí, desde una posición ideológica, es evitar la idea de tener a un antropólogo experto como mediador entre nosotros, la audiencia, y los demás. Incluso dentro de los antropólogos existe una cierta ansiedad posmodernista por saber de quién es una historia y su validez. Al imponer la información desde arriba sobre esta gente ordinaria, hay algo desagradable y falso, porque entonces usted asume que existe una posición de conocimiento que es la correcta. Yo creo que el mensaje central del posmodernismo es que no hay una posición central del conocimiento. Las modas intelectuales van y vienen, pero el posmodernismo no es sólo una moda. Si usted lo piensa, debe ser de esa manera. ¿Hay alguna posición

de conocimiento que se pueda preciar de ser la verdadera? ¿Cómo puede ser verdadera una única posición de conocimiento? Pasa con nosotros mismos, lo que creemos hoy es completamente diferente de lo que creíamos hace diez años. Podemos cambiar.

M. E.: Cuando escuchamos su explicación, pienso en su otra película, *Celso and Cora*, la cual ha sido premiada como una joya del cine de observación. El director de cine de observación tiene una cámara e intenta seguir el flujo de la vida, luego tiene todo ese material y de ese material usted saca una segunda impresión y luego lo edita. Es un proceso de dos niveles: el proceso de filmación y el proceso de edición. En el caso de *Koriam's Law*, usted no fue la persona que estuvo desde el comienzo creándolo todo. Lo que quiere decir que usted puede tener un enfoque de observación para la edición también. Tal vez le ponga mucho énfasis a la edición, y para ustedes, con su experiencia, éstos dos procesos están más conectados de lo que yo creo. Quizás ustedes los directores no son conscientes de cómo arman todo, porque es parte de la creación, de la creatividad completa en la filmación y la edición. Pero encuentro esto muy importante, porque es como tener la oportunidad de distanciarse de este material para verlo nuevamente. Hay un segundo nivel de abstracción cuando usted tiene el material y piensa: "De acuerdo, éstos van a ser mis personajes, ésta es una escena que debo conservar". ¿Cómo es ese proceso?, ¿es más instintivo?

G. K.: Bueno, como dije anteriormente, no puedo evitar situar los personajes desde la filmación misma. Al ver la escena, incluso en la entrevista de Andrew, no la veo como un marco delimitado formalmente de información pura, sino como un personaje en una situación. Y cuando Andrew rompe la retórica de la entrevista, él espera que se corte esto de la película, y ciertamente supongo que Andrea lo esperaba también. Pero para mí esto es algo grandioso, porque muestra la forma en que la entrevista es, después de todo, sólo un truco retórico. Y luego, mirar por fuera del encuadre y traer lo que debería ser externo a esa situación formal, es como una obra de teatro. Pienso que muchas artes y muchas ideas, ciertamente muchas de mis ideas, consisten en jugar con delimitaciones de cierta retórica formal. Entonces, eso fue instintivo en su momento, porque siempre pienso así, y siempre he pensado que éstos son personajes. Incluso, Andrea, dentro de su formalidad, está actuando un papel dentro de un papel. Ése es mi instinto, jugar con esas convenciones formales, no por el simple hecho de jugar sino por el drama que hay en eso. Los personajes actuando son interesantes en términos dramáticos. Cosas como ésas son instintivas. Y como le dije, no esperaba que terminara en una película. Porque en esta etapa yo no iba a hacer la edición pero la terminé haciendo por instinto.

M. E.: Al final es cuando usted llega a su punto, y ¿cuál es el punto?; en mi opinión, el punto consiste en guiar al espectador a través de la complejidad

del movimiento Pomio Kivung. Como espectador, se nos lleva de esa pequeña aldea a otra más grande. Usted va y viene entre personajes, y, al final, volvemos a la pequeña aldea. Es una jornada larga, incluso vemos que Peter dice que lo critican sus coterráneos por dejar escapar demasiada información. Usted nos lleva a través de una larga jornada y llega el punto en que uno entiende que tiene todas esas etapas, que es todo un argumento.

Como profesora, tiendo a pensar en cómo enseñarles a los estudiantes a hacer esto, en cómo lograr que desarrollen esas habilidades. Y creo que comienza por una posición ética, lo cual es sorprendente, ¿no es así?. Aunque también está la técnica...

G. K.: El material que filmamos podría haber sido editado de muchas formas. Andrea podría haber hecho una película diferente, y Andrew también. Pero para mí fue esencial, primero, establecer los personajes, en vez de mediar. Hacer que los personajes de Andrew y de Peter fueran equivalentes en el drama. Llámemoslo el drama, o como lo queramos llamar, dentro de este texto o de esta película. Habría sido insostenible para mí tener una película donde Andrew fuera el superior, el que conoce todo. Porque, como dije al principio, algo así es desagradable y también estúpido. Y no es sólo por una posición ideológica, no sólo una ideología liberal sensiblera, pero si uno lo piensa por un momento, se dará cuenta de que sería falso. Pero Peter tiene su propia agenda.

J. S.: ¿Cómo fue el proceso de escoger a Peter? Parecía que él esperaba a que usted llegara con la cámara para contar la historia.

G. K.: Bueno, yo no escogí a Peter, él estaba allí. Andrew, de cierta forma, escogió a Peter, él fue el informante con el que trabajó antes. Andrew estuvo trabajando con él. Pero pudo haber sido otra aldea, otra persona y otro lugar; donde el líder del culto no hubiera sido tan carismático como Peter.

J. S.: Él funciona muy bien como personaje.

G. K.: Sí, y sin eso no habría salido bien la película. Algunas personas se identifican más con Peter que con Andrew, incluso los occidentales. Es una clase de truco, es algo bueno que conseguimos, pero no lo hubiera creído posible. Pero sólo fue posible por Peter.

J. S.: Háblenos de Peter, y de cómo él estaba dispuesto a contar su historia. A él le gusta la cámara; le gusta contarle la historia a la cámara. Aparte de él, ¿se encontró con alguna forma de rechazo en la comunidad? ¿Gente que pensaba que esto era algo que no querían contar, o gente que estuviera en contra de todo el proyecto?

G. K.: Realmente no. No noté eso. Andrew podría haber estado mucho más perceptivo como antropólogo y seguramente sucedieron muchas más cosas en otros niveles que yo no habría percibido. Incluso de los que tuve conocimiento, sólo algunos de ellos entran en la película. Pero no, no estaba

consciente de ello. También hay en Pomio un movimiento anti-Kivung basado parcialmente en la ideología y parcialmente en el poder político, y cosas como ésas. Increíble, ¿como en cualquier otro lugar!, ¿y cómo llegas hasta el fondo? Sólo puedes seguir cavando. Alguna gente podría decir que deberíamos haberlos puesto en la película. Pero no, no deberíamos haberlos puesto en la película. Siempre puedes asumir que va a haber oposición. Hubo gente que estaba en contra del movimiento Kivung. Las complejidades de la ideología Kivung no fueron incluidas muy claramente en la película, o quizás un par de veces. Se les acusa de tener una ideología antidesarrollo, lo que quiere decir que se han resistido a muchos planes de desarrollo porque ellos creen que los diez mandamientos son el camino al desarrollo, no los negocios. Ellos tienen una actitud “antinegocios”; incluso, la idea de tener una pequeña tienda es considerada poco correcta, aunque algunos miembros Kivung lo hacen. Y, de hecho, algunos miembros Kivung van a la iglesia; hay miembros en la iglesia. Es la típica contradicción. Pero la ideología del movimiento Kivung está en contra de los negocios y de sacar ganancias de la gente, a menos que trabajes; porque debes ganarte tu sustento con tu propio sudor, no al simplemente vender algo. Ellos ven los artículos en la tienda como si todavía le pertenecieran al hombre blanco; incluso si fue el tendero quien pudo haberlos comprado. Andrew es mejor para explicar estas cosas, que yo sólo comprendo a medias, incluso menos de la mitad. Pero es muy complejo. Pero una película, o cualquier texto u obra, necesita sólo tener sentido en su pequeño mundo, tener sentido para ella misma. No se puede esperar que una película o que un artículo sea enciclopédico, como una lección final. Creo que estoy sorprendido al final de lo coherente que es la película y de lo autosuficiente que termina siendo. La mayor parte de las preguntas importantes son eventualmente contestadas, aunque hay muchas, menos importantes, que quedan por responder. Cuando me senté a editar, no pensé que fuera posible. Pensé que se iba a necesitar de muchas más explicaciones. Pensé que tendría que tener *intertítulos* o comentarios por toda la película. Pero al final, bastante tarde en el proceso de edición, añadí *intertítulos*, y pensé: ¿Realmente los necesito? No, realmente no los necesito, porque dañan el tráfico de la película. Regresar a la actitud explicativa, tener una explicación en el medio es una debilidad. Quizás sea una debilidad necesaria, tal vez la incoherencia sea la más grande de todas las debilidades; entonces puede ser una debilidad menor tener más explicación. Pero es extrínseco, es extrínseco al trabajo como un todo, porque para mí es esencial que la película funcione como una película de ficción, que la persona que la esté viendo la vea como su propio sueño. Así es como me gusta verlo; tiene que imaginar que la está desarrollando usted mismo, como la vida; es así como funciona el mundo real, siempre estamos intentando buscarles el sentido a las cosas. Observamos cosas, cosas

en las que estamos o no involucrados. Por ejemplo, usted ve gente discutiendo en la calle. Estamos muy involucrados intentando comprender algo: ¿cuál es el sentido, qué es lo que pasa aquí? Ésa es la clase de equipo mental que ejercitamos cuando vamos a ver la película y hay un placer en ello, hay un placer en la película como un mundo real artificial. Explota el mismo aparato que usamos en el mundo real, pero en una especie de juego, de una forma divertida. Entonces, tan pronto como se pone una explicación dentro, ese nivel de encanto se rompe y se regresa a lo didáctico, se pierde la fe en la película misma. “Después de todas estas cosas, he sido ilustrado, he sido inyectado con información. Alguien ha puesto una jeringa en mi cráneo, inyectándome información. En vez de haber sido yo el que desempacara esta complejidad, como cuando lo hago con el mundo”. El drama siempre trabaja sobre esa base.

M. E.: ¿Y ellos estuvieron de acuerdo en recrear todos esos rituales ante la cámara sin ningún problema?

G. K.: No fueron recreaciones, realmente.

M. E.: ¿Fueron eventos que tuvieron lugar?

G. K.: Sí, se habrían llevado a cabo de cualquier forma. Cada uno de esos rituales tiene su propio momento para ser llevado a cabo.

M. E.: ¿Entonces sólo prendió la cámara y los acompañó?

G. K.: Sí, da la casualidad que ninguna de esas cosas fue hecha para la cámara. Todo estaba programado; de hecho, los pequeños rituales en la aldea estaban previstos para que ocurrieran cada semana. Cada miércoles, ellos llevaban a cabo esta ceremonia. Y también estaba el *seck*. Algo que ellos llaman *seck*. Dejar caer una moneda y hacerse atrás silenciosamente, creo que se llama *seck*. Viene de *check*, “*checking yourself*” (registrarse).

J. S.: Pensando sobre la reparación cultural de emergencia que mencionaba anteriormente, me parece que hace parte de una serie de películas australianas; pienso en los trabajos de Dennis O’Rourke, y en parte del trabajo de David MacDougall, quienes trataron el tema de las cicatrices del colonialismo. Y me recuerda mucho el trabajo de Jean Rouch en *Les Maîtres Fous*. ¿Podría hablarnos sobre esas estrategias que parecen ser ahora parte del poscolonialismo, el lidiar con las cicatrices del colonialismo de forma constructiva?

G. K.: Sí, creo que es una cosa generacional. Crecimos en los años sesenta y setenta y llegamos a la adultez en esos años. Con la ideología poscolonial y la contracultura poscolonial. Ése era el aire que respirábamos, son posiciones ideológicas. Es en cierta forma poco sorprendente para pensadores progresistas. Yo estaba especialmente interesado en Papúa-Nueva Guinea.

M. E.: Es interesante que Juana mencione eso, porque el mismo Gary estaba haciendo alguna clase de conexión entre su película de 1974, *Trobriand Cricket*, y esta, *Koriam’s Law*.

G. K.: Sí, creo que existe una interesante simetría de 30 años en mi propia vida. Hay muchas cosas simétricas sobre eso. Los lugares no están muy separados: Nueva Bretaña, Nueva Bretaña Occidental y Eastchester. Son muy cercanos pero hay muchas culturas diferentes. Existen 700 lenguas en Papúa-Nueva Guinea y muchas culturas diferentes. El subtítulo al que llegamos para *Trobriand Cricket* fue: “una respuesta ingeniosa al colonialismo”. Y he bromeado diciendo que *Koriam’s Law* es otra respuesta ingeniosa al colonialismo. Es así como lo veo. Es ingeniosa y no la veo como una película conflictiva, la veo como una película que celebra el ingenio de la imaginación humana. Pero son muchas cosas, claro.

J. S.: Usted ha trabajado de una forma muy cercana a la antropología y con antropólogos, ha cruzado fronteras con su trabajo cinematográfico. Entonces, ¿qué opina de las diferencias entre la perspectiva antropológica y la perspectiva de la dirección de películas, o cómo se complementan entre ellas?

G. K.: Creo que en sus mejores y más puras formas las dos son divergentes, pero eso no les impide ejercer una contaminación positiva entre sí.

J. S.: Pensando sobre lo que usted estaba diciendo antes, sobre su interés en seguir rodando aquellos momentos de cotidianidad, para mí se relaciona mucho con lo que es la antropología, encontrar información importante en lo que parece ser irrelevante, escenas de la vida cotidiana a las que nadie parece prestarles atención, esos momentos que forman la sustancia de la vida. Eso resuena con lo que usted mencionó sobre seguir filmando.

G. K.: Depende mucho de la definición de antropología. La antropología normalmente toma la carga de la explicación, mientras que la dirección de cine, por varias razones, tiende a renunciar y a evitar la actitud explicativa. Hay diferencia entre la dramaturgia y la novela, pero las dos son herramientas de literatura, en cierto sentido. Gabriel García Márquez no podría ser un dramaturgo, por la forma en que construye una escena, sin mencionar los elementos mágicos. No puede transmitir eso al escenario. Si usted extrae la narrativa y luego intenta hacer una película de eso, algo se desnaturaliza. Sin duda, él podría pensar como un dramaturgo, si lo quisiera, o como un escritor de crónicas. Entonces, sería diferente, él podría ajustar su mentalidad de alguna forma a estos escritos. No hay duda de que un hombre con ese talento puede ajustarse a la tarea de escribir una obra de teatro, pero sería diferente. Podría ponerse a hacer una película, pero mientras lo hace debe renunciar en gran parte a esa actitud explicativa y tomar otra actitud. Es posible, pero hay una gran diferencia.

En otras palabras, lo que estaba diciendo es que la distinción no es solamente institucional, usted comienza a hacer este trabajo y sólo hace este trabajo, usted tiene este certificado o ese otro certificado. No es institucional; no es simplemente una frontera. La razón por la cual una obra de teatro es dife-

rente a una novela, o, más particularmente, por la que una etnografía puede ser diferente de una película, por lo menos en sus mejores formas, que significan las más puras... Robert Récent, el cineasta francés que escribió hermosas notas sobre la cinematografía, dijo: “El arte golpea más fuerte en su forma más pura”. Eso podría ser cierto para el arte de la antropología también. ¡Golpea fuerte! ¡Bang! En su forma más pura. Pero hay muchos cruces de vías, como usted dice, depende de lo que usted llame antropología.

J. S.: Quizás yo estaba pensando más en términos de la metodología de la antropología, que pone atención a esos detalles. En este aspecto la antropología y la dirección de cine de la que usted estaba hablando están más relacionadas que con la antropología que hace las generalizaciones.

G. K.: Sí, y las leyes, y las cosas así. Pienso que existe esta área de cruce de caminos, de contaminación. Por ejemplo, la película *Troband Cricket* es del tipo contaminado, es conducida principalmente por comentarios. Yo ya me había retirado de los comentarios en 1974. He hecho algo de cine con comentarios y luego pasé al cine sin comentarios y al cine de observación. Entonces pensé que nunca iba a regresar al cine con comentarios. Pero cuando hice *Troband Cricket* decidí que tenía que volver al comentario. Estoy contento, porque no habría podido ser mejor de otra manera. Pero lo más importante es ser coherente. Incluso en ese momento pensaba en cómo hacer la película más de observación, por eso tenemos escenas de los dos organizadores hablando entre ellos, y mucho viene de sus discusiones, en vez de venir de entrevistas.

M. E.: ¿Se ve usted alejándose de este cine de observación o intentando otra clase de temas? Sé que hizo una película sobre un músico.

G. K.: Sí. Fue una clase de *semibiografía* de ese personaje, no lo había hecho antes. Nuevamente, mi plan fue trabajar en un formato diferente, una biografía de alguien que admiraba. Me encanta la música y él es como Peter, carismático; con las cosas buenas y malas de una personalidad carismática. En realidad, estoy contando la historia de la vida de este sujeto y de lo que hizo, es un tipo de hagiografía. La última cosa que quería hacer era una hagiografía porque es otra vez lo opuesto a lo que quería, ir en una dirección que no es la de la búsqueda de la verdad, imaginar de algún modo a alguien grandioso. Cómo hacer justicia, cómo rendirle honores al sujeto, pero sin participar en el montaje de una celebridad, lo que sería horrible. Esa es la contradicción en cierta forma.

La película se llama *Man of Strings*. Hay una escena entre él y su esposa hacia el final de la película que me hiere un poco. Mucha gente cree que es una biografía normal. Pero para mí, es sobre ellos dos. Están sentados en la mesa mirando fotografías, viejas fotografías. Para mí ésa es la escena clave en toda la película. No es sobre él enseñando, ni siendo un gran músico. Ni siquiera

es sobre la música, es sobre la nostalgia, pensar en sus vidas y de cómo ellas podrían haber sido diferentes. Él mira una foto, ella mira una foto; él mira una foto de ella muy joven, de los dos, y él dice: “¡Oh, sí!, eras muy bonita en ese entonces”, y ella dice: “Sí, yo sigo siendo linda mucho tiempo después de esa foto, pero no hay nadie para apreciarlo”.

M. E.: Por cierto, ésa fue una línea muy hermosa.

G. K.: Sí, absolutamente, para mí es la clave de la película; en otras palabras, para qué sirve la belleza después de que la has gastado toda. ¿De qué sirve el capital social cuando lo has gastado? Estamos siempre gastando capital social, y algunas veces son cosas dadas. Entonces, para mí es el cruce de las vidas, no tiene nada que ver con por qué estoy enseñando. La película se vende como si fuera acerca del arte, como el arte por el arte, pero eso no es de lo que se trata.

M. E.: Me parece que en vez de salir del cine de observación, usted se mete mucho más en el fondo de eso. Usted nos hablaba de un posible proyecto sobre conversaciones.

G. K.: Sí, es cierto. Estoy jugando con la idea de hacer una película que se desarrolle por todo el mundo, por muchos lugares, donde yo no tenga una agenda, basada en observar a la gente conversando. Eso me conviene porque es duro, porque es un tipo de contenido tenso. En un sentido, no hay contenido. Claro que cuando la película se termine, estará llena de contenido, y parte de éste será cómo se relacionen estas diferentes conversaciones en la película. Pero lo que me atrae en este punto es que no puedo pensar en ningún contenido.

Usted puede escapar buscando algunas conversaciones con hermosos pequeños dramas, dramas autocontenidos en diferentes lugares. La gente dice que es un proyecto muy arriesgado: ¿cómo saber qué va a resultar? o, ¿cómo sacarle dinero a eso? Usted le va a decir a los de la televisión: “Es sobre personas hablando entre ellos”. ¡Dios mío! Hablar, hablar y hablar. ¿De qué se trata?, ¿cuál es el tema político?, ¿cuál es la narrativa?, ¿dónde está la historia? Eso me atrae porque no puedo pensar en ningún contenido en particular. Y, con suerte, el contenido saldrá orgánicamente del material filmado y tendré que descubrir el contenido.

Hay una rama de la antropología que realiza análisis de conversaciones, yo incluso la llamo A. C. Y creo que tiene muchos aspectos de interés. Al final, mi película será sobre lo que en realidad dice la gente, aunque cuando lo esté filmando no tendré ningún cuidado en que parezca un análisis de conversaciones; sólo estoy interesado en la conversación. Pero sé que cuando termine la película, lo que ellos hablen nos llevará de un punto a otro. Un punto muy interesante, ya sea político o personal. La gente, ése es el asunto. Pero el truco de la película es saber cómo acercarse a la gente, y que me permitan filmarlos. Usted podría decir que es la película de observación por excelencia, Aunque no

lo sea en el *cinéma vérité*, en el sentido de que no busca la historia ni la narrativa en una situación social dada. No es puro *cinéma vérité* en ese sentido, no busco una historia, excepto las historias que aparezcan verbalmente.

J. S.: Por lo que ha dicho, a usted le gusta trabajar dentro del estilo de la observación, usted no es la cámara que está ausente en la escena, como una mosca en una pared. ¿Cuáles son sus pensamientos sobre los límites del cine de observación en este sentido?

G. K.: Bueno, cuando decimos cine de observación, algunas veces se usa en contraposición al cine participativo. Yo sólo estoy mirando al cine de observación en términos generales, basado en la observación con paciencia. Siempre quise tener algo de reflexividad en eso. Es normal que haya algo de reconocimiento en ello.

M. E.: Me parece que lo que nos ha estado diciendo es que cada proyecto es algo que usted comienza pero que no sabe dónde lo va a terminar. Es como un proceso de aprendizaje.

G. K.: Absolutamente.

M. E.: Y eso es muy interesante, porque uno algunas veces tiende a pensar en las películas documentales como algo que tiene que tener muy bien planeado; por ejemplo, tener un guión. En este caso, lo que he aprendido es que no es necesariamente así. Hay todo un proceso de aprendizaje para el director. Es como si terminara siendo un ser humano diferente después de filmar. Entonces, su habilidad consiste en lograr ganar más conocimiento, y lo encuentro muy interesante en este caso, porque es como una postura ética. No todo el mundo está dispuesto a tomar ese riesgo. Cuando piensa en los fundadores del cine de observación o del *cinéma vérité*, ¿cree que es algo que ellos tuvieron en mente? ¿Cómo ve esta tradición en términos de la experiencia de transformación para el director mismo?

G. K.: Sí, bueno. ¿Conoce a Brian Winston? Ha escrito varios libros. Él inventó la idea de este tipo de dirección, digo de observación porque no puedo pensar en algo mejor. Es un proceso abierto y se basa en capturar, no en ilustrar, algunos fragmentos interesantes. Es una especie de exploración de descubrimiento, pero muy dirigida a una película futura coherente que funcione más como ficción que como cualquier otra cosa. La posición de la audiencia, su disposición a la pantalla, es similar a la ficción. No es como en una conferencia ilustrada, en una clase de rompecabezas desplegado. Usted tiene que descubrir las conexiones de la historia. Tal como lo hace en una película de crimen de ficción o en una narrativa. No como en las noticias de la noche, o ni siquiera como en *Trobiand Cricket*, donde el principio organizador principal es el comentario, el comentario explicativo.

De todos modos, yo estaba hablando de Brian Winston; él comparó este proceso con el de una expedición de caza de ballenas. Usted sabe, los típicos

barcos norteamericanos de Boston. Alguien habría podido conseguir una gran cantidad de dinero, equipar el barco y haberlo enviado al Pacífico del sur con la esperanza de que regresara con montones de ballenas. Brian Winston escribe sobre el capitán que regresa al puerto después de dos años – claro, ellos no tenían faxes ni teléfonos ni nada parecido – y la persona que financió el viaje estaba allí. Y el capitán le dice: “Gran viaje, nada de ballenas”. Ésa es la clase de riesgo que se toma al embarcarse en una película así. Pero puede haber grandes recompensas también. Usted puede regresar con más ballenas de las que habría imaginado.

Y ésta es la esperanza exploratoria. Tener esperanza, ésta es la actitud de uno. Ahora, la razón por la que no son hechas muchas películas así, es porque la televisión no va a invertir dinero en algo así, a menos que estén completamente seguros. Incluso, te piden que escribas un guión y esperan que les digas exactamente lo que dirán los entrevistados, incluso antes de haberlos entrevistado. Ellos quieren que escribas eso, ¡Qué ridículo! Claro que sólo es un documento legal. Ellos saben que es ridículo, pero tienen el poder. Ellos tienen el poder, y supongo que se puede decir que tienen la responsabilidad del dinero del inversionista. Y si usted no produce exactamente lo que está en el guión, y a ellos no les gusta, toman los documentos legales y dicen: “Esto no es lo que usted prometió darnos”. Es lo legal y es el poder, es el poder del dinero sobre el aventurero.

J. S.: Pensando en eso, no puedo dejar de preguntarme si la televisión se está poniendo peor cada día, sobre todo cuando uno piensa en que las primeras películas de observación fueron transmitidas en la televisión pública norteamericana en los años sesenta, y éstas son películas desafiantes para una audiencia de televisión...

G. K.: Sí, se está poniendo peor cada año. Incluso la televisión pública, que solía darnos algo de espacio para cosas interesantes. Ahora parece imposible. Tengo que lidiar con eso antes de seguir adelante con esta película sobre conversaciones. En el mejor de los casos tal vez se pueda negociar en el pequeño espacio que hay entre un compromiso mínimo y la máxima cantidad de dinero. Es bueno tener dinero, poder recibir un sueldo. Ellos esperan que usted gaste cientos de miles de dólares en la mezcla de sonido, en los servicios de conexión y cosas así. Cuando, para mí, ¡eso sería diez veces el presupuesto total! Pero, por otra parte, también es bueno hacer las cosas correctamente. *Koriam's Law*, fue hecha con poquísimos dólares. Aún no he hecho su estreno oficial porque hay cosas en ella que quiero arreglar técnicamente. Pero, ¿debo intentar reunir diez o veinte mil dólares de mi bolsillo para arreglar estas cosas?, ¿para qué? El único beneficio que conseguiría de eso sería mi propia satisfacción, y ése es un gusto que no puedo permitirme. ✨

REFERENCIAS**Crawford, Peter**

2004. "Respect the Moment! A Retrospective of the Cinematographic Work of Gary Kildea", *Worldfilm Tartu Festival of Visual Culture*. <http://www.worldfilm.ee/book>, Consultada el 9 de febrero de 2010.

Deger, Jennifer

2007. "Koriam's Law: Film, Ethnography and Irreconcilable Accountings", *The Australian Journal of Anthropology*, Vol. 8, No. 2, pp. 249-252.

Grimshaw y Ravetz

2009. *Observational Cinema; Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Bloomington, United States of America, Indiana University Press.

Lattas, Andrew

1998. *Cultures of Secrecy : Reinventing Race in Bush Kaliai Cargo Cults*. Madison, University of Wisconsin Press.

2005. "Capitalizing on Complicity: Cargo Cults and the Spirit of Modernity on Bali Island (West New Britain)", *Ethnohistory*, Vol. 52, No. 1, pp. 47-80.

2007. "Cargo Cults and the Politics of Alterity", *Anthropological Forum*, Vol. 7, No. 2, pp. 149-161.