

# CINEMA TRANSCULTURAL\*

DAVID MACDOUGALL

TRADUCCIÓN DE JUAN MANUEL ESPINOSA

Transcultural: que trasciende las limitaciones de las culturas.

Transcultural: que cruza los lindes de las culturas<sup>1</sup>.

D

**ESDE UN PRINCIPIO**, la cualidad más notable y más mencionada de la fotografía ha sido su capacidad de registrar detalles particulares. Fue con esto que triunfó por encima de la pintura y del dibujo, al producir daguerrotipos donde cada cabello estaba en su lugar, fotos para archivos policiales, visiones panorámicas de la superficie lunar y documentos sobre personas exóticas y remotas. Al nacer el cine unos sesenta años más tarde, lo que las personas encontraron más fascinante fue de nuevo aquella capacidad de captar lo visible con inagotable detalle.

Algo menos mencionado, pero que subyace a la especificidad de la fotografía, es una segunda cualidad igual de importante. El registro del detalle único depende de su opuesto: la capacidad de la fotografía para convertir los rasgos comunes y corrientes del mundo en formas inmediatamente reconocibles. Sin esto, casi todas las fotografías serían confusas o ininteligibles. Tanto en fotos como en películas, incluso la extrañeza del sujeto más exótico tiene su contrapeso en una sensación de familiaridad.

\* MACDOUGALL, DAVID; TRANSCULTURAL CINEMA. © 1998 Princeton University Press.  
Reprinted by Permission of Princeton University Press

<sup>1</sup> Adaptado del Oxford English Dictionary, segunda edición (Simpson y Weiner, 1989). La definición exacta es la siguiente: "Que trasciende las limitaciones o que cruza los lindes de las culturas; que atañe a más de una cultura; intercultural".

Mientras que los recuentos escritos siempre se han esforzado por esculpir descripciones precisas a partir de un repertorio general de palabras, la fotografía introdujo un modo de descripción donde lo particular parece encabalgarse sin esfuerzo alguno sobre lo general.

Este atributo de la fotografía produjo en aquel entonces una complicación para las nacientes ciencias humanas, las cuales dedicaban cada vez más esfuerzos en identificar las diferencias entre una y otra sociedad. Es una complicación que aun hoy se deben esforzar en aceptar. Las fotografías y las películas, al reiterar lo familiar y lo reconocible, constantemente trascienden y reencuadran su propia especificidad. A lo largo de la historia del cine etnográfico, este subrayar de las continuidades visibles de la vida humana ha desafiado las nociones preponderantes que la antropología tiene sobre la cultura y sobre la diferencia cultural, y en cierto sentido se ha opuesto a ellas. El cine etnográfico ha sido comúnmente entendido como transcultural, en el sentido familiar de que cruza lindes culturales –de hecho, el término mismo insinúa una conciencia y una mediación de lo no familiar–, pero también es transcultural en su otro sentido: que desafía las limitaciones. Nos recuerda que la diferencia cultural es como mucho un concepto frágil, a menudo deshecho por percepciones producto de afinidades repentinas entre nosotros y aquellos que aparentemente son tan distintos a nosotros.

### REPRESENTACIÓN Y DIFERENCIA

Las fotos y las palabras se dirigen a nosotros tanto en un nivel general como particular, pero lo hacen de maneras distintas. Esta diferencia tiene implicaciones importantes para la representación etnográfica, pues provee a las películas y a los escritos de cualidades contrastantes y, en ciertos casos, contradictorias. La escritura es general con respecto a su uso de signos extensamente aplicables (el sistema de palabras) y con respecto a su capacidad para la expresión abstracta. La fotografía, en cambio, es general con respecto a su representación de las continuidades físicas del mundo. Si bien ambas son capaces de hacer que otras sociedades aparezcan como muy diferentes a la propia, cada una también tiene su manera de contrarrestar este potencial. Se ha dicho que la escritura torna a la persona o a la costumbre que no vemos en algo más extraño al aislarla de sus alrededores, dándole así carta blanca a la imaginación del lector. Al mismo tiempo, las descripciones escritas inevitablemente despojan incluso a los objetos más extraños de algunos de sus detalles, dándoles una forma más genérica y culturalmente asimilable. Un árbol en la escritura sigue siendo miembro de la categoría de los árboles; una persona es en primer lugar la idea de una persona, algo parecido a nosotros, y no tanto un ensamblaje de rasgos ajenos<sup>2</sup>.

2 Por supuesto, es posible que nunca hagamos referencia (o incluso pensemos) en árboles, si usamos términos como roble, olmo, acacia, etc. Sin embargo, aunque estas palabras son más específicas, siguen siendo exten-

Las descripciones escritas expresan lo que puede ser comprendido en sus propios lenguajes, y, por lo tanto, están ciegas (o son poco hospitalarias) a las cosas ajenas a ellas. Como lo señala Stephen Tyler, esto supone “un proceso de doble ocultamiento, pues el texto etnográfico puede representar al otro como diferencia sólo en cuanto él mismo se oculte, y puede revelarse a sí mismo sólo en cuanto oculte a lo otro” (Tyler, 1987: 102). Al presentar lo particular, la escritura etnográfica desvanece o limita muchos detalles sensoriales que podrían impresionarnos o repelerarnos si hubiéramos de confrontarlos directamente. En cambio, las fotografías son asombrosamente particulares y no discriminan detalles, pero constantemente reiteran las formas generales que contienen lo particular. Estas formas incluyen los rasgos en común de ser humano que se toman como dados de antemano y, por lo tanto, son usualmente dejados fuera de las descripciones etnográficas escritas, en parte, porque los intereses de los escritores yacen en otro lugar, pero también con el fin de ser económicos. Imaginen tener que escribir, cada vez que se menciona una persona, que caminó en dos piernas, que tenía una cabeza, una cara, dos brazos, en fin. No obstante, cada imagen visual de una persona nos muestra esto explícita y redundantemente<sup>3</sup>.

Estos atributos especiales de representación importan en última instancia, de las maneras más obvias y, aun así, por lo general, de las maneras menos señaladas. Fotografías y escritura producen dos recuentos muy distintos de la existencia humana, sin importar cuánto se esfuerzen cineastas y escritores por describir las mismas cosas. La escritura se las arregla, por medio de la insinuación, para evocar los rasgos ordinarios y la subestructura de toda una escena, y luego concentra su atención en unos cuantos detalles cruciales. Esto puede generar un énfasis desproporcionado en los detalles y, por sí solos, producir una presencia exacerbada, o una extrañeza<sup>4</sup>. En comparación, el recuento producto de películas es al mismo tiempo más y menos extraño que el de la escritura. Lo que se señala y lo que se deja sin señalar forman una continua copresentación, incluso cuando los detalles son expresamente señalados para indicar atención. Así, por un lado, las fotografías nos hacen notar las diferencias visibles entre grupos humanos al enfatizar las particularidades del tipo de cuerpo,

---

samente aplicables hasta que uno se ponga al nivel del árbol conocido (por ejemplo, “el olmo del pueblo de Putney”). Si los lenguajes de ciertas sociedades parecen estar más circunscritos al contexto en determinadas categorías, las fotografías parecen estar más circunscritas al contexto que cualquier lenguaje.

- 3 No sobra decir que acepto que muchas imágenes visuales sólo muestran la cara de una persona, y que algunas personas vivas no tienen dos brazos y dos piernas. Mi punto es general.
- 4 Gilbert Lewis (1986) ha señalado el potencial surrealista que tiene la descripción escrita de detalles aislados en la etnografía. André Breton, Tristan Tzara y otros surrealistas utilizaron esta posibilidad en su poesía, y Michel Leiris concibió un glosario que muestra el sugerente poder de las palabras en aislamiento, por ejemplo, “humain-la main humide”. Para James Agee, el lenguaje de la realidad era “el más pesado de los lenguajes”, debido a “su inhabilidad de comunicar simultaneidad junto a cualquier inmediatez” (Agee y Evans, 1960: 236-37).

vestido, adornos personales y vivienda. Éstos son los rasgos exóticos y a menudo atractivos de otras sociedades presentados por la televisión, los folletos de turismo y las revistas populares (ver Lutz y Collins, 1993). La literatura popular también pone particular atención a productos y tecnologías locales distintivas, y a ceremonias en las cuales las creencias son simbolizadas por medio de prácticas elaboradas y de objetos rituales. Por otro lado, las películas y las fotografías también transmiten rasgos mucho menos diversos y más fácilmente reconocibles de la apariencia y de la sociabilidad humanas. Esto forma el otro polo de la literatura de viajes, expresado estereotípicamente con fotos de rostros sonrientes y de escenas del trabajo diario, así como de típicas relaciones familiares de afecto, cooperación e intercambio. La literatura de viajes, por lo tanto, logra combinar exotismo junto con una reafirmación reconfortante de lo familiar.

De estos dos polos de la literatura de viajes, la antropología, al menos durante este siglo, ha tendido a reforzar el primero de ellos. La extrañeza del detalle etnográfico ha sido acompañada de una búsqueda de la alteridad, pues es alrededor del polo de la diversidad humana que la antropología se ha definido a sí misma como disciplina. Los antropólogos pueden refutar esto al argumentar que la antropología, de hecho, ha ido en contra del exotismo de la literatura de viajes por medio de la demostración de la racionalidad de otras sociedades, lo común que son sus prácticas para ellas mismas, y, en general, al promover la ética pública del relativismo cultural. Más aún, una parte sustancial de la antropología se concentra en encontrar estructuras generales de la organización, del comportamiento y del pensamiento humanos. Sin embargo, es la diferencia cultural, y no tanto la continuidad, lo que está inscrito en los más profundos niveles de la indagación antropológica. Como Nicholas Thomas ha observado, “es muy fácil transformar un apropiado reconocimiento de la diferencia [...] en la idea de que otras personas *tienen* que ser diferentes” (Thomas, 1991: 309). Podría decirse que la práctica de *escribir* antropología ha desempeñado un papel significativo en esta orientación.

Los escritores etnográficos no sólo escogen no registrar muchas de las continuidades transculturales que las imágenes ponen de relieve, sino que, además, no pueden hacerlo, puesto que estas continuidades aparecen como la base sobre la cual se dibujan las figuras de la antropología. Otras continuidades (de la biología, de la psicología) son a menudo dejadas a un lado, pues pertenecen más a la naturaleza que a la cultura. La escritura contribuye a esta tendencia al favorecer cierto tipo de descripciones. Los entornos visuales y los intercambios físicos de la vida son difíciles de describir, incluso para los novelistas. En la antropología, los escritores, por lo tanto, tienden a favorecer la categorización, en vez de la descripción detallada de las observaciones. De esta manera, lo visible y lo físico a menudo pasan de

largo por la red de la escritura antropológica y se convierten en algo atenuado, si no invisible.

A medida que la antropología ha cambiado a lo largo del siglo, la representación visual ha pasado de ser un desafío para ella, hasta convertirse en una irritación. El entusiasmo con el cual los primeros antropólogos recibieron el cinematógrafo fue reemplazado por una frustración por su dificultad técnica y por una aversión a sus conexiones con el entretenimiento popular. Las imágenes de la gente, sin importar cuánto pudieran ellas revelar sobre la cultura material, poco ayudaban a la comprensión de sus mundos conceptuales o de los funcionamientos internos de sus sociedades. Además, algo implícito en esta aversión a las imágenes no era el hecho de que no revelaran nada, sino que no revelaban lo necesario. La antropología estaba preocupada por la diferenciación cultural, mientras que las imágenes revelaban un mundo de identidades más moduladas y yuxtapuestas. Un interés en las cosas visuales tenía, por lo tanto, la capacidad de reajustar las perspectivas de la antropología, pero sólo a cambio de crear una contracorriente, como la que W. J. T. Mitchell ha denominado “un momento de turbulencia en los bordes internos y externos” de una disciplina (Mitchell, 1995: 542). La antropología visual ha contribuido a dicha contracorriente. Ya está influyendo en la manera en que los antropólogos conciben las fronteras culturales en el mundo moderno, incluida la frontera más persistente, la que se encuentra entre “nosotros” y “ellos”.

### LA PERSONA COMO FENÓMENO

Cuando críticos estructuralistas y postestructuralistas discuten obras escritas o fílmicas tienden a reducir ambas al estatus neutro del “texto”. Las palabras pierden su mordacidad, su pasión y su encanto. Las películas son tan sólo otro “discurso”. Cuando los antropólogos reseñan películas etnográficas, las tratan como variantes visuales de escritura antropológica, las cuales, si bien han sido elaboradas en otro medio, están sujetas al mismo tipo de “lecturas”. Esta perspectiva asume que hay puntos en común (y resultados en común) para toda indagación etnográfica –en esencia–, una perspectiva no preocupada por las diferentes maneras de acometer tal empresa. La atención, por lo tanto, recae en las cuestiones formales, filosóficas, y a veces en las cuestiones políticas. ¿Cómo están estructuradas las películas en comparación con las etnografías escritas? ¿Qué metodologías emplean? ¿A los intereses de quién atienden? Las películas pueden incluso ser consideradas como propuestas de nuevos modelos para la escritura etnográfica, como respecto a su autorreflexividad o a su uso del montaje (ver Marcus, 1990). Sin embargo, en casi ninguna de estas discusiones se menciona la singular diferencia verdaderamente radical entre escritura y cine: qué tan distintos son los dos *en cuanto a objetos*, y en cuanto a lo que contienen.

Aquí los críticos no están siendo evasivos. Sencillamente, es muy difícil que tal comprensión surja desde lo abstracto, una vez que la distinción entre escritura y cine ha sido reducida a algo irrelevante, y cuando ya se ha demostrado que uno puede realizar las mismas operaciones críticas en cada uno de ellos. La aparente obviedad de la distinción entre los “textos” verbales y visuales tiene el poder de bloquear, subsumir o hacer parecer insignificantes otras consideraciones de diferencia. El hecho de ver películas o fotografías tampoco remueve necesariamente estas anteojeras, pues nos hemos habituado a considerar las imágenes visuales como información, o mejor, como *demostraciones de sí mismas*. Armados con el entendimiento de que las imágenes siempre son “acerca” de algo, podemos mirar casi cualquier imagen con impunidad. La reacción (o la ausencia de ella) descrita por las agencias de socorro internacional como “fatiga de la compasión” es en verdad una fatiga de clasificación: las imágenes de las madres e hijos con hambre son de inmediato reclasificadas por sus espectadores como ejemplos del *problema* de la hambruna.

Tratar las imágenes simplemente como otra forma de discurso lleva a una subsiguiente desconsideración de su contingencia histórica. Una fotografía deja de mostrarnos a alguien o algo en particular: en cambio, anuncia un tema o plantea una cuestión. Eventualmente, esto es reflejado en qué imágenes se elaboran. Como señala Roland Barthes acerca de la mayoría de fotografías que buscan el escándalo, “en cada caso somos despojados de nuestro juicio, alguien más se ha estremecido por nosotros, reflexionado por nosotros, juzgado por nosotros; el fotógrafo nos ha dejado sin nada, con la excepción tal vez de un simple consentimiento intelectual” (Barthes, 1979: 71). Dai Vaughan hace notar que los ejecutivos de la televisión británica han comenzado a considerar el documental de una manera similar. En sus instrucciones a los directores, “parecen estar diciendo que lo necesario es una ‘impresión’ de un ‘tipo’ de evento, y no tanto el registro de un evento en específico” (Vaughan, 1985: 707).

Tal vez algo más preocupante es la renuencia de muchos escritores a aceptar el singular registro expresivo con el cual las imágenes se dirigen a nosotros. Una fotografía, al igual que un párrafo, puede ser un objeto en una página, pero a cada uno lo estudiamos de maneras muy distintas. Una fotografía siempre contiene más que sus significados, y menos que ellos. Dos retratos pueden categorizarse como fotos de mi padre, pero ninguno tiene el significado de “padre”. Esto tiene consecuencias importantes, incluso en el nivel de la información. Una película o una fotografía pueden contarnos mucho acerca de cómo se ve una persona, pero no su nombre, y, no obstante, éste es uno de los logros más fáciles de una descripción escrita. La diferencia entre un film y un texto escrito es, en última instancia, mucho más grande que entre una fotografía y una placa de rayos X, o entre un libro científico y un poema,

o incluso entre una forma familiar de biología y alguna que encontremos en algún planeta distante. Es de otro orden, mucho más cercano a la diferencia entre la pipa de Magritte y su dibujo, o a mi mano que tengo enfrente y a la imagen que tengo de ella en mi memoria.

Estas distinciones de percepción y de pensamiento afectan la manera en que distinguimos un grupo humano del otro y de nosotros mismos. Si la escritura dirige nuestra atención a ciertos aspectos de la vida humana y las imágenes visuales a otros, las maneras en que demarcamos las diferencias culturales son puestas en duda, incluso, la noción misma de diferencia cultural. ¿En qué fundamentos, o en qué detalles en particular, podemos basarnos para definir los grupos humanos como culturalmente “otros” (para usar ese tan abusado término)? ¿Acaso ciertas personas en cualquier grupo no tienen más en común con sus vecinos, quienes hablan una lengua distinta, que con sus propios parientes? En vez de ser una sola característica, ¿no es acaso la otredad una lista de variables que está siempre alerta a unas diferencias y no a otras? Si es así, ¿qué juicios traen estas categorías consigo?

Esta cuestión puede ponerse en términos de qué partes del espectro humano registran con mayor fuerza nuestras diversas representaciones. Si, por ejemplo, hubiéramos de equiparar la apariencia física y la organización social con diferentes tipos de ondas electromagnéticas, y hubiéramos de poner radios en manos de ciertos investigadores y cámaras en manos de otros, ¿qué “vería” cada uno de ellos? La analogía es imperfecta porque los sistemas representacionales no son equipos de medición; sin embargo, están predispuestos a ciertos tipos de contenido y tienen una profunda influencia en las decisiones de sus usuarios.

Al discutir las contradicciones implícitas en las categorías antropológicas, Richard Shweder cita la respuesta de Nelson Goodman a la idea de tomar una foto “fiel” de todo. “Este mandamiento simplón me desconcierta, pues el objeto frente a mí es un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un tonto, y mucho más” (Goodman, 1968; Shweder, 1984a). Aquí vemos, por supuesto, sólo la perspectiva humana: el trazado del mapa sensorial del mundo hecho por un perro sería muy distinto. Sin importar estas dificultades, los antropólogos generalmente han asumido que las fotos habrían de apoyar y de extender sus hallazgos. ¿Pero no es acaso más probable que al construir un objeto distinto, las fotos los contradigan?

¿Cómo hemos de describir la diferencia entre las palabras “Un jefe piel de leopardo”, el pie de una fotografía en *The Nuer* de Evans-Pritchard, y la fotografía

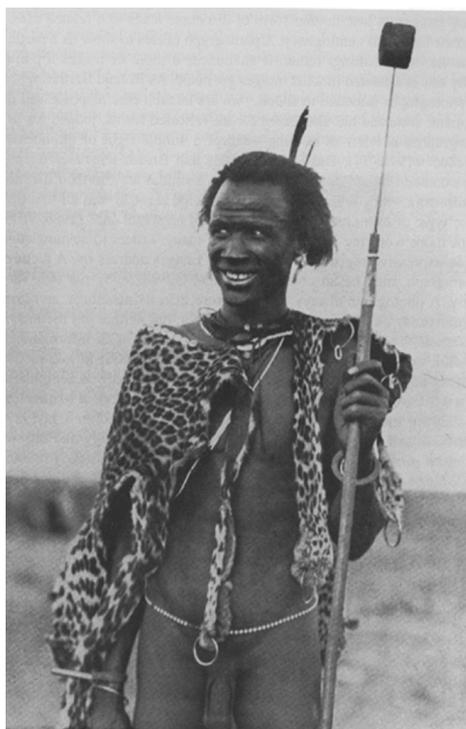


Figura 1: Un jefe piel de leopardo, de *The Nuer* por E. E. Evans-Pritchard (Placa XXIV).

que lo acompaña, atribuida a F. D. Corfield?<sup>5</sup> (ver la figura 1). ¿O el pie de foto “Joven (Gaajok oriental) amarrando collar de pelo de jirafa a un compañero” con su fotografía?<sup>6</sup> (ver la figura 2). Cada una podría ser la semilla de un trabajo más grande: la leyenda de la fotografía podría desarrollarse en un libro, la fotografía, en una película. El pie de foto nos presenta el código escrito de algo que uno podría afirmar, una definición ostensiva (o demostrativa) del tipo: “Éste es un joven *nuer*”.

La fotografía, algunos podrían afirmar, es tan sólo un tipo diferente de código para una declaración similar; en vez de ser unas cuantas letras impresas, sería unas cuantas tonalidades de grises. Según este punto de vista, la fotografía (si bien es una representación icónica) es, al igual que una declaración escrita, una construcción social y cultural. Después de todo, nos presenta una imagen que, comparada con las normas de la visión humana, está reducida, aplanada, en blanco y negro; es el producto de un diseño particular de lentes y de una perspectiva albertina, encu-

5 Placa XXIV. F. D. Corfield fue un comisionado de distrito en Nuerland, y Evans-Pritchard lo describe con simpatía en el prólogo a *The Nuer* como “amigo et condiscipulo meo” (Evans-Pritchard, 1940: vii).

6 Placa I.



Figura 2: Joven (Gaajok oriental) amarrando collar de pelo de jirafa a un compañero, de *The Nuer* por E.E. Evans-Pritchard (Placa I).

drada por medio de convenciones estéticas (por ejemplo, “el retrato”), por medio de relaciones de poder (“apropiación,” “colonialismo,” “vigilancia,” “la mirada masculina”), por medio de la ideología (ciencia occidental, humanismo liberal), etcétera.

Pero si catalogamos de esta manera lo que la fotografía comparte con la escritura, estamos a su vez enmascarando las importantes diferencias que hay entre ellas. Probablemente en el nivel más simple de todos, el pie de foto escrito nos presenta una categoría de persona (a la cual se le ha fijado la categoría “Nuer”), mientras que la fotografía nos presenta ante todo el fenómeno de un hombre. En ambas fotografías el hombre le sonríe holgadamente a alguien o a algo afuera del marco de la foto, sugiriendo así su propia experiencia en aquel momento. No hay nada que nos diga que éste es un hombre nuer, al menos que seamos capaces de reconocer los signos distintivos de la cicatrización facial nuer (*gar*) o deducir la información cultural menos específica, como el trabajo de los abalorios en la cabeza, el peinado, los brazaletes, la piel de leopardo, el tipo de lanza, etc. Una fotografía menos detallada, como la placa XVII (“Niño recogiendo excremento para combustible [*lou*]”), podría haber sido tomada en cualquier lugar del África subsahariana, y, sin embargo, no deja de ser particular, en cuanto sustrae a este niño del resto de la Historia (ver la figura 3). El

niño mismo nos da la espalda y parece afirmar algo así como “niño” o “niño africano”. La fotografía no me dice que el niño es nuer, mucho menos que es lou. No hay vestido ni cicatrices a la vista. El empajado del techo es lo único que nos proporciona una verdadera clave. ¿Por qué incluye Evans-Pritchard esta foto? La placa XIII provee una foto igualmente poco reveladora de una niña desnuda en un jardín de mijo. En ella uno podría adivinar que la niña no es ni *turkana* ni *jie*, pues su fisionomía no es la correcta, la ausencia de vestido es poco común; pero al alejarme de mi área de conocimiento, estos juicios se hacen cada vez menos precisos. Podría ser una niña *acholi*, o *teso*, o *dinka*. ¿A quién y en qué contexto le importarían estas categorías?

Para muchas personas estas preguntas palidecen al lado de la presencia de la fotografía de esta persona: esta persona que nos encara desde un tiempo y un lugar remotos. Podríamos decir, de hecho, que el contenido de una fotografía es abrumantemente físico y psicológico, antes que cultural. Por ello trasciende la “cultura” de una manera que la mayoría de descripciones etnográficas no pueden hacerlo, no sólo al subordinar diferencias culturales a contenidos más visibles (incluido otro tipo de diferencias como las físicas), sino también al recalcar los rasgos en común que atraviesan los lindes culturales. En contraste con la escritura etnográfica, esta transculturalidad es un rasgo dominante en el cine y la fotografía etnográficos<sup>7</sup>.

Se podría argüir que a menudo también tendemos a *ver* transculturalmente, y si es así, probablemente será por razones muy parecidas a las que he esbozado para las fotografías, pues no hay cualidades *inherentemente* transculturales en las imágenes en cuanto imágenes. Lo que sí hay, en cambio, son convenciones para producir tales imágenes (como en el omnipresente “close-up”, y en la acción misma de “encuadrar”), en nuestras respuestas aprendidas en el momento de observarlas y en las diferencias circunstanciales entre el mirar de todos los días y el observar imágenes previamente hechas, las cuales tienden a concentrar los efectos transculturales de fotografías y películas.

7 El mismo argumento también podría extenderse a la ideología. No hay duda de que las fotografías expresan suposiciones que el fotógrafo tiene sobre el sujeto. Por ejemplo, un discurso colonial específico puede ser entrevisto en un grupo de fotos de una reunión *nuba* tomadas en 1929, el año antes de que Evans-Pritchard iniciara su trabajo de campo, como lo demuestra James Faris (1992). Como lo sugiere este caso, es más probable que los códigos ideológicos surjan de una muestra más amplia, como ocurre con el corpus de las fotos de *National Geographic* estudiadas por Lutz y Collins (1993), que en una única fotografía como la de Corfield. Pero incluso cuando este mensaje ideológico es bastante claro, como en las fotografías burlonas o racistas, la integridad del sujeto, por lo general, lo soslaya y le responde. Por ello, también podemos decir que una fotografía es física y psicológica, antes que ideológica.

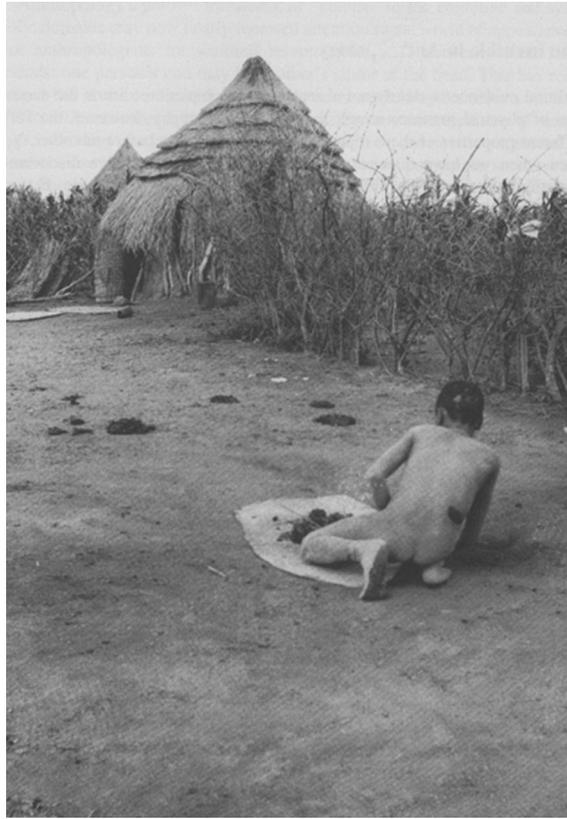


Figura 3: Niño recogiendo excremento para combustible [lou] de *The Nuer* por E. E. Evans-Pritchard (Placa XVII).

Estas convenciones no sólo tienen que ver con las condiciones particulares que rodean los dos tipos de mirada, sino también con las diferencias físicas entre los procesos fotográficos y la fisiología de la visión humana<sup>8</sup>.

8 Éstos son asuntos que merecen una exploración más cabal que la que puedo dar aquí. Involucran factores como los diferentes contextos y las condiciones efímeras de la visión cotidiana, y la probabilidad de que cualquier tipo de encuadre traiga consigo una intencionalidad que altere nuestra concepción de lo que está en el marco. La fisiología de la mirada puede también ser importante a la hora de incentivarnos a ver imágenes fotográficas como representaciones de significados más generalizados (y, por ende, transculturales) que los que vemos en nuestra vida diaria o durante el trabajo de campo antropológico. Los estudios de la visión más recientes sugieren que nuestra impresión de “encuadrar” sujetos con nuestros propios ojos (a diferencia del encuadre de las cámaras) es más psicológico que físico, y que en realidad nosotros vemos de una manera muy fragmentada e impresionista, pues construimos un esbozo mental a partir de muestras muy limitadas y de lo que *asumimos* que está enfrente de nosotros. (No obstante, también hay evidencia que contradice esto en las prodigiosas hazañas visuales de ciertos artistas autistas como Nadia y Stephen Wiltshire; ver Selfe [1977; 1983] y Sacks [1995]).

## LO INVISIBLE EN ANTROPOLOGÍA

Es claro que la evidencia cultural no está ausente en las representaciones visuales, ni tampoco lo está la evocación de la presencia física en la etnografía escrita; sin embargo, las muy diferentes características de estas representaciones nos ofrecen una antes que la otra. E incluso después de haber descubierto las otras propiedades, hemos descubierto algo ontológicamente distinto. El joven nuer inscrito en la etnografía de Evans-Pritchard es “Todos los jóvenes”, los jóvenes que sufren el *gar* y que hacen incursiones de caza y que pasan por el matrimonio. Es cierto que puedo extraer mucha información de oraciones del tipo: “Cuando un nuer menciona un buey, su pesadumbre habitual desaparece y habla con entusiasmo, lanzando los brazos al aire para mostrarte la forma en que guió sus cuernos” (Evans-Pritchard, 1940: 38). Pero este joven nuer, el producto de la escritura de Evans-Pritchard y de mi imaginación, es difícilmente el mismo que veo en la placa I.

Sugiero que, en las fotografías y en las películas, las particularidades culturales pueden ser tan sólo las modulaciones y las extrañezas que vemos elaboradas en el manto de la existencia humana. El peso que la antropología adhiere aquí a la diferencia cultural, y a sentidos culturales específicos (por ejemplo, los bueyes líderes de manada entre los Nuer), probablemente no se pierde, pero es supeditado por nuestras respuestas a las expresiones de “pesadumbre” o “entusiasmo” de un individuo, o a actos como los de lanzar los brazos al aire, incluso si las respuestas y las acciones mismas están condicionadas culturalmente. ¿Entonces, a qué equivale el objeto etnográfico –la persona– en nuestras representaciones desiguales? ¿Es acaso, en fotografías y películas, tan sólo una inocente vislumbre inicial de alguien que reconocemos como humano, y en los escritos, un conjunto de principios culturales? ¿En qué medida puede cada forma compensar sus limitaciones para mostrar así la experiencia vivida y además los principios subyacentes de una forma de vida? Pero estas preguntas pueden ser las equivocadas. Dado que cada medio tiene propiedades distintas, no deberíamos entonces preguntar: ¿qué es lo que cada uno nos permite “malinterpretar” provechosamente, interpretar a contrapelo? ¿Qué vacíos nos induce a llenar? Los distintos géneros de escritura y de producción de imágenes vienen equipados con sus esperados modos de interpretación, con sus vías hacia sus significados previstos. Los libros y artículos académicos asumen que una lógica de reflexión y juicio será aplicada cuando se los lee, y las películas asumen una lógica de reconocimiento y extrapolación cuando se las ve. ¿Nos podemos beneficiar acaso de romper estas reglas? ¿Qué reificaciones culturales y distinciones deberíamos abordar con sospecha en la escritura etnográfica; qué evidencia de diferenciación cultural deberíamos buscar debajo de las superficies transculturales del cine? Además, ¿cuándo deberíamos dejar

a un lado las prácticas del racionalismo occidental y volvernos receptivos a los patrones de semejanza que al parecer vemos? Si hasta cierto punto hemos dejado que las palabras nos colonizaran, ¿acaso el cine no nos provee de lo que Ashis Nandy, en otro contexto, ha llamado “conocimiento social alternativo”?<sup>9</sup>

El traslado gradual de la “cultura” en la antropología a los dominios cognitivos y simbólicos probablemente justifica la renovada atención al mundo de las apariencias. Para los antropólogos, las semejanzas transculturales generalmente han sido falsos amigos: el asentimiento de una persona puede ser la negación gestual de otra. Esto ha reforzado las dimensiones invisibles de la cultura, fortaleciendo definiciones como la de Clifford Geertz, en la que la cultura es “un patrón de sentidos históricamente transmitidos e incorporados en símbolos, un sistema heredado de concepciones expresadas de forma simbólica a través de los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus perspectivas acerca de la vida” (Geertz, 1973a: 89). Excepto cuando incluyen poderosos símbolos visuales (en películas de rituales, por ejemplo), las imágenes visuales cada vez más a menudo han sido vistas como incidentales para la antropología. Lo visible casi ha desaparecido como un significante de cultura, menos tal vez en la imaginación popular y en ciertas tradiciones antropológicas más antiguas que hacen énfasis en el folclor y en las artesanías. Sin embargo, durante gran parte del siglo XIX la cultura fue concebida en gran medida en términos de apariencia: raza, vestido, adornos personales, formas ceremoniales, arquitectura, tecnología y bienes materiales. La etnología temprana dibujó y fotografió exhaustivamente objetos visuales. Los símbolos visuales se asocian más a la cultura material que a la vida interior. Mitos y otros textos orales fueron recogidos casi que como artefactos, en paralelo a los muestreos científicos y a las catalogaciones de especímenes animales, vegetales y minerales. Y, no obstante, a pesar de la pasión por la minucia de los fenómenos culturales, la antropología del siglo XIX fue en un sentido más transcultural en su perspectiva que la antropología que le sucedió. La teoría de la evolución enlazó efectivamente a las personas entre sí al otorgarles un lugar en la misma jerarquía humana. Sin importar cuán extraños fueran sus comportamientos, se asumía que eran debidos a la ignorancia y a la superstición. Que pudieran vivir en mundos mentales significativamente distintos era un paso a dar mucho más grande.

Como sabemos, ese paso se dio en gran medida por medio del estudio de lenguajes; y si el interés por mitos, proverbios y terminologías era una forma de coleccionismo, fue también el caballo de Troya de la lingüística. Con los estudios del lenguaje las concepciones antropológicas de la cultura se despla-

9 En su prefacio a *The Intimate Enemy* (Nandy, 1983: xvii).

zaron gradualmente de lo externo a lo interno, de los artefactos y del comportamiento visible al conocimiento y a la cognición invisible. Las fotografías y el cine mudo no servían cuando se trataba de lenguaje, y eran casi igual de inútiles a la hora de estudiar otros sistemas simbólicos como el parentesco o el ritual. Eran incluso más inservibles para documentar valores y creencias. Exceptuando el trabajo de Bateson y Mead en Bali, con su orientación altamente psicoanalítica, casi no hubo intentos por parte de cineastas etnográficos de filmar la cultura como un estado interior, aun cuando en el cine experimental y ficcional se había estado explorando la experiencia subjetiva desde la época del cine mudo. El cambio sólo ocurrió cuando se hizo posible la producción de cine etnográfico con sonido, y, eventualmente, el poder filmar a las personas hablando con sonido sincronizado. Aun así, tuvieron que pasar años para que las palabras provinieran de los sujetos antropológicos y no de los cineastas.

Los antropólogos, por lo tanto, han tenido razones prácticas y conceptuales para sentirse desencantados de lo visual. Si miramos aun más allá, podremos encontrar también razones estratégicas. A medida que la antropología abandonaba la teoría evolutiva, empezó a fascinarse con la idea del individuo que hace trabajo de campo, quien tiene como misión añadir una pieza más al tapiz de la diversidad humana. Se buscaban la unicidad y la consistencia interna de los grupos humanos, o los principios subyacentes a las instituciones de áreas culturales más grandes (como en la economía de las dotes entre los pastores africanos, la reciprocidad *kula*), una tendencia expresada de manera más clara en el hermetismo de la etnografía funcional británica. Allí la perfección orgánica de una sociedad parecía ser la justificación misma de su existencia. Este sentido de singularidad de forma y de valores se convirtió, en el trabajo de Ruth Benedict y de muchos otros, en una estética e incluso en una prueba moral de la autenticidad cultural. Gupta y Ferguson (1992) han argüido que la dispersión espacial de las personas incrementó este holismo al hacer del aislamiento geográfico un signo implícito de diferencia cultural. Esto reforzó la preconcepción popular de que los pueblos desconocidos eran ineluctablemente ajenos y extraños. Podemos también añadir que los recuentos escritos sobre pueblos que en el mejor de los casos podían ser vistos en unas cuantas fotografías borrosas, o cercanos sólo a través de exhibiciones surrealistas en los museos, incrementaban la distancia representacional a la distancia geográfica. Además, el prestigio de un antropólogo no se veía resentido al descubrir algo antes desconocido y volver de tierras lejanas para escribir sobre ello.

La inversión disciplinaria en campos independientes de estudio y la celebración de la diferencia cultural también han reforzado las tendencias de ver

el comportamiento y la conciencia humana como construidos culturalmente. La idea de la cultura como el *sine qua non* del ser humano se objetiva a tal grado que, al menos entre antropólogos norteamericanos, los grupos humanos han sido hasta hace poco comúnmente denominados como “culturas”. La escritura se presta para las explicaciones culturales, en cuanto permite al escritor representar una sociedad desde adentro, basándose en las experiencias participativas del trabajo de campo. La representación visual que en cierto sentido presenta el mundo cultural interno desde afuera, en cambio, hace énfasis en la capacidad de acción social y en los patrones más reconocibles de interacción social. Me refiero aquí a expresiones de placer o disgusto, a las maneras en que las personas se mueven o “habitan” sus alrededores, sus usos del espacio, habilidades comunes de manufactura, y muchas interacciones recurrentes de la niñez y la adultez.

Un gran interés antropológico se ha enfocado recientemente en la identidad personal, la práctica corporal y el papel de los sentidos y de las emociones en la vida social. Sin importar que sean vistos como “culturales”, por un lado, o biológicos, psicológicos o sociales, por el otro, esto depende tanto del propio interés teórico del antropólogo como de qué parte del fenómeno se está analizando. La identidad sexual tiene tanto dimensiones sexuales como de género. Los estadios de la vida pueden ser definidos de varias maneras pero también dependen de la edad física. La rabia es una categoría cultural pero también una respuesta psicológica y fisiológica. La manera en que uno concibe estos asuntos puede ser influida por el medio de expresión de uno mismo. Las representaciones visuales expresan con facilidad los rasgos externos y conductuales de las emociones, y las claves visuales de la identidad, aspectos que las descripciones escritas expresan sólo con dificultad. Por lo tanto, las imágenes de las personas en una calle pueden revelar continuidades que atraviesan lindes subculturales (de vestido, gestuales, asociativos) que no son percibidos o son enmascarados en recuentos escritos, donde aparecen de manera más prominente definiciones de categorías culturales de las personas.

Si bien tanto la escritura como el cine registran algunos elementos transculturales, aquellos que registran son distintos. La escritura, por lo general, enfatiza estructuras básicas, como las de parentesco o intercambio, y las películas, gestos y experiencias comunes. Una sonrisa, incluso si esconde turbación o enojo, aun así expresa algo fundamental en las relaciones humanas: el deseo de parecer sociable, de prorrogar el contacto. (Esto se aplica, en sentido general, incluso a la “sonrisa de despidio” cuando le muestran a uno la puerta). Al escribir acerca de las emociones, a menos que éstas se ubiquen en contextos narrativos específicos, se tiende a convertirlas en categorías culturales desconectadas. La tendencia en la escritura antropológica de interpretar emociones en términos

de construccionismo cultural ha sido criticada por no lograr darle a la emoción un lugar en el contexto más amplio del pensamiento, de la incorporación y de la acción social (Lyon, 1995; Lyon y Barbalet, 1994; Wikan, 1991: 292).

Este énfasis diferencial tiene consecuencias importantes para la representación etnográfica en un nivel más general. Las imágenes y los textos escritos no sólo nos cuentan cosas de maneras distintas; nos cuentan cosas distintas. Si bien la conformación cultural de la identidad y de la emoción tal vez no pueda ser comunicada en una película etnográfica de igual manera que en la escritura, su papel en la interacción social puede ser expresado más claramente, y esto puede que sea igual de necesario para una comprensión antropológica. Por ejemplo, para entender la forma de la iniciación ritual en la película *Imbalu* de Richard Hawkins y Suzette Heald (1988), sobre la circuncisión entre los Gisu de Uganda, requiere que sea vista como una creación cultural. Para comprender su eficacia se requiere una comprensión del miedo que acompaña la iniciación, el cual se crea en relaciones sociales específicas. De manera similar, las películas y los trabajos escritos comunican aspectos contrastantes del uso del poder, bien sea al nivel de la familia o del Estado. Los métodos para ejercerlo pueden variar culturalmente, pero muchos de los efectos (el sufrimiento, la opresión, el hambre) no lo hacen.

62

Un rasgo significativo de representación fílmica abordado sólo por unas cuantas etnografías en “primera persona”<sup>10</sup> es el sentido de lo única que es la identidad personal de los actores sociales. Esto ofrece la posibilidad de comparar a través de anchos golfos culturales por medio de semejanzas de personalidad y de comportamiento social. De esta manera, las películas reproducen algunas de las experiencias del trabajo de campo. No es extraño para los antropólogos, luego de un largo período en el campo, observar que alguien mira o habla o se relaciona con otros exactamente de la misma manera que un amigo o un profesor, incluso cuando ambos pertenezcan a sociedades ciertamente distintas y hablen idiomas diferentes<sup>11</sup>. Esto tiene implicaciones a la hora de entender qué rasgos de personalidad consideramos culturalmente específicos o típicos de ciertas sociedades, y a la hora de valorar al sentido de identidad y autonomía de los individuos. Desde una perspectiva, el concepto del individuo puede que sea una absoluta necesidad para la interacción humana, pero desde otro punto de vista, se ve que varía en gran medida, incluso hasta llegar al punto de ser declarado como prácticamente ausente en algunas sociedades (ver Dumont, 1970; Geertz, 1973b; Geertz, 1983).

10 Ver, por ejemplo, *Nisa* (Shostak, 1981), *The Children of Sánchez* (Oscar Lewis, 1961) y *Baldambe Explains* (Lydall y Strecker, 1979). Historias de vida etnográficas anteriores incluyen *Baba of Karo* (Smith, 1954) y *Worker in the Cane* (Mintz, 1960).

11 Un gran número de personas y, en efecto, no académicos para quienes un dueño de camellos turkana podría representar el “otro cultural” por excelencia han respondido al ver a Lorang en el film *Lorang's Way* diciendo: “¡Es exacto a mi padre!”.

En sus retratos más vívidos del individuo, las películas, por lo tanto, proveen de diferentes perspectivas a las cuestiones de los enlaces entre cultura y personalidad. Muchos de los postulados de la integración cultural general elaborados por los proponentes de la Escuela de Cultura y Personalidad en los años cuarenta y cincuenta han perdido su credibilidad (Shweder, 1991), pero la escritura antropológica continúa haciendo generalizaciones sobre actores sociales y promulgando ideas de uniformidad cultural. Es claro que a veces las películas giran hacia la idea de la personalidad generalizada, pero ellas pueden tal vez revelar más complejidades sobre los modales y el comportamiento individual que incluso las “densas” descripciones antropológicas de eventos públicos, como las exhibiciones islandesas de carneros o las peleas de gallos en Bali<sup>12</sup>. Las películas reviven muchas de las eternas preguntas de la antropología. ¿Qué tan sujetos están los actores sociales individuales a las normas culturales y a los contextos sociales? ¿Con qué frecuencia los desafían? ¿Existe alguna persona que encarne una “cultura”? ¿Qué tan disponibles están los diferentes modelos culturales en una sociedad?<sup>13</sup>. Algunos individuos pueden llegar a combinar con éxito líneas conflictivas de pensamiento “normativo” que coexisten en sus comunidades. Otros pueden parecer que actúan inconsistentemente, que se rigen por distintos códigos en distintas circunstancias. Más aun, otros pueden parecer que actúan completamente por su cuenta, inspirados (como es cada vez más posible) por otro modelo observado desde la distancia, o con base en alguna forma privada de comprensión. Pero aquí estamos lidiando con variables múltiples. ¿Qué tan a menudo son las palabras y las imágenes mismas las autoras de tales percepciones?

Se pueden hacer preguntas similares en otras áreas (por ejemplo, ¿cómo es representado el trabajo o el tiempo?) recalcando los contrastes entre los trabajos visuales y escritos, entre la descripción escrita y la representación visual. En muchos sentidos, las imágenes proveen maneras de percibir la humanidad que no sólo son transculturales sino preantropológicas: imágenes en las cuales la cultura se percibe como el trasfondo y no tanto como la figura de las relaciones humanas. Films en lenguajes no conocidos, en los cuales gran parte no es comprensible, comunican, sin embargo, la existencia objetiva de personas en

12 El artículo de Geertz sobre las peleas de gallos (1972) es bastante conocido. Hastrup (1992) caracteriza el film como una descripción “lígera” al compararla con textos escritos, usando la exhibición de carneros como un ejemplo. Para una crítica de Hastrup, ver Taylor (1996).

13 Esta pregunta la respondió con confianza Clifford Geertz en el siguiente diálogo con Richard Shweder en 1980: “Shweder: Lo que estás diciendo es que todas las ideologías culturales están presentes en todas las culturas, al menos de una manera incipiente. El patrón balinés o marroquí está disponible en nuestro sistema tanto para adultos como para niños, y la pregunta es cuánto tomamos de ese sistema, cuánto amplificamos, representamos y consagramos de él. Geertz: ¡Exacto!” (Shweder, 1984b: 16).

otros medios, las tonalidades afectivas de muchas de sus relaciones y la lógica de muchas de sus actividades. Aquí la “cultura” no aparece como el rasgo definitorio de la vida (en efecto, en fotografías el *concepto* de cultura simplemente no puede aparecer) sino como un conjunto de inflexiones del mundo reconocible. Para los antropólogos, el cine, por lo tanto, trae a la memoria los encuentros diarios durante el trabajo de campo, de los cuales se extrae el conocimiento antropológico. De cierta manera, reinstaura su “otro” conocimiento: los momentos precisos que sobresalen con más ahínco que cualquier conclusión subsecuente. Aquí los seres humanos existen primero en sus cuerpos y en ciertas predisposiciones características con respecto al mundo. Si ellos son conscientes de su “cultura” es, por lo general, para exhibir cierta ironía con respecto a ella, como si estuvieran seguros de una ambigüedad que cada sociedad concede a sus miembros.

### LOS DESAFÍOS DE LAS IMÁGENES

Si las imágenes nos muestran a los individuos como únicos en conciencia y cuerpo –cada persona es distinguible de todas las otras–, son menos capaces de indicarnos las reglas de las instituciones culturales y sociales con las que se rigen. Al igual que el habla está acompañado de las vocalizaciones y los gestos que culturalmente se han extendido más (o que son más específicos) que los códigos del lenguaje hablado, las fotografías y las películas revelan aspectos coloquiales de la vida humana superpuestos sobre sistemas de organización más rígidos. Se podría decir, entonces, que las fotos son como los sonidos más específicos del lenguaje, pero cargados de muchos de sus sentidos más generalizados.

Sin embargo, las imágenes pueden revelar otros sistemas, no menos formales, ocultos por las categorías logocéntricas de la escritura. Por ejemplo, podemos ver fácilmente que dos personas están cavando hoyos en el suelo pero no podemos ver que lo están haciendo por razones distintas. Esto se puede considerar como una limitación obvia de la representación visual –su insensibilidad respecto al mundo cognitivo– pero también puede considerarse como otra sensibilidad, una que da acceso a un rango distinto de fenómenos (por ejemplo, *cómo* cavan hoyos las personas). Si el cine etnográfico nos presenta una mirada en apariencia menos específica en términos culturales que la escritura etnográfica, también nos alerta sobre una distribución distinta de características humanas específicas. Éstas conciernen maneras de presentarse, de parecer y de hacer, en vez de nombrar, conceptualizar y crear. Si bien los antropólogos siempre han estado interesados en estos temas, han tendido cada vez más a tratarlos como expresiones visibles de un orden subyacente. Se ha creído, por lo tanto, que lo visible significa un sistema de características secundarias y no primarias. Sin importar las semejanzas que devalen entre otros y nosotros mismos, las imágenes sólo ocultan una realidad más profunda que nos separa a “nosotros”

de “ellos”. Sin embargo, es posible poner esta relación al revés, tomar lo visible como lo primario, como un punto de inicio alternativo.

Una perspectiva visual refuta muchos de los indicadores clásicos de los límites entre grupos culturales. También refuta el *concepto* de límites, al enfatizar más las modulaciones graduales entre grupos y con respecto a patrones de préstamo e intercambio, elementos que los recuentos escritos, por lo general, dejan a un lado por ser atípicos, o simplemente los ignoran<sup>14</sup>. Las películas y las fotografías tienden casi siempre a incluir indicadores reveladores de estos contactos, sin importar cuánto intenten presentar una sociedad como aislada y homogénea. Más aún, al dar igual peso a los elementos que los científicos sociales consideran como biológicos, psicológicos o de alguna manera “externos” a la cultura, las imágenes ponen en duda la importancia relativa de los factores “culturales” con respecto a otras fuerzas de las relaciones humanas. Por estas razones, la antropología visual prácticamente no puede dejar de desafiar los textos escritos. No sólo expone lo transcultural como un problema para la antropología, sino que es contracultural (en el sentido antropológico) al llamar la atención sobre el significado de lo no “cultural”<sup>15</sup>.

Las películas etnográficas pueden prestar un apoyo inesperado al llamado de algunos antropólogos para “escribir contra la cultura”, como lo afirmó Lila Abu-Lughod (1991). Recientemente, ha habido intentos de rechazar o por lo menos reconfigurar el “concepto de cultura”, un esfuerzo que, de hecho, se remonta a las reservas sobre la cultura expresadas por Lowie y Sapir en los años veinte y treinta. El debate de hoy en día incluye intervenciones de escritores como Edward Said, James Clifford y Arjun Appadurai. Hasta hace poco, la etnografía ha incentivado lo que Gupta y Ferguson llaman “la ficción de las culturas como fenómenos diferenciados, con apariencia de objetos, que ocupan espacios diferenciados” (Gupta y Ferguson, 1992: 7). Pero la cultura, como lo ha dicho Appadurai, es crecientemente “fractal”. La cultura como concepto también tiene una historia compleja y polémica, y ella misma es fácilmente esencializable, al igual que el “concepto de cultura” puede ser acusado de esencializar mucho de las sociedades humanas. Y siempre está la posibilidad de que los conceptos alternativos que se proponen, tales como “discurso” (extraído de Foucault) o “habitus” (extraído de Bourdieu), tomen funciones e implicaciones similares a las que ellos hoy en día cuestionan<sup>16</sup>. Sin embargo, las recientes críticas del concepto de cultura son con-

14 Recientemente, por supuesto, la perspectiva contraria, expresada en gran parte de la antropología posmoderna –de que todos los límites culturales son, de hecho, fluidos y porosos–, ha alcanzado un estatus casi canónico.

15 Hay que admitir, no obstante, que las películas pueden, de hecho, reforzar en ciertos espectadores más límites culturales que los que tratan de refutar, por medio de un énfasis en los elementos exóticos que permanecen sin ser lo suficientemente contextualizados en otros aspectos de la vida diaria.

16 En gran parte de la escritura actual, ellos ya lo han hecho. Para una discusión de la historia de los desafíos al concepto de cultura, ver Brightman (1995).

vincentes, pues señalan un gran espectro de distorsiones y limitaciones: las tendencias que fomenta en sus usuarios de tratar abstracciones como realidades, de ver la humanidad como hecha de entidades diferenciadas y delimitadas, de insinuar una uniformidad y una coherencia que las sociedades no tienen, de negar a grupos sociales un lugar en el tiempo y en la historia, y (una crítica hecha por Said y Appadurai, en especial) de perpetuar distinciones coloniales entre intelectuales de Occidente y el resto de los “otros” no-occidentales. Para compensar esto, Abu-Lughod propone abandonar el término “cultura” y adoptar nuevas estrategias de escritura etnográfica, enfocándose en discursos antagónicos, en vez de “culturas” monolíticas, examinando las interconexiones, en vez de las separaciones entre grupos e individuos (interconexiones de identidad, poder, posicionamiento), y escribiendo “etnografías de lo particular”. Estas sugerencias tienen mucho en común con lo que han hecho las películas etnográficas, si no siempre, sí de manera notable. Teniendo en cuenta que las películas han anunciado muchos de los cambios por los que estos escritores abogan, tal vez ya han creado cierta incomodidad entre los académicos más conservadores. Probablemente, es sintomático del recelo de la antropología por lo visual el hecho de que rara vez se hace referencia a películas etnográficas como parte de la literatura antropológica en un dado tema, o bien referencias a películas en general. Como un ejemplo de ello, en el mismo volumen donde aparece el ensayo de Abu-Lughod, las películas no se mencionan en la sección de referencias, aunque el texto de Appadurai dedique más de dos páginas al film de Mira Nair *India Cabaret* (1985), llamándolo un “brillante modelo” de etnografía (Appadurai, 1991: 205-8).

La crítica de las “culturas” discretas apunta a los orígenes del concepto en la historia colonial y a sus subsiguientes ramificaciones ideológicas. Talal Asad (1986) ve las interconexiones globales como sistemáticamente mal representadas en las descripciones occidentales, y la representación etnográfica distorsionada por el poder de los lenguajes más “fuertes” sobre los más débiles. Los conceptos antropológicos, por medio de su popularización y de sus efectos en diseño de políticas, en última instancia influyen en cómo las personas interpretan sus propios deseos, potenciales e identidades sociales, especialmente en contextos modernos de movilidad y de discursos públicos que compiten entre sí. Las imágenes visuales, con respecto a sus propiedades transculturales, pueden tener una capacidad particular de representar continuidades a través de entornos globales en apariencia radicalmente disímiles, lo que Appadurai describe como “paisajes étnicos” y asimila a paisajes en las artes visuales: los paisajes en donde la “urdimbre” de supuestas comunidades estables y diferenciadas “es completamente atravesada por la trama de la movilidad humana, a medida que más y más personas y grupos deben afrontar la realidad y las consecuencias de desplazarse de un lugar a otro, o las fantasías de querer hacerlo” (Appadurai, 1991: 192).

La representación visual, hay que señalarlo, tiene implicaciones tanto interculturales como transculturales. Las imágenes, al posicionarse fuera del sistema de “culturas” y de estados-nación, crean nuevos enlaces basados en puntos de reconocimiento entre grupos sociales que de otro modo estarían separados. Los medios basados en la visualidad –incluidos el cine, la fotografía, la televisión y el video– ya han minado significativamente las percepciones estereotípicas de la identidad nacional, a menudo encarando intereses nacionalistas<sup>17</sup>. Una perspectiva transcultural incluye el cambio cultural, el movimiento y el intercambio, lo cual permite acomodar más adecuadamente la experiencia de muchos occidentales, al igual que las poblaciones a menudo identificadas como indígenas, migrantes o diaspóricas. El video y el cine etnográficos, que en algún momento fueron vistos como reforzadores de los lindes culturales establecidos, son considerados cada vez más como parte de un espectro más amplio de representaciones culturales, muchas de las cuales están dedicadas a aquellas mismas problemáticas y contradicciones de mantener culturas indígenas y diferenciarlas (Ginsburg, 1994; Nichols, 1994).

En un nivel más básico, los medios visuales producen documentos interculturales simplemente en su coinscripción de cineastas y de sus sujetos en el mismo trabajo (si asumimos que ellos no vienen de trasfondos idénticos). Las acciones del cineasta de mirar están codificadas en la película de la misma manera que la presencia física del sujeto. Esto es fundamentalmente distinto al trabajo escrito, el cual es una reflexión textual sobre experiencias previas. Las películas etnográficas casi siempre contienen algún trazo de este cruce de mentes y cuerpos, sin importar si ésta es o no su intención. Al situar al cineasta explícitamente dentro del espacio social, interactuando con los otros, obras tempranas como *Bataille sur le grand fleuve* de Rouch (1950) o *Tourou et Bitti* (1971), y otras más recientes como *Is What They Learn Worth What They Forget?* de Lisbet Holtedahl y Mahmoudou Djingui (1996) y *Contes et comptes de la cour* de Eliane de Latour (1993), expresan la subjetividad y la inmediatez de estos encuentros interculturales.

La transculturalidad en el cine no sólo tiene implicaciones interculturales sino también *interdisciplinarias*. Tiende a restaurar algunas de las conexiones entre la antropología y la sociología que fueron rotas en los años cincuenta por la división entre ideación símbolo y la agencia social de la producción material (Brightman, 1995: 512). Conecta la “cultura” con el mundo físico e histórico de los actores sociales. Esto incluye una renovación del interés por la conciencia de individuos par-

<sup>17</sup> Ellos pueden, por supuesto, también crear y perpetuar estereotipos, pero en el mundo contemporáneo los medios electrónicos y fotográficos parecen ser más responsables de esparcir –y hacer evidente esta expansión– la cultura popular internacional (apoyados por el capitalismo transnacional), que de promover las identidades regionales. La pintura, la literatura traducida y la música (en los siglos XVII y XVIII, por ejemplo) han tenido un papel transcultural e intercultural similar, y continúan teniéndolo.

ticulares, en vez de simplemente perspectivas *émicas*, en un sentido más amplio. Al conectar la antropología con la psicología del individuo, cuestión abogada desde hace mucho tiempo por Sapir (1949b), las imágenes revelan aspectos de lo que él llamaba “la estructura más íntima de la cultura” (1949a: 594).

Los aspectos audiovisuales y sinestésicos del cine también apoyan (y, tal vez, incluso contribuyeron) al creciente interés antropológico por la experiencia sensorial. Esto ha fortalecido los nexos de la antropología con áreas tales como la etnomusicología y la medicina, y, en general, la somatización de la experiencia social y cultural<sup>18</sup>. Si bien sería erróneo negar la posibilidad de acceso a la experiencia sensorial por parte de la escritura antropológica, la antropología visual se abre más directamente a lo sensorial que los textos escritos y crea formas psicológicas y somáticas de intersubjetividad entre el espectador y el actor social. En las películas, adquirimos una identificación con otros por medio de una sincronía con sus cuerpos, que se hace posible en gran parte gracias a la visión, un fenómeno discutido en algún detalle por Merleau-Ponty (1964) y por teóricos del cine como Vivian Sobchack (1992). El cine también tiene la capacidad de crear más intercambio entre la antropología y la estética visual, separada antes como “antropología del arte” (y, antes de eso, como “arte primitivo”). Aquí el cine y la fotografía presentan una mirada más integrada de las experiencias estéticas de la vida diaria, al ampliar la definición de “antropología visual” para incluir en ella la antropología *de lo visual*, aspecto defendido por Worth, Pinney y otros (Banks y Morphy, 1997; Pinney, 1995; Worth y Gross, 1981).

El potencial interdisciplinario de la antropología visual se extiende incluso más, a través de sus aspectos performativos, pues por lo menos el cine es una forma de *performance*. Por medio de películas es que estamos expuestos a la dimensión ilocucionaria no sólo del ritual sino también de la autopresentación e interacción social de todos los días, tal vez moviendo así el concepto antropológico de cultura un tanto más cerca de lo que Bourdieu llama *habitus*. Las películas etnográficas pueden recrear los contextos dramáticos específicos dentro de los cuales se interpretan, en última instancia, las fuerzas sociales y culturales, haciendo que la literatura (y lo que Victor Turner llama “dramas sociales”) sea más relevante para la antropología. El cine también puede proveer una plataforma más accesible que las palabras para lo que Renato Rosaldo (1986) llama “la narrativa novelística” en etnografía, y para incorporar el suspenso y las respuestas de los escuchas, a quienes él considera como cruciales para las narrativas orales. Las narrativas etnográficas también se articulan con creencias políticas y morales al implicar a sus lectores y espectadores en respuestas emocionales parti-

18 Para una visión panorámica de estos estudios, ver Lock (1993). Trabajos como los de Stoller (1989), Feld (1982), Taussig (1987) y Csordas (1993a) tienen un reciente interés en esta área.

culares. *Jaguar* de Rouch (1967) evoca la libertad amoral del viajero, habitante temporal e invasor fabuloso, mientras que (como anota convincentemente Elizabeth Mermin [1997]) la ambigüedad moral del protagonista en *Joe Leahy's Neighbours* (Connolly y Anderson, 1988) parece crear respuestas fuertemente emocionales en los espectadores, quienes tienden a redirigirlas a los cineastas, en una especie de tendencia de “culpar al mensajero”<sup>19</sup>.

El sonido en las películas conecta en mayor grado la antropología visual con la lingüística y con la sociolingüística. En vez de presentar transcripciones del habla, el cine es capaz de reproducir casi todo el rango visual y auditivo de la expresión verbal. Esto incluye gestos y expresiones faciales, pero tal vez algo más importante: la voz. Las voces están más encarnadas en una película que las caras, pues la voz *pertenece* al cuerpo. Las imágenes visuales de la gente, por contraste, resultan sólo de una reflexión de luz de sus cuerpos. En un sentido corporal, por lo tanto, estas imágenes son pasivas y secundarias, mientras que una voz emana activamente del cuerpo mismo: es un producto *del* cuerpo. Como observó Roland Barthes, viene del *hocico*, lo cual en un animal es el sistema completo de nariz, mandíbulas y boca (Barthes, 1975: 66-67)<sup>20</sup>. Las cualidades del habla están, sin embargo, siempre presentes en las películas y, si bien contribuyen sustancialmente a comprender a otras personas (a menudo, como se ha dicho antes, de maneras transculturales), tienden a pasar desapercibidas. No obstante, el habla inevitablemente acerca a la antropología al momento físico e histórico por medio de su énfasis en contextos específicos, casi siempre “atravesados” por la evidencia de movimiento, intercambio y globalización de Appadurai. Es más difícil para las películas que para los textos ignorar lo que consideran superfluo cuando el hecho superfluo está encarnado en su objeto de estudio.

19 Christian Metz proporciona una interpretación freudiana a tales respuestas a las películas, al argüir que la satisfacción del espectador “debe permanecer dentro de ciertos límites, no debe pasar el punto en que la ansiedad y el rechazo son activados”. De otro modo, la película (en términos kleinianos) sería tomada como un “mal objeto”. Después de señalar que las películas pueden ser rechazadas por ser aburridas (“el *id* no está siendo lo suficientemente alimentado por la diégesis”), continúa diciendo: “Pero la agresividad contra la película –cuya forma consciente en ambos casos consiste en declarar que a uno no le gustó, es decir que es un mal objeto– puede resultar igualmente de una intervención del superego y de las defensas del ego, que están asustadas y contraatacan cuando la satisfacción del *id* ha sido, o bien muy intensa, como ocurre con películas “de mal gusto” (gusto que luego se convierte en una excelente excusa/coartada), o películas que van demasiado lejos, o que son infantiles, o sentimentales, o sadopornográficas, etc. [...] en una palabra, películas contra las cuales nos defendemos (al menos cuando hemos sido tocados por ellas) sonriendo o riéndonos, alegando que es estúpida, grotesca o que ‘le falta verosimilitud’” (1982: 11).

20 Esta cualidad corporal de la voz se enfatiza en el siguiente pasaje de *Billy Bathgate*, de E. L. Doctorow: “Diré algo más acerca de la voz del señor Schultz porque era un aspecto clave de su poder de dominio. No es que siempre fuera fuerte sino que tenía su propio cuerpo, salía de su garganta con un murmullo armónico, en verdad era muy instrumental, veías entonces que la garganta era una caja de resonancia, y que tal vez la cavidad torácica y los huesos de la nariz también ayudaban a producirla, y era una voz barítónica que de inmediato te hacía poner atención porque deseabas una voz de trompa como esa para ti mismo [...] (Doctorow, 1989: 8).

Los enlaces interdisciplinarios de la antropología visual rayan en lo que W. J. T. Mitchell llama una “‘interdisciplina’, un lugar de convergencia y conversación a través de las líneas de conversación”. Al crear resistencia a los discursos textuales convencionales, las imágenes debilitan los lindes entre disciplinas adyacentes. Ellas describen un mundo en el cual lo físico, lo social y lo estético están íntimamente entrelazados, en el cual los aspectos performativos de la interacción social están presentes, al igual que sus estructuras subyacentes. Se puede incluso decir que las imágenes contribuyen a una forma de *indisciplina* en prácticas como la antropología, “un momento de ruptura, cuando la continuidad es rota y la práctica misma se pone en cuestión [...] el momento de caos o asombro cuando una disciplina, una manera de hacer las cosas, realiza de manera compulsiva una revelación de lo inadecuada que ella misma es” (Mitchell, 1995: 440-41).

Esta perturbación en la antropología se siente de dos maneras distintas: primero, como una aparente indefinición, a medida que se desvanece dentro de otras áreas (estética, psicología, historia), confundiendo la disciplina en sus propios lindes; y segundo, hay un deseo un tanto puntual de hacer relevantes sus preocupaciones centrales. Las imágenes amenazan con exponer a la antropología a una extensión ilimitada, sugiriendo que hay una imprecisión en cuanto a qué es de lo que se trata verdaderamente la antropología, exacerbando un proceso ya iniciado de proliferación de subespecialidades. Una extensión subsiguiente se ve amenazada por las áreas colindantes de la cultura de masas, donde la antropología ve de soslayo sus orígenes comunes con la escritura de viajes y con la literatura. Estas transgresiones nos parecen, a veces, atractivas y, en otras ocasiones, peligrosas. Racionalmente, pueden ser vistas como partes de un *continuum* que la antropología comparte con otras actividades humanas, pero en su indeterminación crean incertidumbre sobre el enfoque de la antropología y la dirección que debe tomar.

A pesar de esto, las imágenes, en efecto, resaltan aquello de lo que en verdad se trata la antropología. Ellas evocan la experiencia de vida de los actores sociales, y también las experiencias de trabajo de campo que siempre permanecen en la antesala de la descripción antropológica. La representación visual nos recuerda el tipo de aprendizaje que Michael Polanyi ha llamado “conocimiento tácito”: las cosas que sabemos (las “fisionomías” del sujeto) que son “más de lo que podemos decir” (Polanyi, 1966: 4). Ellas dan fe de la irreductibilidad de tal conocimiento, pero también de los procesos por los cuales este conocimiento se acumula: una intersubjetividad negada a la antropología en sus fases posteriores de recolección. Estos asuntos son fundamentales para la disciplina, y, sin embargo, son poco discutidos. Las imágenes los traen vivamente, y algunas veces de forma incómoda, a la superficie.

Las imágenes visuales tienen un talento particular para minar la escritura. Ellas amenazan las descripciones verbales con redundancia, y a menudo hacen que las conclusiones académicas parezcan raídas. Ellas sugieren paralelos y resonancias que desafían una categorización fácil. Para quien hace trabajo de campo, ellas contienen vastas cantidades de asociaciones –personales, históricas, políticas– despojadas por sus contrapartes escritas. Este “exceso” puede, en efecto, ser superfluo cuando las intenciones son analíticas, pero su presencia también se extraña. Lo visual, de hecho, se posiciona en una relación de “otredad semiótica” con la escritura (Mitchell, 1995: 543), ofreciendo lo antropológico de una manera inasimilable. Para el escritor que batalla con las palabras, las imágenes pueden resultar un tanto fáciles, y, sin embargo, ellas logran un cierre envidiable. Para usar la metáfora mixta de Mitchell, lo visual es “‘el hoyo negro’ en el corazón de la cultura verbal” (Mitchell, 1995: 543). Es una fuerza gravitacional que atrae y traga, pero nunca agota, todo lo que es irreducible al discurso.

#### CINE Y TRADUCCIÓN CULTURAL

Las palabras escritas son productos relativamente recientes del habla, y se sigue diciendo que los escritores nos “hablan”. ¿Pero en qué sentido, excepto metafóricamente, podemos decir que las fotos nos hablan? En nuestra preocupación por los sistemas de signos y textos, tendemos a perder de vista a las películas como objetos y como acciones. Una oración escrita puede aproximarse a la oración hablada, pero antes de que una película sea cualquier cosa que semeje una transcripción de un acto de habla, es un *performance de la mirada*. ¿Cómo puede ser que el mirar, incluso de la manera delimitada y controlada que ocurre en el cine, se conforme a las prácticas que conocemos como antropología? ¿Es la experiencia de mirar una película verdaderamente comparable con la de leer un texto?<sup>21</sup>

Thomas J. Csordas (1993b), citando a Paul Ricoeur (y, tal vez, pensando en Geertz), ha argüido que si los antropólogos han llegado a interpretar las “culturas” como poseedoras de características similares a los textos, también deberían entenderlas como poseedoras de características similares a la experiencia encarnada. Los sentidos y la capacidad de acción del cuerpo deberían ser tomados tan en serio como el pensamiento y la simbolización, sanando para siempre la antigua fisura cartesiana entre ellos. Los antropólogos deberían extender sus prácticas de análisis y de traducción cultural al reino

21 El cine sonoro es, por supuesto, tanto un *performance* de la mirada como de la escucha, y es un escuchar no sólo de sonidos sino también de palabras. Las películas no carecen de expresión verbal, pues esto existe en el mundo, y nosotros podemos responder a ella con toda la pasión y el intelecto que poseemos. Pero las palabras en una película siguen siendo muy distintas a las palabras en un escrito.

de la experiencia corporal. Hasta aquí, el ímpetu del argumento de Csordas es saludable, pero en este punto se encuentra precipitadamente con el problema de si la experiencia encarnada puede ser tratada como un texto, o si es dócil a la traducción cultural. Puede ser evocada en la escritura, ¿pero es esto en alguna medida comparable con la traducción de una “cultura” que desde antes ha sido concebida en términos ampliamente simbólicos? Si la experiencia encarnada puede ser convertida en un texto, ¿qué clase de texto? ¿Cómo debe ser articulada una “antropología de la experiencia”? ¿Es acaso comunicable por medio de palabras lo que Csordas llama “modos somáticos de atención”?

Las películas y los medios visuales relacionados sugieren otras maneras de lograr esto, y Csordas (si bien no menciona el cine) es explícito en cuanto a que la visión no es “una ‘mirada’ incorpórea, a manera de un rayo” (Csordas, 1993b: 138), sino una manera corporalmente activa de entablar una relación con el mundo, una postura consonante con la reciente teoría fenomenológica del cine. Sin embargo, sigue siendo problemático equiparar las características experienciales del cine con textos escritos, como si el proceso de *traducir* la experiencia estuviera llevándose a cabo. Más bien, sería tal vez mejor decir que una película registra o traza el proceso del mirar mismo, no como una línea dibujada entre el sujeto y el objeto del mirar, sino como un artefacto en el cual ambos están inseparablemente fusionados. Lo que aparece en la película no es tanto la traducción de la visión como una forma de citación visual, o de comunión visual. Esto entabla una relación con el espectador por medio de un segundo acto de mirar, cercanamente ligado a las acciones del cineasta.

Confrontada con el desafío de comunicar la corporalidad física, así como el contenido simbólico de la cultura, la idea de la antropología como una traducción de la cultura se convierte en algo cada vez más difícil de sostener, y cada vez más parece inadecuada. Talal Asad ha señalado que la metáfora de la traducción cultural no ha sido siempre un rasgo de la antropología social británica. Esto no se debió a que no hubiese un interés en el lenguaje. Malinowski, junto a muchos otros antropólogos tempranos, recogieron grandes cantidades de material lingüístico, pero “nunca pensó en su trabajo en términos de traducción de culturas” (Asad, 1986: 141-42). En efecto, uno sospecha que la metáfora guía hubiera provenido de los campos de juego británicos: la necesidad de aprender las reglas del juego. Asad observa que para que los antropólogos pudieran mirar otras culturas como traducibles, ellos primero tenían que concebirlas como *textos*. Esto requería transformar la propia experiencia del trabajo de campo en una estructura de pensamiento indígena. Asad cita la definición de traducción cultural de Lienhardt como “la descripción para otras personas de la manera en que piensan los miembros de una tribu remota, [...] como el intento de hacer que la coherencia que tiene el pensamiento primitivo en los lenguajes que habita sea lo más clara

posible en nuestro propio lenguaje” (Lienhardt, 1954: 97). Esto, sin embargo, asume que la cultura es esencialmente lingüística, de la cual se puede extraer y traducir una forma de pensamiento. Incluso si uno acepta este principio, las culturas están, como Asad lo ha observado, en considerable peligro de ser mal traducidas y de ser apropiadas por “lenguajes” más dominantes (Asad, 1986: 158). A esto podemos sumar la objeción de que la idea de traducción misma siempre carga consigo la implicación de diferencia y, por lo tanto, *crea* diferencia. En la traducción, incluso lo familiar adquiere algo foráneo.

Yo argumentaría que los objetos que las imágenes registran, y ciertamente muchos aspectos de la experiencia social, no son, en última instancia, traducibles. Si las películas etnográficas transmiten los rasgos no lingüísticos de la cultura, lo hacen no por medio de un proceso de traducción sino por medio de uno de relación física. En cierto sentido, las películas etnográficas no “quieren decir” nada, pero tampoco quieren decir “cualquier cosa”. Ellas nos sitúan en relación con objetos, desplegando lo que es sugerente y expresivo en el mundo. Ellas son analíticas por medio de lo que escogen para presentarnos. Nos transmiten las dinámicas de relaciones sociales, creando explicaciones por medio de secuencias narrativas y otras estructuras filmicas. Ellas producen simulacros, en vez de traducciones. Sin mencionar, en efecto, el cine, Asad señala que en ciertas circunstancias un *performance* de cierta cultura puede ser preferible al “discurso representacional de la etnografía”, pero que los antropólogos no están realmente interesados en esto. La audiencia antropológica está esperando “leer *sobre* algún otro modo de vida y manipular el texto que lee de acuerdo con reglas establecidas, y no aprender *a vivir* la vida de una nueva manera” (Asad, 1986: 159). De forma similar, Dipesh Chakrabarty observa que los intelectuales de Occidente se sienten incómodos al tratar muchos aspectos de la vida no occidental, *excepto* cuando los “antropologizan”, porque el código maestro del pensamiento de Occidente (incluido el pensamiento marxista) es un discurso historicista secular (Chakrabarty, 1994: 423). En cualquier caso, hay muchos aspectos de la cultura que a los antropólogos no se les pide que reporten, y que, por lo tanto, relegan a la privacidad de su experiencia del trabajo de campo. Ellos, consecuentemente, se posicionan como intermediarios entre el campo y la audiencia. Lo que ellos expresan a otros es lo que ellos se han expresado antropológicamente a sí mismos. En cierto sentido, las películas, como una forma de lo que Asad llama “instancias transformadas del original”, amenazan esta mediación al eludir las consabidas prácticas textuales. Las películas, en consecuencia, transmiten muchas de las cosas sobre las que los antropólogos no acostumbran hablar o no son capaces de expresar.

Finalmente, las películas etnográficas producen en nosotros respuestas bastante distintas a las que producen los textos que leemos, y de los cuales construimos nuestras propias imágenes mentales. Éstas son, por supuesto, media-

das por la elección, la perspectiva y el arreglo del material. Pero en cuanto son correlaciones cercanas de nuestra interacción física con el mundo por medio de la visión, el tacto y nuestros otros sentidos, las imágenes afirman la autonomía y, de cierta manera, la inviolabilidad de las experiencias de otras personas, las cuales no pueden siempre ser asumidas como abiertas al poder del lenguaje. En este sentido, concebir el cine como un texto implica algunos de los mismos problemas de concebir la cultura como un texto.

### VER Y “VER”

Muchas críticas a la teoría antropológica han tenido lugar en medio de una cierta unanimidad metafórica, y, por lo general, son críticas desde otro lugar (desde el feminismo, el marxismo, la teoría *queer*, la teoría del cine, los estudios subalternos) las que han introducido un conjunto distinto de imágenes conceptuales. Con esto quiero decir que la antropología, con toda su modernidad e, incluso, su postmodernidad, continúa confiando en exceso en metáforas sobre el conocimiento que serían perfectamente reconocibles por académicos de los siglos XVIII y XIX. Los antropólogos se han visto a sí mismos viajando por un camino hacia el conocimiento, evitando escollos aquí y allá y descubriendo nuevas vías, unas veces divergiendo de las autopistas de la gran teoría y otras veces yendo por ellas, pero confiados en que un panorama más amplio les espera más adelante. Las proclamas por una etnografía experimental, por cambios paradigmáticos y préstamos interdisciplinarios, a menudo tienen las características de un reajuste a un terreno nuevo que las de un cambio de destino. De manera alternativa, uno podría referirse al viaje semántico de la antropología –lo que Reddy (1993) llama la “metáfora del conducto”– en el cual participamos todos y en el cual el conocimiento está asegurado por medio de cuán bien entendamos tanto nuestras transmisiones de sentido como las de los otros. Pero es claro que el concepto maestro de la antropología, con todo y su distanciamiento de las imágenes, y al igual que muchas otras disciplinas, ha sido la metáfora de la visión –*entender es ver*–, y es en parte debido a esto que el cine ha venido a ocupar un lugar de catalizador en la antropología.

En su mayoría, los desafíos previos a la descripción etnográfica han venido desde el denominador común de la escritura. Se ha lidiado con los problemas que ellos han resaltado como si fueran obstáculos que hay que vencer, o brechas que se deben salvar o llenar. Nicholas Thomas describe esto como parte de la epistemología sobre la cantidad, basada en el sentido común, que tiene la disciplina. “Los defectos son ausencias que se deben rectificar por medio de la adición de más información, y se podrá saber más de algún tema en particular a medida que se añadan otras maneras de percibirlo. La ‘parcialidad’, por lo tanto, está relacionada con una falta que se

puede rectificar o balancear por medio de una adición de más perspectivas” (Thomas, 1991: 308). Sin embargo, cuando la metáfora de *entender-es-ver* choca con la dimensión del ver en cuanto encarnación del conocimiento, es fácil pronosticar que la disciplina sufrirá una perturbación intelectual más fundamental, lo cual podría tal vez compararse con una fuga o un cortocircuito sináptico. Creo que esto es lo que ocurre cuando la antropología se encuentra con el cine etnográfico.

La metáfora de la visión se puede encontrar en todas partes en los escritos antropológicos y, en efecto, en la mayoría de escritos. El lenguaje antropológico, cuando encuentra la visión en el cine, está, por lo tanto, impregnado de antemano por la visión como forma simbólica. La ubicuidad de tal pensamiento metafórico ha sido demostrada por Lakoff y Johnson (1980), y sus implicaciones para el pensamiento científico han sido examinadas en mayor detalle por otros (Holland y Quinn, 1987; Reddy, 1993; Salmond, 1982). Al analizar el lenguaje de los textos científicos, Anne Salmond habla de varias metáforas prominentes, que incluyen “entender es ver”, “el conocimiento es un paisaje”, “la actividad intelectual es un viaje”, “los hechos son objetos naturales”, “la mente es un contenedor” y “la actividad intelectual es trabajo”. El pensamiento y la expresión antropológica se basan en todas estas metáforas, pero “entender es ver” y sus metáforas asociadas son tal vez las más extendidas. Podríamos ir más allá. Nociones tales como émico y ético, o experiencia cercana y experiencia distante, se desprenden de la imagen del ver, en la cual el entendimiento es una función tanto de la posición de quien mira como de un constructo de adentro/afuera o de superficie/profundidad. “Exponer los problemas” o “arrojar más luz” sobre sujetos antropológicos unen la metáfora de *entender-es-ver* con las metáforas visuales de luz/oscuridad y cubrir/descubrir. “Ir al corazón” del problema une la metáfora de superficie/profundidad con las metáforas corporales de sentimiento, corazón y autenticidad. Incluso cuando no somos conscientes de utilizar estas figuras, Salmond remarca que olvidarnos de ellas o intentar escapar de ellas es no comprender la relación de nuestra expresión con nuestra experiencia del mundo. Al mismo tiempo, puesto que las metáforas permean nuestra expresión, su uso, en última instancia, significa que “la verificación absoluta de descripciones no es factible” (Salmond, 1982: 65).

En las películas, los antropólogos se enfrentan a la disyuntiva de la “visión” guiada por la escritura antropológica y la visión más ambigua de las imágenes fotográficas, la cual es tal vez más cercana a la fértil ambigüedad social del habla. A pesar de las muchas metáforas visuales que subyacen a la antropología, las imágenes no se prestan fácilmente a la expresión e interpretación antropológicas, ni a través de la visión que el cineasta codifica en ellas, ni en el subsiguiente proceso de observarlas. Esto no quiere decir

que no puedan contribuir a la comprensión antropológica, sino que hay que enfatizar que ellas no pueden hacerlo sin que haya un cambio en las expectativas. Las razones de esto yacen en las propiedades de las imágenes mismas y en las maneras en que aquéllas están articuladas.

Aquí me refiero a lo que Ivo Strecker (1997) ha llamado “la turbulencia de las imágenes” en el discurso etnográfico<sup>22</sup>. Las imágenes visuales tiene un potencial connotativo complejo para el espectador, y, además, imágenes de personas en situaciones sociales (en particular, imágenes del cine sonoro) proveen un mundo expresivo complejo en el cual las palabras, las apariencias y las acciones ocupan un campo social y cultural continuo. Strecker (1988) ha demostrado elocuentemente cómo el mundo simbólico, el cual no está fijo sino que es un fértil semillero de posibilidades, se extiende desde la expresión verbal hasta el comportamiento físico del día a día, y luego más allá, hasta llegar al ritual formal. En tal red de entendimientos y maniobras hay, en igual medida, una constante interpenetración de los campos verbales y gestuales, junto a un movimiento más lineal desde el pensamiento hasta la palabra y la acción. Partiendo de conceptos de Erving Goffman, Dan Sperber y Paul Grice, y la “teoría de la cortesía” de Penelope Brown y Stephen Levinson, Strecker ve las relaciones interpersonales como escenarios de “implicación conversacional” en los cuales las personas actúan en dramas de cooperación, o donde manipulan esos dramas para ejercer diferentes formas de influencia los unos sobre los otros. El punto aquí es que la metáfora no es sólo un rasgo de cognición y del lenguaje sino que se extiende a la práctica social visible. Esto se puede ver en el uso de gestos metafóricos (McNeill y Levy, 1982), en los “rituales de interacción” de la vida diaria (Goffman, 1967) y en la representación de “dramas sociales” (Turner 1981). El cine transmite esta complejidad en sus interrelaciones, al ligar el mundo de la imagen con el de la palabra y con el de la acción, asemejándose a lo que Stephen Tyler (1978: 63) llama una “visión interaccionista del pensamiento” que combina sus dimensiones verbales (acústicas), visuales y sinestésicas.

En este sentido, la transculturalidad de las imágenes puede ser vista como una de las más primarias violaciones al discurso antropológico. La ambigüedad cultural de las imágenes ofende particularmente la regla discursiva de la claridad (Grice, 1975: 46). Si bien el lenguaje es culturalmente específico en la arbitrariedad de sus signos, en su mayoría las imágenes de objetos en el mundo visible expresan icónica e indexicalmente un amplio rango de sentidos y funciones potenciales. Los objetos visuales se cargan de

---

22 Estoy en deuda con Ivo Strecker por darme a conocer varios de los autores y conceptos que discuto en esta sección.

un potencial simbólico y metafórico por medio de su uso, y son las diferentes contextualizaciones de estos usos las que producen los diversos significados. Para muchos de nosotros, la imagen de un par de sandalias puede sugerirnos la acción de caminar, pero para los turkana, de Kenia (o para los hamar, o para los mursi), que usan sandalias no sólo para caminar sino también para adivinar, la imagen puede igualmente sugerir el futuro, o alguna preocupación más específica, como la llegada de las lluvias.

Se puede ver una flexibilidad similar funcionando en los gestos, los cuales pueden ser deícticos, icónicos y metafóricos. Hay diferentes maneras de señalar (con los dedos, con los labios, con la cabeza) pero el señalar mismo es una forma de definición visual y ostensiva que puede ser leída a través de las culturas. Las metáforas verbales pueden variar de una “cultura” a otra (ver, por ejemplo, Salmond [1982] para las metáforas maorí sobre el conocimiento), pero éstas no son necesariamente congruentes con la distribución geográfica de las metáforas gestuales. El ahuecamiento de las manos hacia arriba para simular una balanza y expresar así “escoger es sopesar” (McNeill y Levy, 1982: 289-291) lo reconocen muchas sociedades mercantiles, pero la gente en estas sociedades no utiliza necesariamente la misma imagen para *hablar* de escoger. De manera similar, las imágenes de partes del cuerpo, o ciertos usos del cuerpo en determinadas posturas o posiciones, pueden relacionarse con sensaciones físicas, como la pesadez o la liviandad (por ejemplo, en la expresión alicaída de la vergüenza o la tristeza), o pueden referirse al corazón o al estómago como el lugar de la sensación, o convertirse en metáforas de estatus (pies y cabeza, alto y bajo, etc.). El punto aquí no es especificar modos particulares de expresión sino sugerir las maneras en que las películas y otras imágenes visuales dan acceso a la expresividad de las prácticas sociales. Gran parte de la transculturalidad del cine se desprende de estas imbricaciones culturales y de patrones más amplios de la acción humana cuando está conectada al poder y a la deferencia. Brown y Levinson, por ejemplo, que derivaron su concepto de “faz” en parte de los estudios de Goffman sobre el comportamiento cara a cara, arguyen que si bien lo que constituye el guardar las apariencias puede variar de una cultura a otra, “el conocimiento mutuo de la faz o imagen pública de sus miembros y la necesidad social de orientarse uno mismo hacia ella en la interacción son algo universal” (citado en Brown y Levinson, 1978; Strecker, 1988).

Si las imágenes de las películas a menudo desafían el “concepto de cultura”, la transculturalidad del cine no debería ser, en última instancia, tomada como una nueva clave de las universalidades humanas, sino mejor como una *provocación*. Debería llevarnos hacia un argumento de más amplio rango sobre las implicaciones del reconocimiento visual tanto en etnografía como en la historia humana. El *shock* de la transculturalidad deja en claro que las dife-

rencias culturales entre grupos no siempre indican una homogeneidad cultural interna. La transculturalidad es también un artefacto de historias regionales, movimientos y comunicación. La “turbulencia” de las imágenes puede ser vista como análoga a la turbulencia de las mismas sociedades modernas, en su movilidad y en sus fuerzas globales discontinuas que afectan partes distintas de maneras desiguales. Es importante ver cómo otros perciben transculturalmente el mundo, encontrando cosas que reconocen en lugares lejanos, o cosas que rechazan, o de las que desean apropiarse. Los debates sobre el cine etnográfico pueden entonces tener lugar dentro de un marco interdisciplinario más amplio que sea sensible a los procesos transculturales de intercambio material y cultural. Semejante marco, eventualmente, habría de incluir un reconocimiento del papel de cada uno de los grupos y de la interconexión de su historia con la de los otros.

#### ¿UNA ANTROPOLOGÍA DE LA CONCIENCIA?

El valor de la antropología visual yace en su desemejanza con respecto a la escritura etnográfica, incluidas las propiedades transculturales de las imágenes visuales. Este valor yace en la capacidad de crear nuevas nociones de la etnografía, en vez de adaptar la visión a formas escritas. Esto es lo que quiere decir W. J. T. Mitchell en un sentido más amplio cuando escribe: “Injertar una idea recibida de cultura (de los estudios culturales o de cualquier otra área) a la idea recibida de “lo visual” (de la historia del arte, de los estudios del cine o de cualquier otra área) producirá sólo otro conjunto de ideas recibidas” (Mitchell, 1995: 543). Nociones tempranas de la antropología visual enfatizaban la importancia de la fotografía como una sierva leal de la disciplina, que producía mediciones, ayudas nemotécnicas y sustituciones para observaciones de primera mano. La antropología visual luego se desplazó hacia las descripciones holísticas y las funciones didácticas (ver Heider, 1976). Desde ese entonces ha habido un interés creciente en aproximarse a los aspectos experienciales de la cultura y a la conciencia de actores sociales específicos. Esta concepción, con su sesgo occidental hacia lo individual, ve a las personas en toda sociedad operando dentro de lo que Victor Turner llamó “estructuras de experiencia”, las cuales incorporan las posibilidades de evasión, desafío, redefinición y –algo muy importante– ignorancia. Coincidiendo con Sapir, Turner observa que “la cultura [...] *nunca le es dada* a cada individuo sino que, en cambio, es ‘descubierta a tientas’, y, yo añadiría que gran parte de ella es descubierta bastante tarde en la vida. Nunca cesamos de aprender *nuestra propia* cultura, y mucho menos culturas ajenas” (Turner, 1981: 140). Tal vez por ello, no es de extrañarse que las películas etnográficas que tratan a los individuos como sujetos que experimentan el mundo tienden a situarlos en escenarios sociales específicos y siguen los pasos narrativos de lo que Turner

identifica como las constantes transculturales de los dramas sociales: “ruptura, crisis, reparación, y, o bien reintegración, o bien reconocimiento del quiasmo” (Turner, 1981: 145)<sup>23</sup>.

No estoy sugiriendo que la antropología visual debe necesariamente emplear formas narrativas, sino que estas formas hacen posible ver a los actores sociales respondiendo creativamente a un conjunto abierto de posibilidades culturales, en vez de estar atados a un marco metodológico rígido de constricciones culturales. Al enfatizar al individuo, es más probable que los antropólogos visuales se aparten de la idea de la cultura como conjunto de estructuras discretas y distintivas, y la tomen como una serie de variaciones de un tema: una convergencia de lo personal, lo histórico y lo material en un momento y un lugar determinados. En el pasado, esta aproximación se ha aplicado en grandes áreas culturales como el Mediterráneo e Latinoamérica, donde las sociedades comparten ciertas historias y características subyacentes, aunque las conjugan de maneras distintas. Tal vez desde las perspectivas de la antropología visual los individuos aparecerán más a menudo “refractando” su cultura y no tanto tipificándola. Es posible que “Cultura”, como categoría, se vea constreñida, tomando un lugar más modesto junto a los factores sociales, económicos, históricos y psicológicos.

En el pasado, la antropología visual ha hecho énfasis en la documentación visual y utilizado un rango limitado de modelos narrativos y didácticos. ¿Cómo será la antropología visual del futuro? Más exactamente, ¿qué aspectos de la visualidad misma serán los que más influyan en la antropología visual? Lo que he llamado las propiedades transculturales del cine y del video, si bien pueden llevar a estudios sinópticos enmarcados en teorías universalistas, parece más bien que crearán una antropología visual de lo particular. Esto se debe a que lo transcultural hace posible una yuxtaposición de los horizontes experienciales, donde tienen lugar ciertos saltos indirectos e interpretativos del entendimiento. Esto sugiere un cambio de las etnografías generales, o de los estudios de los eventos culturales emblemáticos –como los rituales–, a los estudios de las experiencias de actores sociales individuales en situaciones de gran relevancia intercultural.

Podemos imaginar que los medios visuales contribuyan a una nueva área

<sup>23</sup> Los historiadores también se han volcado cada vez más sobre las narraciones en primera persona, en un esfuerzo por descubrir las historias de la sensibilidad y del sentimiento relegadas al olvido. En su libro *Return from Nothing; The Meaning of Lost Places* (1996), Peter Read explora los sentimientos que las personas albergan sobre lugares donde han vivido por medio del examen de sus experiencias al ver esos sitios destruidos, o al ser desplazados de ellos. Las historias de la pérdida son, necesariamente, también historias de apego. En la etnografía de Peter Loizos *The Heart Grown Bitter* (1981), un estudio de los refugiados de guerra en Chipre, el interés del antropólogo por el sujeto que experimenta el mundo está efectivamente unido al interés del historiador.

de los *estudios experienciales* en la antropología –estudios de la realización del conocimiento social–, que podríamos considerar en términos más amplios como una “antropología de la conciencia”<sup>24</sup>. Pero si es así, ¿en qué consistirá tal área? ¿Cómo habría de diferenciarse de la psicología y de la sociología, o de las formas que ha tomado en los trabajos de investigadores como Goffman, Turner, Bourdieu y Piaget? ¿Cómo se podría sacar provecho de la transculturalidad de las imágenes visuales para transmitir experiencias *dentro* de la cultura, es decir, las particularidades de la negociación entre lo personal y lo cultural? A fin de cuentas, ¿no sería tal área nada menos que el brazo empírico de la fenomenología?

De la misma manera en que se ocupa del mundo simbólico de la práctica social, una antropología redefinida de la conciencia estudiaría el flujo continuo de la conciencia en la vida diaria, aquella mezcla de experiencias sensoriales y cognitivas que la conciencia percibe como un campo integrado. En este aspecto, se intersecaría con los esfuerzos más recientes de la ciencia cognitiva por comprender la conciencia misma, un problema que ha sido abordado desde las perspectivas filosóficas y neurobiológicas<sup>25</sup>. También tendría necesariamente en cuenta el papel del inconsciente a la hora de influir en el proceso del tejido de la conciencia. Aquí, los medios visuales pueden tener una relevancia en particular. El mundo experiencial creado por el cine está construido sobre una interrelación similar entre las percepciones (imágenes, sonidos) y las fuerzas (culturales, sociales, biológicas) que las organizan de diversas maneras. Esto se refleja en cómo vemos las películas –simultáneamente “reales” y mediadas– y en la a menudo inexplicable intensidad de nuestras respuestas a ellas. La relación de esta mediación con nuestras experiencias cinematográficas, en vez de ser considerada una simple estructura subyacente o conjunto de presiones, puede tal vez ser mejor descrita como lo que Christian Metz (1982: 20) llama una *yuxtaestructura*, algo que está “por así decirlo *comprometido lateralmente* con ello” y, por lo tanto es, al final de cuentas, también parte de ello<sup>26</sup>.

Si la experiencia social, en última instancia, no puede ser traducida,

24 Ya existe la *Society for the Anthropology of Consciousness* (una sociedad de la *American Anthropological Association*), con una publicación trimestral, *Anthropology of Consciousness*; sin embargo, el trabajo de este grupo se ha enfocado más en estados religiosos, místicos y alterados de la conciencia, y no tanto en la conciencia como un aspecto de la experiencia social del día a día.

25 Estas perspectivas incluyen los esfuerzos de neurobiólogos como Francis Crick y Cristof Koch para explicar la conciencia por medio de jerarquías neuronales, y las aproximaciones opuestas de filósofos y matemáticos como Daniel Dennett y David Chalmers. Pero incluso estos investigadores se abstienen de abordar los problemas “más difíciles” que yacen más allá de lo que Chalmers (1995) llama el “difícil problema” de lo que separa, si tal separación existe, la experiencia subjetiva de los procesos físicos del cerebro. Para los filósofos, al menos, éstos incluyen –pero no se limitan a– problemas como por qué aparece la conciencia en puntos específicos del espacio/tiempo (esto es, aquí/ahora), en vez de estar distribuida más ampliamente a lo largo y ancho de ellos, y por qué la conciencia está conectada necesariamente a organismos individuales físicos (por ejemplo, “yo”), en vez de ser compartida por una comunidad entera o. más aún. por todos los organismos vivos.

excepto si de antemano se concibe en términos lingüísticos, puede *hacerse perceptible* con imágenes y sonidos. Pero qué tan bien percibamos la experiencia de otros depende de los campos de conciencia que compartamos con ellos. Esto supone un proceso transcultural (ahora en el sentido de cruzar lindes culturales) y una voluntad de entrar en un contrato de comprensión con otros, incluido el cineasta o el escritor como intermediario. La conciencia incluye el campo del conocimiento tácito, evocado sólo en los intersticios y disyunciones de lo que puede ser mostrado físicamente. Lograr acceso a esto requiere ser consciente de lo que falta. Este tipo de etnografía enfatiza, como lo llama Tyler, “la naturaleza cooperativa y colaborativa de la situación etnográfica, en contraste con la ideología del observador trascendental” (1987: 203). Por lo tanto, si bien la transculturalidad de las imágenes sugiere universalidad, de hecho, opera localmente.

Hoy en día sólo podemos especular sobre qué explorará la antropología de la conciencia: las oscilaciones y relatividades de la subjetividad y objetividad, el sentido y el no-sentido de la conciencia y del “habitus”, de la cognición y de la acción, del ser y del transformarse: aquello que todos experimentamos en mayor o menor medida. Tal vez podrá dirigirse a las cuestiones fundamentales concernientes al *Lebenswelt* que formularon hace muchos años Wittgenstein, Sapir y Whorf, y también explorar las cuestiones de la experiencia encarnada formuladas más recientemente por Mary Douglas (1966; 1970) y Victor Turner (1967) en relación con el papel social de los símbolos, y por Michael Jackson (1989) y Gilbert Lewis (1980), en relación con la eficacia performativa del ritual. En cuanto antropología de lo particular, es posible que sea empírica y al mismo tiempo teórica, y que cada vez más utilice las cualidades expresivas particulares de los medios visuales.

La exploración antropológica de la conciencia debe comenzar con una exploración de nuestra propia experiencia consciente, pues es la única fuente inmediatamente disponible para nosotros. Sin embargo, nuestra experiencia no está aislada sino que siempre es consciente de otros, y está implicada en sus conciencias. Esto no quiere decir que tal introspección deba dominar la antropología

26 Metz toma este término de *Marxisme et théorie de la personnalité* de L. Sève. Ver Metz (1982: 82-83, nota 6).

No es necesario suscribirse por completo a la perspectiva lacaniana de Metz, en la cual la pantalla del cine es un espejo del Imaginario, para reconocer que el cine refleja y provee una manera de explorar los elementos culturales y transculturales de la conciencia. Esto estaba implícito en el proyecto de la película *Navajo* de Sol Worth y John Adair, descrita en su libro *Through Navajo Eyes* (1972) y siempre ha sido la intención de la antropología cognitiva, en la cual el lenguaje, y no tanto la expresión visual, es el que proporciona las fuentes materiales y el “modelo experimental”. En 1931 Walter Benjamin (1972) trazó una analogía entre la fotografía y el inconsciente, pero fue un tanto tosca, pues él sólo se refería a la habilidad de la fotografía para mostrarnos superficies de lo visible normalmente fuera de alcance: los detalles del movimiento revelados por medio de la cámara lenta, por ejemplo. La analogía sería más exacta si la tomáramos como que la fotografía revela el mundo invisible del pensamiento y del sentimiento a través de su expresión en lo visible, muy parecido a como el psicoanálisis intenta mostrarnos el inconsciente a través de sus formas simbólicas en nuestra vida consciente.

visual o escrita, pero sí que deberíamos tomar nuestra propia experiencia en serio como una materia prima y como un puente para entender la experiencia social de otros<sup>27</sup>. Podemos proponernos observar y expresar el tejido de la conciencia con el mismo empeño con que los lingüistas intentan registrar el tejido del habla. Es claro que en esto estamos atados a nuestras propias capacidades expresivas y predisposiciones culturales. Nos acercamos a algo parecido a la observación de partículas subatómicas, en la cual nuestra intención y nuestra interferencia forman parte ineludible de nuestros medios de comprensión. El objetivo es, en última instancia, transmitir la relación que tiene la conciencia con la práctica social. Si fuéramos capaces de encontrar un lenguaje para expresar incluso cinco minutos de nuestra experiencia social en toda su complejidad verbal, icónica y sinestésica, ya habríamos hecho un gran progreso en esta dirección.

Una antropología de la conciencia requiere de una construcción gradual de una experiencia compartida en el mundo con aquellos que deseamos comprender. Esto es tanto sensorial como cognitivo. La conciencia no distingue la experimentación de ideas e imágenes mentales, de la experiencia del tacto, de la vista, de la escucha y del olfato. Tampoco separa claramente la experiencia de percibir a los otros, de la experiencia de percibirse a uno mismo. En este sentido, el sujeto de la conciencia no está fijo, sino que sufre cambios entre subjetividades individuales y compartidas, como cuando uno se posiciona como un observador y luego se une a una actividad comunal. Estos cambios no pueden reducirse a un simple compromiso o a un desentendimiento, sino que representan un amplio espectro de intensidades y estados cualitativos. En otro sentido, también, el sujeto de la conciencia no es estático. Los actores sociales están comprometidos en una exploración constante de sus propios potenciales, dándose cuenta de sus nuevas facetas en nuevos contextos. Es importante, por lo tanto, contemplar a los actores sociales no como personalidades fijas sino como lo que Julia Kristeva llama “sujetos en proceso”: individuos en un continuo estado de transformación personal, a veces más rápido (como en la niñez y en la adolescencia) y a veces más lento. El descubrimiento y la creación del propio ser no ocurren de manera aislada, sino en relación con otros y en interacción con ellos. Esto algunas veces incluye al antropólogo, y, en efecto, la presencia de un antropólogo (con o sin una cámara) puede ser un catalizador importante de la alteración de la conciencia que las personas tienen de ellas mismas.

La conciencia del observador también está siempre sujeta a tales procesos.

27 Ciertos escritos antropológicos exhiben tal aproximación y sensibilidad, incluidos los trabajos de Michael Jackson, Anna Tsing, Jean Briggs, Leslie Devereaux y Jean Lydall e Ivo Strecker. Que la cámara pueda ser un instrumento expresivo de intersubjetividad es evidente en las películas de John Marshall y Jean Rouch, al igual que en trabajos más recientes de cineastas como Gary Kildea, Eliane de Latour, y Lisbet Holte Dahl. Los proyectos colaborativos de John Berger y Jean Mohr que incluyen fotografías y textos escritos representan una iniciativa similar ejercida de otra manera.

Muchos críticos discuten acerca de los autores de películas o escritos antropológicos en términos de las “voces autorales” que se posicionan en absoluta distinción, frecuentemente de manera dialógica, respecto a las voces ambiguas y a menudo reprimidas de los otros <sup>28</sup>. Sin embargo, el concepto del autor de un trabajo como centro estable es algo ilusorio y se parece más a la reificación de una de las caras de una abstracción moral o estructural. De hecho, nuestras voces como autores son plurales. En cualquier momento representamos esquirolas y fragmentos de una experiencia social y cultural continua, en la cual aquellos que filmamos o sobre los que escribimos son una parte crucial. El autor nunca está aislado sino que siempre es un ser contingente, y la “voz” del autor siempre está constituida en relación con su objeto. Finalmente, ningún autor es del todo consciente de lo que constituye su voz: habla de manera distinta en contextos distintos, sufre subjetividades cambiantes junto a otros, es un ventrílocuo para sus maestros, padres, amigos y héroes.

Para expresar cómo se experimenta el mundo y cómo se le da forma en la práctica social, una antropología de la conciencia también debe tener en cuenta cómo toma forma la experiencia de su audiencia. En un mundo de riquezas insinuantes y metafóricas, fundadas en conocimientos tácitos, a menudo debe hablar metafóricamente e insinuantemente. Esto implica atraer al espectador o al lector al espacio histórico y social de una etnografía, de la misma manera en que uno introduce gradualmente a alguien a la geografía de un nuevo territorio. La conciencia es un campo multidimensional en el cual las brechas y las elisiones constituyen gran parte del mundo percibido. De hecho, al igual que los intervalos tonales y temporales en la música, ellas *son* el mundo. Lo no dicho es el suelo común de las relaciones sociales, la comunicación y la etnografía. También es el territorio de la imagen. ✨

<sup>28</sup> Marcus y Fischer (1986), por ejemplo, toman sin problema alguno la voz del antropólogo como una entidad coherente o como parte de un par dialógico. Bill Nichols (1983) distingue entre las voces “en la película” y las voces “de la película” (la voz del autor), pero deja este último término sin analizar.

**REFERENCIAS****Abu-Lughod, Lila**

1991. "Writing against Culture", en Richard Fox (ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, School of American Research Press, pp. 137-163.

**Agee, James y Walker Evans**

1960. *Let Us Now Praise Famous Men; Three Tenant Families*. Boston, Houghton Mifflin.

**Appadurai, Arjun**

1991. "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology", en Richard Fox (ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, School of American Research Press, pp. 191-210.

**Asad, Talal**

1986. "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology", en James Clifford y George Marcus (eds.), *Writing Culture*. Berkeley, University of California Press, pp. 141-164.

**Banks, Marcus y Howard Morphy (eds.)**

1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven y Londres, Yale University Press.

**Barthes, Roland**

1975. *The Pleasure of the Text*. Nueva York, Hill and Wang.

1979. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Nueva York, Hill and Wang.

**Benjamin, Walter**

1972. "A Short History of Photography", *Screen*, Vol. 13, No. 1, pp. 5-26.

**Brightman, Robert**

1995. "Forget Culture: Replacement, Transcendence, Relexification", *Cultural Anthropology*, Vol. 10, No. 4, pp. 509-46.

**Brown, Penelope y Stephen Levinson**

1978. "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena", en Esther Goody (ed.), *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-311.

**Chakrabarty, Dipesh**

1994. "Marx after Marxism: History, Subalternity and Difference", *Meanjin*. Vol. 52, No.3, pp. 446-463.

**Chalmers, David. J**

1995. "Explaining Consciousness: The 'Hard Problem'", *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 2, No. 3, (edición especial).

**Connolly, Bob y Robin Anderson**

1988. *Joe Leahy's Neighbours*. Australia, Arundel Productions.

**Csordas, Thomas J**

1993a. *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. Berkeley, University of California Press.

1993b. "Somatic Modes of Attention", *Cultural Anthropology*, Vol. 8, No.2, pp. 135-56.

**Doctorow, Edgar Lawrence**

1989. *Billy Bathgate*. Londres, MacMillan London Limited.

**Douglas, Mary**

1966. *Purity and Danger*. Baltimore, Penguin Books.

1970. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. Londres, Cresset.

**Dumont, Louis**

1970. *Homo Hierarchicus; An Essay on the Caste System*. The Nature of Human Society Series. Chicago, University of Chicago Press.

**Evans-Pritchard, Edward Evan**

1940. *The Nuer, a Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford, At the Clarendon Press.

**Faris, James**

1992. "Photography, Power and the Southeast Nuba", en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven, Londres, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, pp. 211-217.

**Feld, Steven**

1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

**Geertz, Clifford**

1972. "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight", *Daedalus*, Vol. 101, No.1, pp. 1-37.

1973a. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York, Basic Books.

1973b. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York, Basic Books.

1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Nueva York, Basic Books.

**Ginsburg, Faye**

1994. "Culture/Media: A (Mild) Polemic", *Anthropology Today*, Vol. 10, No. 2, pp. 5-15.

**Goffman, Erving**

1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Garden City, New York, Doubleday.

**Goodman, Nelson**

1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Bobbs-Merrill.

**Grice, H. P**

1975. "Logic and Conversation", en Peter Cole y Jerry. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, Vol. 3: *Speech Acts*. Nueva York, Academic Press, pp. 41-58.

**Gupta, Akhil y James Ferguson**

1992. "Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference", *Cultural Anthropology*, Vol. 7, No. 1, pp. 6-23.

**Hastrup, Kirsten**

1992. "Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority", en Peter. Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press, pp. 8-25

**Hawkins, Richard y Suzette Heald**

1988. *Imbalu. Ritual of Manhood of the Bagisu of Uganda*. Londres, Royal Anthropological Institute.

**Heider, Karl**

1976. *Ethnographic Film*. Austin, University of Texas Press.

**Holland, Dorothy y Naomi Quinn, eds.**

1987. *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press.

**Holtedahl, Lisbet y Mahmoudou Djingui**

1996. *Is What They Learn Worth What They Forget*. Tromsø, University of Tromsø Noruega.

**Jackson, Michael**

1989. *Paths Toward a Clearing*. Bloomington, Indiana University Press.

**Lakoff, George y Mark Johnson**

1980. *Metaphors We Live By*. Chicago, Chicago University Press.

**Latour, Eliane de, Lardia Tchombiano, Dominique Gaborieau y Monique Dartonne**

1993. *Contes et comptes de la cour*. Grand format. Paris, La Sept/Vidéo.

**Lewis, Gilbert**

1980. *Day of Shining Red*. Cambridge, Cambridge University Press.

1986. "The Look of Magic", *Man*, Vol. 21, No 3, pp. 414-437.

**Lewis, Oscar**

1961. *The Children of Sánchez, Autobiography of a Mexican Family*. Nueva York, Random House.

**Lienhardt, Godfrey**

1954. "Modes of Thought", en Edward Evan Evans-Pritchard (ed.), *The Institutions of Primitive Society*. Oxford, Basil Blackwell, pp. 95-107.

**Lock, Margaret**

1993. "Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge", *Annual Review of Anthropology*, Vol. 22, pp. 133-155.

**Loizos, Peter**

1981. *The Heart Grown Bitter*. Cambridge, Cambridge University Press.

**Lutz, Catherine y Jane Collins**

1993. *Reading National Geographic*. Chicago, University of Chicago Press.

**Lydall, Jean e Ivo Strecker**

1979. *Baldamb Explains. Arbeiten aus dem Institut für Völkerkunde der Universität zu Göttingen*, 13 ed. 3 vols. Vol. 2, *The Hamar of Southern Ethiopia*. Hohenschäftlarn, Alemania: Klaus Renner Verlag.

**Lyon, Margot L**

1995. "Missing Emotion: The Limitations of Cultural Constructionism in the Study of Emotion", *Cultural Anthropology*, Vol. 10, No. 2, pp. 244-263.

**Lyon, Margot L. y Jack Barbalet**

1994. "Society's Body: Emotion and the 'Somatization' of Social Theory", en Thomas J. Csordas (ed.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge, Cambridge University Press, 48-68.

**Marcus, George**

1990. "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", en *Visual Anthropology Review*, Vol. 6, No. 1, pp. 2-12.

**Marcus, George y Michael Fischer**

1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago, University of Chicago Press.

**McNeill, David y Elena Levy**

1982. "Conceptual Representations in Language Activity and Gesture", en Robert Jarvella y Wolfgang Klein (eds.), *Speech, Place, and Action*, Chichester, John Wiley & Sons, pp. 271-295

**Merleau-Ponty, Maurice**

1964. *The Primacy of Perception*. Evanston, Northwestern University Press.

**Mermin, Elizabeth**

1997. "Being Where?: Experiencing Narratives of Ethnographic Film", *Visual Anthropology Review*, Vol. 13, No.1, pp. 40-51.

**Metz, Christian**

1982. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier. Language, Discourse, Society*. London, MacMillan

**Mintz, Sidney**

1960. *Worker in the Cane: a Puerto Rican Life History*. Caribbean Series, 2. New Haven: Yale University Press.

**Mitchell, William Thomas**

1995. "Interdisciplinarity and Visual Culture", *The Art Bulletin*. No. 4, pp. 540-544.

**Nair, Mira y Barry A. Brown**

1985. *India Cabaret*. Nueva York, Filmmakers Library.

**Nandy, Ashis**

1983. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*. Delhi, Oxford University Press.

**Nichols, Bill**

1983. "The Voice of the Documentary", *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 3, pp. 17-30.

1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indiana University Press.

**Paivio, Allan**

1971. *Imagery and Verbal Processes*. Nueva York, Holt, Rinehart.

**Pinney, Christopher**

1995. "Indian Figure: Visual Anthropology and the Anthropology of the Visual". Ponencia leída en el congreso *Visual Anthropology at the Crossroads*, mayo 6-11 de 1995. School of American Research, Santa Fe, N. M.

**Polanyi, Michael**

1966. *The Tacit Dimension*. Garden City, New York, Doublesday & Company.

**Read, Peter**

1996. *Return to Nothing: The Meaning of Lost Places*. Cambridge, Cambridge University Press.

**Reddy, Michael**

1993. "The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in Our Language about Language", en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 164-201.

**Rosaldo, Renato**

1986. "Ilongot Hunting as Story and Experience", en Victor Turner y Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*. Champaign: University of Illinois Press, pp. 97-140.

**Rouch, Jean**

1950. *Bataille sur le grand fleuve*. Meudon, Francia, CNRS Audiovisuel.

1967. *Jaguar*. Francia, Films de la Pléiade.

1971. *Les tambours d'avant Tourou et Bitti*. Meudon, Francia, CNRS Diffusion.

**Sacks, Oliver**

1995. "Prodigies", en *An Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales*. Londres: Picador.

**Salmond, Anne**

1982. "Theoretical Landscapes: On Cross-Cultural Conceptions of Knowledge", Davis Parkin (ed.), *Semantic Anthropology*. Londres, Academic Press, pp. 65-87.

**Sapir, Edward**

1949a. "The Emergence of the Concept of Personality in a Study of Cultures", en David Mandelbaum (ed.), *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality*. Berkeley, University of California Press, pp. 590-600.

1949b. "The Uncounscious Patterning of Behavior in Society", en David Mandelbaum (ed.), *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality*. Berkeley, University of California Press, pp. 544-559.

**Selfe, Lorna**

1977. *Nadia: A Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child*. Londres, Academic Press.

1983. *Normal and Anomalous Representational Drawing Ability in Children*. Londres, Academic Press.

**Shostak, Marjorie**

1981. *Nisa, the Life and Words of a !Kung Woman*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

**Shweder, Richard**

1984a. "Anthropology's Romantic Rebellion against the Enlightenment, or There's More to Thinking than Reason and Evidence", en Richard Shweder y Robert Alan LeVine (eds.), *Culture Theory: Essays on Mind, Self, and Emotion*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27-66.

1984b. "Preview. A Colloquy of Culture Theorists", en Richard Shweder y Robert Alan LeVine (eds.), *Culture Theory: Essays on Mind, Self, and Emotion*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-26.

1991. *Thinking through Cultures: Expeditions in Cultural Psychology*. Cambridge, Harvard University Press.

**Simpson, John y Edmund Weiner**

1989. *The Oxford English Dictionary*. Oxford, Clarendon Press.

**Smith, Mary Felice**

1954. *Baba of Karo, a Woman of the Muslim Hausa*. Londres, Faber and Faber.

**Sobchack, Vivian**

1992. *The Address of the Eye*. Princeton: Princeton University Press.

**Stoller, Paul**

1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

**Strecker, Ivo**

1988. "The Social Practice of Symbolization", *London School of Economics Monographs on Social Anthropology*, No. 60. Londres, The Athlone Press.

1997. "The Turbulence of Images: On Imagery, Media, and Ethnographic Discourse". *Visual Anthropology*, Vol. 9, Nos. 3-4, pp. 207-27.

**Taussig, Michael**

1987. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, University of Chicago Press.

**Taylor, Lucien**

1996. "Iconophobia", *Transition*, Vol. 6, No. 1, pp. 64-88.

**Thomas, Nicholas**

1991. "Against Ethnography", *Cultural Anthropology*, Vol. 6, No. 3, pp. 306-322.

**Turner, Victor**

1967. *The Forest of Symbols: Studies in Ndembu Ritual*. Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.

1981. "Social Dramas and Stories about Them", en William Thomas Mitchell. (ed.), *On Narrative*, Chicago, Chicago University Press, pp. 137-64.

**Tyler, Stephen**

1978. *The Said and the Unsaid*. Nueva York, Academic Press.

1987. *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World. Rhetoric of the Human Sciences*. Madison, University of Wisconsin Press.

**Vaughan, Dai**

1985. "The Space Between Shots", en B. Nichols *Movies and Methods*, Vol. 2, ed.. Berkeley, University of California Press, pp. 703-715.

**Wikan, Unni**

1991. "Toward an Experience-Near Anthropology", *Cultural Anthropology*, Vol. 6, No. 3, pp. 285-305.

**Worth, Sol y Larry Gross**

1981. *Studying Visual Communication*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

**Worth, Sol y John Adair**

1972. *Through Navajo Eyes*. Bloomington, Indiana University Press.