

LA ANTROPOLOGÍA VISUAL: ¿DISTANCIA O CERCANÍA CON EL SUJETO ANTROPOLÓGICO?

Carlos Y. Flores*

INTRODUCCIÓN

Este ensayo busca hacer un análisis crítico del papel que la fotografía y el cine/video han jugado en la antropología a lo largo de su desarrollo como disci-

plina.¹ 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

* Departamento de Antropología, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Realizó estudios en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, y continuó su formación doctoral en la Universidad de Manchester, Inglaterra, especializándose en el área de antropología visual. Luego se desempeñó como catedrático visitante en el programa de maestría del Departamento de Antropología de Goldsmiths College, Universidad de Londres, y actualmente es profesor/investigador de tiempo completo del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. También ha colaborado con comunidades indígenas de Guatemala, Chiapas y la ciudad de

México en proyectos de video comunitario. Correo electrónico: carlosyflores@aol.com

¹ No existe una definición acabada de lo que es la antropología visual ni a partir de cuándo se origina, pues lo visual siempre ha acompañado a la antropología en sus distintas corrientes desde que se establece como disciplina formal en el siglo xix, aunque generalmente de forma irregular e intermitente. Sin embargo, fue en los años treinta que Margaret Mead y Gregory Bateson comenzaron a introducir conscientemente perspectivas teóricas antropológicas a las representaciones visuales obtenidas durante sus trabajos con fotografía en el campo, especialmente en Bali y Nueva Guinea. Aun así, es

de poder que normalmente se desarrollan en el proceso de representación de un grupo social por el otro. 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 con 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 lla-

mado Otro antropológico rara vez deja de ser un monólogo de los grupos sociales dominantes, donde la voz o autorrepresentación del sujeto antropológico se encuentra normalmente ausente (ver Muratorio, 1994: 114).

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,³ no fue sino hasta 1816 que se in-

hasta la aparición del texto llamado “Antropología visual”, de investigación antropológica con fotografía de John y Malcolm Collier (1986), en los años sesenta que el término comenzó a usarse ampliamente en ámbitos académicos. Hoy en día, la discusión sobre los límites y alcances de la antropología visual sigue siendo un campo de debate dentro de la antropología en general. Para fines de este trabajo, se concebirá a la antropología visual como aquella antropología que: a) utiliza medios audiovisuales como apoyo a su trabajo de investigación, ya sea para acompañar la producción de textos escritos o como herramienta metodológica; 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 En realidad, este principio de la “cámara obscura” en el cual se basa la fotografía, ya había sido concebido teóricamente por Aristóteles. Luego, en el siglo ix, el ma-

ventó 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 al mundo exterior,⁴ a la vez que se imponía definitivamente a la vista como el sentido privilegiado en el proceso de construcción de imaginarios 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 Asia, África, Oceanía y América Latina. En este continente, Louis Comte hizo las primeras impresiones en Río de Janeiro, y Émile Mangel Dumesnil de la ciudad de México.⁵

temático árabe Ibn al-Haytham (o Alhazen) 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 le dieron ya una forma tangible a la idea (Barsam, 1992: 9).

⁴ 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 las que impulsaron 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 la década de 1830, 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).

⁵ En el diario mexicano *El Cosmopolita*, se leía el 29 de enero de 1840: “El domingo 28 se ha hecho en esta

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 (*ibid.*: 30). Sin embargo, sería en las siguientes décadas que la fotografía, vista como novedad y entretenimiento, se utilizaría de forma sistemática con fines más comerciales y científicos de parte de toda una serie de viajeros que salían particularmente de Europa (ver foto 1).

Foto 1. “Camera Obscura” (1705), en Edwards, 1992:20



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

capital el primer experimento de daguerrotipia y en unos cuantos minutos quedó la catedral perfectamente copiada” (citado en *ibid.*: 52).

expansión mercantilista y colonial. Así, la cámara se volvió un instrumento esencial para muchos exploradores, misioneros, viajeros profesionales, negociantes y administradores coloniales, quienes agregaron un instrumento 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 Alexander von Humboldt o Charles 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 lejanas. 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, y 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.⁶

Fue en este terreno donde la antropología ocupó un lugar relevante, pues dicha disciplina, lejos de estudiar “grupos huma-

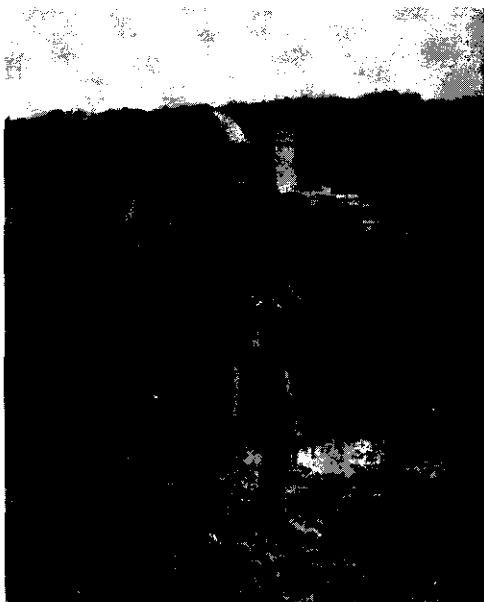
nos” en general, como su etimología lo indica, centró su interés, desde un principio, en los grupos que se habían desarrollado fuera de la cultura occidental. A través de la antropología, el poder de conocer otras culturas se transformó en una “verdad” racionalizada y observada. En sus orígenes, la antropología prestó mucho de los métodos de las ciencias biológicas ya no sólo en cuanto a las teorías evolucionistas de la época y en las concepciones de raza, sino en la observación, registro y clasificación de datos para crear un cuerpo bien estructurado de conocimiento empírico, positivista y científico.⁷ 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 física encontradas en lugares remotos (ver Asad, 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

⁶ La idea de raza, como construcción social, tuvo un fundamento ideológico no sólo 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.

⁷ 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).

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 estaba ayudando a determinar cómo actuar sobre el mundo (ver Poole, 1997: 7) (ver foto 2).

Foto 2. “Expansión colonial e imagen”, en Ryan, 1997:134



La fotografía tomó un espacio privilegiado en este proceso debido a su aparente capacidad de capturar “la realidad” de una forma “objetiva” y directa.⁸ 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 de reinventar culturas lejanas (Clifford y Marcus, 1986; Kuper, 1986). Expresiones culturales y rasgos físicos tales como indumentaria, raza y color de la piel se subrayaron por las diferencias y el significado social que se les atribuyó, el 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).⁹ A lo

⁸ Es muy común el énfasis que se da a la palabra *re-producción* 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, 1992:76).

⁹ 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 las sociedades en la órbita de la expansión colonial fue lo

largo de todo este proceso, la forma como se manejó la fotografía, en la práctica antropológica, dejó un complejo registro no sólo de los sujetos representados, sino del imaginario social de quienes tuvieron el poder de construir estas imágenes.

Si bien, no es útil encuadrar a todos los fotógrafos o antropólogos en un idéntico marco 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.¹⁰ 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, 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 (ver foto 3).¹¹

Foto 3. “Antropometría, raza y fotografía” (1870), en Edwards 1992:101



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).

¹⁰ 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).

¹¹ 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 éstos 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).

EL DOCUMENTAL Y LA REINVENCIÓN DEL TIEMPO Y DEL 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 (escenas que duraban 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 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 con el 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 había 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 formas en el proceso de edi-

ción 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 o cambiarles el orden. 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” (*ibid*: 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 Haddon¹² y Félix-Louis Regnault, quienes

¹² 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 Strait, 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 propor-

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). Otro pionero del también llamado “cine etnográfico” fue Edward Curtis¹³, quien en 1914 produjo *En la tierra de los cazadores de cabeza* con indios norteamericanos kwakiutl, con quienes dramatizó, con guión elaborado por él mismo, a los distintos personajes de su historia supuestamente basada en prácticas culturales del grupo como forma de documentar un estilo de vida en vías de desaparición. 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

cionó cartón para que miembros de la comunidad recrearan para la filmación las máscaras usadas con anterioridad (Henley, 2001: 18).

¹³ De Curtis son más conocidas sus cientos de fotografías sobre indios norteamericanos tomadas en la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁴ Malinowski incursionó brevemente en la producción fotográfica y cinematográfica durante su trabajo de campo entre los trobriandeses de Melanesia. Sin embargo, am-

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

bas 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 según él. 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 lo que podríamos llamar el pinto-resquismo 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, 1990a: 28).

¹⁵ Flaherty, el más conocido de los viajeros que hacían cine, pertenece a lo que se conoció como la tradición “romántica” de producción filmica, 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 itivivuits del norte de Canadá. Flaherty contó con la plena cooperación de parte de estos esquimales para la realización de su película, la cual posee poderosas evocaciones poéticas 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

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 las ideas de Regnault y empezaron a producir películas para apoyar sus estudios etnográficos, en buena parte para capturar y luego analizar formas de comportamiento cultural en movimiento, algo que no era posible hacer en forma textual y también guardar un registro visual de datos antropológicos para la posteridad. El trabajo de estos pioneros iniciadores de la tradición del relativismo cultural y de un enfoque más humanista de la representación de otros pueblos, 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 o influidos 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 filmicas 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 de tales prácticas era que

Allakariallak, murió de inanición dos años después durante una fallida expedición de caza (ver Barbash y Taylor, 1997: 22-26). Otra de sus películas es *Moana* (1926), filmada a lo largo de dos años y financiada por Paramount sobre la vida de los habitantes de la isla Savai'i en Samoa, y desarrollada sobre la experiencia colaborativa de largo plazo en el Ártico con los itinuvits. Este material ejerció una fuerte inspiración en Margaret Mead poco antes de su viaje a dicha región en los Mares del Sur, que daría paso a la ya clásica investigación antropológica *Sexo y temperamento en Samoa* (*Coming of Age in Samoa* - 1928).

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 los países industrializados se ha desarrollado principalmente con base en el estudio de sociedades ubicadas frecuentemente en sus colonias, ex colonias o áreas de influencia económica y política. En estos círculos académicos “primermundistas” son comunes las discusiones sobre la relación del antropológico “yo” occidental con respecto al “otro” no occidental. En México, la diferencia entre 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 ochenta y noventa 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.

la aparente inmovilidad, en el desarrollo social que se estaba recreando, señalaba cierta falta de dinamismo y poco poder de decisión y cambio de los pueblos encontrados. En un sentido más profundo, estos ejercicios 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 colonialismo.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 algunas 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 continuaron reproduciendo las diferenciaciones social y cultural anteriores de sus propias fronteras, desarrollando 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

nacientes países. Ya que 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 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 Cuáthemoc, Tecún Umán y Lempira en México y Centroamérica. El nativo vivo, sin embargo, tenía que ser antes transformado, domesticado y *civilizado*, para adecuarlo a las necesidades de dichas élites nacionales y además para homogenizarlo dentro de la categoría universalista liberal 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

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, Muybridge y Morley sobre monumentos arqueológicos en ruinas y grupos humanos de la época reforzaron todo este imaginario. En las colonias, las élites locales estaban profundamente influenciadas por estos trabajos "científicos" de las metrópolis.

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

¹⁸ En ese sentido son bien conocidas las etnografías de antropólogos 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.

y artesanías en procesos de estética folclorizante. Un vehículo que tuvo un papel relevante en este proceso fue el llamado *indigenismo*, movimiento a nivel latinoamericano cuya meta explícita fue la 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 en el seno de las nuevas naciones, los grupos dominantes 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, 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 con la producción cinematográfica, en 1939 se fil-

mó *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 de El Indio Fernández, primero, y luego la cinta *Raíces*, de Benito Alazraki, plantearon la esencia de lo campesino y de lo indígena del país, y de alguna forma los reclamos sociales de los indígenas. En la misma línea se encuentran *Macario*, basada en un cuento de Bruno Traven; *Tarahumara* de Luis Alcoriza y *El peyote, en busca de la vida*. Otras cintas que exploran la cuestión étnica vendrían en los años posteriores con directores como Felipe Cazals, Paul Leduc, Nicolás Echavarría y Alfonso Muñoz, éste 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 sesenta y setenta también se dieron propuestas de representación alternativa de grupos étnicos en otras regiones 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 “Cinema Novo” de Brasil, acuñaron el término “El Tercer Cine”, que desde una posición antiimperialista promulgaba la descolonización de la cultura (Shohat y Stam, 2002: 47). Esto influyó enormemente en cineastas como el boliviano Jorge Sanjinés, quien produjo etnoficciones en lenguas indígenas de su país, con la colaboración plena de las comunidades con las que trabajó, posiblemente influido también por otros procesos de liberación y descolonización que se daban

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 (Pieterse, 1992).

en otros continentes (como las guerras en Argelia o en Vietnam), y que de alguna manera estaban cambiando o desafiando 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 cientificista. 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 sujeto histórico (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, 1975; 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 cincuenta y durante los sesenta, por ejemplo, Jean Rouch, un ingeniero francés vuelto cineasta y etnólogo, logró la participación activa de miembros

de las comunidades estudiadas en África occidental en sus producciones cinematográficas. El imaginativo etnocineasta francés, creador del *cinema verité*, se había inspirado en otras experiencias 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 las 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. Stoller relata:

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

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 una retroalimentación 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 la fantasía como métodos para la exploración de la vida de la gente (1993: 46).

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*) (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 autorrevelación 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 apare-

cido 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, 1975:102).

Aunque las ideas de Rouch no impactaron significativamente al grueso de la práctica antropológica 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 y Stoller, 1992). Además, cuestionó la llamada “autoridad” y “objetividad” del autor sobre las 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 “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 en la antropología en general.²⁵

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, 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, este 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 como 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 periodos. En México, por ejemplo, miembros del taller de “cine directo”, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), al parecer trataron en los años sesenta de aplicar de manera crítica sus lineamientos generales. Lo mismo hizo la cineasta colombiana Martha Rodríguez y el ya mencionado Jorge Sanjinés en Bolivia. La obra de Rouch, sin embargo, sigue siendo prácti-

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 a tal abstracción, el actual clima posmoderno 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, 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 disminución, en tamaño, del equipo de registro visual, permitió en un momento dado realizar el antiguo sueño de Rouch de proveer cámaras para que los sujetos y pueblos estudiados por la antropología fueran capaces de producir sus propios documentos visuales, ya fuera por sí solos, con apoyo de ONG 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 sesenta y setenta 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 ochenta y noventa hubo un paulatino ascenso de los movimientos de reivindicación étnica entre los grupos indígenas de América Latina, cuya máxima expresión se dio 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, además del alzamiento zapatista en Chiapas poco después. El reacomodo económico provocado por las políticas neoliberales y el proceso de globalización de comienzos de los años noventa también ha jugado un papel importante en

camente desconocida hoy en día entre los círculos antropológicos mexicanos (ver Villela, 1990b: 42).

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.

En este contexto, el primer experimento en la línea de transferencia de medios audiovisuales a comunidades indígenas data de los años sesenta, 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 y 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, aun cuando fueron de hecho los productores de las películas.²⁶ No obstante, 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 antro-

logía visual y en la producción de cine etnográfico.

En los años setenta y ochenta, el desarrollo de nuevas tecnologías de comunicación, 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 ha habido antropólogos 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, que en los años noventa derivó en los Centros de Video Indígena en distintos estados del país (ver Flores, 2005: 11).

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,

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).

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 empezaron a ser apropiados por los nativos para sus propios fines, generalmente como forma de ampliar sus propias propuestas políticas y desarrollar procesos de concientización social.

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 que el mero hecho de proveer cámaras con fines de autorrepresentación 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, por su parte, al hablar de la experiencia brasileña del “Proyecto de Video en las Aldeas”, que el Centro de Trabajo Indigenista ha prestado desde 1987, señala que “el video se ha convertido en uno de los principales factores de cambio político y cultural entre los kayapó” (1991: 70). En estas discusiones, los antropólogos involucrados en el desarrollo de medios de comunicación indígena también han percibido las posibilidades positivas para las luchas políticas de estos pueblos indígenas, y los conflictos que tal cultura mediática puede 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 (...) tal vez mejor sería dejarlos solos” (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* de Occidente. También resalta que el consumo visual, en Europa y Estados Unidos, de nativos emplumados y semidesnudos utilizando cámaras de video, provee iconos 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 tienen 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 del exterior. Desde esta perspectiva, el concepto *mediación*, acuñado por Ginsburg, 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 donde la tecnología audiovisual es usada de forma dinámica (Ginsburg, 1989; Harvey, 1993). 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 (ver foto 4).

**Foto 4. “Indígenas zapatistas
interpelando con cámaras de video
al gobernador chiapaneco Pablo
Salazar”, en *La Jornada*, 20 de agosto
de 2002.**



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 y no sólo por los dominantes. 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” en el interior de los países industrializados, por el otro (ver Pieterse, 1992: 225; Shohat y Stam, 2002). Indudablemente estas “aperturas” han logrado cambios de percepción en la antropología, en general, y en la antropología visual, en particular, haciendo posible ahora 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 puede 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). Por otro lado, 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 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 resulta-

dos 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, agregaría yo, 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 no tengan base real, sus consecuencias socia-

les 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 contrahegemónicos, 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 transparente 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 coadjutor 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 Mata, 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. Estos desacuerdos —inevitables en cualquier interacción intercultural— provienen de la forma en la que las identidades y necesidades de los participantes se han desarrollado dentro de las asimetrías de poder. En ese sentido, y como bien lo señalan Shohat y Stam, “no es simplemente cues-

tión 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, 1992a: 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. No obstante, los intereses operando en una determinada área son invariablemente mucho más complejos que lo 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 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 inmerso 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, en la esfera pública en la que operan tanto antropólogos como sujetos de estudio, la producción en colaboración de imágenes puede constituir una relación constructiva y de mutuo empoderamiento, 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 (1985), la investigación debe de ser un involucramiento, no una invasión.

BIBLIOGRAFÍA

- ASAD, Talal (1986), "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology", in J. Clifford y G.E. Marcus (comps.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, California, 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*, Berkeley, University of California Press.
- BARSAM, Richard M. (1992), *Non-Fiction Film: A Critical History*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- CLIFFORD, James y George E. MARCUS (comps.) (1986), *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- COLLIER, John y Malcolm COLLIER (1986), *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- CHALFEN, Richard (1992), "Picturing Culture Through Indigenous Imagery: A Telling Story," in Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*, Manchester, University of Manchester Press, pp. 222-241.
- EDWARDS, Elizabeth (ed.) (1992), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven and Londres, Yale University Press in association with Royal Anthropological Institute.
- FARIS, James C. (1992a), "A Political Primer on Anthropology/Photography", in E. Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press in association with Royal Anthropological Institute, pp. 253-263.
- (1992b), "Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics", in P.I. Crawford y D. Turton (comps.), *Film as Ethnography*, Manchester,

- 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.
- (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, England, University of Manchester.
- (2005), "Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas Maya-Q'eqchi' de Guatemala", *Liminar: Estudios Sociales y Humanísticos*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica y la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, año 3, vol. III, núm. 2, diciembre.
- FREIRE, Paulo (1985), *Pedagogy of the Oppressed*, London, Pelican Books.
- GINSBURG, Faye (1989), "In Whose Image? Indigenous Media From Aboriginal Central Australia", *Commission on Visual Anthropology*, CVA Review, pp. 16-20.
- 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 and Nueva Delhi, Sage Publications in association with The Open University, pp. 13-74.
- HARVEY, Penny (1993), "Ethnographic Film and the Politics of Difference: A Review of Film Festivals", *Visual Anthropology Review*, vol. 9, num. 1, California, pp. 164-176.
- HENLEY, Paul (1998), "Film-making and Ethnographic Research", en J. Prosser (comp.), *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Falmer Press, pp. 42-95.
- (2001), "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica", *Desacatos: lo visual en antropología*, núm. 8, invierno 2001, México, pp. 17-36.
- HERNÁNDEZ, Octavio (1990), "Antropología visual: notas para una definición", *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", in P.I. Crawford y D. Turton (comps.), *Film as Ethnography*, Manchester, 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 W. Watriss y L. Parkinson (eds.), *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*, Austin, University of Texas Press, pp. 18-54.
- KUPER, Adam (1986), *Anthropology & Anthropologists: The Modern British School*, (3rd ed.), London and New 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, Manchester University Press.
- LUTZ, Catherine A. y Jane L. Collins (1993), *Reading National Geographic*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- MACDOUGALL, David (1994), "Whose Story is It?", in L. Taylor (comp.), *Visualizing Theory: Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*, New York and London, Routledge, pp. 27-36.
- (2001), "Renewing Ethnographic Film: Is Digital Video Changing the Genre?", *Anthropology Today*, vol. 17, num. 3, junio, United Kingdom, pp. 15-21.
- MOORE, Rachel (1992), "Marketing Alterity", *Visual Anthropology Review*, vol. 8 num. 2, California, pp. 16-26.
- MURATORIO, Blanca (1994), "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX", en B. 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", *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", in C. Nordstrom y A.C.G.M. Robben (comps.), *Fieldwork under Fire: Contemporary Studies of Violence and Survival*, Berkeley, University of California Press, pp. 129-153.
- PIETERSE, Jan Nederveen (1992), *White on Black: Images of Africa in Western Popular Culture*, New Haven and London, Yale University Press.
- PINNEY, Christopher (1992), "The Parallel Histories of Anthropology and Photography", in E. Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven and London, Yale University Press in association with 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, (1986), "Fieldwork in Common Places" in J. Clifford y G.E. Marcus (comps.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 27-50.
- (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York, Routledge.
- REYES MATA, Fernando (1986), "Alternative Communication: Solidarity and Development in the Face of Transnational Expansion", in R. Atwood y E.G. McNany, *Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research, 1960-1985*, Madison, University of Wisconsin Press.
- ROUCH, Jean (1975), "The Camera and Man", in Paul Hockings (comp.), *Principles of Visual Anthropology*, Chicago, Mouton Publishers.
- RUBY, Jay (2000), *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- RUSSELL, Catherine (1999), *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press.

- RYAN, James R. (1997), *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion Books.
- SAID, Edward W. (1995), *Orientalismo*, Madrid, Debate.
- SCHWARTZ, Cristina y Oscar JARAMILLO (1986), "Hispanic American Critical Communication Research in Its Historical Context", in R. Atwood y E.G. McANANY, *Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research, 1960-1985*, Madison, 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, England, Penguin.
- STOLL, David (1999), *Rigoberta Menchú and the Story of all Poor Guatemalans*, Boulder, Colorado, Westview Press.
- STOLLER, Paul (1992), *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago and London, 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", *Visual Anthropology Review*, vol. 7, num. 2, California, pp. 68-76.
- (1992), "Defiant Images: The Kayapo appropriation of video", *Anthropology Today*, vol. 8, num. 6, diciembre, United Kingdom, pp. 5-16.
- VAN DEN BERGHE, Pierre L. (1970), *Race and Ethnicity*, New York, Basic Books Inc. Publishers.
- VILLELA F., Samuel (1990a), "Fotografía y antropología", *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 29, enero-marzo, México, pp. 24-31.
- (1990b), "Panorama de la antropología visual en México", *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 32, octubre-diciembre, México, pp. 38-43.
- (1998), "Fotógrafos viajeros y antropología mexicana" *Antropología e imagen*, Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, nueva época, vol. 5, núm. 13, mayo/agosto, México, pp. 105-122.
- WORTH, Sol y John ADAIR (1972), *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film, Communication and Anthropology*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.