



La nueva antropología visual ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?

Carlos Y. Flores

Resumen: Este ensayo busca hacer un análisis crítico del papel que la fotografía y el cine/video han jugado al interior de la antropología a lo largo de su desarrollo como disciplina.

Palabras clave: Antropología visual - Cine - Fotografía

Abstract: This work aims at analysing critically the role of photography and film in anthropology along its development as academic subject.

Key words: Visual anthropology - Cinema - Photography

Resumo: Este ensaio busca fazer uma análise crítica do papel que a fotografia e o cinema/vídeo jogam no interior da antropologia ao longo de seu desenvolvimento como disciplina.

Palavras-chave: Antropologia visual - Cinema - Fotografia

Carlos Y. Flores realizó estudios en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México y continuó su formación en la Universidad de Manchester, Inglaterra. Es catedrático visitante en el Departamento de Antropología de Goldsmiths College, Universidad de Londres. *e-mail:* CarlosYFlores@aol.com

Introducción

Dados los orígenes y prácticas de la antropología en general y de la antropología visual en particular, esto tiene que ser visto en el contexto de los procesos coloniales, neocoloniales y de colonialismo interno, y por lo tanto dentro de las relaciones de poder que normalmente se desarrollan en el proceso de representación de un grupo social por el otro.¹ Mediante un breve repaso de los diferentes momentos de la creación mecánica de representaciones visuales con contenido antropológico desde sus orígenes en Europa a comienzos del siglo XIX, se busca establecer los paradigmas ideológicos que sustentaron toda esta creación de imaginarios visuales, particularmente en relación a las fronteras coloniales o lo que se ha llamado "zonas de contacto".² En ese sentido, resulta relevante enfatizar que aunque prácticas antropológicas de diversos periodos históricos han sido cuestionadas a través del tiempo, de manera muchas veces inconsciente éstas reaparecen con la vieja gramática en los materiales generados hoy en día por la disciplina, aunque ahora revestidas de tratamientos más sutiles pero no por ello menos insidiosos. En tales contextos, la representación del llamado Otro antropológico rara vez deja de ser un monólogo de los grupos sociales dominantes, donde la voz o autorepresentación del sujeto antropológico se encuentra normalmente ausente (ver MURATORIO, 1994:114).³

Sin embargo, este ensayo también se propone investigar algunas formas de producción visual antropológica que provienen de contextos que de alguna forma han escapado o subvertido esta lógica basada en el desequilibrio socioeconómico y cultural creado por el proceso colonial y sus manifestaciones posteriores. En el mundo poscolonial y globalizado de hoy, pese a todas sus contradicciones —o tal vez por ello— se han generado nuevos espacios para que pueblos e individuos sujetos a diferentes formas de dominación cultural reafirmen su poder y articulen sus propias narrativas identitarias. En ese sentido, desde la antropología existen experiencias más dialógicas, horizontales y compartidas de producción y consumo de imágenes visuales que de alguna manera han tratado de estimular o acompañar estos procesos.

La producción mecánica de imágenes, el colonialismo y la antropología:

Aunque ya desde mediados del siglo XVI se había desarrollado la llamada "cámara obscura" donde la gente podía ver en un espacio cerrado imágenes invertidas del exterior provenientes de un pequeño agujero en la pared,⁴ no fue sino hasta en 1816 que se inventó el primer papel negativo para fijar imágenes y en 1839 la primera imagen positiva apareció sobre una placa de plata. Era el nacimiento de la fotografía y con ello se revolucionaba la forma de capturar visualmente el mundo exterior,⁵ a la vez que se imponía definitivamente a la vista como el sentido privilegiado en el proceso de construcción de imaginarios

¹ Aquí se concibe a la antropología visual como aquella antropología que: a) utiliza medios audiovisuales como apoyo a su trabajo de investigación; b) produce imágenes visuales con contenido antropológico y c) analiza y utiliza materiales visuales producidos fuera de la disciplina pero que son de su interés.

² Utilizo el término de la misma forma como lo hace Mary Louise Pratt (1992), para quien las "zonas de contacto" son aquellos espacios sociales donde culturas diferentes se encuentran, chocan e interactúan entre sí, con frecuencia bajo relaciones altamente desiguales de dominación y subordinación.

³ Rechazando el término "objeto de estudio" todavía utilizado en ciertos ámbitos académicos, aquí más bien se usará el de "sujeto antropológico" para hacer referencia a los individuos pertenecientes a grupos subalternos que normalmente son estudiados y representados desde la antropología.

⁴ En realidad, este principio de la *cámara oscura* del cual se basa la fotografía ya había sido concebido teóricamente por Aristóteles. Luego, en el siglo IX, el matemático árabe Ibn al-Haytham (o Al-hazen) describió esta idea con más detalle. A comienzos del siglo XV, el concepto se expandió cuando el arquitecto y escultor florentino Filippo Brunelleschi se imaginó a sí mismo como una cámara para inventar la perspectiva lineal. Al finalizar ese siglo, Leonardo da Vinci realizó los primeros bocetos de la *cámara oscura* que ya le dieron una forma tangible a la idea (Barsam 1992:9).

⁵ La genialidad de investigadores como Niepce, Daguerre, Fox Talbot y Bayard se fue combinando para hacer de la fotografía una realidad. Sin embargo, las condiciones socioeconómicas históricas fueron lo que impulsó definitivamente el desarrollo de la capacidad de fijar la imagen utilizando la luz y químicos. Hay fuentes que indican que la fotografía fue simultáneamente inventada en los años 1830s en Brasil por el artista y cartógrafo de origen francés radicado en São Paulo, Hércules Florence, quien cuando se enteró del descubrimiento de Daguerre, señaló con pesar que en Brasil no contaba con "mejores recursos materiales" para desarrollar y difundir su idea (Kossov 1998:24).

⁶ En el diario mexicano *El Cosmopolita* se leía el 29 de enero de 1840: "El domingo 28 se ha hecho en esta capital el primer experimento de daguerrotipia y en unos cuantos minutos quedó la catedral perfectamente copiada" (citado en Kossov 1998:52).

⁷ La idea de raza, como construcción social, tuvo un fundamento ideológico no sólo

colectivos de la era moderna. El descubrimiento se extendió inmediatamente no sólo a Europa, sino a todo el mundo, donde la gente no dejaba de admirarse de las posibilidades que el nuevo medio traía. En 1840, europeos y norteamericanos empezaron a fotografiar con daguerrotipos retratos humanos, monumentos y paisajes a lo largo de América Latina. Ese año, Louis Comte, hizo las primeras impresiones en Río de Janeiro y Émile Mangel Dumesnil de la Ciudad de México.⁶ En años subsiguientes, J. Washington Halsey fotografió en la Habana, Francisco Goñiz en Caracas, F. Goni en Bogotá, Maximiliano Danti en Lima y John Elliot en Buenos Aires (KOSSOY, 1998: 30). Sin embargo, sería en las siguientes décadas que la fotografía vista como novedad y entretenimiento sería utilizada de forma sistemática con fines más comerciales y científicos de parte de toda una serie de viajeros que salían particularmente de Europa.

La posibilidad de "capturar" imágenes por medios mecánicos se dio al mismo tiempo que las grandes potencias europeas y los Estados Unidos se encontraban en plena expansión mercantilista y colonial. Así, la cámara se volvió un instrumento esencial para muchos exploradores, misioneros, viajeros profesionales, negociantes y administradores coloniales que agregaron un elemento más a su empresa de definir y controlar al mundo ya fuera de forma física o simbólica. Muchos de los exploradores que retornaban a sus países trataban de emular la práctica de personalidades como Humboldt o Darwin, quienes antes de la fotografía habían capturado imágenes de forma manual y luego dado conferencias o pláticas sobre sus fascinantes hallazgos en otras tierras y culturas *exóticas*. Asimismo, se hicieron muy populares los libros con fotografías del exterior apoyadas por textos y también las llamadas "tarjetas de visita" que antecedieron a las postales modernas con el fin principal de atraer turistas, pero que también ayudaron a implantar la idea de la existencia de diferentes "tipos" humanos. Detrás de estas prácticas se encontraban los principios filosóficos de la ilustración, teñidos por una ideología eurocéntrica que aplicaba el llamado "Darwinismo social", en el que teorías biológicas sobre raza y evolución se aplicaban a las sociedades humanas.⁷

Fue en este terreno donde la antropología ocupó un lugar relevante, pues dicha disciplina lejos de estudiar "grupos humanos" en general como su etimología lo indica, centró su interés desde un principio en los grupos que se habían desarrollado fuera de la cultura occidental. Fue a través de la antropología que el poder de conocer otras culturas se transformó en una "verdad" racionalizada y observada. En sus orígenes, la antropología prestó mucho de los métodos de las ciencias biológicas ya no sólo en las teorías evolucionistas de la época y en las concepciones de raza, sino en la observación, registro y clasificación

biológico sino clasista. Así tenemos que expresiones como tener "sangre azul" o "linaje" justificaban la herencia de privilegios sociales y económicos por cuestiones meramente biológicas. Después de la experiencia del nazismo en Europa, las explicaciones sobre las diferencias humanas basadas en tipologías raciales cayeron en desuso y transitaron hacia cuestiones relacionadas con la cultura.

⁸ A propósito de este ímpetu de clasificación positivista sobre el mundo "natural", Richard Owen, el famoso naturalista y crítico de Darwin, cuando en 1863 indicaba a la Oficina de Relaciones Exteriores británica sobre qué hacer con las fotografías "estereoscópicas" traídas por Charles Livingstone a Londres tras su aventura en África señalaba: "Con respecto a las fotografías, ya que son los registros más útiles y fieles de las características físicas de las tribus nativas, sugiero la posibilidad de que sean impresas, en el interés de la etnología. No tengo dudas de que las fotografías de rocas serán igualmente útiles para el geólogo y las de árboles a los botánicos..." (citado en Ryan 1997: 32).

⁹ Es muy común el énfasis que se da a la palabra *reproducción* en vez de *producción* fotográfica, pues con ello se pretende borrar cualquier rastro del creador de las imágenes y su cultura para reforzar así la idea de la captura de un ambiente "real" y "puro" no contaminado por su presencia (ver Pinney: 76).

¹⁰ La imagen exotizada del "caníbal" o del "buen salvaje" es ilustrativa de la forma en que Occidente recurrentemente imaginó a los humanos viviendo en sociedades fuera de sus fronteras. Esta reinención de

de datos para crear un cuerpo bien estructurado de conocimiento empírico, positivista y científico.⁸ Aquí era el etnógrafo quien validaba el carácter científico de la empresa y jugaba un papel de traductor cultural para explicar las diferencias sociales y físicas encontradas en lugares remotos (ver ASSAD, 1986). Bajo esta racionalidad, la norma fue que las culturas no europeas que el proceso de expansión colonial iba encontrando fueron imaginadas como estando en etapas anteriores al desarrollo lineal de la humanidad, donde los europeos llevaban la delantera en la progresión hacia la civilización. De esta manera, la disciplina ayudó enormemente en la construcción de lo que Pierre Bourdieu llamó el "capital simbólico" de Occidente el cual legitimó el proceso de dominación colonial (EDWARDS, 1992:6 y MURATORIO, 1994:117). En este contexto, el "ver" nunca fue algo neutral ni pasivo, sino que dicha actividad estaba ayudando a determinar cómo actuar sobre el mundo (ver POOLE, 1997:7).

La fotografía tomó un espacio privilegiado en este proceso, debido a su aparente capacidad de capturar "la realidad" de una forma "objetiva" y directa.⁹ Publicaciones como National Geographic, por ejemplo, mediante el uso extenso de la fotografía ayudaron a cimentar ideológicamente lo que la escuela de Frankfurt llamó el espacio de "la cultura de masas" en Occidente, desde donde se generan y diseminan materiales creados por poderosos intereses para ser consumidos por un público amplio. Dichas publicaciones normalmente se centraron en enfatizar la dualidad entre la modernidad y el primitivismo, resolviendo sus proclamados ideales liberales de igualdad entre seres humanos bajo el argumento de que era tarea de la civilización occidental el dar tutela a estas culturas fuera de su órbita para ayudarlas a alcanzar la tan proclamada modernidad (ver LUTZ y COLLINS, 1993). Entonces, la categorización de las diferentes sociedades no occidentales y el distanciamiento cultural con éstas crearon y luego reforzaron estereotipos sociales que tradicionalmente sirvieron para oscurecer la naturaleza de las relaciones de poder y dominación. En el proceso, el *Otro*, como una construcción ideológica, dio lugar a la aparición de un Occidente "civilizado" con capacidad no sólo de representar sino también de reinventar culturas lejanas (CLIFFORD y MARCUS, 1986; KUPER, 1994). Expresiones culturales y rasgos físicos tales como indumentaria, raza y color de la piel fueron subrayadas no únicamente por las diferencias en sí mismas sino por el significado social que se les atribuyó, lo cual, a su vez, estuvo muy ligado al establecimiento de la jerarquía y la distancia social (VAN DEN BERGHE, 1970:10; LUTZ y COLLINS, 1993:18).¹⁰ A lo largo de todo este proceso, la forma como se manejó la fotografía y la práctica antropológica dejó un complejo registro no sólo de los sujetos representados, sino del imaginario social de quienes tuvieron el

las sociedades en la órbita de la expansión colonial fue lo que el investigador palestino-norteamericano Edward Said llamó *Orientalismo*, señalando que el Oriente, casi una invención europea "ha ayudado a definir a Europa (o a Occidente) como su imagen, idea, personalidad y experiencia contraria" (1995:1, 2).

¹¹ Al respecto, Susan Sontag llama la atención sobre las similitudes entre un arma fuego y la cámara, ya que ambos instrumentos se cargan, apuntan y disparan. La cámara, señala, "es una sublimación de la pistola" (1979:14).

¹² Resulta revelador para nuestro tema lo que el teórico francés Michel Foucault señaló cuando hablaba del panóptico, un método inventado en las prisiones europeas en el siglo XVIII para desde una torre poder vigilar a los reclusos sin que estos supieran cuándo los estaban viendo y cuándo no: "El Poder disciplinario [...] se ejerce a través de su invisibilidad; al mismo tiempo se impone sobre aquellos que están sujetos a un principio de visibilidad obligatoria. En la disciplina, son los sujetos los que tienen que ser vistos. [...] Es el hecho de ser constantemente visto, de que siempre sea posible ser visto, lo que mantiene al individuo bajo disciplina en su propia sujeción" (Foucault citado en Pinney 1992:76).

poder de construir estas imágenes.

Si bien, no es útil encuadrar a todos los fotógrafos o antropólogos en un idéntico saco conceptual o como poseedores de una actitud intrínsecamente perversa, ya que las variaciones entre caso y caso están mediadas por complejas interacciones personales, ideológicas, históricas y profesionales, resulta insoslayable hablar de tendencias generales dentro del contexto histórico general, y ese contexto, sin lugar a dudas, fue moldeado inexorablemente por la expansión capitalista y el colonialismo.¹¹ Aquí no se señala que las imágenes obtenidas no hayan dado información importante sobre otras culturas, sino más bien se quiere subrayar que dicha información se dio desde el principio desde un solo punto de vista que fue presentado como universal y objetivo. En ese sentido, en el proceso de creación de imágenes fue muy raro encontrar una relación de diálogo y sí muy común hallar una interacción de dominación (ver PIETERSE, 1992). Así, el creador de imágenes normalmente permaneció invisible detrás de la cámara, mientras que lo que registraba se hacía visible y era "descubierto" para ser consumido por otros de su propia cultura.¹²

El documental y la reinención del tiempo y espacio

Para finales del siglo XIX y cuando la fotografía ya se encontraba bien establecida, un francés, Louis Lumière, desarrolló un método para proyectar imágenes en secuencia rápida para dar la sensación de movimiento. Poco después, él y su hermano Auguste se dedicaron a tomar escenas de la vida cotidiana parisina de cerca de un minuto, pues las cintas no daban entonces para más: trabajadores dejando la fábrica, un tren llegando a la estación, un niño aprendiendo a caminar, etc. Estos pioneros del cine creían que su invento debía de alejarse de las convenciones del teatro y más bien acercarse a posiciones más "científicas" para capturar eventos de la vida real, o *sur le vif* (al vuelo). Les interesaba que la audiencia viera a la "naturaleza capturada en el acto" (BARBASH y TAYLOR, 1997:15). El invento que producía estas cortas películas de la vida cotidiana o *actualités* atrajo, al igual que la fotografía en su oportunidad, la atención de miles de personas que se entretenían y fascinaban viendo la proyección de las cintas una y otra vez sobre aspectos conocidos de su vida. Éste, pudiera decirse, fue el nacimiento del cine documental.

La "imagen en movimiento" trajo consigo otras consideraciones en relación al sujeto filmado, el cineasta y la audiencia. Una vez que el público se había acostumbrado a las cámaras, ahora reaccionaba de diferentes maneras frente a ellas. Unos la ignoraban, otros más se ocultaban e incluso habían quienes actuaban o posaban, como se había hecho normal una vez que la fotografía se popularizó. Además, la posibilidad de cortar pedazos del film y recomponerlos de diferentes

¹³ Haddon filmó lo que se considera fue la primera película de investigación etnográfica en 1898 poco antes del final de la Expedición Cambridge a Torres Straight, un pequeño archipiélago entre Queensland y Nueva Guinea. Se trató de una secuencia de sólo cuatro minutos de una ceremonia de iniciación melanesia conocida como Malu-Bomai. Este culto, sin embargo, ya había sido abandonado 25 años atrás cuando los isleños se convirtieron al cristianismo, por lo que en esa ocasión Haddon proporcionó cartón para que miembros de la comunidad recrearan para la filmación las máscaras usadas con anterioridad (Henley 2001: 18).

¹⁴ Malinowski incursionó brevemente en la producción fotográfica y cinematográfica durante su trabajo de campo entre los trobian de Melanesia. Sin embargo, ambas técnicas fueron marginales en su trabajo y más bien fueron concebidas como formas de registrar superficie en vez de profundidad, siendo esto último el trabajo del antropólogo. Bajo este supuesto, el enfoque del investigador se debía centrar no tanto en los rasgos visibles inmediatos sino en la "estructura social" entendida tras largos periodos de trabajo de campo como forma privilegiada de validar la realidad (ver Edwards 1992:4; Pinney 1992: 78). En su diario de campo se lee: "Me dediqué a la fotografía como una ocupación secundaria y un sistema poco importante de recoger datos. Esto fue un serio error. Al redactar mi material sobre los huertos encontré que el control de mis notas de campo en base a las fotografías me obligó a reformular mis explicaciones sobre innumerables puntos [...] En concreto, me dejé llevar por el principio de

formas en el proceso de edición trajo otras posibilidades: en primer lugar se pudieron articular nuevas narrativas de acuerdo al deseo o interpretación del cineasta y también sobrevino un cambio en la temporalidad de los eventos, al acortar o alargar las secuencias previamente filmadas. El reproducir la realidad en dos planos y en blanco y negro, junto al posterior uso del zoom también agregó otras capas de abstracción inexistentes en la naturaleza. El resultado final fue lo que el documentalista escocés John Grierson (considerado por muchos como el padre del documental), llamó "el tratamiento creativo de la realidad" (BARBASH y TAYLOR, 1997: 16).

Es importante hacer la distinción primaria entre un método que describe sólo el valor superficial de un sujeto, y el método que revela de forma más explosiva su realidad. Usted fotografía la vida natural, pero usted también, por medio de la yuxtaposición de sus detalles, crea una interpretación de la misma (GRIERSON citado en BARSAM, 1992: 51).

Miembros de la naciente disciplina de la antropología no se quedaron atrás y también se interesaron de inmediato en las posibilidades que el nuevo medio tecnológico ofrecía. Entre éstos se encontraba Alfred Haddon¹³ y Félix-Louis Regnault, quienes por primera vez produjeron cintas con fines de investigación explícitamente etnográfica. Regnault propuso en 1900 que todos los museos deberían de coleccionar "artefactos en movimiento" para estudiar y exhibir el comportamiento humano (RUBY, 2000:7). En otras ocasiones, eran compañías que buscaban comercializar el mundo "exótico" las que se asesoraban del conocimiento antropológico para desarrollar sus empresas. Por ejemplo, en 1928, los hermanos Pathé contaron con la asistencia del Departamento de Antropología de Harvard cuando produjeron *Pueblos y Costumbres del Mundo*. (ibid.:8). En general, la práctica de quienes se dedicaban al cine etnográfico hizo eco de lo propuesto por el padre de la antropología moderna, B. Malinowski, quien sostenía que lo esencial de la disciplina era atrapar "el punto de vista del nativo, su relación con la vida para entender su visión del mundo" (citado en WORTH y ADAIR, 1972:12).¹⁴ Este principio original fue traducido cinematográficamente desde las primeras cintas de interés antropológico hechas por innovadores como Robert Flaherty¹⁵ y sigue siendo válido para buena parte del cine antropológico de la actualidad. Al igual que en la fotografía antropológica, entonces, el principal problema para el cine etnográfico ha sido la representación del llamado *Otro*.¹⁶

Ya en los años 30, Franz Boas, un inmigrante alemán que sentó las bases de mucho de la antropología norteamericana, y su estudiante Margaret Mead, retomaron junto a Gregory Bateson y A.C.

lo que podríamos llamar el pintoresquismo y la accesibilidad. Siempre que iba a pasar algo importante, llevaba la cámara. Si el cuadro me parecía bonito y encajaba bien lo retrataba [...] puse la fotografía al mismo nivel que la recolección de curiosidades, casi como un pasatiempo accesorio del trabajo de campo" (citado en Villela 1990:28).

¹⁵ Flaherty, el más conocido de los viajeros que hacían cine, pertenece a lo que se conoció como la tradición "romántica" de producción fílmica, en donde se hacía una exaltación de la naturaleza y la lucha del hombre por dominarla. También sentía cierta nostalgia por lo que parecía un paraíso e inocencia perdidos por el proceso de industrialización, pero que aún era posible encontrar en otras sociedades al margen de tal proceso. Su film más conocido es el clásico *Nanook del Norte* (1922), que narra la vida de una familia de itivuits del norte de Canadá. Flaherty contó con plena cooperación de parte de estos esquimales para la realización de su película, la cual posee poderosas evocaciones románticas y humanas sobre la cotidianidad de las sociedades polares de entonces. La ironía es que mientras Flaherty alcanzó fama mundial luego de la presentación de su película, *Nanook*, el personaje principal y cuyo verdadero nombre era Allakariallak, murió de hambre dos años después durante una fallida expedición de caza (ver Barbash y Taylor 1997: 22-26).

¹⁶ A diferencia de la antropología mexicana, que basa sus estudios preferentemente hacia dentro de sus fronteras y se ha preocupado más por procesos de construcción nacional, la antropología de

Haddon las ideas de Regnault y empezaron a producir películas para apoyar los estudios etnográficos y guardar un registro de datos antropológicos. El trabajo de estos pioneros iniciadores de la tradición del relativismo cultural y de un enfoque más humanista de la representación de otras culturas, aunque sin duda valioso, estuvo profundamente influenciado y encuadrado dentro de la diferenciación desigual y conceptual de las diversas culturas que el colonialismo había generado. Pese a ser portadores de las teorías del difusionismo cultural, que señalaba que toda cultura toma prestado y reelaboran elementos de otras sociedades (generalmente percibidas como más desarrolladas), en la práctica su tendencia fue la de representar a las culturas no occidentales como algo dado o estático, y no como procesos históricos en constante cambio. Así tenemos que con frecuencia basaron sus producciones fílmicas en la reactuación de eventos ceremoniales y prácticas culturales que de hecho ya habían sido abandonados o marcadamente transformados por las comunidades estudiadas, eliminando cualquier vestigio que notara la influencia de occidente en dichas actividades. Este ímpetu dirigido a "preservar" lo que ellos consideraban como "auténtico", también se conoció como "antropología de salvamento" (HENLEY, 1998:45).¹⁷ Una de las consecuencias implícitas de tales prácticas fue la perpetuación de una distancia social con los grupos estudiados y el reforzamiento de la idea de incompatibilidad cultural como algo dado e inmutable (FLORES, 1999:41). Además, la aparente inmovilidad social que se estaba recreando también señalaba cierta falta de dinamismo y poco poder de decisión y cambio de los pueblos encontrados. En un sentido más profundo, esta práctica también creaba la falsa sensación de que las culturas fuera de Europa y los Estados Unidos no estaban padeciendo las consecuencias, con frecuencia brutales, del colonia-lismo.¹⁸ Teniendo entonces esta capacidad de apropiar y descontextualizar tiempo y espacio, la construcción de la imagen se convirtió en otro símbolo de poder (EDWARDS, 1992:7).

Los procesos de descolonización, la construcción nacional y la producción visual

En algunos sociedades latinoamericanas que se encontraban en un periodo poscolonial, hubo intentos por rescatar al habitante original dentro del proceso general de construcción nacional. Aunque las élites locales blancas y mestizas creadas por el colonialismo en muchos sentidos reprodujeron la diferenciación social y cultural al interior de sus propias fronteras en lo que se ha conocido como "colonialismo interno", éstas también produjeron ciertas rupturas que llevaron a nuevas manifestaciones iconográficas sobre los grupos sociales subalternos viviendo en sus fronteras. Como bajo las nuevas condiciones se trataba de tomar cierta distancia de las metrópolis coloniales, el rescate estratégico de "lo propio" para establecer una identidad nacional

los países industrializados se ha desarrollado principalmente en base al estudio de sociedades ubicadas frecuentemente en sus colonias, excolonias o áreas de influencia económica y política. En estos círculos académicos primumundistas son comunes las discusiones sobre la relación del antropológico "yo" occidental con respecto al "otro" no occidental. En México, un "yo" y un "otro" ha creado una paradoja incómoda para una antropología preocupada en desarrollar el proyecto homogenizador del "mestizo" como clave de la nacionalidad posrevolucionaria.

¹⁷ Esta antropología de salvamento sigue teniendo gran vigencia en la actualidad. Por ejemplo, la Comisión de Antropología Visual de la Unión Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas apunta en su mandato de 1985 la necesidad de emprender una acción coordinada "para producir documentos visuales sobre las culturas en vías de desaparición" y mantener archivos visuales (Hernández 1990: 46). Parecido objetivo tuvo en los años 80 y 90 la serie "Disappearing World" de la televisión británica que en colaboración con antropólogos se centró en filmar culturas percibidas como en vías de extinción o viviendo profundos procesos de transformación. Esta antropología que enfatiza el relativismo cultural de alguna forma ha desembocado en los debates sobre el multiculturalismo particularmente en los Estados Unidos. Bajo esta perspectiva, sin embargo, con frecuencia se corre el riesgo de esencializar culturas como entes intrínsecamente diferentes entre sí.

¹⁸ En ese sentido son famosas las etnografías de antro-

diferente e "independiente" pasó muchas veces por la incorporación imaginaria del indígena en diferentes modalidades (ver MURATORIO, 1994).

En un primer impulso las élites latinoamericanas buscaron reivindicar al indio histórico, primero como el constructor de grandes civilizaciones¹⁹ y luego como el defensor de la soberanía local al enfrentarse al poder colonial español. Así tenemos, por ejemplo, a Tupac Amaru, Atahualpa y a Rumiñahui en el área andina; y a Cuāthemoc, Tecún Umán y Lempira en México y Centroamérica. El nativo vivo, sin embargo, tendría que ser antes transformado, domesticado y *civilizado*, para adecuarlo a las necesidades de estas élites nacionales y además para homogenizarlo dentro de la categoría universal de ciudadanía.²⁰ En esta dinámica, los Estados poscoloniales al querer integrar al indio muchas veces lo desaparecieron o incorporaron sólo sus facetas aceptables como trajes, bailes y artesanías en procesos de estética folclorizante. Un vehículo que tuvo un papel relevante en este proceso fue el llamado *indigenismo* que fue un movimiento a nivel latinoamericano cuya meta explícita fue las de defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionales y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos y mayoritariamente urbanos entendieron que eran las formas culturales indígenas (POOLE, 1997:182). Sin embargo, dada la permanencia de esquemas coloniales tanto mentales como materiales al interior de las nuevas naciones, las élites nunca lograron erradicar del todo la naturalización ideológica de los desequilibrios socioeconómicos y culturales existentes entre los grupos indígenas y los no indígenas.²¹

Las manifestaciones visuales reprodujeron este fenómeno de construcción nacional que las emergentes naciones precolonizadas estaban desarrollando. En México, por ejemplo, la política indigenista del gobierno a comienzos del siglo XX llevó a la construcción de un imaginario colectivo en donde el indio debía de modernizarse a través de nuevas estéticas y representaciones para ser miembro pleno de la nación. En términos de producción visual, varios fotógrafos extranjeros y nacionales como Edward Weston, Tina Modotti, Alfonso Caso, y Franz y Gertrudis Bloom, ayudaron a construir este imaginario de identidad nacional en la primera mitad del siglo. En relación a la producción cinematográfica, en 1939 se filmó "La Noche de los Mayas", la primera cinta de corte histórico-arqueológico que se produjo en el país. En las décadas siguientes, la obra ficcionada del "indio" Fernández primero y luego la cinta "Raíces" de Benito Alazraki plantearon la esencia de lo campesino e indígena del país y de alguna forma los reclamos sociales de los indígenas. En la misma línea se encuentran *Macario*, basado en un cuento de Bruno Traven, *Tarabumara* de Luis Alcoriza y *El Peyote, en busca de la vida*. Otras cintas explorando la

pólogos británicos de la primera mitad del siglo XX, que estudiaban en gran detalle ceremonias rituales, formas de resolución de conflictos o procesos culturales más amplios en comunidades africanas sin hacer una sola mención sobre cómo el proceso colonial había transformado o se encontraba distorsionando a muchas de estas prácticas.

¹⁹ Esto no se alejaba del modelo europeo, sin embargo, ya que en el imaginario de las metrópolis coloniales ya existía cierta fascinación por el esplendor pasado de otras culturas en el mundo. Las representaciones visuales y textuales de viajeros como Stevenson, Catherwood, Muirbridge y Morley sobre monumentos arqueológicos en ruinas y grupos humanos de la época reforzaron todo este imaginario. En las colonias, las elites locales estaban profundamente influenciadas por estos trabajos "científicos" de las metrópolis.

²⁰ En el continente americano, sin embargo, hubo indios que nunca fueron reducidos y permanecieron en el espacio de "lo salvaje" como es el caso de los jíbaros del Ecuador.

²¹ En ese sentido se afirma que aunque se ha dado cierta descolonización política e incluso intelectual en las naciones poscoloniales, lo que aún no se ha enfrentado suficientemente es la descolonización cultural (Nederveen 1992).

²² El interés de Rouch por la producción de cine etnográfico se inició cuando se encontró con Flaherty en el Museo del Hombre en París en 1938 durante la proyección de las películas *Nanook del Norte* y *Moana*. Durante la producción de estas películas, Flaherty había proyectado sus rollos sin editar a los sujetos filmados para conseguir re-

cuestión étnica vendrían en los años posteriores con directores como Felipe Cazals, Paul Leduc, Nicolás Echavarría y Alfonso Muñoz, este último con formación antropológica (ver VILLELA, 1990a y 1998). Sin embargo, pese a muchos nobles esfuerzos, tanto la fotografía como el cine antropológicos tendieron a enfatizar la naturaleza estética, exótica, oculta, "profunda" y en todo caso distante de los habitantes originales del continente.

Durante los años 60 y 70 también se dieron propuestas de representación alternativa de grupos étnicos en otras partes de América Latina en parte con el surgimiento de teóricos como Fernando Solanas y Octavio Getino que influidos por la Revolución Cubana, la "tercera vía" peronista en Argentina y el "Cine Novo" de Brasil, acuñaron el término de "Tercer Cine" que desde una posición antiimperialista promulgaba la descolonización de la cultura (SHOHAT y STAM 2002:47). Esto influyó enormemente a cineastas como el boliviano Jorge Sanjinés, quien produjo etnoficciones en lenguas indígenas de su país con la colaboración plena de las comunidades, posiblemente influido también por otros procesos de liberación y descolonización que se daban en otros continentes (como la guerra en Argelia o en Vietnam) y que de alguna manera estaban cambiando las relaciones con las metrópolis generadoras del colonialismo y del eurocentrismo.

La crisis de representación y la colaboración con el sujeto antropológico:

En la segunda mitad del siglo XX, junto con la lucha de pueblos del llamado *Tercer Mundo* para ganar derechos de autodeterminación se dio el involucramiento de algunos intelectuales y académicos occidentales en causas de liberación, lo cual condujo a un declive de la antropología tradicional positivista y/o científica. Esto se reflejó en "una crisis de representación" y en una reconceptualización de la voz del llamado Otro como una que debe de estar en un diálogo más directo con la interpretación antropológica. En este contexto, hubo un mejor entendimiento sobre lo que había sido la construcción del "nativo" pasivo como un imaginario de occidente y se abrió el camino para percibirlo más como sujetos históricos (ver MURATORIO, 1994). En el proceso, antropólogos involucrados en la producción cinematográfica como los McDougall, Asch, Kildea, Preloran, Rouch y otros, desarrollaron experiencias llamadas por algunos "antropología compartida" (ROUCH, 1972; STOLLER, 1992), en las que se empezó a trabajar más estrechamente con los sujetos de estudio con el fin de crear textos visuales más en colaboración.

A finales de los años 50 y durante los 60, por ejemplo, Jean Rouch logró la participación activa de miembros de las comunidades estudiadas en sus producciones cinematográficas. El imaginativo etnocineasta francés creador del *cinéma vérité* se había inspirado en otras ex-

troalimentación que le ayudara a concebir las siguientes tomas. Tanto Flaherty como Rouch basaron mucha de su interacción en el campo sobre relaciones de colaboración y largas temporadas con sus sujetos de estudio (ver Stoller 1992:26; Barbash y Taylor 1997:24; Barsam 1992:46-54).

²³ Peter Loizos, señala cuatro características en los análisis escritos sobre el trabajo filmico de Rouch: documentación; colaboración con los sujetos en sus películas; hacer que las cosas sucedieran a través del proceso de filmación en algo que el mismo Rouch llamó "provocación"; y el uso de improvisación y fantasía como métodos para la exploración de la vida de la gente (1993: 46).

²⁴ Siguiendo la tradición del empirismo británico, el cine observacional, o de "mosca en la pared" es un estilo documental utilizado con frecuencia para fines antropológicos. En términos generales, este consiste en situar la cámara en frente del grupo al que se quiere filmar y luego "observar", más que explicar, sus actividades como cuando se mira a través de una ventana o por el agujero de una cerradura. Durante la filmación se trata de minimizar al máximo la interacción entre el cineasta/antropólogo y el grupo de estudio. En el cuarto de edición, éste material filmico admite pocas innovaciones externas como música, comentarios y efectos visuales, pues se trata de llevar al público un documento lo más ajustado posible a cómo se dio el evento en la realidad.

²⁵ El cine de Jean Rouch, aunque marginal, ha logrado adeptos en varias partes del mundo durante distintos pe-

periencias previas, particularmente las de Robert Flaherty,²² y también en el realismo de Dziga Vertov, quien creía que la cámara podía ser utilizada como medio para percibir más allá de la superficie de la realidad cotidiana (HENLEY, 1998:46).²³ Su trabajo reflejó las percepciones cambiantes y autopercepciones entre occidente y los pueblos africanos durante el proceso de descolonización. Rouch empezó a desarrollar su novedoso enfoque antropológico casi por accidente, mientras proyectaba las películas a las mismas comunidades previamente filmadas:

Miembros de la audiencia le pidieron a Rouch que mostrara el film una y otra vez —lo presentó cinco veces esa noche. Ya como a la medianoche, la gente empezó a comentar sobre el film de Rouch. Era la primera vez que los songhay habían criticado su trabajo. Le dijeron que su película no era buena; necesitaba más hipopótamos y menos música. Rouch les pidió explicaciones. Él había agregado una tonada de caza tradicional, *gowey-gowey*, para dramatizar la cacería, pero la gente le explicó que cazar hipopótamos requería silencio —el ruido espanta a los hipopótamos [...] Esa noche Rouch y el pueblo de Ayoru fueron testigos del nacimiento del "cine participatorio" en África, y la etnografía se volvió, para Rouch, una empresa compartida. Al final, quitó la música de la pista de audio de la *Bataille sur le grand fleuve* (*La batalla sobre el río grande*)" (STOLLER, 1992:43).

En contraste con el cine de la "mosca en la pared", no intervencionista u *observacional*²⁴ de otros etnocineastas las películas de Rouch fueron decididamente intervencionistas y tenían la finalidad no sólo de registrar sino también de catalizar procesos de crisis o de auto-revelación de sus sujetos (ver BARBASH y TAYLOR, 1997; STOLLER, 1992; LOIZOS, 1993). Durante esos ejercicios, Rouch pensó en la idea de dar la cámara a quienes hasta entonces sólo habían aparecido frente a ella. Aunque entonces el estado de la tecnología implicaba que tal experimento no era financieramente viable para él, Rouch creía fervientemente que tal enfoque era esencial: "sólo entonces" decía, "el antropólogo no monopolizará más la observación de las cosas. En vez de ello, tanto él como su cultura serán observados y registrados" (ROUCH, 1972:102).

Aunque las ideas de Rouch no impactaron significativamente al grueso de la práctica antropológica y ni del cine etnográfico, para algunos autores el etnocineasta francés es de hecho el primer posmoderno en antropología, en el sentido de que abogó por la construcción del texto antropológico de forma compartida con los sujetos de estudio (ver RUBY, 2000; STOLLER, 1992). Además, cuestionó la llamada "autoridad" y "objetividad" del autor sobre la que se han basado la mayor parte de los trabajos antropológicos. Sin embargo, resulta revelador que prácticamente no existen referencias sobre este trabajo pionero entre los principales teóricos del posmodernismo y de la llamada

riodos. En México, por ejemplo, miembros del taller de "cine directo" del CUEC al parecer trataron en los años 60 de aplicar de manera crítica sus lineamientos generales. La obra de Rouch, sin embargo, sigue siendo prácticamente desconocida hoy en día entre los círculos antropológicos mexicanos (ver Villela 1990:42).

"crisis de representación" como George Marcus, James Clifford, Stephen Tyler, Renato Rosaldo, y otros. En buena medida, esto sólo confirma que el cine etnográfico y la antropología visual siguen teniendo un papel muy marginal dentro de las discusiones que se dan al interior de la antropología en general.²⁵

Es difícil encontrar una explicación satisfactoria sobre este desencuentro o posición marginal entre la imagen visual y la antropología general. Entre otras razones, se menciona la necesidad del antropólogo "científico" de distanciarse no sólo de los elementos emotivos y artísticos –y por lo tanto subjetivos– que una imagen puede conllevar, sino también de tomar distancia de publicaciones o películas sobre otras culturas que utilizan las imágenes de grupos étnicos de forma más superficial. Además, para la antropología el triunfo del trabajo de campo de largo plazo sobre la inmediatez de la imagen también significa en términos simbólicos que el contacto con los sujetos de estudio debe de ser de primera mano y no mediado por instrumentos como la cámara, la imagen u otros medios textuales (ver PINNEY, 1992:82 y PRATT, 1986:27).

Por otra parte, no hay que olvidar que todos los paradigmas teóricos de la posguerra (funcionalismo, estructuralismo, marxismo, etc.) se basaron en la generalización y abstracción de situaciones reales, mientras que el cine es por naturaleza concreto y particular. Sin embargo, como reacción en contra de tal abstracción, el actual clima postmoderno de la antropología está dando paso a paradigmas que tienen que ver con la cultura material y tecnológica, y con el registro personalizado de aspectos emocionales y psicológicos de la experiencia social en donde el cuerpo tiene un lugar relevante. Esto puede ofrecer un mayor espacio dentro la disciplina a una producción filmica que se centra básicamente en historias de individuos concretos (ver HENLEY, 2001).

Medios de comunicación y grupos subalternos

El abaratamiento y achicamiento del equipo de registro visual permitió en un momento dado realizar el antiguo sueño de Rouch de proveer cámaras para que los sujetos subalternos estudiados por la antropología fueran capaces de producir sus propios documentos visuales ya fuera por sí solos, con apoyo de ONGs y el Estado, o en colaboración con antropólogos (ver FLORES, 1998 y 1999). En ese sentido, una serie de movimientos histórico-políticos también posibilitaron la apertura de nuevos espacios para que estos grupos empobrecidos o indígenas se apropiaran del *idioma* o métodos de los grupos dominantes para sus propios fines. Aunque cuestionables, particularmente importantes fueron los movimientos desarrollistas de los años 60 y 70 que buscaban la utilización de ciertos recursos, en este caso los medios

audiovisuales, como “agentes de cambio” para facilitar la implementación de programas nacionales e internacionales de integración social y económica de los grupos subalternos. Ya en los años 80 y 90 se dio un paulatino ascenso de los movimientos de reivindicación étnica entre los grupos indígenas de América Latina, cuya máxima expresión se dio no sólo alrededor de la polémica celebración en 1992 del Quinto Centenario de la llegada de los europeos al continente y la consecuente entrega del Premio Nobel de la Paz ese mismo año a una indígena guatemalteca, Rigoberta Menchú, sino también por el alzamiento zapatista en Chiapas poco después. El reacomodo económico provocado por las políticas neoliberales y el proceso de globalización de comienzos de los años 90 también ha jugado un papel importante en este proceso, en la medida en que el Estado al desligarse de sus obligaciones tradicionales y transferirlas al individuo o las comunidades, ha provocado que algunos grupos subalternos hayan aprendido a negociar su identidad y cultura como corporaciones privadas o empresas no gubernamentales.

El primer experimento en la línea de transferencia de medios audiovisuales a comunidades indígenas data de los años 60 y fue implementado entre la comunidad navajo de Pine Springs, Arizona. En el verano de 1966, Sol Worth y John Adair dotaron a miembros de esa comunidad de cámaras, instrucción básica de producción cinematográfica y equipo de edición para que produjeran sus propias películas bajo la presunción de que “los patrones particulares que ellos usaban iban a reflejar su cultura y su estilo cognitivo particular” (WORTH & ADAIR, 1972:11). Sin embargo, en esta experiencia se hizo evidente que el control de todo el proceso quedó en manos de los antropólogos, mientras que los navajos jugaron un papel más bien pasivo aún cuando fueron de hecho los productores de las películas.²⁶ No obstante lo anterior e independientemente de los resultados, la mera posibilidad de que se haya dado la producción de películas por miembros de una cultura no occidental marcó un parteaguas, aunque limitado, en la antropología visual y en la producción de cine etnográfico.

En los años 70 y 80, el desarrollo de nuevas tecnologías de comunicaciones como el satélite y el video, permitió a algunos investigadores apoyar exitosa y permanentemente el desarrollo de medios de comunicación subalterna al introducir la nueva tecnología en comunidades indígenas. El principal acierto fue el haber sabido encontrar puntos de contacto entre sus propios intereses de investigación y las necesidades de educación, autodeterminación y resistencia cultural de las comunidades participantes. A nivel internacional, los casos más conocidos de tales procesos entre la comunidad antropológica (debido a que han habido antropólogos

²⁶ Richard Chalfen, quien participó como asistente en este experimento, calificó a esta primera interacción entre antropólogo/cineasta y sujetos antropológicos como una “producción coercitiva de imágenes”, es decir, algo que se da cuando los científicos sociales ofrecen cámaras a las comunidades de estudio con fines puramente de investigación (Chalfen, 1992:222).

involucrados) se han desarrollado entre grupos indígenas de Canadá, Australia y Brasil, implementados a partir de plataformas previas de organización política y de experiencias en usos de otros medios de comunicación, especialmente la radio. Asimismo, en México, el Instituto Nacional Indigenista también se involucró en este proceso de transferencia de medios de comunicación obteniendo algunos resultados importantes en cuanto a la producción visual indígena alternativa.

Estos nuevos proyectos posteriores al de los navajo, desde el principio rechazaron la idea de percibir románticamente a las comunidades como entidades con una identidad cultural dada e inmutable. En vez de ello, se señaló que las sociedades indígenas, como las de cualquier parte del mundo, se encuentran en un proceso constante de construcción de identidades a través de representaciones híbridas y, en este caso particular, con capacidad de combinar aspectos de cultura y tecnología occidental con su propio contexto cultural (GINSBURG, 1989:19; TURNER, 1992:6). Aquí, la cámara y el proceso de producción de video empezó a ser apropiado por los nativos para sus propios fines, generalmente como forma de ampliar sus propias propuestas políticas y desarrollar procesos de concientización.

La introducción de estos medios de comunicación en sociedades básicamente analfabetas y el impacto en las vidas de individuos y sus comunidades donde han sido aplicados, han producido diferentes reacciones en el mundo académico. Algunos, de forma un tanto entusiasta, han argumentado de que el mero hecho de proveer cámaras con fines de autorepresentación indígena “está transformando las relaciones históricas de poder entre occidente y el ‘otro’ de una forma tal que permite un reencuentro más igualitario donde las diferencias ya no son plasmadas dentro de una estructura jerárquica de poder” (Monica Feitosa citada en MOORE, 1992:128). Turner (1991:70), por su parte, al hablar de la experiencia brasileña, señala que “el video se ha convertido en uno de los principales factores de cambio político y cultural entre los kayapó”. En estas discusiones, los antropólogos involucrados en el desarrollo de medios de comunicación indígena también han percibido no únicamente las posibilidades positivas para las luchas políticas de estos pueblos indígenas, sino también los conflictos que tales medios de comunicación pueden generar entre las mismas comunidades a partir del nuevo papel social de los videastas locales cuando adquieren prestigio y poder entre su propia gente, y también control sobre parte de la negociación política entre sus comunidades y el exterior.

Otros investigadores, por el contrario, han sido más críticos sobre las posibilidades y limitaciones de los medios audiovisuales de comunicación indígena. Faris, por ejemplo, aunque reconoce que no

se encuentra muy bien informado sobre tales proyectos, indica que si tanto la principal inversión de recursos como la audiencia final es occidental, expresiones cinematográficas de nativos tercermundistas se encuentran “situadas en lo permitido”, agregando que “a pesar de la tecnología, ellos entrarán únicamente en nuestros términos, a menos que ellos nos excluyan a la fuerza [...] talvez mejor sería dejarlos solos” (FARIS, 1992b:176). Con un punto de vista similar, Hughes-Freeland (1992) agrega que muchos de los proyectos de video establecidos entre comunidades indígenas son respaldados, entre otras cosas, por la culpa occidental. También resalta que el consumo visual en Europa y Estados Unidos de nativos emplumados y semidesnudos utilizando cámaras de video provee íconos que logran contrastar fuertemente primitivismo y modernidad, lo cual no sólo estereotipa la producción cinematográfica indígena, sino que refuerza la imagen del *buen salvaje*. En ese sentido, ella se pregunta por qué los productores occidentales de cine etnográfico no se interesan más “en formas más rutinarias de producción de imágenes de los países subdesarrollados que sean menos exóticas y políticamente menos dramáticas en el corto plazo...” (ibid.:224).

Aunque todos estos razonamientos tiene posiciones válidas, el hacer llegar cámaras a los pueblos indígenas finalmente ha sabido articular intereses internos con un grupo mayor de intereses más allá de la comunidad. En ese sentido, el proyecto de video de los kayapó, primero, y más recientemente experiencias de producción visual y virtual como la de los indígenas zapatistas en Chiapas, muestran de manera inequívoca cómo se ha sabido negociar de forma exitosa intereses locales con los de exterior. Desde esta perspectiva, el concepto acuñado por Ginsburg de *mediación* es importante, pues destraba la discusión de cómo representar culturas de alguna manera concebidas como estáticas y cristalinamente puras y la lleva a un proceso social más amplio en donde la tecnología audiovisual es usada de forma dinámica (GINSBURG, 1989; HARVEY, 1992). Entonces, la dicotomía entre “modernidad” y “tradición” pierde sentido en la medida en que ambas dimensiones están constantemente interactuando en los procesos de construcción social y de identidad étnica.

Producción visual subalterna y la antropología visual, algunas consideraciones finales

Mediante un enfoque más holístico que se refiera a ejercicios cooperativos entre sujetos de estudio y antropólogos, existe la posibilidad de combinar elementos provenientes de experiencias dominantes con las de los sectores sociales ubicados en una posición más marginal. La imagen visual en la actualidad tiene la enorme propiedad de que puede ser codificada y decodificada casi por cualquier individuo o grupo social y por lo tanto ser producida y consumida por los grupos subalternos. Entendidos como productos históricos, estas experiencias

de producción audiovisual compartida parecen reflejar lo que David MacDougall considera es un incremento hacia tendencias que buscan “una construcción dialógica y polifónica en etnografía” (1994:27). En décadas recientes, varias de estas líneas de pensamiento se han integrado en lo que se ha llamado *estudios culturales*, que forman un cuerpo más o menos coherente que ha combinado cierta metodología marxista con el psicoanálisis, la antropología, el feminismo y la desconstrucción. El contexto histórico en el que los estudios culturales se han desarrollado se da en los procesos de poscolonización por un lado y el “multiculturalismo” al interior de los países industrializados por el otro (ver PIETERSE, 1992:225; SHOHAT y STAM, 2002). Estas “aperturas” indudablemente han logrado cambios de percepción en la antropología en general y en la antropología visual en particular, haciendo ahora posible concebir diferentes formas de interacción con los sujetos de estudio en el campo y formas más experimentales de hacer etnografía. Tales movimientos, sin duda, han facilitado el cuestionamiento y a veces la superación de un pensamiento antropológico binario bien establecido que tiende a dividir a las sociedades en categorías como primitivo/civilizado, tradicional/moderno, lo propio/el otro, observado/observador, etc. Entonces, la producción de textos antropológicos mediante el uso de cámaras de parte de los sujetos antropológicos se pueden ver como una oportunidad de desafiar tales dicotomías (HARVEY, 1993:167; Russell 1999:19). Además, existen cambios en el enfoque de los antropólogos de hoy que se alejan cada vez más de la abstracción de “culturas” específicas para centrarse en temas de experiencia social e identidad en un mundo globalizado y poscolonial (MACDOUGALL, 2001:15; SHOHAT y STAM, 2002). Además, en esta dinámica es importante abandonar la idea de la imposición difusionista que va del centro a la periferia y ver que en el proceso los grupos subalternos no sólo han elaborado a lo largo de la historia sus propias propuestas de representación, sino que también han reelaborado de manera activa los mensajes visuales a los que se han encontrado expuestos (ver POOLE, 1997:7 y PRATT, 1992: 7).

A la luz de estas consideraciones, sin embargo, la cualidad de la antropología de ser “compartida” o en “colaboración” depende más de la capacidad de los proyectos para establecer un terreno común donde quienes se vean involucrados puedan desarrollar diferentes tipos de intereses y negociar, combinar y materializarlos de forma colectiva. En otras palabras, el éxito o fracaso de tales experiencias compartidas tienen más que ver con su capacidad de articular procesos significativos y resultados claros para todos los participantes. Usando las palabras de Clifford Geertz, en vez de pensar en proyectos que busquen reglas o lineamientos fijos, tales experiencias deberían ser “interpretativas en búsqueda de significado” (citado en KUPER, 1986:541) y, más allá de

eso, yo agregaría, en busca de acción colectiva. En síntesis, estos deberían ser proyectos que busquen desarrollar una práctica antropológica con resultados y beneficiarios múltiples donde varios proyectos puedan integrarse en el mismo proceso colectivo.

Experiencias alternativas de transferencia de medios en el Tercer Mundo pueden ofrecer un marco para explorar las diferentes estructuras de propiedad, producción, distribución y consumo de los medios de comunicación. También pueden proveer nuevas formas para entender cómo las comunidades indígenas reciben, rechazan y transforman estos mensajes mediados por la tecnología masiva de comunicación (SCHWARTZ y JARAMILLO, 1986:68). En este contexto, las imágenes producidas por grupos subalternos, aunque también conlleven estereotipos, son normalmente de un orden diferente a las de los grupos dominantes debido a que por la posición ocupada en la historia de dominación social pueden tener diferente peso y significado, y proponer contra-verdades o contra-narrativas a las ofrecidas desde posiciones con más poder de representación. Dichas imágenes, sin embargo, deben a su vez luchar frente a los estereotipos hegemónicos que se han convertido en normalidad en el imaginario colectivo de la sociedad dominante. Como cualquier estereotipo, éstos se basan en la simplificación y generalización, o en la negación de la individualidad, y aunque éstos no tengan base real, sus consecuencias sociales sí son reales ya que el poder tiene la fuerza de convertirlos en discursos “verdaderos” (ver PIETERSE, 1992:10, 11; HALL, 1997:49; SHOHAT y STAM, 2002: 251).

Sin embargo, construyendo sobre puntos de partida contra-hegemónicos, es posible imaginar nuevas formas de colaborar con grupos subalternos en proyectos compartidos desde una perspectiva más horizontal. Estos esfuerzos colaboradores deberían de ser lo más transparentes posible sobre qué es lo que cada participante está tratando de ganar y, sobre este acuerdo, diseñar y negociar los mecanismos y productos de todo el proceso de producción. Un mejor entendimiento del “punto de vista del nativo” basado en tal colaboración puede llevar a un compromiso colaborador más profundo para crear productos compartidos con una circulación y consumo más equilibrados. A través de compartir de forma más responsable el conocimiento etnográfico con las comunidades, los antropólogos visuales pudieran estar en una mejor posición para responder a la “cuestión teórica constantemente discutida en los experimentos de comunicación alternativa: la relación entre la acción y la representación” (REYES MATTA, 1986:207).

Ahora bien, la producción audiovisual en colaboración es un ejercicio complejo que no está libre de riesgos y contradicciones. Contextos existenciales, económicos y políticos diferentes inevitablemente significan que cada participante tendrá diferentes expectativas acerca

del proyecto en su conjunto. Éstos desacuerdos –inevitables en cualquier interacción intercultural– provienen de la forma en las que las identidades y necesidades de los participantes se han desarrollado al interior de las asimetrías de poder. En ese sentido y como bien lo señalan Shohat y Stam, “no es simplemente cuestión de comunicarse a través de barreras, sino de distinguir las fuerzas que generan esas barreras en primer lugar” (2002:328). De otra forma y pese a buenas intenciones, la construcción colectiva de un texto con características multivocales con facilidad puede terminar enmascarando formas nuevas y sofisticadas de apropiación cultural donde las intenciones de “compartir” sean sólo una ilusión. Tal y como David MacDougall señala: “...la inclusión de narrativas indígenas siempre genera la pregunta de si el film está presentando afirmaciones indígenas o está meramente absorbiendo un mecanismo más dentro de sus propias estrategias narrativas” (1994:29). Asimismo, también existe la posibilidad de que la producción fílmica por su método y convenciones narrativas esté de entrada imponiendo patrones culturales que son ajenos a las comunidades donde la producción visual se está realizando (ver NOLASCO, 1991:45; FARIS, 1992:256, 257).

Claramente, una coincidencia de metas políticas y simpatía con los sujetos generalmente proveerá una apertura mayor en términos de colaboración de las comunidades en un proyecto compartido, particularmente debido a que fuerzas internas y externas puede que seduzcan a los sujetos antropológicos a desarrollar sus propias estrategias políticas a través del poder de representación que ellos perciben tiene el antropólogo. Sin embargo, los intereses operando en una determinada área son invariablemente mucho más complejos que una primera impresión puede ofrecer y se debe estar alerta de que este enfoque parcial inevitablemente anulará o minará otras voces subalternas también operando en la misma esfera social (ver LE BOT, 1995; NORDSTROM, 1995; STOLL, 1999).

Posiblemente, lo que está en juego en cualquier encuentro antropológico que busca procesos “compartidos” (y por extensión, prácticas “políticas” o “aplicadas”) es la forma en el que el poder para actuar y proponer es establecido y la forma en que los resultados son distribuidos entre los diferentes participantes. Estos dilemas no se resuelven fácilmente. Como afirma John Gledhill, en vez de un contrato entre individuos “el trabajo antropológico se encuentra embebido en estructuras académicas de poder que tienen configuraciones diferenciadas al interior de países particulares, pero a su vez también se encuentran en estructuras mayores de poder a nivel nacional e internacional (1994:210). Sin embargo, al interior de la esfera pública en la que operan tanto antropólogos como los sujetos de estudio, la producción en colaboración de imágenes puede constituir una relación

constructiva en donde se apoye y aliente a cada individuo para la edificación de su propia identidad a través de acciones colectivas concretas. Como afirmara Paulo Freire, la investigación debe de ser un involucramiento, no una invasión (1985).

Bibliografía citada

- ASAD, Talal, (1986), "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology" en James CLIFFORD y George E. MARCUS (comps.), *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, pp. 141-164.
- BARBASH, Ilisa Y Lucien TAYLOR, (1997), *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press.
- BARSAM, Richard M., (1992), *Non-Fiction Film: A Critical History*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press.
- CLIFFORD, James y George E. MARCUS (comps.), (1986), *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press.
- EDWARDS, Elizabeth (ed.) (1992), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press en asociación con el Royal Anthropological Institute.
- FARIS, James C. (1992a), "A Political Primer on Anthropology/Photography", en Elizabeth Edwards (ed.), en *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press en asociación con el Royal Anthropological Institute. pp. 253-263.
- FARIS, James C. (1992b), "Anthropological transparency: film, representation and politics" en Peter Ian CRAWFORD y David TURTON (comps.) *Film as Ethnography*, Manchester University Press, pp. 171-182.
- FLORES, Carlos Y., (1998), "El video indígena, entre la antropología y la modernidad" en *Anuario 1997*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, pp. 295-312.
- FLORES, Carlos Y. (1999), *Indigenous video, Memory and Shared Anthropology in Post-War Guatemala: Collaborative Film-making experiences among the Q'eqchi' of Alta Verapaz*, tesis de doctorado, Manchester, Inglaterra, Universidad de Manchester.
- FREIRE, Paulo, (1985), *Pedagogy of the Oppressed*, Londres, Pelican Books.
- GINSBURG, Faye, (1989), "In Whose Image? Indigenous Media From Aboriginal Central Australia" en *Commission on Visual Anthropology*, CVA Review.
- GLEDHILL, John, (1994), *Power and its Disguises: Anthropological Perspectives on Politics*, London, Pluto Press.
- HALL, Stuart, (1997), "The work of representation" en Stuart HALL (comp.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London y Nueva Delhi, Sage Publications en asociación con The Open University.
- HARVEY, Penny, (1993), "Ethnographic Film and the Politics of Difference: A Review of Film Festivals" en *Visual Anthropology Review*, Vol. 9 No. 1. California.
- HENLEY, Paul, (1998), "Film-making and Ethnographic Research" En Jon PROSSER (comp.) *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres, Falmer Press.
- HENLEY, Paul, (2001), "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica" en *Desacatos: Lo visual en antropología*, núm. 8, invierno 2001, México, pp. 17-36.
- HERNÁNDEZ, Octavio, (1990), "Antropología Visual: Notas para una definición", en *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 31, julio-septiembre, México, pp. 46-50.
- HUGHES-FREELAND, Felicia, (1992), "Representation by the Other: Indonesian cultural documentation" en Peter Ian CRAWFORD y David TURTON (comps.) *Film as Ethnography*, Manchester University Press, pp. 242-256.
- KOSSOY, Boris, (1998), "La Fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: La experiencia europea y la experiencia exótica", en *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*, Austin, University of Texas Press, pp. 18-54.
- KUPER, Adam, (1996), *Anthropology & Anthropologists: The modern British School*, (3era edición), Londres y Nueva York, Routledge.
- LE BOT, Ivon (1995), *La Guerra en Tierras Mayas: Comunidad, violencia y modernidad en Guatemala (1970-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LOIZOS, Peter, (1993). *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness, 1955-85*. Manchester University Press.
- LUTZ, Catherine A. y Jane L. COLLINS, (1993), *Reading National Geographic*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

- MAC DOUGALL, David, (1994), "Whose Story Is It?" en Lucien TAYLOR (comp.) *Visualizing Theory: Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*. Nueva York y Londres, Routledge, pp. 27-36.
- MAC DOUGALL, David, (2001), "Renewing ethnographic film: Is digital video changing the genre?", en *Anthropology Today*, Vol. 17, No. 3, junio, pp. 15-21.
- MOORE, Rachel, (1992), "Marketing Alterity" en *Visual Anthropology Review*, Vol. 8 No. 2. California.
- MURATORIO, Blanca, (1994), "Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX", en Blanca Muratorio (comp.) *Imágenes e Imagineros: Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, Ecuador, FLACSO, pp. 109-196.
- NOLASCO, Margarita, (1991), "Los medios audiovisuales y la antropología", en *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 35, julio-septiembre, México, pp. 42-49.
- NORDSTROM, Carolyn, (1995), "War on the Front Lines" en Carolyn NORDSTROM y Antonius C.G.M. ROBBEN (comps.), *Fieldwork under Fire: Contemporary Studies of Violence and Survival*. University of California Press, pp. 129-153.
- PIETERSE, Jan Nederveen, (1992), *White on Black: Images of Africa in Western Popular Culture*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- PINNEY, Christopher (1992), "The Parallel Histories of Anthropology and Photography", en Elizabeth Edwards (ed.), en *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press en asociación con el Royal Anthropological Institute. pp. 74-95.
- POOLE, Deborah, (1997), *Vision, Race and Modernity: A visual economy of the Andean Image World*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- PRATT, Mary Louise, (1987), "Fieldwork in Common Places" en James CLIFFORD y George E. MARCUS (comps.), *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, pp. 27-50.
- PRATT, Mary Louise, (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres y Nueva York, Routledge.
- REYES MATA, Fernando, (1986), "Alternative Communication: Solidarity and Development in the Face of Transnational Expansion" en Rita ATWOOD y Emile G. McANANY, *Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research, 1960-1985*. The University of Wisconsin Press.
- ROUCH, Jean, (1975), "The Camera and Man" en Paul HOCKINGS (comp.), *Principles of Visual Anthropology*. Chicago, Mouton Publishers.
- RUBY, Jay, (2000), *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- RUSSELL, Catherine, (1999), *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press.
- RYAN, James R., (1997), *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion Books.
- SCHWARTZ, Cristina y Oscar JARAMILLO (1986), "Hispanic American Critical Communication Research in Its Historical Context" en Rita ATWOOD y Emile G. McANANY, *Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research, 1960-1985*. The University of Wisconsin Press.
- SHOHAT, Ella y Robert STAM (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- SONTAG, Susan, (1979), *On Photography*. Harmondsworth, Inglaterra, Penguin.
- STOLL, David, (1999), *Rigoberta Menchú: And the Story of all Poor Guatemalans*, Westview Press.
- STOLLER, Paul, (1992), *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- TURNER, Terence, (1991), "The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-making in Kayapo Communities" en *Visual Anthropology Review*, Volumen 7., Número 2. California.
- TURNER, Terence, (1992), "Defiant Images: The Kayapo appropriation of video" en *Anthropology Today*, Vol. 8 No. 6, December 1992. Reino Unido.
- VAN DEN BERGHE, Pierre L, (1970), *Race and Ethnicity*, Nueva York, Basic Books Inc. Publishers.
- VILLELA F., Samuel, (1990a), "Fotografía y Antropología", en *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 29, enero-marzo, México, pp. 24-31.
- VILLELA F., Samuel, (1990b), "Panorama de la Antropología Visual en México", en *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 32, octubre-diciembre, México, pp. 38-43.
- VILLELA F., Samuel, (1998), "Fotógrafos viajeros y antropología mexicana" en *Antropología e Imagen*, Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época Volumen 5, Número 13, mayo/agosto, México, pp. 105-122.
- WORTH, Sol y John ADAIR, (1972), *Through Navajo Eyes: An exploration in film, communication and Anthropology*. Indiana University Press.