



Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Carrera de Cine



UNIVERSIDAD
DE
VALPARAISO
C H I L E

ETNOFICCIÓN: UNA ESTETICOPOLITICA HACIA LA MARGINALIDAD

Trabajo de Tesis para optar al título de Licenciado en Cine con especialidad en:

Dirección de Cine

Presentada por:

Juan Luis Tamayo

Profesor Guía:

Udo Jacobsen Camus

*Valparaíso, Chile
Septiembre de 2008*

INDICE

1. Introducción.....	6
2. Concepto de Etnoficción.....	9
2.1. ¿Etnoficción?.....	9
2.2. Etnología y etnografía.....	10
2.2.1 La llamada posición "conservadora".....	15
2.2.2. La posición "radical- idealista".....	16
2.2.3. Otra posición: la "radical-crítica".....	18
2.3. Antropología Visual.....	21
2.3.1 Estudio Antropológico de las imágenes.....	22
2.3.2. Film Etnográfico.....	24
2.4. Estética y Ciencia.....	29
2.4.1. La objetividad que pasa por el objetivo de la cámara.....	30
2.4.2. La Estética vs la Ciencia Social	33
2.4.3. ¿Antropología Visual o documentales etnográficos?.....	35
3. Amalgama Narración Ficción.....	38
3.1 Ficción.....	38
3.2 Video.....	39
4. SIN FRONTERAS. Sobre el derrumbe de la frontera entre documental y ficción. Contexto histórico y contemporáneo en el mundo.....	42
4.1. La doble naturaleza del cine.....	43
4.2. La era de la sospecha. La estética del documental en la ficción.....	45
4.3. La filtración de la ficción. El documento ficcionado.....	48
4.4. Falsas Verdades y Medias Mentiras.....	50

5. Estéticopolíticas.....	61
5.1. Sobre la división de lo sensible y las relaciones que se pueden establecer entre política y estética.....	61
5.2. Sobre los regímenes del arte y el escaso interés del concepto de modernidad.....	68
5.3. Sobre si es preciso concluir que la historia es ficción. Modos de la ficción.....	78
5.4. Sobre el arte y el trabajo. En qué sentido las prácticas del arte son y no son una excepción con respecto a otras prácticas.....	82
6. Caminito al Cielo.....	86
6.1. Hacia la búsqueda de una retórica audiovisual etnográfica.....	86
6.2. Un Espacio Propio Para La Etnografía Audiovisual Experimental.....	89
6.3. La opción por un montaje auto-reflexivo: (narrativa y retórica).....	90
6.4. Emergencia de la etnografía audiovisual en Chile.....	95
7. Análisis del Sujeto Marginal en El Pejesapo.....	97
7.1. Estatuto de sujeto en el contexto contemporáneo.....	98
7.2. Configuración del sujeto en el discurso.....	103
7.3. Sujeto Escindido.....	105
7.3.1 Sujeto y carnavalización.....	105
7.3.2. Binarismo civilización y barbarie.....	114
8. Conclusiones.....	118

9. ANEXOS.....	121
10. BIBLIOGRAFÍA.....	125

1. Introducción

"En el principio dios creo el viaje, y el hombre curioso a dicha creación..." (*), *inventó las artes, transformando la imagen en un símbolo de permanencia en el tiempo. Ahora se ha desdibujado la línea entre la ficción y la realidad. Exploramos la gran malla de dimensiones desconocidas y nos abrumamos con las ideas, con los afectos*".

Peré Alberó

Motivaciones personales

La idea inicial de esta investigación surge a raíz de mi fascinación por el proceso cinematográfico en sí, y de la intención de aproximarme a una concepción que comprenda el proceso cinematográfico como un valor en sí mismo, y no sólo como la construcción de una obra posterior.

En mis primeros acercamientos al trabajo cinematográfico, lo experimentado ha despertado en nosotros una verdadera convicción por hacer cine, un deleite y un enamoramiento por el oficio, entendido como una forma de expresión, como un confluir entre los elementos de la vida personal y el quehacer fílmico.

La creación de una obra cinematográfica puede provenir de diversas motivaciones o búsquedas personales: la intención por manifestar una idea, por traspasar una emoción al espectador; las ganas de contar una historia; el propósito de explorar y trabajar nuevas técnicas y crear aperturas a nuevos lenguajes.

Lo cierto es que cada inquietud establece una manera particular de concebir el trabajo como cineastas y de involucrarse en la creación de una película. Las

motivaciones del realizador y su concepción respecto a las posibilidades que ofrece el cine como medio, determinan la manera de encausar el proceso cinematográfico, pudiendo tomar éste diversos rumbos y orientaciones.

A partir de mis primeras experiencias audiovisuales como estudiante, tuve la oportunidad de involucrarme en el proceso creativo de una manera intensa y muy personal. Desde el nacimiento y concreción de una idea, la elaboración del guión, el trabajo en rodaje y luego, la conjugación de lo registrado en el proceso de montaje, el trabajo representó no sólo el ejercicio de una disciplina, sino la experimentación de algo que trasciende al oficio en sí mismo. Me cautivó la aprehensión del proceso cinematográfico como un fenómeno en constante movimiento y dinamismo, que puede cobrar diversos matices según cómo lo viven y abordan todos quienes forman parte de él. En este sentido, lo que más me cautivó fue el vínculo que se genera entre los intereses personales y la forma como estos se relacionan e inciden en el desarrollo mismo de la obra.

Esto me lleva a defender la comprensión del proceso cinematográfico no sólo como el desarrollo de un proyecto, sino como la manifestación y el complemento de nuestras emociones en una obra audiovisual. De esta forma, creo que al emprender un proyecto no podemos dejar de lado lo que nos constituye como personas y el cómo experimentamos nuestro trabajo, sino que, al contrario, el quehacer fílmico ha de ser la prolongación de las emociones contingentes a todo el proceso.

En una búsqueda por encontrar un modelo que representara la concepción del cine de manera similar a mis convicciones, di con las intenciones de dos cineastas chilenos que han estado situados silenciosamente en los márgenes de un oficio que los ha hecho trabajar con actores sociales y con ellos entregar a la vez una representación del mundo percibido como autores, en una obra de caracteres rupturistas. Me refiero a dos obras particularmente. Caminito al Cielo de Sergio Navarro y la actual El Pejesapo de Jose Luis Sepúlveda, película heredera del

ámbito que desarrolla y donde practica una mutación formal la película de la década del ochenta.

Ambas películas están hechas en video lo que facilita la ejecución de una metodología que se transparenta con la gran frontalidad que denotan en sus imágenes. Hablo no solo de un documental de video y una ficción con partes documentales, hablo de películas que conforman el entramado paradigmático que apreció en estos momentos en mi cultura cinematográfica.

Desde estas obras me he abierto al estudio de el cine que se compone con otras disciplinas y se cruza en un híbrido, propio de una cultura mestiza y de intenciones autorales que preponderan la escritura de la película en el montaje. Desde esta perspectiva me acerco a una investigación y estudio del film etnográfico, de la antropología visual, de las fronteras entre documental y ficción y de la configuración estética y política de ambas obras que desencadenan toda una asociación de planos culturales y conceptos filosóficos y sociales que a continuación procederé a desarrollar desde la perspectiva de una atrevida y caprichosa etiqueta para hacer taxativa la denominación de ambos filmes en un solo campo contemporáneo del estudio filmico, cinematográfico o de video si se le prefiere atribuir ese nombre, me refiero a los conceptos de Etnoficción, Esteticopolítica y Marginalidad en el contexto de las formas cinematográficas y su narración desde una perspectiva filosófica.

Esta investigación no pretende, de modo alguno, el estudio de un modelo metodológico con el fin de imitarlo. Los alcances que pueda tener este trabajo se vinculan más bien a una búsqueda personal, a una intención por comprender el quehacer cinematográfico como la manifestación de algo íntimo, único. De la misma forma, este trabajo busca averiguar respecto a las posibilidades que ofrece el cine, como medio de expresión.

2. CONCEPTO DE ETNOFICCIÓN

2.1. ¿Etnoficción?

Partiré refiriéndome a la definición de etnoficción. Me refiero al proceso que comienza cuando uno recibe experiencias culturales con grupos sociales determinados a través de vivencias directas y que desemboca en una escritura que es leal, más no es completamente fiel en el sentido de que no es literal.

Es una narración hecha por boca de uno a través de las experiencias vividas. A mí me parece que el texto literario, según la idea dialógica y hermenéutica, es portador de muchísimos componentes no solamente axiológicos y conceptuales, sino que es también poseedor de una historificación codificada.

En si etnoficción en video se refiere a esta misma narración hecha por los testimonios emanados de experiencias culturales sociales y que desembocan en un entramado de datos recolectados, en este caso imágenes de situaciones y experiencias de vida, mezcladas con ideas preconcebidas o sugeridas desde la misma asimilación de dichas imágenes ya obtenidas y que han sido evaluadas por tanto por el razonamiento como por la intuición en un proceso reflexivo y de toma de decisiones que desembocan en una narratología híbrida, entre los datos visuales innegables de verdad y actuaciones con un grano de verosímil que plantean un simulacro coherente para estudiar la sociedad que nos pretende representar.

La **etnografía** (del griego, *ethnos* —εθνος, "tribu, pueblo"— y *grapho* —γραφω, "yo escribo"—; literalmente "descripción de los pueblos") es un método de investigación de la Antropología Social y Cultural que facilita el estudio y comprensión de un ámbito sociocultural concreto, normalmente una comunidad humana con identidad propia. Tiene su fundamento en la entrevista y la observación (la observación participante es la más importante), siendo el trabajo de campo una herramienta básica en el proceso de investigación. La investigación etnográfica trata de obtener información representativa a través de informantes

cualificados que así mismo son miembros del grupo estudiado. Dichos informantes disponen de una serie de características personales (adscritas o adquiridas) que les hacen ser fuentes de información de una gran importancia.

Los datos recopilados consisten en la descripción densa y detallada de sus costumbres, creencias, mitos, genealogías, historia, etcétera.

2.2. Etnología y etnografía

Es importante hacer una distinción entre etnología y etnografía. La Enciclopedia Social de las Ciencias Sociales nos indica que mientras la primera ha venido a significar el estudio comparado de las culturas documentadas y contemporáneas, la segunda se emplea para designar el estudio de campo de la cultura de una tribu o sociedad particular. Existe un criterio de comparatividad que «se sustenta sobre la idea de que la etnografía es necesaria para poder generar interpretaciones y explicaciones, pero no es suficiente para probar hipótesis, lo cual requiere la realización de un estudio comparado sobre una muestra representativa de sociedades»¹. Lo que a su vez nos dice, implícitamente, que es necesaria la etnografía para poder generar interpretaciones y explicaciones, que luego convertirá la etnología en hipótesis.

En este sentido la etnología comprende dos dimensiones de análisis comparado: la espacial o intercultural (puede aplicarse al estudio de una sola cultura -cómo sus aspectos culturales se relacionan entre sí y con el ambiente- y al análisis comparado de varias culturas) y la temporal (etnología histórica, comúnmente llamada Etnohistoria).

Con el término *etnografía* se hace alusión tanto a una forma de actuar en la investigación de campo, como al producto final de la actividad investigativa. Rockwell considera que la etnografía es mucho más que una herramienta para recolectar datos y no debe ser considerada como un método, sino más bien como

¹ Aguirre Baztan.. Etnografía. Metodología C.ualitativa en la Investigación Sociocultural. Madrid. Marcomo. 1993. p275.

un *enfoque* en el que se encuentran *método* y *teoría*, pero sin agotar la problemática de ambos.

A la *etnografía* se le considera una *teoría descriptiva*, en mientras que la *etnología* es entendida como una *teoría comparativa*.

Ya específicamente dentro del campo educativo, existen algunas tendencias:

- Las guías de campo.
- La etnografía semántica.
- La microetnografía.
- La macroetnografía.

Veamos brevemente qué dice Elsie Rockwell acerca de cada una de ellas:

"a) Posiblemente la sistematización más difundida del trabajo de campo antropológico sea el uso de las guías de campo para orientar la observación y clasificar los datos obtenidos. La intención de las guías es proporcionar una serie de categorías universales, transculturales y teóricamente neutras que permitan abordar con el supuesto de objetividad el estudio de los fenómenos educativos en cualquier sociedad. Sin embargo, la selección (y exclusión) y el agrupamiento de categorías reflejan sesgos teóricos explícitos e implícitos. La educación aparece en las guías clásicas del campo de la Antropología como un aspecto constante de cualquier sociedad, con múltiples expresiones culturales no escolares.

b) Una corriente reciente, la "nueva etnografía" o "etnosemántica", es el mejor ejemplo de coherencia entre la teoría y el método etnográfico. Parte explícitamente de una concepción de cultura construida por analogía con la "competencia lingüística" del modelo chomskiano y definida como "competencia cognoscitiva", es decir, como "aquello que una persona tiene que saber o creer para participar en determinado grupo social"²

² Rockwell, Elsie. Caminos y rumbos de la etnografía educativa en América Latina. Cuadernos de Antropología Social .Buenos Aires. 2001. p53-64.

La "nueva etnografía" recoge y enfatiza la vieja meta de construir "la visión de los nativos", redefinida como la visión "émica". Esta propuesta deriva del trabajo de W. Goodenough y cuenta con varios textos metodológicos difundidos en medios educativos.

Dentro de esta corriente se han generado y formalizado una serie de técnicas específicas de entrevista y de análisis formal. Se pone gran cuidado en el registro y posteriormente en la identificación de las categorías "émicas", propias de los sujetos entrevistados. Se organizan estas categorías en "dominios" y "taxonomías", y a través de un análisis con base en determinados atributos.

El resultado de un estudio de este tipo toma la forma de una "gramática cultural", de un conjunto ordenado de términos y de reglas implícitas a las que se atribuyen la "generación" de los comportamientos. Importa poco el comportamiento real, menos aún la estructura institucional o social en la cual se inscribe. Este enfoque supone además un grado de sistematicidad en los fenómenos culturales que rara vez se da al nivel global. No es casual, por lo tanto, que los estudios etnosemánticos existentes se refieran sobre todo a los conocimientos más formalizados, como son el parentesco y la etnobotánica, o bien se circunscriben a micro-situaciones poco significativas, ya que se describen sin relación con el contexto social más amplio. Su contribución al campo educativo ha sido relativamente escasa, pero ha revelado aspectos de la "cultura escolar", como la categorización propia de los maestros o de los alumnos.

También se ha utilizado para sugerir diferencias cognoscitivas radicales, inferidas de las categorías implícitas en la lengua, entre los alumnos de grupos étnicos y los maestros occidentales. A pesar de este reducido desarrollo, los presupuestos teóricos de esta corriente han tenido una fuerte influencia general en la etnografía educativa y especialmente en la etnometodología.

c) El tipo de etnografía que probablemente más consistentemente ha contribuido a la comprensión de los fenómenos educativos dentro de las sociedades

escolarizadas, tiene sus raíces teóricas en la "sociolingüística norteamericana"³ (Laboy, Hymes y Cazden).

Tiende a denominarse "micro-etnografía" por centrarse en el análisis detallado del registro (grabado o de vídeo) de la interacción que se da en "eventos educativos" de cualquier tipo. En gran parte de estos estudios, se intenta mediante el análisis reconstruir el "código" o la "competencia comunicativa" que rige y genera la interacción verbal y no verbal de los actores. Estos códigos o competencias varían de contexto a contexto, de cultura a cultura, según diferentes pautas de socialización.

La investigación sociolingüística ha confluído con dos corrientes de investigación cualitativa sociológica, que también centran su análisis en la interacción verbal en situaciones educativas específicas: el interaccionismo simbólico y la etnometodología. El primero deriva del trabajo de G. H. Mead y H. Blumer, y más recientemente, de E. Goffman.

Las propuestas radicales de esta corriente han concluido, como en el caso de ciertas corrientes antropológicas, a la recuperación de las perspectivas y significaciones de los sujetos y la reconstrucción de procesos situacionales.

Gran parte de la investigación cualitativa de la "nueva sociología de la educación" en Inglaterra se inscribe explícitamente en la perspectiva teórica del "interaccionismo simbólico"⁴ (Woods, Atkinson y Delamont, etc.), aunque también expresa una preocupación por los aspectos estructurales.

Una expresión reciente de esta tradición sociológica es la etnometodología. Esta corriente ha desarrollado un conjunto de conceptos y de técnicas para reconstruir las reglas y los métodos de interpretación utilizados por los sujetos al interactuar en determinadas situaciones sociales; es decir, intentan conocer la "construcción social de la realidad", así entendida ésta.

El trasfondo teórico de esta línea de investigación es la fenomenología representada por Schutz, Sacks y Garfinkel y en cierta medida por Berger y

³ Hymes. Dell. Hacia etnografías de la comunicación. En GARVIN Y LASTRA. 1974. p 48.

⁴ Atkinson. P.A. Etnometodología: una revisión crítica. Revisión anual de Sociología. 14, 1988, 441-465.

Luckmann. Son representativos de esta corriente los estudios de Mehan, Circourel y Hammersley, que abordan entre otras cosas la manera en que los alumnos interpretan la interacción verbal en diferentes situaciones educativas.

d) La micro-etnografía provoca como reacción un regreso al modelo tradicional de estudios etnográficos globales del fenómeno educativo, en que se recuperan los estudios antropológicos clásicos de escuela y comunidad.

Con la intención de ampliar el enfoque teórico de la antropología educativa se han construido diferentes modelos abstractos de "lo educativo".

Otro modelo propone un "análisis de sistemas", en que se usa un diagrama de flujo para codificar y analizar los datos etnográficos. Probablemente el problema más discutido ha sido el de Gearing, que incluye una tipología de estructuras de intercambio de información correspondiente al conjunto de alternativas de socialización (definida esta como transmisión cultural) dentro de una comunidad. Según su teoría es posible seleccionar cualquier tipo de evento o situación social en el cual se de un intercambio entre dos o más personas y describirlo en términos de su contenido educativo.

La propuesta de John Ogbu de un enfoque "ecológico cultural" para la etnografía, pretende superar dos problemas que el autor identifica en la micro-etnografía. Critica por un lado la hipótesis del "conflicto cultural", señalando que esta parece funcionar sólo para aquellas "minorías étnicas" que por su posición social se constituyen en "castas" oprimidas.

Por ello propone estudiar los nexos entre la educación formal y otros aspectos de la sociedad, sobre todo la "estructura de oportunidades económicas". Insiste en que una etnografía completa del fenómeno educativo debe incluir las "fuerzas históricas y comunitarias relevantes", y que la unidad adecuada para un estudio etnográfico es el barrio, y no el salón de clase.

Este enfoque tiende a recurrir a un trabajo de campo más amplio, más clásicamente antropológico, que combina el trabajo con informantes, las historias de vida y otras técnicas con observación directa de los procesos estudiados. Sus

unidades de análisis rebasan así las secuencias de interacción verbal que constituyen el material empírico de la micro-etnografía, por lo tanto abren la posibilidad de reconstruir las mediciones institucionales entre las situaciones y las estructuras sociales.

Esta clasificación no pretende ser exhaustiva ni rígida; de hecho han quedado fuera algunas líneas importantes, como son algunos intentos recientes de usar la etnohistoria en la educación, y trabajos como los de M. Cole y S. Scribner, que intentan unir la psicología y la etnografía. Desde luego, existen también estudios que combinan aportes de varias de estas corrientes.

La intención no ha sido mostrar un panorama completo, sino dar cuenta de la relación entre teoría y etnografía. A pesar de que se observan ciertas constantes teóricas y metodológicas en todos estos tipos de etnografía que derivan de su herencia común, también es evidente que cada orientación teórica imprime ciertas características específicas al quehacer investigativo. Varían la proporción y las técnicas de observación y de entrevista, los criterios de selección de eventos y unidades de análisis, las formas de establecer categorías y de hacer referencias.

El nivel de realidad que se pretende abordar es distinto en cada caso, así como la forma de descripción que se construye. Es decir, se constatan las consecuencias metodológicas de las diferentes perspectivas teóricas."

Con relación a lo anterior se presentarán tres posiciones básicas que aparentemente son opuestas, pero que han predominado en el contexto educativo contemporáneo.

2.2.1 La llamada posición "conservadora"

Esta posición apareció cuando la investigación etnográfica apenas comenzaba a utilizarse en forma general en el campo educativo y conserva el vocabulario y algunas suposiciones propias del positivismo.

A decir verdad, las dos tradiciones metodológicas de las ciencias sociales de algún modo han coexistido desde el siglo pasado.

"La reacción tan violenta de sectores importantes dentro de la comunidad de la investigación educacional muestra en cierta medida el provincialismo en que ha estado encerrada hasta poco tiempo atrás, y el escaso sentido crítico con que aceptó, durante largos períodos, los criterios metodológicos que se le impusieron externamente.

“Aunque varios autores insisten en la validez interna de los estudios etnográficos, los investigadores cuantitativos tendían a criticar los estudios etnográficos por su incapacidad de controlar influencias externas y manipular los datos estadísticamente. Según ellos, aunque los estudios etnográficos servían como investigaciones exploratorias para generar hipótesis, no se le consideraban como "ciencia"⁵

Como reacción a esas acusaciones algunos autores sugieren ciertos métodos como medidas contra las amenazas a la validez interna. Estas amenazas son la historia y la maduración, la influencia del observador, la selección y la regresión, la mortalidad, y las conclusiones espurias.

Influencia del observador. En los estudios etnográficos la presencia del investigador a menudo tiende a modificar las conductas y respuestas de los participantes. Es posible contrarrestar los efectos de la presencia del observador, prolongando la estancia del investigador en el campo.

En cuanto al efecto del observador en los entrevistados, los informantes pueden mentir, omitir información relevante, o expresarse inadecuadamente. Para controlar las deformaciones de este tipo el etnógrafo puede recurrir a la corroboración independiente de varios informantes y la codificación de las conductas de los participantes según las situaciones en las que se prevé la aparición de respuestas artificiales.

2.2.2. La posición "radical- idealista"

La reacción violenta en el campo de la educación se le llamará "radical" por dos razones: primero, porque querían volver a las raíces fenomenológicas para

⁵ Coulon, A., *La etnometodología*, Cátedra, Madrid, 1998.p 67.

repensar la epistemología de la investigación educativa, y segundo, porque postulaba una incompatibilidad entre los métodos positivistas y los métodos que ellos llamaban "naturalistas"... Y, según algunos autores, el criterio para juzgar un estudio naturalista debe ser fundamentalmente diferente al criterio para juzgar un estudio positivista.

Se ha dicho que una epistemología positivista recae en un realismo ingenuo que presupone una sola realidad que un investigador trata de descubrir y revelar.

“La prueba de validez interna para el investigador convencional depende del grado en que los resultados de un estudio representan una relación isomorfa con la realidad”⁶.

Cuando el investigador toma una posición idealista y entiende por "realidad" un conjunto de realidades o perspectivas que representan construcciones mentales de los actores sociales, los métodos cuantitativos se vuelven inadecuados.

Por eso hay quien se niega a utilizar el vocabulario positivista, prefiriendo presentar un nuevo vocabulario que describe mejor la investigación naturalista. Por ejemplo, en lugar de hablar de la "**generalización**" (la validez externa) de los resultados, prefieren hablar de la '**transferibilidad**', que no busca leyes que se pueden aplicar a todo fenómeno social, sino la "**transferencia**" de los resultados del contexto estudiado a otro contexto con características parecidas. En lugar de la validez interna prefieren hablar de la "**credibilidad**" que requiere entre otras cosas la confirmación de los resultados con los participantes.

Actividades que contribuyen a la credibilidad. Hay tres actividades de este tipo: estancia prolongada en el campo, observación persistente, y la triangulación. *La estancia prolongada en el campo* es una medida para contrarrestar los efectos de la presencia del observador y las conclusiones espurias. Además la estancia prolongada propicia el establecimiento de la confianza entre el investigador y los participantes.

⁶ Dittmer, Kunz. Etnología General. Mexico DF. Editorial CFG. 1980. p 45.

La credibilidad de los resultados no sólo depende de una estancia prolongada en el campo sino también de la capacidad del investigador para distinguir lo importante o sobresaliente de lo no importante o superfluo. *La observación persistente* es la identificación de las características y elementos de una situación que son más relevantes al foco del estudio.

La triangulación, se refiere al uso de múltiples y diferentes fuentes de información, métodos (ej. entrevistas, observaciones, análisis de documentos, etc.), e investigadores.

Suficiencia referencial. Para lograr suficiencia referencial el etnógrafo archiva sin analizar una porción de los datos. Cuando se ha analizado el resto de los datos y ya existen resultados, el etnógrafo puede analizar los datos archivados para comprobar que un segundo análisis de los datos resulta en conclusiones similares.

Aunque aparentemente hay diferencias marcadas entre la posición epistemológica conservadora y la posición radical-idealista, etnógrafos de ambas posiciones tienden a recomendar métodos similares.

Las diferencias consisten mayormente en el grado de importancia que otorgan cada uno a los métodos. Por ejemplo, los conservadores dan más importancia a los métodos que contrarrestan las distorsiones de parte de los participantes tanto como de los investigadores. Los idealistas-radicales tienden a dar más importancia a los métodos en que el investigador confirma sus categorías con las de los participantes; o sea las construcciones de los participantes tienen prioridad.

2.2.3. Otra posición: la "radical-crítica"

Los etnógrafos "críticos" toman una posición epistemológica diferente a los anteriores., pues bajo la influencia del neo-marxismo y del feminismo, a ellos les interesa fundamentalmente desenmascarar las construcciones sociales dominantes y los intereses que representan, estudiar la sociedad con el fin de transformarla, y liberar individuos de las causas de la dominación y la represión

La etnografía crítica es lo que llaman "investigaciones abiertamente ideológicas". En este sentido, la contradicción aparente entre investigaciones ideológicas y las

definiciones científicas de la validez, ha dejado a los etnógrafos críticos abiertos a censuras no sólo de investigadores cuantitativos sino también de otros etnógrafos preocupados por la neutralidad y objetividad de la etnografía.

Por cierto, los etnógrafos críticos utilizan los métodos asociados con la validez interna de los estudios etnográficos (ejemplo, triangulación de métodos y fuentes de datos, tiempo prolongado en el campo, confirmación de categorías con participantes, etc.). Sin embargo, sus agenda de cambio y crítica social, su insistencia en la inserción de los significados de los participantes en macrosistemas de economía política, y la falta de neutralidad teórica de sus estudios conducen a la necesidad de una nueva concepción de la validez.

Los radicales-críticos argumentan que no existen contextos neutros y por lo tanto no existen estudios neutros. Todas las investigaciones proceden dentro de un contexto político en que existen relaciones asimétricas de poder. La posición radical-crítica concuerda con la posición radical-idealista en que la realidad es una construcción social en la cual participan todos los actores sociales. Pero los etnógrafos críticos concentran su atención en el "por qué" de una construcción social.

“Los etnógrafos radicales-críticos enfocan la realidad como una construcción social, pero enfatizan el hecho de que el proceso de construcción no es un proceso libre y voluntario. Ellos ven a los sistemas de conocimiento que existen en las percepciones de los participantes como producto de fuerzas sociales y materiales. Por lo tanto, entender una construcción social es averiguar por qué existe tal construcción social y examinar las condiciones que hacen necesaria su construcción y las ventajas que se acumulan a ciertos intereses”⁷.

Como muchos etnógrafos críticos entran al estudio con un marco teórico neo-marxista o feminista, se les acusa de confundir la ciencia con la ideología.

“La construcción de teoría con bases empíricas requiere una relación recíproca entre los datos y la teoría. Hay que dejar que los datos generen proposiciones en

⁷ Hamme. Martín y Atkinson. Paul. Etnografía. Metodos de Investigación. Barcelona. Paidós. 1994. p 66

una manera dialéctica que permita el uso de marcos teóricos a priori, pero que al mismo tiempo evite que un marco teórico particular se utilice como el envase al cual se vierten los datos”⁸.

Aunque los radicales-críticos utilizan los mismos métodos que las dos posiciones anteriores, enfatizan dos tipos de métodos en particular: métodos que contribuyen a la "*reflexividad sistemática*" y los que contribuyen a la "*validez catalítica*".

La reflexividad sistemática. En lugar de tratar de negar o contrarrestar los sesgos teóricos el etnógrafo crítico los incluye como parte del estudio. Así la reflexión sistemática puede dar alguna indicación de como una teoría a priori ha sido modificada por los datos. Normalmente esta reflexión sistemática se logra con un diario reflexivo en el cual el etnógrafo lleva un registro de información sobre la subjetividad del propio investigador, sobre decisiones metodológicas, y sobre el desarrollo de teorías a priori.

La validez catalítica. La validez catalítica se refiere al grado de "concientización" del estudio. Según Lather se ha logrado la validez catalítica si los participantes, a través de su participación en el estudio, logran profundizar su conocimiento de su mundo y aumentar su nivel de auto-determinación.

El uso de la validez catalítica es más común entre etnógrafos feministas y entre algunos investigadores latinoamericanos. Con la introducción de la validez catalítica se accede a una posición participativa en que la investigación, la acción política, y la acción educativa coinciden.

Con la excepción de algunas investigadoras feministas, los etnógrafos radicales-críticos mantienen una postura de "hacer ciencia".

En la mayoría de las etnografías críticas hay una relación vertical entre el investigador y los investigados. Se ha criticado al etnógrafo crítico por su postura *voyerista* hacia los participantes del estudio. Por otro lado, la posición participativa insiste en que idealmente las relaciones objeto-sujeto deben ser horizontales y

⁸ Hamme. Martin y Atkinson Paul. Op.cit. p 78.

que la investigación consiste tanto en hacer política como en hacer ciencia, el investigador debe ser al mismo tiempo científico y activista social.

2.3. ANTROPOLOGÍA VISUAL

La antropología visual lógicamente proviene de la creencia en que la cultura se manifiesta a través de símbolos visibles encajados en gestos, ceremonias, rituales y artefactos situados en entornos naturales o contruidos. La cultura es concebida como si se manifestara a si misma mediante un guión con una trama que envuelve a actores y actrices con libreto, vestuario, soporte y montaje. La cultura sería la suma de escenarios en los que uno participa. Si uno puede observar la cultura, los investigadores deberían ser capaces de emplear tecnología audiovisual para grabarla como datos sujetos a análisis y presentación. A pesar de que los orígenes de la antropología visual deben buscarse históricamente en la creencia positivista que asume la realidad como objetiva y observable, la mayoría de las teorías de la cultura contemporáneas enfatizan en la naturaleza de construcción social de la realidad cultural y en la naturaleza tentativa de nuestro entendimiento sobre cualquier cultura.

"Hay una relación obvia entre el supuesto de que la cultura es observable objetivamente y la creencia popular en la neutralidad, transparencia y objetividad de las tecnologías audiovisuales. Desde una perspectiva positivista, la realidad puede ser captada en la grabación sin las limitaciones de la conciencia humana. Las fotografías proveen un intachable testimonio y son un recurso de alta veracidad de la información. Dadas estas suposiciones, es lógico que en cuanto las tecnologías fueron accesibles, los antropólogos se aventuraron en producir con la cámara el tipo de investigación objetiva de la información que se podía guardar en archivos y ser usada por estudios realizados por generaciones futuras"⁹.

El pensamiento contemporáneo plantea una teoría tentativa más que positivista acerca de la naturaleza del conocimiento cultural y sobre lo que un film puede

⁹ Dittmer, Kunz. *Etnología General*. Mexico DF. Editorial CFG. 1980. p 87.

registrar. En un mundo postpositivista y posmoderno, la cámara está restringida por la cultura de la persona que esta detrás de ella, es decir, las grabaciones y fotografías están siempre preocupadas por dos cosas - la cultura de los filmados y la cultura de quienes filman. Como resultado de ver las fotografías como la representación de una ideología, se ha sugerido que los antropólogos utilizan la tecnología de una manera reflexiva, alienando a los espectadores de cualquier supuesto sobre la falsa veracidad de las imágenes que ven y de que los etnógrafos visuales buscan mecanismos para compartir su autoridad con las personas estudiadas.

"Conceptualmente la antropología visual recorre todos los aspectos de una cultura desde la comunicación no verbal, el entorno construido, las representaciones rituales y ceremoniales, la danza, el arte y hasta la cultura material (quedan excluidas de esta discusión todas las investigaciones de antropología física y arqueología donde se utiliza tecnología audiovisual). A pesar de que algunos antropólogos visuales trabajan en todas estas áreas, el campo carece de una tradición comúnmente aceptada y de una teoría que abarque por completo una antropología visual o de la comunicación gráfica"¹⁰.

Dada la naturaleza fragmentaria de la teorización contemporánea, parece difícil que semejante gran teoría pueda ser aceptada comúnmente. El campo podría ser ampliado conceptualmente, pero en la práctica la antropología visual esta dominada principalmente por un interés ilustrativo como medio para transmitir el conocimiento antropológico, es decir, por realizaciones etnográficas y fotografías y de manera secundaria por estudio de las manifestaciones visuales de la cultura.

2.3.1 ESTUDIO ANTROPOLÓGICO DE LAS IMÁGENES

El estudio académico de la fotografía ha estado dominado por la búsqueda que han realizado Historiadores de Arte, sobre trabajos de importantes artistas y por el descubrimiento de arte local simple. Durante la pasada década ha emergido un

¹⁰ Worth, Sol. Torre y Etnografía Semiotica. 1977. Descargado de www.astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/worth.html

enfoque social hacia la historia de la fotografía, en el cual son vistas como artefactos socialmente contruidos que nos dicen algo acerca de la cultura representada, así como también algo sobre la cultura del fotógrafo. Estos estudios se preocupan más por el contexto social en la producción y usos de las imágenes que de la fotografía como texto. “Los antropólogos visuales han contribuido en este movimiento con sus análisis de la práctica fotográfica histórica como un comportamiento cultural”¹¹ “...y con los estudios etnográficos de prácticas locales, como fotografías instantáneas”¹². Estos estudios tienen una mirada acerca de las condiciones de producción y consumo, por lo tanto el significado de las imágenes puede comprenderse como algo negociado más que fijo. Por ejemplo:

“Las fotografías de Edward Curtis pueden se entendidas como el producto de una visión romántica del siglo XIX sobre los indígenas Norteamericanos y criticada por racista y etnocéntrica”¹³ (Lyman 1982).

Al mismo tiempo

“Las imágenes de Curtis pueden ser vistas en relación con su valor para los actuales Nativos Norteamericanos que desean usarlas en la construcción de su identidad cultural”¹⁴ (Lippard 1992).

El análisis antropológico de cine, de la televisión y otras formas de medios masivos de comunicación comenzó en la década de los 40' con los estudios de Gregory Bateson, Margaret Mead y Rhoda Metraux , que centraban la cultura como una distancia, en la cual los elementos culturales del cine comercial eran identificados a través del análisis textual. En la década de los 80', comenzó a disminuir el interés en estudiar al realizador y el texto aumentando la preocupación por el rol de las audiencias de cine y televisión en la construcción del significado. Académicos de varias disciplinas, como estudios culturales y comunicación, ahora

¹¹Ruby. Jay. Etnografía Filmica o Film Etnografico. Estudios en antropología de la comunicación visual.Vol 2. Numero 2. 1975.

¹²Musello. Christopher. Studying the home mode. Studies in Visual Communication. 6 (1) 23-42

¹³ Hamme. Martín y Atkinson. Paul. Op.cit. p 54

¹⁴ Hamme. Martín y Atkinson. Paul. Op.cit. p 96

usan métodos etnográficos para llevar a cabo estudios de recepción de espectadores occidentales.

2.3.2. FILM ETNOGRÁFICO

El Film etnográfico es el interés y la práctica dominante entre los antropólogos visuales.

La literatura sobre films etnográficos ha sido obstaculizada por una falta de estructura conceptual que pudiera ser suficiente para permitir en la labor de los antropólogos, teorizar acerca de como deben ser usados los films para comunicar conocimiento. Es un defecto con el que cargan todos los discursos sobre las realizaciones de no - ficción. Como resultado, los autores se han concentrado en hacer prohibiciones y prevenciones programáticas, relatando aguerridas historias de cómo se realizó el film. Otro tema de discusión ha sido el dilema asumido entre ciencia y arte; cuestionamientos sobre preescisión, imparcialidad y objetividad; la relevancia de las convenciones del realismo documental; el valor del film en la enseñanza antropológica; la relación entre una antropología escrita y una visual; la colaboración entre realizadores y antropólogos, así como la producción local de textos visuales. La exploraciones teóricas por lo tanto están limitadas en argumentar cuando un film es objetivo, preciso, completo e incluso etnográfico y cuando no lo es. Con la erosión de los pilares positivistas de la antropología y del film documental se abre la posibilidad de una nueva examinación de las políticas y la ideología del film etnográfico. Como el documental, el film etnográfico parece estar a punto de entrar en algunos debates teóricos serios. Quizás como resultado del criticismo de ciertos teóricos de la imagen como Bill Nichols y el desafío de la producción de medios indígenas, los antropólogos visuales se han vuelto cada vez más conscientes de la necesidad de bases conceptuales más seguras.

Las primeras realizaciones etnográficas que registraban en un carril un solo episodio de alguna actividad humana, eran indistinguibles de la realidad teatral. Los antropólogos, como todas las personas, se fascinaron con la tecnología y su promesa de proveer un testimonio intachable. Felix - Louis Regnault, tal vez el

primer antropólogo en producir material visual investigable, propuso en 1900 que todos los museos coleccionan "artefactos en movimiento" del comportamiento humano para el estudio y la exhibición. Académicos, exploradores e incluso administradores coloniales produjeron grabaciones para investigación y uso público. La cruda tecnología, la escasa familiaridad con el equipamiento y la vaguedad de las intenciones de los realizadores limita en gran medida su uso.

“Las convenciones filmicas desarrolladas, eventualmente tienden a interferir con las necesidades asumidas por los datos investigables. Los conflictos percibidos entre las convenciones estéticas de la filmografía y los requerimientos académicos de positivismo para los datos investigables causan que los films sean subutilizados como técnica analítica”¹⁵. Por ejemplo, los realizadores tienden a fragmentar y reconstituir las acciones en secuencias sintéticas que sugieren relaciones de tiempo que a veces están en discordancia con la acción registrada. Algunos antropólogos creen que solamente las grabaciones de un solo tiro a nivel del ojo con un mínimo de movimiento de cámara y con cobertura en tiempo real del evento, se pueden utilizar de manera científica. Se creía que las estrategias relevantes de la ficción creaban una barrera entre realizaciones profesionales y antropológicas. Estas ingenuas creencias entre la diferencia de las películas artísticas y la ciencia antropológica están siendo lentamente reemplazadas por una concepción de las realizaciones como una instancia cultural utilizable en una variedad de discursos. La falta de un método para extraer datos investigables sobre el comportamiento humano del material grabado continua inhibiendo el uso de la cámara como herramienta de investigación.

“La producción de films etnográficos para la formación y entretenimiento del público comenzó como parte de un movimiento general de documentales educativos en la década del 20'. Antes de eso, los films de gente "exótica" se produjeron en forma comercial, algunas veces con la cooperación de antropólogos y proyectadas en teatros como temas escogidos. Por ejemplo, los hermanos Pathe solicitaron la

¹⁵ De France, Claudine. 1982 . Cinéma et Anthropologie, Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, Paris. p 53

ayuda del Departamento de Antropología de Harvard durante la producción de "Peoples and Customs of the World" en 1928"¹⁶.

Hubo algunos tempranos intentos por representar la vida nativa en filmaciones de caracterización teatral grabadas en el lugar. El Film "In The Land of The Head Hunter" (1914) de Edward Curtis, una épica romántica de los Kwakiutl del British Columbia, fue un fracaso de taquilla, pero estableció un precedente para el film "Nanook of the North" (1922) de Robert Flaherty, un retrato de la lucha de una familia Inuit (esquimal) de la bahía Hudson en la región de Canadá, contra un arduo entorno. El éxito internacional de Nanook incitó a Paramount Pictures para que financiara el segundo film de Flaherty, "Moana" (1926), y para distribuir un estudio de la migración anual de los Bakhtari de Iran de Meriam Cooper y Ernest Scedsack Grass (1926)

A pesar de que el mundo académico por mucho tiempo ignora estas realizaciones, Hollywood vio potencial de ventas en producciones que caracterizaban localidades exóticas con la actuación de personas nativas. Además los procedimientos adoptados por los principales estudios eran esencialmente incompatibles con la etnografía.

“Cuando Cooper y Schoedsack viajaron a Siam (Tailandia) a filmar "Chang" (1927), llevaron un argumento completamente aprobado, asegurando fidelidad a las preconcepciones ejecutivas y a los modelos folclóricos populares de la vida de personas exóticas a occidente. Hollywood estaba comenzando a desarrollar su propia tradición dramática sobre aventuras de Asiáticos, Africanos y de las Islas del Mar del Sur, la que fue incrementando las diferencias con las inquietudes antropológicas"¹⁷.

Solo unos pocos films etnográficos fueron producidos por o con antropólogos entre los 20' y los 30'. La rápida desaparición de los nativos, así como de la cultura

¹⁶ Guber, Rosana. La etnografía: método, campo y reflexividad, Editorial Norma, Buenos Aires. 2001. p 106

¹⁷ De France, Claudine. 1982. **Cinéma et Anthropologie**, Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, Paris. p 77

folclórica occidental y las costumbres campesinas, provocaron que solo se pudieran sobrellevar unos pocos proyectos de films etnográficos. Por ejemplo, La Heye Foundation sustento una serie de films sobre indígenas norteamericanos desde 1912 hasta 1927 que fueron producidas por Owen Cattell con las asistencia de Frederick Hodge. Proyectos similares fueron diseñados para salvar las tradiciones folclóricas Europeas y fueron motivados por un sentido de orgullo nacional más que por la necesidad de un estudio antropológico: Antes de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los países del este y centro de Europa tenían un departamento de folclore que producía cientos de cortometrajes, casi siempre de campesinos bailando en coloridos trajes. En los países coloniales como la India, agencias como Anthropological Survey, Films Division y la televisión estatal mantuvieron una tradición continua de grabar sociedades nativas para la investigación, publicidad, defensa del desarrollo y actividades de construcción de la nación. Estos films eran vistos en cines y en algunos de los más grandes museos. Hasta los 50' eran mostrados rara vez en salas universitarias.

No fue hasta después de la Segunda Guerra mundial que hubo una actividad fílmica sustancial realizada por antropólogos. En 1952 había suficiente interés en este terreno como para formar el Comité Internacional de Films Etnográficos y Sociológicos, que estaba asociado con la Organización Cultural , Científica y Educacional de Naciones Unidas (UNESCO). El festival Dei Popoli en Florencia, la Conferencia en Antropología Visual en Filadelfia, el Cinema du real en París, el Festival Margaret Mead en New York y el Festival de film etnográfico del Instituto Real de Antropología en Manchester, fueron organizados entre los 60', 70' y 80' para fortalecer el crecimiento del cine antropológico.

El trabajo pionero del antropólogo- realizador Jean Rouch del Musée de`Homme, trajo nuevos ímpetus en este terreno en Europa, ganando la atención de académicos y cineastas. A principios de los 60' los avances técnicos permitieron hacer posible para pequeñas cuadrillas, la producción de sonido sincronizado en los films en las localidades. El equipamiento motivo a algunos realizadores ha grabar acciones y eventos como observadores separados, asumiendo

ingenuamente que esto no influiría mayormente en las acciones que ellos seguían posteriormente. Rouch adoptó un enfoque opuesto. Se dio cuenta de que la presencia de la cámara podía provocar un Trance-Cinematográfico en el cual los sujetos revelaban su cultura. "Chronique d'un été" (1961) fue realizada junto con el sociólogo Edgar Morin y fue el primer film de Cine vérité, combinando las ideas de Flaherty con las del teórico y realizador soviético Dziga Vertov. Rouch llevó las cámaras a las calles de Paris para encuentros improvisados en los que el proceso de filmación era parte del film. Tanto los realizadores como el equipo quedaban en evidencia dentro del encuadre. Los filmados pasaban a ser colaboradores, incluso su participación se extendió hasta las discusiones sobre el material grabado, en donde se incorporaban a la versión final del film. "Chronique" marca el advenimiento del sonido sincronizado portátil para equipos de 16mm, que hicieron posible los modernos estilos de documentales participativos y observacionales. El impacto del trabajo de Rouch fue evidente inmediatamente en las realizaciones de directores franceses de la Nueva Ola, como Jean - Luc Godard y Chris Marker y posteriormente en documentalistas y etnorealizadores.

Rouch desarrolló su acercamiento colaborativo por casi cuarenta años en varios films realizados con Africanos del este. Rouch quería producir una antropología compartida en la que aquellos que están frente a la cámara pudieran compartir el poder con el director. Esta idea llegó a la cima con lo que él llamó films etnográficos de ciencia ficción, como "Jaguar" (1965), "Pertit a Petit" (1968) y "Madame l'eau"(1992). Sus intentos en la filmografía colaborativa se reconocen en el Native Alaskan Heritage Film Project de Sara Elder y Leonard Kamerling. Desde principios de los 70', su equipo ha producido más de 20 films comunitarios, como "Drums of Winter" (1988) en los que la gente filmada jugaba un rol activo desde la concepción hasta la realización del film. Dando el cambio en el poder y el conocimiento en un mundo postcolonial y postmoderno, algunos argumentan que los únicos films etnográficos que se debieran producir en el siglo XXI, son aquellos que resultan de la activa colaboración y del intercambio del poder entre realizadores y los sujetos filmados.

“La idea de una etnografía reflexiva que busca activamente la participación de quienes esta estudiando y que reconoce abiertamente el rol del etnógrafo en la construcción de la imagen cultural, refleja una creciente preocupación, expresada tanto por documentalistas como por antropólogos acerca de la ética y políticas de la realidad filmica”¹⁸.

La televisión se ha transformado en una fuente significativa como soporte para la actividad del film etnográfico. En Gran Bretaña, la serie de televisión *Disappearing World* del Granada's long-running television, ha instaurado una fructífera tradición colaborativa entre antropólogos y realizadores, dando como resultado films como "Last of the Cuiva" (1971), de Brian Moser filmado en el este de Colombia. El interés del Granada en el film etnográfico lo ha convertido en el principal colaborador en el programa de film etnográfico de la Universidad de Manchester. Los proyectos antropológicos de la BBC- TV han incluido las series *Face Values*, producidas en cooperación con el Royal Anthropological Institute y *Worlds Apart*, en las que los productores Chris Curling y Melissa Llewlyn-Davis exploran el impacto de la fotografía de Leni Riefenstal en "The Southeast Nuba" (1983). En los Estados Unidos, salió al aire la serie llamada *Odyssey* que cubre todos los aspectos de la antropología. En una moda similar el programa más popular de la televisión japonesa continua siendo *Man*, producida por Junichi Ushiyam. Los sistemas de televisión en muchas partes del mundo han catalogado las series tanto para colegios como para universidades, aportando al crecimiento de los recursos del film etnográfico.

2.4. Estetica y Ciencia

La antropología visual es un área de la disciplina antropológica en continuo desarrollo; si bien la imagen se ha visto ligada a este campo científico como fuente, registro y medio para la investigación, el tratamiento de la imagen en la construcción de conocimiento conlleva problemas necesarios de reflexión si se pretende dar un valor científico a la antropología visual.

¹⁸ Guber, Rosana. *La etnografía: método, campo y reflexividad*, Editorial Norma, Buenos Aires.2001. p 91

“Filmes y fotogramas son materiales que utilizarán, en un futuro cercano, todos los sabios de las ciencias humanas. Gracias a ellos, el sicólogo, el etnólogo, el sociólogo, el lingüista, el folklorista, coleccionarán en sus laboratorios todos los comportamientos de las numerosas etnias y podrán evocar a su gusto la vida de éstas. Analizando, midiendo estos documentos objetivos, comparándolos, seriándolos, llegarán a establecer los métodos convenientes para su ciencia, para conocer las leyes de la mentalidad humana”¹⁹.

Regnault pensó en la imagen en movimiento como medio para estudiar los gestos del cuerpo humano, con el fin de captar las diferencias de los llamados “primitivos” con respecto a la sociedad occidental en sus maneras de andar, trepar o cargar. Esta visión está ligada al corte evolucionista de los primeros etnógrafos, que buscaban analizar la tipología anatómica de las poblaciones indígenas para caracterizar su primitivismo y demostrar que estaban ubicados en tiempos remotos, superados por la sociedad “civilizada”.

“Para Regnault, la gestualidad del salvaje representaba lo contrario a la palabra del occidental, es decir, un estadio previo a la expresión lingüística. Asume que el lenguaje de ellos es tan pobre que recurren al gesto para poder expresarse, por ello entiende que lo audiovisual es la mejor manera de captar estos gestos”²⁰.

Pero la antropología visual, al ir a la par del desarrollo de la antropología en general, busca superar esta visión en cierto sentido colonialista, para asumirse como herramienta para lograr un acercamiento científico con la cultura estudiada.

2.4.1. La objetividad que pasa por el objetivo de la cámara

La objetividad es uno de los principales temas de análisis a la hora de estudiar la antropología visual, cuestión que es realizada por la asunción generalizada de la utilización de la cámara para captar la realidad tal como es.

¹⁹ Guarini, Carmen, "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", En: Cine, Antropología y Colonialismo, Adolfo Colombres Comp, Ediciones del Sol, CLACSO, Bs As, 1991.p 122

²⁰ Vega Solís. Cristina. Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. Universidad Complutense de Madrid. http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html

“En efecto, la imagen trae consigo un aura de objetividad, pues muestra al espectador un segmento de la realidad tomada por un aparato mecánico que, por ser máquina, sostiene un importante elemento de objetividad. Es decir, la confianza en la imagen reposa sobre todo en la noción mecánica del registro visual”²¹.

Pero aquí intervienen otros aspectos relacionados con el sentido onomasiológico de la imagen, que debemos señalar para despojar el aire de “inocencia” que pueda poseer el registro audiovisual. En primer lugar, sostenemos con Barthes que “(...) describir no es tan sólo ser inexacto o incompleto, sino cambiar de estructura, significar algo distinto de lo que se muestra”²². El registro audiovisual implica entonces cargar de sentido subjetivo lo mostrado por la cámara, pues el emisor escoge determinado punto de vista que le permite recoger lo que le interesa de la realidad, adaptado a los planteamientos esbozados en su proyecto de investigación.

Aunado a esto, habría que resaltar que en la discusión de la objetividad de la antropología visual, el proceso posterior de selección y tratamiento técnicos dados en la etapa de edición del material audiovisual conllevan aún más elementos relacionados con la subjetividad del realizador. Pero Heider, citado por Gómez Hernández, nos afirma que “(...) el valor de un libro o una película no puede ser juzgado por sobre la base de si se han omitido cosas o no. Más bien, debe ser evaluado en función de lo apropiado de la selección realizada y de cómo se han manejado los datos.”²³ (En Espina Barrios, 1999; 20)

No se puede entonces aducir que se pierde la veracidad al seleccionar un determinado fragmento de las tomas audiovisuales, sólo que prevalece el punto de vista asignado por el realizador para mostrar su propuesta, y ésta debe estar adherida a una mirada que conjugue además la visión de los individuos estudiados en una intersubjetividad que enriquecerá la investigación desarrollada. El punto de

²¹ Barthes. Roland. La Cámara Lucida. Paidós. Barcelona. 1990. pag 62.

²² Barthes. Roland. op. cit p 88.

²³ Espina Barrios. Angel. Dimensiones antropológicas y medios de comunicación social. Cuadernos de realidades sociales, ISSN 0302-7724, N° 41-42, 1993, pags. 187-198

vista entonces enfocará el segmento de la realidad que nos ayude a afirmar las propuestas teóricas argumentadas en el planteamiento del problema y nos permitirá conocer la perspectiva tomada por el realizador. Como afirman Casetti y Di Chio, "...a través de un punto de vista se identifica una porción de la realidad y no otra, se accede a ciertas informaciones y no a otras, se nos sitúa en una perspectiva y no en otra"²⁴ (en Vega Solis; 2000)

También cabría la afirmación de estos mismos autores: "...cuando nos concentramos en algo y excluimos el resto, automáticamente los ponemos en evidencia, le concedemos un estatuto particular, lo privilegiamos."²⁵ (Ob.Cit.; 238)

La antropología visual cumple los mismos parámetros de una investigación antropológica; siempre está implícita la visión del investigador, pues se sabe que ningún trabajo, por más riguroso y científico que sea, es capaz de abarcar toda la cultura de un pueblo. Quizá el hecho de estar relacionada con la exhibición, la hace parecer más bien parte del "espectáculo" de los medios de comunicación, con toda la carga de reacciones negativas académicas que esto conlleva.

Es necesario, entonces, deslindar estos aspectos de la producción de la antropología visual, y es allí donde toma importancia el carácter científico de la antropología visual, pues a diferencia del documental etnográfico, que permite más libertad en el tratamiento de la imagen, su estructura se basa en investigaciones antropológicas, donde se deben cumplir los parámetros científicos de la disciplina; la imagen ya no es suplemento de la palabra sino que a partir de ella se elaboran y tratan las premisas asumidas por la investigación y que serán mostradas y demostradas a través de las imágenes, con una carga de subjetividad pero con la preponderancia del respeto por la veracidad que implica la rigurosidad científica.

²⁴ Vega Solís. Cristina. Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. Universidad Complutense de Madrid. http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html

²⁵ Vega Solís. Cristina. Op. Cit.

Aunado a esto, cabe comentar la situación presentada por el uso de aparatos en medio de una comunidad y la perturbación en la realidad que pueda causar su presencia; a este respecto, Lajoux (en Creswell y Godelier, 1981) afirma que el antropólogo, cuando es aceptado en un grupo social, lo es en bloque, con sus aparatos incluidos, por ello no cabe hablar de tergiversación de la realidad por la presencia de los equipos de registro. A este autor le llama la atención que ya no se hable tanto del problema de la subjetividad en el campo de la escritura de textos, como se hace casi siempre que se habla de la “escritura en imágenes”, siendo que en los dos casos interviene un realizador del material publicado.

En realidad, se trata de un problema de antigua data en la antropología, pues siempre surge la pregunta de si la observación participante no implica que se afecte a los individuos de la cultura estudiada con la presencia del investigador. Se podría decir que el registro audiovisual es el campo adecuado de expresión de la antropología, pues nada mejor que una imagen como prueba del “yo estuve allí”; pero su uso debe ser regulado por la rigurosidad científica de la disciplina donde, si bien está implícito el halo subjetivo del realizador, el afán de la veracidad del documento está por encima de cualquier condicionamiento en el tratamiento de la realidad, pero si en la misma antropología, y en las ciencias en general, resulta difícil hablar de objetividad, no se puede exigir que la antropología visual esté exenta del sesgo subjetivo del autor. El uso de la antropología visual no debe desatar tanto debate sobre la objetividad, pues es la misma situación que se plantea a cualquier antropólogo que divide su trabajo entre la información obtenida en el terreno y la procesada en su escritorio a la hora de redactar el texto.

2.4.2. La Estética vs la Ciencia Social

Dadas las características de la antropología visual, que utiliza herramientas estéticas con herramientas científicas, también es tema de discusión el problema de la relación entre la capacidad técnica necesaria para la utilización de equipos en el registro audiovisual y el conocimiento de la antropología como disciplina científica. Ante esto, muchos proponen que el antropólogo debe adquirir los

conocimientos para realizar la labor del registro y tratamiento de la imagen, pues su capacidad de observación le permite ubicar y manejar los elementos de la realidad que le puedan servir para la investigación desarrollada. Otros menos puristas sostienen que precisamente esta conjugación del aspecto técnico del registro con el uso de una metodología científica en la construcción de conocimiento, es lo que hace necesario el nacimiento de la antropología visual, pues de lo que se trata en todo caso es de lograr comunicar al público una investigación antropológica realizada en el área audiovisual; es decir, se trata de articular un discurso científico en el campo de la comunicación regido por aspectos de su lenguaje particular conocidos como parte ya del capital cultural del ser humano, en una retórica de la imagen que es necesario conocer para realizar el producto final.

Lo que se plantea entonces es una interdisciplinariedad donde se conjuguen los dos aspectos señalados, sin supeditar uno por encima de otro, sino que se complementen en aras de lograr una comunicación eficaz del conocimiento científico. Es necesario entonces un manejo del lenguaje de las imágenes por parte del realizador técnico como del antropólogo investigador, pues de nada vale una excelente iluminación si no se sabe articular el discurso científico a través del lenguaje audiovisual; es allí donde se puede hablar de una verdadera antropología visual, en asumir el producto final como texto científico donde se divulgan conocimientos desarrollados en una investigación antropológica por medio de la poética de las imágenes, en producir materiales que cumplan eficazmente su papel desde el punto de vista visual como desde el punto de vista cognitivo.

Esto es sin que un área se supedite a la otra, sino haciendo un equilibrio eficaz a la hora de elaborar el producto audiovisual; además, también hay que tomar en cuenta que el espectador contemporáneo se caracteriza por captar la información de manera rápida y el lenguaje audiovisual está basado en una narrativa fresca para lograr mantener la atención del espectador.

2.4.3. ¿Antropología Visual o documentales etnográficos?

Las dos tendencias pueden prestarse a confusión, porque ambas tienen principalmente como área de trabajo a la cultura de un determinado grupo, pero se diferencian en que, tal como decía el profesor Rollwagen (en Espina Barrio; 1999:20), la antropología visual es ante todo y por encima de todo antropología. El documental etnográfico se debe ver como el encargado de filmar básicamente prácticas culturales indígenas, con especial énfasis en no transformar la realidad filmada; pero la antropología visual implica, como afirma Lisón Arcal, "(...) la interpretación en el marco de la teoría antropológica de todo lo recogido con la cámara, desde el momento en que se plantea la grabación o filmación hasta que se completa con la edición y se construye el producto final, la orientación de la cámara, la selección de los planos, la ordenación de los mismos en la edición, y cualquier otro aspecto relacionado con la consecución del producto final se hace siempre en función de criterios que emanan del conocimiento antropológico previo de aquello que se representa audiovisualmente"²⁶ (Lisón Arcal, 1999; 20):

La mirada antropológica debe estar siempre presente en el proceso de creación, por ello, este mismo autor afirma que sólo quien ha hecho antropología puede hacer antropología visual, al igual que sólo quienes tienen esa formación pueden hacer trabajos monográficos de antropología.

Es decir, sólo cambia la forma de expresión del discurso científico, al utilizar la imagen en vez del texto escrito. De lo que se trata es de tener la capacidad de desentrañar la cultura estudiada. Lisón también añade: "Los significados culturales sólo se revelan tras un trabajo de investigación antropológica adecuado que nos proporcione las claves para desentrañarlos."²⁷ (ob.cit; 20). La antropología visual se propone entonces cumplir con los lineamientos de la disciplina, pues su proceso implica el uso de adecuados marcos teóricos y un trabajo de campo

²⁶ Lisón Arcal, José. C. "Notas de antropología visual" en *Antropología Social sin Fronteras*. Instituto de Sociología Aplicada, Madrid. 1988.

²⁷ Lisón Arcal, José. C. "Notas de antropología visual" en *Antropología Social sin Fronteras*. Instituto de Sociología Aplicada, Madrid. 1988.

donde estén definidos los aspectos a investigar a partir del planteamiento del problema.

Dentro de la producción de la antropología visual, los antropólogos manejan dos formas de concreción del trabajo audiovisual; en primer lugar, lo que denominan filmes de exploración, que son los registros audiovisuales utilizados sólo como forma de rastreo “para analizar datos, discutir estrategias y reformular la hipótesis planteada”²⁸ (Moreyra, 1999). Como técnica de registro, al tener la realidad tomada en una cinta de video o en el celuloide, tenemos la oportunidad de presentar cuantas veces queramos lo filmado, lo que nos permite observar detenidamente situaciones que posiblemente a nuestros ojos se les hubiera escapado o no tendríamos la capacidad de recordar en detalle.

Por otro lado, están los filmes de exposición, donde se llega a construir un “texto coherente, narrativa y visualmente, que de cuenta de los resultados obtenidos por una determinada investigación antropológica”²⁹ (Ob.Cit.). Es en este segundo caso donde la antropología visual se juega los preceptos que la hacen posible y le dan su importancia, pues se constituye como texto final de una investigación, valorizando la imagen sobre el texto escrito.

Sin embargo, la palabra no está del todo exceptuada del hecho audiovisual. El texto es necesario para determinar con exactitud lo que se quiere mostrar a través de las imágenes, pues ésta resulta siempre polisémica, lo que puede hacer tergiversar la propuesta. Barthes nos indica: “La palabra aleja la incertidumbre que producen los diversos significados que pueda tener la imagen. El texto guía al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros (...) lo teleguía hacia un sentido elegido con antelación.”³⁰

La antropología visual, como forma de expresión del discurso científico, presenta, como ya se ha dicho, la oportunidad de encontrar nuevas vías de comunicación de

²⁸ MOREYRA, E y GONZALEZ, J. Antropología Visual. Disponible en <http://www.naya.org.ar/articulos/visual02.htm>

²⁹ MOREYRA, E y GONZALEZ, op. Cit.

³⁰ Barthes. Roland. Op. cit. p 132

la investigación científica que permitirán abarcar un público mucho más amplio que el de los textos escritos y que ayudan además a crear el contexto para la utilización de nuevas tecnologías en el proceso de investigación científica.

3. AMALGAMA NARRACIÓN-FICCIÓN

3.1 FICCIÓN

“La aceptación de la denominación film de ficción corresponde a una convención generalizada para señalar exclusivamente la representación de "una historia imaginaria", es decir, no real, aunque por lo general trata de jugarse algún tipo de realismo”³¹.

Pero veamos más bien lo que facilita la amalgama narración/ficción:

Fundamentalmente son características propias de la materia de expresión fílmica:

1. La imagen figurativa, el icono fílmico. Como medios de registro, cine y video nos ofrecen una imagen figurativa o mejor dicho gracias a un cierto número de convenciones institucionalizadas, culturalmente y tecnológicamente, como es el caso de los códigos analógicos (perceptivos, antropológicos, tecnológicos e ideológicos [mixtos]) se obtiene una imagen con alto grado de iconicidad, en la que traducimos el real transcrito, por lo tanto reconocible (ojo: súmese estos artificios a la naturaleza ficcional del texto audiovisual).

“El icono audiovisual esta sometido a leyes morfológicas propias; para empezar a dos lógicas: la elíptica (es decir, la imagen encuadrada sólo se lee como parte de algo) y a la hipérbole (o su contrario la litote), es decir posee un volumen que no es del real. Esto por citar algunas de las características propias al espacio bidimensional que es la pantalla, el espacio de la representación fílmica”³².

Por lo tanto, el icono audiovisual nos somete a más que un simple reconocimiento, sino a una lectura, hay una voluntad de ostentación, es más que el simple señalar o identificar. Es decir, la significación sobrepasa la representación.

³¹ Olhagaray Llanos. Nestor. Del Video-art al net-art. Lom. Santiago. 2002. p 55

³² Olhagaray Llanos. Nestor. Op. Cit. P 61

“Antes de su transcripción, todo objeto vehicula, por los códigos socializados un discurso, es decir se le lee cargado de valores y sentidos; así todo objeto captado se convierte en otro discurso, o es la confrontación de 2 discursos, es decir, una ficción). Es así como toda figuración, toda representación apela a la narración, aunque ésta sea embrionaria”³³.

2. La imagen móvil no sólo agrega "realismo" a la representación, sino tiempo, es decir, transformación constante (es una representación en constante devenir). Es así como todo registro, aunque esté limitado a un simple plano fijo, estático, se inscribe en la duración y ofrece transformaciones (si éstas no se producen a su interior, de la imagen, éstas se producen en la lectura). Y es así como la imagen móvil ofrece a las estructuras narrativas: la duración y las transformaciones.

Esto último sucede por el condicionamiento cultural al cual no podemos escapar. Pero previo a apuntar las instancias narrativas, la ficción aparece, todavía, a un nivel más elemental. La ficción tendría que ver con el "referente" registrado (más bien como se registra y posterior tratamiento de ese referente).

3.2 VIDEO

Hasta aquí no he hecho más que describir la acepción dominante de ficción en el cinevideo. Es decir, la de una práctica video que supone una confusión a nivel de la expresión cinematográfica y videográfica, desde luego que esta no distinción a nivel de la sustancia de la expresión, conlleva un tratamiento tampoco no diferencial a nivel de la forma de la expresión, que sería regida por los códigos cinematográficos, para poder abordar a nivel del contenido una ficción heredada por el cine.

Como podemos constatar, la noción de ficción tratada hasta ahora opera como sistema, es decir, es consecuencia de una solidaridad estructural entre el plano de la expresión y del contenido, o mejor dicho los tratamientos contenidistas del

³³ Olhagaray Llanos, Nestor. Video y Ficción. www.umatic.cl/images/pdf-festival6/VIDEOYFICCION.pdf -

"género ficción" suponen (bajo este concepto) o mejor, presuponen un adecuamiento de las materias de expresión audiovisuales bastante precisas y que reposan sobre la noción de representación, de representación del real, es decir, transcripción del real, lo que supone despejar todos los "ruidos" que impidan posteriormente una lectura transparente de ésta; siendo que la imagen electrónica auto-confiesa su artificialidad, al lado de la alta impresión de realidad que proporciona el cine. En este sentido, el video es más bien des-realizante. Y esto que suena a una especie de handi-cap de la imagen video es uno de los elementos que posibilitarían entrever un texto audiovisual diferencial y hablar de una ficción-video.

“La imposibilidad, por parte de la imagen video, de negar su sustancia de la expresión deja al desnudo su autodelación como imagen. El video no puede mentir, no nos puede hacer creer en la analogía. Aquí reside su potencial sintáxico: el tensar a fondo estas características. El videasta puede amplificar la artificialidad de sus imágenes. La copia y el referente ya no importan, el conflicto entre el real y la ilusión ha sido superado”³⁴.

Existen aspectos propios al video que ayudan a conformar otra lógica audiovisual, una nueva escritura y cuyas fundaciones no hay que ir a buscarlas fuera del video, sino al interior de él. Como ejemplo transcribe una opinión de B. Viola:

"En el cine el registro sobre películas es indisociable de la esencia del medio. En video, es una etapa secundaria. No hay necesidad de un magnetoscopio para hacer video. Se enciende y de inmediato los circuitos se ponen en actividad, ronronea, funciona. El video está más próximo del sonido que del film o de la fotografía, reencontramos exactamente la relación del micrófono con aquel que habla, todo está conectado, un sistema dinámico, vivo, un campo de energía”³⁵.

³⁴ Comolli, Jean Louis. **Filmar para ver**, Editorial Simurg/Catedra La Ferla UBA, Buenos Aires. 2002. pag 48

³⁵ Comolli, Jean Louis. op. cit. p 86

"La ficción, diremos, posee dos centros o dos extremos. Un centro abstracto: ahí donde ella comienza, drama minimal que induce a una relación de evento entre al menos 2 elementos. Y un centro concreto: en donde el evento es una historia que le sucede a personajes situados en un tiempo y en un decorado, dotados de un efecto de realidad que parece natural (inclusive si éste es estrictamente cultural). La ficción se convierte en narración, relato: sus modelos sería (ha sido) el cine clásico. El video (al arte video) se ha definido sobre todo, en relación a la ficción, ateniéndose al punto de vista del primer centro y defendiéndose de no cruzarse mucho con el segundo"³⁶.

Esta proximidad, a veces subrayada, del video con las artes plásticas más que con el cine. Pero la ficción es también su dominio permanente. Así nacen, de entre los dos, fábulas, tramas más o menos elaboradas. Así se esboza el perfil de las nuevas ficciones, que el arte del relato en imágenes habría todavía poco osado a pensar (si no era más que en ciertas tentativas de cine experimental). Pero el arte video parece ponerse constantemente al límite de lo que le sirve para definirse (incluso si ese límite es frágil y móvil): una voluntad de escapar por todos los medios a la analogía fotográfica, al realismo de la representación, al régimen de credibilidad del relato. Podría imaginar que si el video pudiera transgredir este límite,... ella alcanzaría, seguramente, su vocación más perturbadora: pasar de un centro a otro, y de pensarlos conjuntamente, en lugar de quedar siempre en los bordes de la ficción.

³⁶ Olhagaray Llanos. Nestor. op. cit. p 92

4. SIN FRONTERAS

Sobre el derrumbe de la frontera entre documental y ficción

Contexto histórico y contemporáneo en el mundo

Ficción y realidad, documental y ficción, ficción y no ficción, registro y representación, verdad y mentira. No parece haber consenso en los términos adecuados para referirse a la aparente separación que delimitaría la ficción y el documento cinematográfico. A lo largo de la historia, se ha instaurado la convicción popular de que existe un cine de ficción construido a partir de la imaginación de un creador y otro cine fundamentado en la captura de una realidad determinada. Todavía después de un cine de la modernidad que mediante movimientos nacionales y olas cinematográficas proponía imbricar los conceptos de documental y ficción, el modelo que propugna la diferenciación del cine en dos mitades ha seguido imperando.

El cine, el arte más cercano a la realidad (su naturaleza fotográfica lo hermana esencialmente a lo visible y lo real) vive tiempos convulsos. Inevitablemente ligado a los cambios sociales, el cine comparte las dudas y confusiones de un mundo poblado por imágenes cuyas formas de poder (económico y político) han transformado su naturaleza hasta convertirla en parte esencial de la realidad en que vivimos. Hace tiempo que el cine perdió su estatus de principal posibilidad de expresión audiovisual. Ahora se encuentra vagamente situada entre múltiples formas de ocio, cultura e información que pelean por consolidarse como primeras en una jerarquía que les asegure el poder popular, político y económico.

Estos dos puntos fundamentales, su ontología y su estatus social, son los ejes fundamentales del debate actual acerca de la existencia o no de fronteras que separen la ficción y la realidad, el documental y la ficción.

4.1. La doble naturaleza del cine

Una de las figuras que en los últimos años más ha aportado a la reflexión acerca de la naturaleza de la imagen cinematográfica es Abbas Kiarostami. La obra del cineasta iraní supone una de las más brillantes y misteriosas reflexiones acerca de los mecanismos mediante los cuales el cine mira y se relaciona con la realidad, en un acto tanto de respeto y fidelidad como de manipulación y transfiguración de esa verdad. Las películas que mejor ilustran la cuestión son las tres piezas que conforman la conocida como trilogía de Koker: ¿Dónde está la casa de mi amigo? (*Khned-ye dust kojast?*, 1987), Y la vida continúa (*Zendegi va digar hich*, 1992) y A través de los olivos (*Zir-e derakhtan-e zeytun*, 1994). Tres películas que forman un juego de espejos deformantes a través del cual se van revelando, paso a paso, los mecanismos de reconstrucción que regían sobre la creación de la pieza anterior. Porque en cada nueva película lo que en la anterior era tratado como una verdad transparente se nos revela como una representación, una reconstrucción, una simulación. Así, cada película transforma el recuerdo y la naturaleza de su predecesora, cada paso supone un nuevo avance en nuestra pérdida de inocencia respecto a la condición realista de las películas que forman dicha trilogía. En cada paso hacia el abismo, cada personaje, cada situación planteada con la apariencia y la estética propias de un proceso de captura de una cierta esencia de la realidad se nos desvela como una completa ficción, como el resultado de un detallado proceso de construcción. Sin embargo, a pesar del efecto corruptor que conlleva cada paso adelante, se nos va desvelando simultáneamente la certeza de que a pesar del deseo de control absoluto que pueda tener un creador sobre su obra, es inevitable la filtración de los ecos procedentes de una realidad superior, esa realidad que el cine no puede esquivar, ya que es la materia prima a partir de la cuál se nutren sus imágenes. El azar se convierte en la manifestación más palpable de esa verdad detrás del mecanismo. Kiarostami construye sofisticados juegos narrativos que apoyados sobre la repetición y el rigor formal parecen encerrar a sus personajes en estructuras herméticamente cerradas, pero de la misma manera (como el reverso negativo de lo anterior) sus películas se abren a lo imprevisible, dejándose guiar por las misteriosas reglas del azar. Las largas

tomas, el movimiento continuo y una cierta tendencia a alejarse de sus personajes para que disfruten de la libertad de los espacios abiertos persiguen la manifestación de la presencia de lo misterioso e inalcanzable como esencias de la realidad.

Otro artista fundamental para la definición de las coordenadas en las que se plantea el presente debate es Víctor Erice. Su obra *El sol del membrillo* reflexiona con brillantez y clarividencia acerca de la supuesta escisión del cine en dos partes. Así, como afirma Santos Zunzunegui, *El sol del membrillo* es “una prodigiosa síntesis entre Lumiere –el documental, la observación, la fascinación primigenia por el puro fluir del tiempo– y Melies –el escamoteo, la magia, el juego de manos–”³⁷. El último largometraje de Erice es una demostración de cómo la voluntad y el genio de un creador pueden derribar el muro que separa documento y ficción. Erice fija su mirada en el meticuloso intento de Antonio López por fijar el tiempo en su obra, la reproducción realista de un membrillero. Del contraste entre el trabajo del pintor (delante de la cámara) y el cineasta (detrás), veremos surgir con claridad los trazos que perfilan las reflexiones del último. Mientras López quiere paralizar una realidad y un tiempo en su obra, Erice parte del fluir del tiempo cinematográfico para desmenuzar la realidad. Sin embargo, su ambición como pensador cinematográfico encuentra en la mera captura de lo visible un límite que debe superar, por ello acude con naturalidad a la ficción, a lo onírico: al sueño. Es en el terreno de la ensoñación, recreado por Erice en la parte final de la película, dónde el pintor afirma “desde el lugar donde observo la escena, no puedo saber si los demás pueden ver lo que yo veo”, y Zunzunegui nos advierte de “la conciencia de esa dificultad para aunar la certeza de la propia visión con la de los espectadores”³⁸. Podemos ver una reivindicación de la unicidad de la mirada del artista y de la libertad de la mirada del espectador.

Lo anterior contrasta violentamente con uno de los fenómenos propios de nuestro mundo actual, en el que ciertas imágenes (arropadas por poderosos

³⁷ Zunzunegui, Santos, *Lo viejo y lo nuevo*, Otrocampo www.otrocampo.com

³⁸ *Ibidem*.

intereses, desde industriales hasta políticos) han adquirido el valor de verdades universales, en realidades aparentemente incuestionables. Esto nos lleva a nuestra siguiente parada, "la era de la sospecha"³⁹.

4.2. La era de la sospecha. La estética del documental en la ficción

En su libro *Fábulas de lo visible* el crítico Àngel Quintana plantea cómo "en la "era de la sospecha", la realidad ha pasado a transformarse en algo absolutamente impenetrable y la visión del horror ha pasado a estar condicionada por una serie de decisiones políticas y económicas"⁴⁰. Según sus palabras parece constatar que debatir acerca de los mecanismos para la representación o captura de una realidad determinada es, hoy en día, barajar discusiones que abarcan ámbitos tan diversos como la estética, la filosofía o la política. Quintana expone dicha reflexión en el marco de su disertación acerca de cómo la actitud de los medios de comunicación ha propiciado el surgimiento de una actitud de desconfianza y escepticismo del espectador actual respecto a una realidad que se sospecha suplantada. El poder de estos medios y el bombardeo indiscriminado de imágenes al que se ha sometido al espectador actual, ha terminado otorgando a ciertas imágenes el estatus de representación fidedigna de la realidad.

Podríamos considerar el nacimiento de una nueva conciencia, la pérdida de inocencia del receptor de imágenes, una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica como los principios de la percepción del espectador. Podemos percibir un sutil pero fundamental cambio en los ejes del diálogo entre ficción y documental. Nos encontramos ante un nuevo marco de discusión: mientras antes la discusión pivotaba alrededor del concepto de verdad, ahora el conflicto para el espectador es valorar la verosimilitud de las imágenes. Ya no se

³⁹ Término acuñado por Ignacio Ramonet, director de *Le monde diplomatique*, en *La teoría de la comunicación*, Madrid: Debate, 1998.

⁴⁰ Quintana, Àngel, *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acontilado, Quaderns Crema. 2003, p.258, Capítulo "La Realidad Suplantada".

trata de diferenciar entre verdad y mentira (la realidad es impenetrable), ahora se trata de distinguir entre verosímil e inverosímil.

Ante esta situación, ¿puede un creador que pretende reflejar una realidad determinada pasar por alto las coordenadas que configuran el nuevo e informe código para la representación, reflejo o reconstrucción de la realidad?, ¿puede este creador ignorar que la imagen ha pasado a formar parte integrante del mundo real? Una nueva imagen cinematográfica contaminada tanto por la influencia de la televisión como por su propio pasado de experimentación con la idea del falso documental, no puede ignorar su nueva condición: debe asumirla y darse cuenta de que desde la autoconciencia de su propia fragilidad puede remover y desajustar los resortes y prejuicios de su nuevo espectador.

Michael Winterbottom, director británico que inició su carrera en el mundo de la televisión, es uno de los creadores que mejor ha trabajado sobre la conciencia del nuevo estado de la imagen cinematográfica. Tras practicar una estética documental en películas anteriores como *Welcome to Sarajevo* (1997) y *24 hour party people* (2001), construye con *In this world* (2002), ganadora del Oso de Oro de Berlín a la mejor película, uno de los más hábiles ejercicios de filme fronterizo entre documental y ficción. Winterbottom se muestra consciente de todos los intercambios y promiscuidades posibles entre ambas formas de expresión y de la riqueza que puede suponer la permisividad a la hora de violar los códigos que definen ambos estados de la relación imagen-realidad. Para ello, utiliza un mecanismo ultra-sofisticado: para derribar el muro de prejuicios que nubla la mirada del espectador, el director decide emplear un formato documental cuyo resultado debería ofrecer un reflejo limpio de la realidad, ese mismo reflejo del que ya no es posible fiarse. Entonces, se nos irán poniendo, una tras otra, trabas a la verosimilitud de la construcción narrativa que se nos presenta. Vamos descubriendo incompatibilidades entre la pretensión documental del filme y la posición de privilegio del realizador, fluimos de la interpretación del texto como una captura de lo real a la certeza de estar ante una reproducción de la misma, una reconstrucción de la realidad. Nos encontramos ante la duda sobre aquello que se

ha convertido, por experiencia, en algo sospechoso. Dudamos de que lo que estamos viendo sea un auténtico documental, cuando los artilugios que conforman el auténtico documental han sido prácticamente desvirtuados. Esta especie de doble negación es, en la práctica, una herramienta de liberación total. Somos libres para fiarnos si queremos, desde la conciencia del engaño, y dejarnos llevar por el relato. Somos libres para dudar y disfrutar de la intensidad que puede producir una reconstrucción que reconocemos como tal.

Otra muestra reciente de utilización del formato documental para la reconstrucción ficcionada de un suceso real es *Bloody Sunday* (2001) de Paul Greengrass, ganador del Oso de Oro del festival de Berlín el año anterior a *In this world*. La película se plantea como la reconstrucción del trágico domingo sangriento irlandés. Se muestra fiel a los parámetros que definen la realización documental y las brechas que abre en la estética televisiva tradicional son más leves que en el caso de *Winterbottom*. Greengrass utiliza varias unidades hipotética y estratégicamente situadas en los lugares clave de la manifestación que terminó en masacre el 30 de Enero de 1972 en Derry. Quizás la ruptura más importante con el estándar televisivo la hayamos en la inmersión de la cámara del realizador en la intimidad de los personajes que elige como protagonistas de la función, elemento que intensifica el carácter ficcional del filme.

En este terreno encontramos también casos en los que el fallido intento de apropiación de una estética documental por parte de una ficción arruina el resultado de una película. El ejemplo es *Noviembre* (2003) de Achero Mañas. Los números teatrales que realizan los jóvenes protagonistas de la cinta por las calles de Madrid parecen supuestamente filmados en clave documental, pero el montaje de ciertas escenas, en particular la del espectáculo en el vagón del metro (en el que algunas tomas descubren que el número debió repetirse varias veces para ser filmado de una forma realista), evidencian la traición absoluta al pacto con el espíritu realista y combativo que invoca el filme.

Otros casos sobre los que no nos extenderemos, pero que constatan la viveza del conflicto son películas como *Aro Tolbukin, en la mente del asesino* (2002) de Isaac Pierre-Racine, Agustín Villaronga y Lidia Zimmermann o los falsos y divertidísimos documentales de Christopher Guest (*Very Important Perros / Best in Show*, 2000).

4.3. La filtración de la ficción. El documento ficcionado.

“Entre el cine y el mundo de las ideas no hay incompatibilidades sino múltiples convergencias”⁴¹

Esa es la creencia de algunos creadores que interpretan el cine como una forma de pensamiento. El ensayo fílmico es una forma alternativa de concebir el cine, cine como instrumento para la reflexión, liberado de los patrones del estándar industrial y de las estructuras narrativas cerradas. Un cine que a veces apunta a la realidad en busca de un lenguaje que dé forma a la reflexión.

Según Santos Zunzunegui, y en palabras de Goddard, existe una estirpe de “cineastas que superponen pensar, rodar, montar”⁴². En ese camino que conduce del pensamiento a la imagen a través del rodaje y el montaje se haya instalada de forma irremediable la realidad. Por ello algunos de estos cineastas se mueven, tras un primer acercamiento a su trabajo, en los parámetros formales del documental. Sin embargo, el acercamiento que acometen a la realidad es diametralmente opuesto al de los realizadores del documental periodístico. Las imágenes del mundo dejan de ser el objeto central para convertirse en un medio, un vocabulario infinito (como defendía Pasolini), un lenguaje mediante el que construir un pensamiento ya fílmico.

Así puede entenderse el cine de Chris Marker. Magnífico rastreador de la realidad, Marker enmarca sus imágenes en flujos de forma y significación poética.

⁴¹ ⁶ Doménech Font en el cuaderno de presentación del curso "Cine y Pensamiento: el ensayo fílmico".

⁴² *Ibidem*

En ocasiones entregado a la causa política (dando lugar a sus obras formalmente más académicas), ha alcanzado sus mayores logros habitando espacios híbridos en los que lo real (imágenes documentales) se funde con la ficción, que surge de los hilos o sendas narrativas alentadas, casi siempre, por una voz en off. La realidad se convierte en la materia prima, el significante, que luego se constituye en obra completa gracias a las partículas ficcionales que la articulan, formando el significado. Marker investiga conceptos como la memoria, la construcción de la personalidad de un individuo o de un pueblo, el propio cine o la muerte, siempre partiendo de lo real y lo concreto para su búsqueda de una reflexión más abstracta.

Otros cineastas han trabajado el ensayo fílmico partiendo de la realidad. Encontramos los diarios íntimos de Agnes Varda (*Los espigadores y la espigadora / Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000) de Alexander Sokurov (*Spiritual Voices / Dukhovnye golosa*, 1995) o de Nanni Moretti (*Caro Diario*, 1994), el canto fúnebre *Las largas vacaciones* (*De Grote vakantie*, 2000) de Johann Van Der Keuken, en el que filma sus últimos meses de vida, o la investigación acerca de la memoria y el paso del tiempo en los documentales de ficción de Jose Luis Guerín.

En esta contextualización histórica y mundial del conflicto de la verosimilitud de las imágenes me gustaría reivindicar a un director prácticamente desconocidos en nuestro país que ha colaborado lúcidamente al derribo de las barreras entre documental y ficción. Se trata de Artur Aristakisyan, realizador ruso que con su primera película, *Manos* (Ladoni, 1994), da un paso adelante en la perversión del documento en manos de la ficción. En este brillante ejercicio formal y narrativo, filmado en blanco y negro y en 16 mm, Aristakisyan nos enfrenta a imágenes documentales de mendigos que viven en la más radical de las pobreza. Imágenes que aturden por el dolor que manifiestan, el dolor de la marginación, de la vejez, de la soledad. Vemos cuerpos sucios y deformados, y todo parece dibujar un paisaje mortecino y podrido. En realidad, toda la película se convierte en un llanto agonizante, pero también en una súplica esperanzada en la que un padre, mediante una omnipresente voz en off, le habla a su hijo todavía no nacido. Las

palabras actúan como moduladoras del impacto dramático de las imágenes, intensificándolo cuando el padre confiesa a su hijo que la mendicidad, la marginación, la pobreza y la locura son las únicas vías para no ser absorbido por la maquinaria del sistema, para escapar de una sociedad que anula al individuo y lo destruye cruelmente. Pero también encontramos fragmentos en los que la voz, la herramienta de la ficción, amortigua el impacto de las imágenes, consiguiendo construir figuras de enorme belleza, conducidas por el carácter poético, a veces romántico, del relato narrado.

4.4. Falsas Verdades y Medias Mentiras

"La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto, no está reñida con la manipulación. Porque, hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación [...]. La manipulación por tanto está exenta perse de valor moral. Lo que si está sujeto al juicio moral son los criterios o las intenciones que se aplican a la manipulación. Y lo que está sujeto al juicio critico es su eficacia."

Joan Fontcuberta⁴³

Desde que los medios de comunicación surgieran hasta que se consagraran como vehículos de la no verdad ha pasado suficiente tiempo como para que el espectador se cuestione la verosimilitud de determinados acontecimientos históricos. La radio, la prensa, la fotografía y la televisión se convierten habitualmente, por su poder institucional, en filtros de la gran mentira, llegando a transformar enormes falacias en hechos capaces de desencadenar conflictos bélicos y enfrentamientos políticos. Setenta años después de que la radio anunciara la invasión de una nueva forma de civilización procedente de otro planeta y habiendo comenzado un nuevo siglo, los medios de comunicación continúan hoy ejerciendo su poder de convicción para hacer llegar al espectador todo aquello que quiera ser bautizado como verdad. Así pues, la idea de Orson

⁴³ Fontcuberta, Joan (1997): El beso de Judas, Ed. Gustavo Gili, Barcelona. p. 154

Welles de adaptar la novela de ciencia ficción ideada por H.G Wells, trascendería en los radioyentes hasta el punto de crear un verdadero caos social, provocando una histeria colectiva difícilmente controlable y jamás vista anteriormente. Welles, que aún hacía sus pinitos en el medio radiofónico, observaría en primera persona la repercusión de un programa que, aprovechando la víspera de Halloween, decidiría homenajear al autor de La guerra de los mundos. Cuál sería su sorpresa al advertir que la improvisada dramatización, había trascendido más allá de la mera anécdota y llegaría incluso a convertirse en un punto de inflexión en la historia de los medios. La radio, con dos décadas de vida, se consagraba entonces no sólo como medio de comunicación de masas, también como instrumento legitimador de la verdad. La fotografía, admirada por proporcionar el único acceso a un conocimiento fiable del mundo, dará muestras de su poder tergiversador de la realidad cuando grandes dictadores como Mao Tse Tung y Stalin hicieran desaparecer ocasionalmente los sujetos que les acompañaban en las fotos.

El "fotoestalinismo" (1924-1937) como ha venido a llamarse, supuso la mostración de un intento de cambiar la historia a través de la fotografía. Stalin no contento con el solo hecho de ejecutar a sus enemigos políticos, se valdría de un montón de trucos para convertir cualquiera de las fotografías que certificaban la presencia de determinados sujetos en ciertos momentos históricos, en valiosos fotomontajes. En éstos se observaba la desaparición paulatina de los miembros que le acompañaban, hasta el punto de encontrarse dos o tres versiones de la misma instantánea, en las que el dictador pasaba de estar rodeado de tres personas, a la más absoluta soledad.

Mao Tse Tung, por su parte, continuaría las líneas marcadas por su camarada ruso y eliminaría de sus fotografías a hombres como Peng Chen, alcalde de Pekín, con el que mantendría una estrecha amistad hasta las purgas políticas de la Revolución Cultural.

Observamos pues, que al igual que la prensa y la televisión, la fotografía ha hecho uso de su poder comunicador para maquillar la mentira con grandes dosis de

realismo, de ahí que determinadas obras (la foto del monstruo del lago Ness, el miliciano republicano de Robert Cappa...) hayan desfilado, durante un determinado espacio de tiempo, por libros, prensa y televisión como verdaderos documentos históricos. La televisión, por su parte, se consagrará desde sus orígenes como una tecnología al servicio de la verdad, hasta que en 1991, con motivo de la guerra del Golfo y la extrema necesidad de la CNN de canonizarse como medio transmisor de la verdad más inmediata, se inicie un arduo debate sobre la veracidad de los acontecimientos transmitidos. La era de la sospecha, tal y como la ha definido Ignacio Ramonet, supone una nueva etapa en el espectador que por primera vez desconfía y se vuelve escéptico ante determinados documentos audiovisuales, en un contexto en el que la verdad y la falsedad han perdido cualquier validez. El excesivo consumo de imágenes pone de manifiesto la sospecha de la no autenticidad de todo aquel producto transmitido a través de las pantallas y el telespectador se vuelve inmune ante lo que es calificado como verdad. Sin embargo, somos testigos de que el poder legitimador de los medios no es únicamente propio del periodismo, éste se traslada también al cine, que desde su nacimiento a finales del siglo XIX con las primeras películas de los hermanos Lumière, ha respaldado la objetividad⁴⁴ de muchos de sus géneros, siendo el máximo representante de éstos el documental.

En el documental la cámara ha sido considerada durante mucho tiempo como el ojo capaz de transmitir la realidad y certificar la verdad de la manera más objetiva posible, así pues se le ha atribuido, en ocasiones, la intención de registrar los hechos ocurridos sin apenas mediación.

Bordwell⁴⁵ y Thompson en su libro *El arte cinematográfico* sostienen que a menudo la diferencia entre una película documental y una de ficción es el grado de control que se ha ejercido durante la producción, entendiendo que el documental no implica apenas manipulación ni planteamientos previos para la obtención de lo que se quiere llegar a transmitir, sin embargo sabemos que la objetividad en el documental es inexistente. El proceso de ordenación de ideas y

⁴⁴ Romaguera I Ramio, J; Alsina, H (1998): *Textos y manifiestos de cine*, Ed.Catedra, Madrid, p. 126

⁴⁵ Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Ed. Paidós, Barcelona. p. 42.

el montaje conllevan una interpretación personal que aleja nuevamente la obra de cualquier atisbo de objetividad, no obstante la objetividad como intención última siempre subyace en la mente del creador. Llorenç Soler apoya esta tesis al sostener que _el compromiso del documentalista con la realidad pasa por un tamiz artístico, al querer simular la realidad de la manera más fiel... atendiendo que la objetividad es imposible... sin embargo, sí el acercamiento al afán de objetividad⁴⁶. El documental lleva implícito un punto de vista difícilmente desligable del resultado, el autor imprime un sello, una intención y construye la realidad a su antojo mediante una serie de técnicas. No obstante, no podemos obviar que la suerte de objetividad que ha sido atribuida al documental ha sido aprovechada frecuentemente convirtiendo este género de no ficción en uno de los instrumentos propagandísticos de regímenes como el nazi- las películas de Leni Riefenstahl o de la propia dictadura franquista- los noticieros durante y después de la guerra civil. El documental ejerce aquí de experto manipulador de la opinión pública más que como mera radiografía del contexto histórico.

Desde sus comienzos el documental ha sido un género no ambiguo pero si carente de delimitación, según Miquel Francés⁴⁷ no es más que _la consecución de una historia a partir del mundo real y su concreción en un discurso audiovisual debidamente estructurado_.

En sus inicios y tal como apunta John Grierson en Postulados del documental, éste se asociaba al cine sobre viajes y a los films de naturaleza, su condición descriptiva lo convertía así en el mejor aliado de los documentales etnográficos, y sociológicos, sobre todo por la constante atribución al género de una capacidad de observación directa de la realidad inexistente en otros. El documental debía ser testigo directo de los hechos y tal como decía Flaherty _representar la vida bajo la forma en que se vive⁴⁸. Más tarde estaría estrechamente ligado a obras cuyo propósito sociopolítico sólo podía llegar al espectador mediante el uso de las técnicas propias de este género. Lo cierto es que no podemos negar su

⁴⁶Francés, Miquel (2003): La producción de documentales en la era digital, Ed.Catedra, Madrid. p 20

⁴⁷ Francés, Miquel. Op.cit. p. 29.

⁴⁸ Romaguera I Ramio, J; Alsina, H (1998): Textos y manifiestos de cine, Ed.Cátedra, Madrid, p. 152

importancia a lo largo de la historia del cine, siendo escogidas las técnicas propias de este género en movimientos como el cine directo, el cinema du réel, el cinema verité y el free cinema... en los que la obsesión por el tratamiento de los ambientes y la representación de las situaciones de la manera más realista posible han coincidido. En el documental la realidad se nos muestra aparentemente transparente, pura, sin manipulación, a diferencia de la ficción cinematográfica, de ahí que sea considerado al igual que los noticieros como un género de no ficción. Lo cierto es que éste siempre ha caminado a caballo entre la ficción y la no ficción, usando alternativamente técnicas de ambos bandos, pero siempre bajo el estatuto del documental. Sin embargo la convivencia del documental y la ficción dentro del cine moderno han desbordado las fronteras éticas y estéticas de ambos géneros, retroalimentándose hasta el punto de no saber donde acaban los límites de la realidad y la ficción.

El falso documental, se consagra en la actualidad como una de las últimas manifestaciones de la hibridación entre documental y ficción. Consiste en la mostración de acontecimientos falsos con las técnicas y mecanismos propios del género documental, generando astutas parodias que cuestionan la objetividad y los rasgos esenciales de este conocido género. Al igual que ocurre con el metacine ironiza sobre sus propios procesos constructivos hasta el punto de confundir al espectador con un continuum de hilarantes críticas que atacan sus rasgos identificadores. Se convierte así en un juego en el que la ficción se disfraza de realidad con técnicas tan conocidas como la argumentación con fotos, la mirada a cámara o el encuadre frontal como marca de objetividad.

Pero, ¿dónde se encuadra el falso documental? El mofumental o mockumentary⁴⁹ como ha venido llamarse es un género de no ficción, una manifestación de la hibridación experimentada por el cine posmoderno, en el que la realidad se disfraza de ficción y viceversa. Tiene la capacidad de impregnarse de las técnicas de los documentales clásicos y se vale de ellas para engañar al espectador y filtrar determinadas construcciones audiovisuales por un embudo de realidad. En él el lenguaje cinematográfico ahonda en sus propias técnicas, parodiando la

⁴⁹ ⁸ Sánchez Navarro, J; Hispano, A (2001): Imágenes para la sospecha. Ed.Glenat. Barcelona. p. 13

autenticidad de sus códigos y poniendo en tela de juicio su sistema de representación. Es ante todo un género confuso que bebe de la inestabilidad de un mundo en el que la imagen verdadera o falsa carece de absoluta validez, por ello sitúa al espectador en un estado de incertidumbre que le hace plantearse la autenticidad de aquello ante lo que se encuentra, este se vuelve escéptico pero a la vez duda de la veracidad, sin embargo las pistas del falso documental le llevarán a descubrir su propia pirueta.

El mockumentary se instala pues en una posición privilegiada, se ofrece un aparente acceso a la verdad mediante el uso de las técnicas propias de los documentales. Las distintas modalidades expuestas por Bill Nichols (expositivo, interactivo, observacional, reflexivo, performativo y poético) son empleadas de la misma manera que se hace con los documentales aunque no de forma pura. La mayoría de éstos combinan los elementos más representativos de cada una de ellas, por ejemplo la voz en off epistémica, la argumentación con imágenes, la apariencia de cámara oculta, la incursión del documentalista como seña de veracidad...con la última intención de legitimar la obra, aunque más tarde o más temprano, la casualidad y el exceso descubrirán la existencia de la mofa.

Uno de los más claros ejemplos de mockumentary es *Zelig* (1983), conocida como una de las pioneras dentro de este género de los falsos documentales. La original obra de Woody Allen cuenta la historia de Leonor Zelig, un peculiar hombre cuya capacidad camaleónica le lleva a mimetizarse y convertirse en todo aquello que le rodea.

Aparece en la prensa y la televisión junto a personajes de diferente índole como los presidentes Hoover y Coolidge, forma parte del escuadrón de Hitler en Nuremberg, toca jazz junto a Duke Ellington... Es sin duda un personaje peculiar y omnipresente. La historia comienza con los testimonios de personajes (Susan Sontag, Eudora Feltcher...) que han investigado el extraño caso Zelig y que van argumentando, al igual que la voz en off las imágenes. La parodia que se vale de fotografías, fragmentos de periódicos, imágenes de archivo y demás material fonográfico, deja entrever en todo momento su naturaleza ficcional, lo que

convierte la obra en una absoluta comedia. Zelig es ante todo un documental de compilación, en que la recuperación de distintos materiales llevará a la reconstrucción de este caso tan peculiar. La ficción de este falso documental reside no sólo en lo insólito del protagonista sino también en la aparición de actores consagrados como Woody Allen y Mia Farrow. En Peatón Bonzo (2003) la parodia adquiere su nivel máximo y pone en entredicho la veracidad de los hechos. Los testimonios de expertos (un periodista, un peatón bonzo, un policía y un profesor de universidad) que analizan y cuentan de primera mano el fenómeno social de los que reivindican el papel del peatón frente al coche van contando, con el apoyo de material de archivo, la historia de un movimiento cuyos orígenes se remontan al grupo Reclaim the Streets. En Peatón Bonzo se entremezclan distintos tipos de técnicas, a excepción de la colosal voz en off, se utiliza los rasgos propios del documental expositivo, en el que el contenido de las entrevistas, tanto de los expertos como de la gente de la calle, están perfectamente apoyadas con fotografías (imágenes de las calles de Sevilla con pintadas de los peatones, pegatinas), videos caseros (material de los peatones: zapatillas, carteles...).

Se establece toda una retórica persuasiva que trata de enganchar al espectador y se dan pequeñas muestras de la modalidad observacional con videos al estilo cámara oculta (comunicado, imágenes del baile encima del coche) o el video rescatado del sistema de seguridad de una entidad bancaria. Esta modalidad presente en obras como Los vendedores de Biblias (1969), huye de cualquier subjetividad y se sitúa como testigo directo de los hechos. En Peatón Bonzo sin duda la exageración y la constante ironía descubrirán la broma aunque a veces el espectador puede caer en el propio juego del mockumentary y dudar o no sobre la veracidad de las imágenes. Algo parecido ocurre en obras como Very important perros (1999) en los que la crítica y ridiculización de la clase media americana se convierten en una absoluta parodia no sólo de la sociedad sino también de las posibilidades del falso documental. Un concurso canino será el pretexto para iniciar la radiografía social de un grupo de norteamericanos cuyo nexo en común es la obsesión por los perros y el intento de que sus mascotas resulten las

ganadoras del concurso Mayflower. Su director Christopher Guest enmascara la obra bajo la apariencia de falso documental, aunque no siempre las técnicas propias de este género se hacen presentes. Un supuesto entrevistador será el guía que seguirá a los participantes y los interrogará con la intención de conocer a sus mascotas. La parodia que acaba convirtiéndose en una magnífica comedia combinará distintas modalidades documentales, desde el expositivo con entrevistas con encuadre frontal, símbolo ineludible de objetividad, pasando por el observacional, en el que los personajes, se muestran naturalmente como si no estuviera presente la cámara. *Very important perros* hereda también las técnicas de realización del cine y la televisión, el plano-contraplano en el concurso ilustra las emociones de los participantes. La ironía y el sarcasmo se evidencian en la constante ridiculización de los personajes (el matrimonio que acude al psicólogo, el marido cuya esposa tuvo una promiscua juventud...) y sobre todo cuando el perro menos preparado y el dueño menos agraciado se consagran con la estatuilla. *La historia natural de la gallina* (2000) empleará las mismas técnicas que este cómico falso documental, ahondando en la ridícula sociedad norteamericana, y su obsesión por tratar a los animales como si de humanos se tratase.

Pero si en algo profundiza el falso documental es en poner de manifiesto los escasos límites que han existido siempre dentro del documental entre la ficción y la no ficción. La obsesión por la persecución constante de la objetividad crea un juego en el que todo puede llegar a ser verosímil. En *La verdadera historia del cine* (1995), Peter Jackson se presenta a sí mismo como el descubridor de un genio del cine. El autor del fake elabora toda una ficción en torno al personaje de Colin Mckenzie, un héroe cinematográfico que ha permanecido a la sombra durante muchos años. Peter Jackson, que casualmente es vecino de su viuda, descubre en una vieja cabaña un montón de películas que iniciarán su investigación y que tratarán de alzar a Mckenzie como lo que se merece, un héroe cinematográfico. Para ello el cineasta entrevista a familiares, y distintos personajes que hablan sobre las hazañas del neozelandés, todo ello perfectamente argumentado con

fotografías y las pequeñas películas, eso sí bastante estropeadas por el paso del tiempo, rodadas por Mckenzie.

Resulta curiosa la inteligencia con que se cuidan cada uno de los detalles, la utilización varias veces de las mismas fotografías alude a la inexistencia de material de todas las acciones del joven Mckenzie, lo que apoya la veracidad de los hechos. Cada una de los testimonios está perfectamente justificado, como Sam Neill o Leonard Maltin en representación de la industria cinematográfica... La presencia de la viuda de Colin puede llegar a resultar extraña

dada la fecha de que datan las obras del neozelandés, sin embargo más tarde descubriremos que se trata de su segunda esposa, testimonio pues, de primera mano, para contar la verdadera historia.

Sin embargo la extraña coincidencia entre la imagen de la muerte de Colin y la del miliciano de Robert Cappa, los originales métodos inventados por Mckenzie, y toda la parafernalia en torno a la película épica Salomé y la construcción de una supuesta ciudad-escenario descubrirán la verdad. Esta ingeniosa falsificación ha puesto en tela de juicio los orígenes del cine, suscitando todo un grupo de seguidores en la supuesta tierra natal de McKenzie. La verdadera historia del cine parte en cierta medida del found footage o metraje encontrado, las cintas reconstruirán la historia, todo ello respaldado por la presencia del director del documental que se consagra como descubridor. Así pues se introduce la modalidad performativa que añadirá un punto de subjetividad, suficiente para guiarnos por la supuesta verdad sostenida por el director. Esta modalidad tan presente en otros documentales como Bowling for Columbine, acerca la historia, la hace más natural y sobre todo imprime en primera persona la opinión del creador, algo que se ha tratado de evitar en los documentales en aras a esa supuesta objetividad propia del género. La obra de Michael Moore pone de manifiesto que entre el documental y la ficción no hay fronteras y que toda construcción lleva implícita una manipulación que no hay que temer, las historias se confeccionan de acuerdo a un propósito, y

aquí la manipulación está completamente justificada. El director sale a la calle y pregunta, la cámara observará sus movimientos y será testigo directo de la verdad, un contexto complejo y una situación que denuncia y sobre la que hay que reflexionar.

La técnica de emprender una ardua investigación con la intención de contar y deconstruir un hecho histórico se manifestará en *El otro lado de la luna* (2002), en el que trata de contar la verdadera historia de la colonización del satélite. Se pretenderá destapar la compleja trama emprendida por Richard Nixon, con el apoyo del director Stanley Kubrick, para hacer creer a todo el mundo que el hombre llegó a la Luna. Para ello el falso documental contará con la presencia de personajes de la talla de Christiane Kubrick, la viuda del cineasta, Donald Rumsfeld, secretario de defensa de Gerald Ford y George Bush y Henry Kissinger, secretario de estado de EEUU durante este periodo. Los personajes reales se convertirán en el testimonio de un relato ante todo rocambolesco. La historia perfectamente argumentada con material de archivo, convence absolutamente al espectador aunque determinados hechos como la desaparición en extrañas circunstancias de todos los que intervinieron en el rodaje o el testimonio no menos chocante de los indígenas van dando pistas sobre la veracidad del documento. Al final la falsificación se descubre a sí misma con unas tomas falsas absolutamente divertidas, aunque la propia ironía y la perfecta documentación histórica de la obra dejan abierta la sospecha sobre los acontecimientos históricos.

El otro lado de la luna se fundamenta en el testimonio de personajes reales, políticos en los que el espectador deposita su confianza, sin embargo la pretensión del autor del mockumentary es implantar la ambigüedad, por un lado se habla de hechos históricos perfectamente documentados, por otro la ironía y la parodia enrarecen la información. La excesiva cantidad de datos desconocidos por el espectador le hace imposible distinguir la veracidad, sin embargo los constantes excesos descubrirán el juego.

El falso documental se convierte pues en una de las manifestaciones más evidentes de la crisis audiovisual de la posmodernidad, en la que la realidad desaparece bajo construcciones ficcionales, convirtiéndose en una señal de identidad de la manipulación propia de la consabida era de la sospecha. La verdad ha muerto, solo permanecen códigos bajo los cuales ésta parece asomarse ocasionalmente, pero ni siquiera consigue engañarnos, nada de lo que se nos muestra es real, ni siquiera Flaherty por mucho que quisiera convencernos transmitió la realidad, dado que el montaje y la construcción audiovisual siempre estarán a expensas de la subjetividad del autor. Atrás quedan aquellos que sostienen la objetividad del documental por sus rasgos y técnicas expositivas, lo importante es que la crisis evidencia que seguimos construyendo nuevas formas de representación, o al menos reconstruyendo las que existen desde siempre.

5. ESTETICOPOLITICAS

Es necesario hablar de una dialéctica entre el campo estético y el político, debido a la simbiosis constante en el arte de ambos territorios que en ocasiones no menos numerosas se confunden para una reinscripción política a través de la estetización. En el cine emerge como un nuevo campo de estudio en el cual ahondarse y excavar.

Primero iniciaré una descripción desde el arte en general, sus regimenes tomando el concepto de la división de lo sensible, el arte y el trabajo, y el escaso interés por los conceptos de modernidad o en este caso posmodernidad.

5.1. Sobre la división de lo sensible y las relaciones que se pueden establecer entre política y estética.

Se denomina como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que toma parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero otra forma de división precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte. El animal que habla, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, aunque comprende el lenguaje, no lo "posee". Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. No pueden estar en otra parte porque el trabajo no espera. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual

"ocupación" define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. Hay, por tanto, en la base de la política, una "estética" que no tiene nada que ver con la "estetización de la política", característica de la "era de las masas", de la que habla Walter Benjamin. Esta estética no debe entenderse en el sentido de una incautación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos ceñimos a la analogía, puede entenderse como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

A partir de esta estética inicial puede plantearse la cuestión de las "prácticas estéticas" , tal como la entendemos, es decir, las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que "hacen" con respecto a lo común. Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad. Antes de basarse en el contenido inmoral de las fábulas, la proscripción platónica de los poetas se basa en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo. La cuestión de la ficción es en primer lugar una cuestión de distribución de los lugares. Desde el punto de vista platónico, el escenario del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de los "fantasmas", perturba la división de identidades, actividades y espacios. Lo mismo ocurre con la escritura: al desplazarse a la derecha e izquierda, sin saber a quién hay que hablar o no hablar, la escritura destruye todo cimiento legítimo de la circulación de la palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común. Platón plantea así dos grandes modelos, dos grandes formas de existencia y de efectividad sensible de la palabra, el teatro y la escritura -que será también formas de estructuración

para el régimen de las artes en general. Ahora bien, estas formas establecen enseguida un compromiso con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de las identidades, de deslegitimación de las posiciones de palabra, de desregulación de las divisiones del espacio y el tiempo. Este régimen estético de la política es propiamente el de la democracia, el régimen de la asamblea de artesanos, de las leyes escritas intangibles y de la institución teatral. En el teatro y en la escritura, Platón opone una tercera forma, una buena forma del arte, la forma coreográfica de la comunidad que canta y danza su propia unidad. En suma, Platón plantea tres maneras en las que las prácticas de la palabra y del cuerpo proponen figuras con caracteres comunes. Una de ellas es la superficie de los signos mudos: superficie de signos que son, dice Platón, como pinturas. Otra es el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide a su vez en dos modelos antagónicos. Por una parte, el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público. Por otra parte, el movimiento auténtico, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios.

La superficie de los signos "pintados", el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: ahí tenemos las tres formas de división de lo sensible que estructuran la manera como las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera como las obras o las actuaciones teatrales "hacen política", cualesquiera que sean, por otra parte, las intenciones que las muevan, los modos de inserción social de los artistas o la manera como las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales. Cuando aparecen *Madame Bovary* o *La educación sentimental*, estas obras son inmediatamente percibidas como "la democracia en literatura", a pesar de la postura aristocrática y el conformismo político de Flaubert. Su propia negativa a confiar a la literatura mensaje alguno es considerada como un testimonio de la igualdad democrática. Es demócrata, dicen sus adversarios, por su determinación de pintar en vez de instruir. Esta igualdad de indiferencia es la consecuencia de una determinación poética: la igualdad de todos los temas es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados. Pero esta indiferencia, ¿qué es en definitiva sino la

igualdad misma de todo lo que se produce sobre una página de escritura, disponible para cualquier mirada? Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada por la mera circulación aleatoria de la letra o las imágenes.

Existe también una politicidad sensible atribuida sin esfuerzo a grandes formas de división estética como el teatro, la página o el coro. Estas "políticas" siguen su propia lógica y vuelven a ofrecer sus servicios en épocas y contextos muy distintos. Pensemos en cómo estos paradigmas han funcionado en el vínculo arte/política a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Pensemos por ejemplo en el papel asumido por el paradigma de la página en sus distintas formas, que exceden la materialidad de la hoja escrita, que es simétrico al paradigma de la imagen cinematográfica o la escritura cinematográfica en la etapa de montaje: tenemos la democracia novelesca, la democracia indiferente de la escritura tal como la simbolizan la novela y su público. Pero también tenemos la cultura tipográfica e iconográfica, ese entrelazamiento de los poderes de la letra y la imagen, que tan importante papel jugó en el Renacimiento y que fue recuperada por las viñetas, los grabados de adorno entre capítulos y las innovaciones diversas de la tipografía romántica. Este modelo perturba las reglas de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible, características de la lógica representativa. Perturba también la división entre las obras de arte puro y las decoraciones del arte aplicado. Por esta razón ha jugado un papel tan importante -y generalmente subestimado- en el trastocamiento del paradigma representativo y en sus implicaciones políticas.

El discurso modernista presenta la revolución pictórica abstracta como el descubrimiento por parte de la pintura de su "medio" propio: la superficie bidimensional. La revocación de la ilusión perspectivista de la tercera dimensión devolvería a la pintura el dominio de su superficie propia. Pero precisamente esa superficie no tiene nada de propio. Una "superficie" no es una simple composición geométrica de líneas. Es una forma de división de lo sensible. Escritura y pintura

eran para Platón superficies equivalentes de signos mudos, privados del aliento que anima y transporta la palabra viva. Lo plano, en esta lógica, no se opone a lo profundo, en el sentido de lo tridimensional. Se opone a lo "vivo". Es el acto de la palabra "viva", realizado por el locutor hacia el destinatario adecuado, a lo que se opone la superficie muda de los signos pintados. Y la adopción de la tercera dimensión por parte de la pintura fue también una respuesta a esa división. La reproducción de la profundidad óptica ha estado vinculada al privilegio de la historia. Ha participado, en la época del Renacimiento, en la valorización de la pintura, en la afirmación de su capacidad de captar un acto de palabra viva, el momento decisivo de una acción y un significado. La poética clásica de la representación quiso, frente al rebajamiento platónico de la mimesis, dotar de palabra a lo "plano" o de vida al "cuadro", de una profundidad específica, como manifestación de una acción, expresión de una interioridad o transmisión de un significado. Instauró entre palabra y pintura, entre lo decible y lo visible, una relación de correspondencia en la distancia, en la que se concede a la "imitación" su espacio específico.

Es esta relación lo que se cuestiona en la pretendida distinción de lo bidimensional y lo tridimensional como "propios" de tal o cual arte. Es por tanto en lo plano de la página, en el cambio de función de las "imágenes" de la literatura o en el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también en los arabescos de la tipografía, el cartel y las artes decorativas, donde se prepara una buena parte de la "revolución antirrepresentativa" de la pintura. Esta pintura, tan mal denominada abstracta y supuestamente restituida a su medio propio, es partícipe de una visión de conjunto de un nuevo hombre instalado en nuevos edificios, rodeado de objetos diferentes. Su planitud está ligada a la de la página, el cartel o el tapiz. Es la correspondiente a una interconexión. Y su "pureza" antirrepresentativa se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y el arte aplicado, que le da súbitamente una significación política. No es la fiebre de la revolución circundante lo que hace al mismo tiempo de Malevitch el autor de Cuadrado negro sobre fondo blanco y el poeta revolucionario de las "nuevas formas de vida". Tampoco es ningún ideal teatral del hombre nuevo lo que sella la alianza momentánea entre políticos y

artistas revolucionarios. Es en primer lugar en la interconexión creada entre "soportes" diferentes, en los vínculos tejidos entre el poema y su tipografía o su ilustración, entre el teatro y sus decoradores o diseñadores de carteles, entre el objeto decorativo y el poema, donde se forma esta "novedad" que establecerá el vínculo entre el artista que suprime la figuración y el revolucionario que inventa la vida nueva. Esta interconexión es política en cuanto que revoca la doble política inherente a la lógica representativa. Por una parte, esa lógica separaba el mundo de las imitaciones del arte y el mundo de los intereses vitales y de las grandezas político-sociales. Por otra parte, su organización jerárquica -y especialmente la primacía de la palabra/acción viva sobre la imagen pintada- establecía una analogía con el orden político-social. Con el triunfo de la palabra novelesca sobre la escena teatral, el entrelazamiento igualitario de las imágenes y los signos sobre la superficie pictórica o tipográfica, la promoción del arte de los artesanos a gran arte y la pretensión nueva de introducir el arte en el decorado de cualquier vida, supone toda una delimitación ordenada de la experiencia sensible que se tambalea.

Así es como lo "plano" de la superficie de los signos pintados, esta forma de división igualitaria de lo sensible estigmatizada por Platón, interviene al mismo tiempo como principio de revolución "formal" de un arte y principio de división política de la experiencia común. Se podría asimismo reflexionar sobre las otras grandes formas, la del coro y la del teatro que he mencionado, y otras. Una historia de la política estética, entendida en este sentido, debe tener en cuenta cómo se oponen o se entremezclan estas grandes formas. Pienso por ejemplo en cómo este paradigma de la superficie de signos/formas se opone o se mezcla con el paradigma teatral de la presencia -y con las diversas formas que este propio paradigma ha podido adoptar, desde la figuración simbolista de la leyenda colectiva hasta el coro en acción de los hombres nuevos. La política se interpreta ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del actor, juego de proximidad o de distancia.

Por una parte, por tanto, estas formas aparecen como portadoras de figuras de comunidad iguales a sí mismas en contextos muy diferentes. Pero a su vez son susceptibles de ser asignadas a paradigmas políticos contradictorios. Tomemos el ejemplo de la escena trágica. Para Platón, es portadora a la vez del síndrome democrático y de la potencia de la ilusión. Al aislar la mimesis en su espacio propio, y al circunscribir la tragedia a una lógica de géneros, Aristóteles redefine, incluso inintencionadamente, su politicidad. Además, en el sistema trágico de la representación, la escena trágica será el escenario de visibilidad de un mundo en orden, gobernado por la jerarquía de los temas y por la adaptación de situaciones y formas de hablar a esta jerarquía. El paradigma democrático se convertirá en paradigma monárquico. Pensemos también en la prolongada y contradictoria historia de la retórica y del modelo del "buen orador". A lo largo de la era monárquica, la elocuencia democrática demosteniana significaba una excelencia de la palabra, ella misma planteada como el atributo imaginario de la potencia suprema, pero también siempre disponible para retomar su función democrática, al prestar sus formas canónicas y sus imágenes consagradas a la aparición transgresora en la escena pública de locutores no autorizados.

He citado estas tres formas a causa de su referencia conceptual platónica y su constancia histórica. Obviamente no definen la totalidad de las formas de diseño estético de las figuras de comunidad. Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética/política. Es a partir de ahí donde pueden pensarse las intervenciones políticas de los artistas, desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la acción escénica y la instalación, pasando por la poética simbolista del sueño o la supresión dadaísta o constructivista del arte. A partir de ahí pueden replantearse numerosas historias imaginarias de la "modernidad" artística y de los vanos debates sobre la autonomía del arte o su sumisión política. Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas:

posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos.

5.2. Sobre los regímenes del arte y el escaso interés del concepto de modernidad.

“No creo que los conceptos de modernidad y vanguardia hayan sido muy clarificadores para pensar ni las formas nuevas del arte desde el siglo pasado, ni las relaciones de la estética con lo político. Mezclan, en efecto, dos cosas muy distintas: una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra es la de las decisiones de ruptura o anticipación que se producen en el interior de dicho régimen. La noción de modernidad estética recubre, sin darle concepto, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir de un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de conceptualización de unos y otros”⁵⁰.

Se impone aquí un rodeo para aclarar esta idea y situar el problema. Con respecto a lo que denominamos arte, se pueden en efecto distinguir, en la tradición occidental, tres grandes regímenes de identificación. En primer lugar, está eso que Jacques Rancière propone un régimen ético de las imágenes. En este régimen, "el arte" no es identificado como tal, sino que se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Existe un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble cuestión: la de su origen y, en consecuencia, su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los que sirven y los efectos que inducen. Se desprende de ese régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o la prohibición de producirlas, el estatuto y la significación de aquellas que se producen. También se desprende de ahí toda la polémica platónica contra los simulacros de la pintura, el poema y la escena. Platón no somete, como suele

⁵⁰ J. Rancière, "La fiction de memoire ".Traffic, nº 29, primavera de 1999, pp. 36-47.

decirse, el arte a la política. Esta distinción misma carece de sentido para él. Para él no existe arte, sino solamente artes, maneras de hacer. Y es entre ellas donde traza la línea de la división: hay artes verdaderas, es decir, saberes basados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias. Estas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son luego por su destino: por cómo las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos una cierta educación y se inscriben en la división de las ocupaciones de la ciudad. En este sentido me refiero al régimen ético de las imágenes. Se trata, en este régimen, de saber en qué concierne la manera de ser de las imágenes al ethos, a la manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al "arte" individualizarse como tal⁵¹

Según Ranciere del régimen ético de las artes se separa el régimen poético -o representativo- de las artes. Éste identifica el hecho del arte -o más bien de las artes- en el binomio poiesis/mimesis. El principio mimético no es en su fondo un principio normativo que afirme que el arte deba hacer copias parecidas a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla, en el ámbito general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que

⁵¹ Se puede comprender a partir de ahí el paralogsimo contenido en todas las tentativas de deducir del estatuto ontológico de las imágenes las características de las artes (por ejemplo, los incesantes intentos de extraer de la teología del icono la idea de lo "propio" de la pintura, la fotografía o el cine). Este intento establece una relación de causa a efecto entre las propiedades de dos regímenes de pensamiento que se excluyen. El mismo problema plantea el análisis benjaminiano del aura. Benjamin establece en efecto una deducción equívoca del valor ritual de la imagen en el valor de unicidad de la obra de arte. "Es un hecho de importancia decisiva que la obra de arte no puede sino perder su aura desde el momento en que no queda ya en ella ningún rastro de su función ritual. En otras palabras, el valor de unicidad propio de la obra de arte "auténtica" se basa en ese ritual que fue en el origen el soporte de su antiguo valor de utilidad" ("La obra de arte en la era de la reproducción mecánica"). Este "hecho" no es en realidad sino el ajuste problemático de dos esquemas de transformación: el esquema historizante de la "secularización de lo sagrado" y el esquema económico de la transformación del valor de uso en valor de cambio. Pero allí donde el servicio sagrado definía el destino de la estatua o de la pintura como imágenes, no puede aparecer la idea misma de una especificidad del arte y de una propiedad de unicidad de sus "obras". La desaparición de lo uno es necesaria para la aparición de lo otro. De ahí no se desprende en modo alguno que lo segundo sea la forma transformada de lo primero. El "en otras palabras" supone equivalentes dos proposiciones que no lo son en absoluto y permite todo tipo de tránsitos entre la explicación materialista del arte y su transformación en teología profana. De este modo, la teorización benjaminiana del tránsito de lo cultural a lo exposicional sostiene hoy en día tres discursos concurrentes: el que celebra la desmitificación moderna del misticismo artístico, el que dota a la obra y a su espacio de exposición de valores sagrados de la representación de lo invisible, y el que opone a los tiempos desvanecidos de la presencia de los dioses el tiempo del abandono del "ser-exposición" del hombre.

ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones. Estas imitaciones se sustraen a la vez tanto a la verificación ordinaria de los productos de las artes por su uso como a la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes. Ésta es la gran operación efectuada por la elaboración aristotélica de la mimesis y por el privilegio otorgado a la acción trágica. Es el hecho del poema, la fabricación de una intriga que organiza acciones que representan a hombres activos, que se pone en primer plano, en detrimento del ser de la imagen, copia interrogada sobre su modelo. Tal es el principio de este cambio de función del modelo dramático al que antes me refería. De este modo, el principio de delimitación externa de un ámbito compuesto por imitaciones es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión. Se desarrolla en formas de normatividad que definen las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes propiamente a un arte y apreciadas, en su entorno, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: divisiones de lo representable y lo irrepresentable, distinción de géneros en función de lo representado, principios de adaptación de las formas de expresión a los géneros, y por tanto a los temas representados, distribución de las semejanzas según los principios de verosimilitud o correspondencias, criterios de distinción y comparación entre las artes, etcétera.

Se denomina este régimen como poético en cuanto que identifica las artes -eso que la época clásica denominaría las "bellas artes"- en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Se denomina representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. Pero la mimesis no es la ley que somete las artes a la semejanza. Es en primer lugar la base en la distribución de las maneras de hacer y de las ocupaciones sociales que hacen visibles las artes. No es un procedimiento del arte, sino un régimen de visibilidad de las artes. Un régimen de visibilidad de las artes es a un mismo tiempo lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones. Ésta entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: la primacía representativa de la

acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y la primacía incluso del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad.

A este régimen representativo se opone el régimen que Ranciere denomina estético de las artes. Estético, porque la identificación del arte no se establece aquí ya por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte. La palabra estética no nos remite a una teoría de la sensibilidad, del gusto y del placer de los aficionados al arte. Nos remite propiamente al modo de ser específico de aquello que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este ámbito sensible, sustraído a sus conexiones corrientes, contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo: producto idéntico al no producto, saber transformado en no saber, logos idéntico a un pathos, intención de lo no intencional, etcétera. Esta idea de un sensible convertido en extraño respecto de sí mismo, lugar de un pensamiento convertido en extraño respecto de sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran en su origen el pensamiento estético.

Es inútil seguir con las definiciones y ejemplos. Es preciso, por el contrario, señalar el meollo del problema. El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma. El estado estético es pura suspensión,

momento en que la forma se experimenta por sí misma. Es, además, el momento de formación de una humanidad específica.

A partir de ahí se pueden comprender las funciones que juega la noción de modernidad. Se puede afirmar que el régimen estético de las artes es el nombre verdadero de aquello que designa la denominación confusa de modernidad. Pero la "modernidad" es algo más que una denominación confusa. La "modernidad" en sus distintas versiones es el concepto que se aplica para ocultar la especificidad de este régimen de las artes y el sentido mismo de la especificidad de los regímenes del arte. Traza, para exaltarla o para deplorarla, una sencilla línea de paso o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no representativo o lo antirrepresentativo. El punto de apoyo de esta historización simplista ha sido el paso a la no figuración en pintura. Este paso ha sido teorizado en una asimilación escueta con un destino general antimimético de la "modernidad" artística. Cuando los vates de esta modernidad vieron los lugares de exhibición de este sabio destino de la modernidad invadidos por todo tipo de objetos, máquinas y dispositivos no identificados, comenzaron a denunciar la "tradición de lo nuevo", una voluntad de innovación que reduciría la modernidad artística al vacío de su autoproclamación. Pero es en el punto de partida donde está el error. El salto fuera de la mimesis no supone en absoluto el rechazo de la figuración. Y su momento inaugural a menudo se ha denominado realismo, lo cual no significa en modo alguno una valorización de la semejanza, sino la destrucción de los marcos en los que funcionaba. Así pues, el realismo novelesco es en primer lugar la inversión de las jerarquías de la representación (la primacía de lo narrativo sobre lo descriptivo o la jerarquía de los temas) y la adopción de un modo de focalización fragmentado o cercano que impone la presencia bruta en detrimento de los encadenamientos racionales de la historia. El régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético donde lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su distancia respecto del presente del no-arte, no deja de proponer de nuevo el pasado.

Quienes exaltan o denuncian la "tradición de lo nuevo" olvidan, en efecto, que esa tradición tiene como estricto complemento la "novedad de la tradición". El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de qué hace el arte o de quién hace arte. Vico al descubrir el "verdadero Homero", es decir, no un inventor de fábulas y personajes, sino un testigo de la riqueza visual del lenguaje y el pensamiento de los pueblos de la Antigüedad; Hegel al marcar el verdadero tema de la pintura holandesa de género: en absoluto historias de posada o descripciones de interiores, sino la libertad de un pueblo, impreso en forma de reflejos de luz; Hölderlin al reinventar la tragedia griega; Balzac al oponer la poesía del geólogo que reconstituye mundos a partir de huellas y fósiles frente a aquella que se contenta con reproducir ciertas agitaciones del alma; Mendelsohn al volver a interpretar la Pasión según san Mateo, etcétera. El régimen estético de las artes es en primer lugar un régimen nuevo de la relación con lo antiguo. Constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad, esta relación de expresión de un tiempo y un estado de civilización que anteriormente era la parte "no artística" de las obras (aquella que se disculpaba con una invocación a la rudeza de los tiempos en los que había vivido el autor). Inventa sus revoluciones sobre la base de la idea misma que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las formas nuevas de la reproducción... Y se entrega a la invención de formas nuevas de vida sobre la base de una idea de lo que el arte ha sido, habrá sido. Cuando los futuristas o los constructivistas proclaman el fin del arte y la identificación de sus prácticas con aquellas que edifican, ritman o decoran los espacios y los tiempos de la vida común, proponen un fin del arte como identificación con la vida de la comunidad, que es tributaria de la relectura schilleriana y romántica del arte griego como modo de vida de una comunidad -a la vez que se comunica, por otra parte, con las nuevas maneras de los inventores publicitarios que, a su vez, no proponen ninguna revolución, sino solamente una nueva manera de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías. La idea de modernidad es un concepto equívoco que pretende ser un corte en la configuración compleja del régimen estético de las artes, seleccionar las formas de

ruptura, los gestos iconoclastas, etcétera, separándolos de su contexto: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo, el patrimonio... Pretende que exista un sentido único, mientras que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas.

La noción de modernidad parece así inventada a toda prisa para interferir en la comprensión de las transformaciones del arte y de sus relaciones con las otras esferas de la experiencia colectiva. Existen, en mi opinión, dos grandes formas de esta interferencia. Ambas se basan, sin analizarla, en esa contradicción constitutiva del régimen estético de las artes que hace del arte una forma autónoma de la vida y que a la vez plantea la autonomía del arte y su identificación con un momento de un proceso de autoformación de la vida. De ahí se desprenden la dos grandes variantes del discurso sobre la "modernidad". La primera busca una modernidad simplemente identificada con la autonomía del arte, una revolución "antimimética" del arte idéntica a la conquista de la forma pura, al fin puesta al desnudo, del arte. Todo arte afirmaría entonces la pura potencia del arte en la exploración de los poderes propios de su medio específico. La modernidad poética o literaria sería la exploración de los poderes de un lenguaje separado de sus usos comunicacionales. La modernidad pictórica sería el retorno de la pintura a su propio medio: el pigmento coloreado y la superficie bidimensional. La modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, despojado de toda analogía con el lenguaje expresivo, etcétera. Y estas modernidades específicas estarían en relación de analogía a distancia con una modernidad política, susceptible de identificarse, según las épocas, con la radicalidad revolucionaria o con la modernidad sobria y desencantada del buen gobierno republicano. Lo que se llama "crisis del arte" es en lo esencial el fracaso de este paradigma modernista simple, cada vez más alejado tanto de las mezclas de géneros y soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes.

Este fracaso está obviamente condicionado en exceso por la segunda gran forma del paradigma modernista, que podría denominarse modernitarismo. Me refiero con esto a la identificación de las formas del régimen estético de las artes con las formas de cumplimiento de una tarea o de un destino propio de la modernidad. En la base de esta identificación hay una interpretación específica de la contradicción matricial de la "forma" estética. A lo que se da valor, por tanto, es a la determinación del arte como forma y autoformación de la vida. En el punto de partida se encuentra esta referencia ineludible que constituye la noción schilleriana de la educación estética del hombre. Es esta noción la que ha fijado la idea de que dominación y servidumbre son en primer lugar distribuciones ontológicas (actividad del pensamiento contra pasividad de la materia sensible) y la que ha definido un estado neutro, un estado de doble anulación en el que actividad de pensamiento y receptividad sensible se convierten en una única realidad, constituyen una especie de nueva región del ser -la de la apariencia y el juego libres- que hace pensable esa igualdad que la Revolución Francesa, según Schiller, demuestra imposible de materializar directamente. Es este modo específico de ocupación del mundo sensible lo que debe ser desarrollado por la "educación estética" para producir hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre. Sobre este pedestal se construye la idea de la modernidad como tiempo dedicado a la realización sensible de una humanidad aún latente del hombre. Sobre este punto puede decirse que la "revolución estética" ha producido una idea nueva de la revolución política, como realización sensible de una humanidad común solamente existente aún en forma de idea. Es así como el "estado estético" schilleriano se convirtió en "programa estético" del romanticismo alemán, el programa resumido en ese borrador redactado en común por Hegel, Hölderlin y Schelling: la realización sensible, en las formas de la vida y de la creencia populares, de la libertad incondicional del pensamiento puro. Este paradigma de autonomía estética fue el que se convirtió en el paradigma nuevo de la revolución y permitió luego el breve pero decisivo encuentro de los artesanos de la revolución marxista y los artesanos de las formas de la vida nueva. El fracaso de esta revolución determinó el destino -en dos tiempos- del modernitarismo. En

un primer tiempo, el modernismo artístico se opuso, en su potencial revolucionario auténtico de rechazo y promesa, a la degeneración de la revolución política. El surrealismo y la Escuela de Frankfurt fueron los principales vectores de esta contramodernidad. En un segundo tiempo, el fracaso de la revolución política fue considerado como el fracaso de su modelo ontológico-estético. La modernidad se convirtió entonces en una especie de destino fatal basado en un olvido fundamental: esencia heideggeriana de la técnica, corte revolucionario de la cabeza del rey y de la tradición humana, y finalmente pecado original de la criatura humana, olvidadiza de su deuda hacia el Otro y de su sumisión a los poderes heterogéneos de lo sensible.

Lo que se denomina posmodernismo es propiamente el proceso de esa inversión. En un primero tiempo, el posmodernismo puso al día todo aquello que, en la evolución reciente de las artes y de sus formas de pensabilidad, dismantelaba el edificio teórico del modernismo: los pasos y las mezclas entre artes que invalidaban la ortodoxia lessinguiana de la separación de las artes; la quiebra del paradigma de la arquitectura funcionalista y el retorno de la línea curva del ornamento, la quiebra del modelo pictórico/bidimensional/abstracto mediante los retornos de la figuración y de la significación y la lenta invasión del espacio de exposición de los cuadros por las formas tridimensionales y narrativas, del arte pop al arte de las instalaciones y a las "habitaciones" del videoarte⁵².; las combinaciones nuevas de la palabra y la pintura, de la escultura monumental y la proyección de sombras y luces; la eclosión de la tradición serial a través de las mezclas nuevas entre géneros, épocas y sistemas musicales. El modelo teleológico de la modernidad se ha vuelto insostenible, a la vez que sus divisiones entre los "ámbitos propios" de las distintas artes, o la separación de un terreno puro del arte. El posmodernismo, en cierto sentido, ha sido el nombre con el que ciertos artistas y pensadores tomaron conciencia de lo que había sido el modernismo: un intento desesperado de crear un "ámbito propio del arte", vinculándolo a una teleología final simple de la evolución y ruptura históricas. Y en

⁵² Raymond Bellour. "La Chambre", en L'Entre-Images, 2, París, POL, 1999.

realidad no era necesario convertir ese reconocimiento tardío de un dato fundamental del régimen estético de las artes en un corte temporal efectivo, en el verdadero fin de un periodo histórico.

Pero precisamente la continuación vino a demostrar que el posmodernismo era más que eso. Enseguida la alegre licencia posmoderna, su exaltación del carnaval de los simulacros, mestizajes e hibridaciones de todo tipo, se transformó en cuestionamiento de esa libertad o autonomía cuyo cumplimiento el principio modernitario convirtió -o habría convertido- en misión del arte. Del carnaval hemos vuelto ahora al escenario primitivo. Pero el escenario primitivo se toma en dos sentidos: el punto de partida de un proceso o la separación original. La inversión posmoderna tuvo como fundamento teórico el análisis lyotardiano de lo sublime kantiano, reinterpretado como escenario de un aislamiento primordial entre la idea y toda representación sensible. A partir de ahí, el posmodernismo entró en el gran concepto del duelo y el arrepentimiento del pensamiento modernitario. Y el escenario del aislamiento sublime ha venido a resumir todo tipo de escenarios de pecado o aislamiento originales: la fuga heideggeriana de los dioses; lo irreductible freudiano del objeto insimbolizable y de la pulsión de muerte; la voz de lo Absolutamente Otro pronunciando la prohibición de la representación; el asesinato revolucionario del Padre. El posmodernismo se convirtió así en el gran canto fúnebre de lo irrepresentable/intratatable/irredimible, que denuncia la locura moderna de la idea de una autoemancipación de la humanidad del hombre y su inevitable e interminable culminación en los campos de exterminio.

La noción de vanguardia definió el tipo de tema correspondiente a la visión modernista y dispuesto a conectar según dicha visión lo estético y lo político. Su éxito tiene menos que ver con la cómoda conexión que propone entre la idea artística de la novedad y la idea de la dirección política del movimiento, que con la conexión más secreta que establece entre dos ideas de la "vanguardia". Ahí es donde la vanguardia "estética" ha contribuido a la vanguardia "política", o donde ha querido y creído contribuir a ella, transformando la política en programa total de vida. La historia de las relaciones entre partidos y movimientos estéticos es en

primer lugar la historia de una confusión, a veces complacientemente mantenida, otras veces violentamente denunciada, entre esas dos ideas de vanguardia, que son de hecho dos ideas distintas de la subjetividad política: la idea archipolítica del partido, es decir, la idea de una inteligencia política que resume las condiciones esenciales del cambio, y la idea metapolítica de la subjetividad política global, la idea de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles e innovadores que anticipan la comunidad futura.

5.3. Sobre si es preciso concluir que la historia es ficción. Modos de la ficción.

“Existen dos problemas que algunos confunden para construir el fantasma de una realidad histórica que estaría compuesta exclusivamente por "ficciones". El primer problema concierne a la relación entre historia e historicidad, es decir, la relación del agente histórico con el ser hablante. El segundo concierne a la idea de ficción y a la relación entre la racionalidad ficcional y los modos de explicación de la realidad histórica y social, entre la razón de las ficciones y la razón de los hechos”⁵³.

Comenzaré por tomar el segundo problema planteado por Rancière, esta "positividad" de la ficción que analizaba el texto al que se refiere usted³. Esta positividad implica ella misma una doble cuestión: se plantea la cuestión general de la racionalidad de la ficción, es decir, la distinción entre ficción y falsedad. Y se plantea la cuestión de la distinción - o de la indistinción- entre los modos de inteligibilidad propios de la construcción de las historias y aquellos otros modos que sirven a la comprensión de los fenómenos históricos. Comencemos por el principio. La separación entre la idea de ficción y la idea de mentira define la especificidad del régimen representativo de las artes. Es éste régimen el que autonomiza las formas de las artes con respecto a la economía de las

⁵³ J. Rancière, op. cit. pp. 36-47.

ocupaciones comunes y a la contraeconomía de los simulacros, característica del régimen ético de las imágenes. Ahí reside todo el dilema de la Poética de Aristóteles. Esta obra situaba las formas de la mimesis poética fuera de la sospecha platónica sobre la consistencia y el destino de las imágenes. Proclama que la ordenación de las acciones del poema no es la fabricación de un simulacro. Es un juego de saber que se ejerce en un espacio-tiempo determinado. Fingir no es proponer engaños, es elaborar estructuras inteligibles. La poesía no tiene cuentas que rendir sobre la "verdad" de lo que dice, pues desde un principio se compone no de imágenes o enunciados, sino de ficciones, es decir, ordenaciones entre los actos. La otra consecuencia que extrae de ello Aristóteles es la superioridad de la poesía, que da una lógica causal a una ordenación de acontecimientos, por encima de la historia, condenada a representar los acontecimientos según su desorden empírico. En otras palabras la clara división entre realidad y ficción es también la imposibilidad de una racionalidad de la historia y de su ciencia.

La revolución estética vuelve a distribuir las cartas al hacer solidarias dos cosas: la mezcla de fronteras entre la razón de los hechos y la de las ficciones junto con el modo nuevo de racionalidad de la ciencia histórica. Al declarar que el principio de la poesía no es la ficción, sino una cierta combinación de los signos del lenguaje, la era romántica confunde la línea de división que aislaba el arte con respecto a la jurisdicción de los enunciados o de las imágenes, al igual que aquella que separaba la razón de los hechos y de las historias. No es, como a veces se dice, que haya consagrado la "autoliteralidad" del lenguaje, separado de la realidad. Es todo lo contrario. Sumerge en efecto el lenguaje en la materialidad de los rasgos por los que el mundo histórico y social se hace sensible para sí mismo, aunque sólo sea bajo la forma del lenguaje mudo de las cosas y del lenguaje cifrado de las imágenes. Y es la circulación en este paisaje de signos lo que define la ficcionalidad nueva, la nueva manera de contar historias, que es en primer término una manera de asignar sentido al universo "empírico" de las acciones oscuras y de los objetos corrientes. La ordenación ya no es el encadenamiento causal aristotélico de las acciones "según la necesidad y la verosimilitud". Es una

ordenación de los signos. Pero esta ordenación literaria de los signos no es en modo alguno una autorreferencialidad solitaria del lenguaje. Es la identificación de los modos de la construcción ficcional con los de una lectura de los signos escritos sobre la configuración de un lugar, un grupo, una pared, un vestido, un rostro. Es la asimilación de las aceleraciones o reducciones de velocidad del lenguaje, de sus mezclas de imágenes o saltos de tonos.

La soberanía estética del cine no es, por tanto, el reinado de la ficción. Es, por el contrario, un régimen de indistinción tendencial entre la razón de las ordenaciones descriptivas y narrativas de la ficción y las correspondientes a la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social.

Aristóteles basaba la superioridad de la poesía, que relata "lo que podría suceder" según la necesidad o la verosimilitud de la ordenación poética de las acciones, en la historia, concebida como sucesión empírica de los acontecimientos, de "lo que ha sucedido". La revolución estética trastoca las cosas: el testimonio y la ficción corresponden a un mismo régimen de sentido. De una parte, lo "empírico" lleva las marcas de lo verdadero en forma de rastros y huellas. "Lo que ha sucedido" denota directamente un régimen de verdad, un régimen de presentación de su propia necesidad. Por otra parte, "lo que podría suceder" no tiene ya la forma autónoma y lineal de la ordenación de las acciones. La "historia" poética articula en lo sucesivo el realismo que nos muestra los rastros poéticos inscritos en la propia realidad y el artificialismo que monta máquinas complejas de comprensión.

Esta articulación ha pasado de la literatura al nuevo arte del relato, el cine. Éste contiene en su mayor nivel de potencia el doble recurso de la impresión muda que habla y del montaje que calcula los poderes de significación y los valores de verdad. Y el cine documental, el cine entregado a lo "real", es en este sentido capaz de una invención ficcional más fuerte que el cine "de ficción", que fácilmente se entrega a una cierta estereotipación de acciones y personajes. Lo real debe ser ficcionado para ser pensado. Esta proposición debe distinguirse de todo discurso - positivo o negativo- según el cual todo sería "relato", con alternancias de

"grandes" y "pequeños" relatos. El concepto de "relato" nos encierra en las oposiciones de lo real y el artificio, donde se pierden por igual positivistas y deconstruccionistas. La cuestión no es decir que todo es ficción. La cuestión es constatar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que difuminan la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por historiadores y analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias son hechos que reflejan un mismo régimen de verdad. Esto no tiene nada que ver con ninguna tesis de realidad o irrealidad de las cosas. Por el contrario, es obvio que un modelo de fabricación de historias está ligado a una cierta idea de la historia como destino común, con una idea de aquellos que "hacen la historia", y que esta interpenetración entre razón de los hechos y razón de las historias es un elemento característico de una época en la que cualquiera es considerado como cooperante en la tarea de "hacer" la historia. La cuestión no es, por tanto, decir que "la Historia" solamente la componen las historias que contamos, sino simplemente que la "razón de las historias" y las capacidades de actuar como agentes históricos son cosas que van unidas. La política y el arte, como los saberes, construyen "ficciones", es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.

Volvemos a encontrar aquí la otra cuestión que se refiere a la relación entre literalidad e historicidad. Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real. Definen modos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Trazan planos de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos del ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de las intensidades sensibles, de las percepciones y capacidades de los cuerpos. Se apoderan así de los seres humanos corrientes, ahondan distancias, abren derivaciones, modifican las maneras, las velocidades y los trayectos que les permiten adherirse a una condición, reaccionan a situaciones, reconocen sus imágenes. Reconfiguran el mapa de lo sensible, mediante una difuminación de la funcionalidad de los gestos y los ritmos

adaptados a los ciclos naturales de la producción, la reproducción y la sumisión. El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja apartar de su destino "natural" por el poder de las palabras y en esta época por el poder de las imágenes.

5. 4. Sobre el arte y el trabajo. En qué sentido las prácticas del arte son y no son una excepción con respecto a otras prácticas.

“En la noción de "fábrica de lo sensible" se puede entender en primer término la constitución de un mundo sensible común, de un hábitat común, mediante el trenzado de una pluralidad de actividades humanas. Pero la idea de "división de lo sensible" implica algo más. Un mundo "común" no es nunca simplemente el ethos, la estancia común resultante de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados. Es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de las "ocupaciones" en un espacio de posibles. A partir de ahí se puede plantear la cuestión de la relación entre la "normalidad" del trabajo y la "excepcionalidad" artística”⁵⁴.

Aquí de nuevo la referencia platónica puede ayudar a plantear los términos del problema. En el tercer libro de La República, el mimético es condenado ya no simplemente por la falsedad y por el carácter pernicioso de las imágenes que propone, sino según un principio de división del trabajo que ha servido ya para excluir a los artesanos de todo espacio político común: el mimético es, por definición, un ser doble. Hace dos cosas a la vez, mientras que el principio de comunidad bien organizada es que cada uno hace en ella solamente una cosa, aquella a la que su "naturaleza" le destina. En cierto sentido, todo está dicho ahí:

⁵⁴ J. Rancière, op.cit. pp. 36-47.

la idea del trabajo no es en principio la de una actividad determinada, de un proceso de transformación material. Es la de una división de lo sensible: una imposibilidad de hacer "otra cosa", basada en una "ausencia de tiempo". Esta "imposibilidad" forma parte de la concepción incorporada de la comunidad. Plantea el trabajo como la relegación necesaria del trabajador en el espacio-tiempo privado de su ocupación, su exclusión de la participación en lo común. El mimético viene a perturbar esta división: es un hombre de lo doble, un trabajador que hace dos cosas a la vez. Lo más importante es tal vez el correlato: el mimético da al principio "privado" del trabajo una escena pública. Constituye una escena de lo común con aquello que debería determinar el confinamiento de cada uno en su lugar. Es esta redivisión de lo sensible lo que constituye su nocividad, más aún que el peligro de los simulacros que debilitan las almas. Así pues, la práctica artística no es el exterior del trabajo, sino su forma de visibilidad desplazada. La división democrática de lo sensible hace del trabajador un ser doble. Saca al artesano de "su" lugar, el espacio doméstico del trabajo, y le da el "tiempo" de ser en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante. El desdoblamiento mimético que se produce en el espacio teatral consagra y visualiza esta dualidad. Desde el punto de vista platónico, la exclusión del mimético va emparejada con la constitución de una comunidad en la que el trabajo está en "su" lugar.

El principio de ficción que rige el régimen representativo del arte es una manera de estabilizar la excepción artística, de asignarla a una técnica, lo cual quiere decir dos cosas: el arte de las imitaciones es una técnica y no una mentira. Deja de ser un simulacro, pero a la vez deja de ser la visibilidad desplazada del trabajo, como división de lo sensible. El imitador ya no es el ser doble al que hay que oponer la ciudad en la que cada uno hace solamente una cosa. El arte de las imitaciones puede inscribir sus jerarquías y exclusiones propias en la gran división de las artes liberales y las artes mecánicas.

El régimen estético de las artes trastorna el reparto de los espacios. No pone en cuestión simplemente el desdoblamiento mimético en favor de una inmanencia del

pensamiento en la materia sensible. Pone también en cuestión el estatuto neutralizado de la técnica, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte. Es decir, que vuelve a plantear la división de las ocupaciones que sostiene el reparto de los ámbitos de actividad.

El romanticismo proclama el devenir-sensible de todo pensamiento y el devenir-pensamiento de toda materialidad sensible como el objetivo mismo de la actividad del pensamiento en general. El arte vuelve a convertirse así en un símbolo del trabajo. Anticipa el objetivo -la supresión de las oposiciones- que el trabajo no está todavía en condiciones de conquistar para y por sí mismo. Pero lo hace en la medida en que es producción, identidad de un proceso de efectuación material y de una representación en sí del sentido de la comunidad. La producción se afirma como principio de una nueva división de lo sensible, en la medida en que une en un mismo concepto los términos tradicionalmente opuestos de la actividad fabricadora y de la visibilidad. Fabricar quería decir habitar el espacio-tiempo privado y oscuro del trabajo alimenticio. Producir une al acto de fabricar el de poner al día, definir una relación nueva entre el hacer y el ver. El arte anticipa el trabajo porque realiza su principio: la transformación de la materia sensible en presentación en sí de la comunidad. Los textos del joven Marx sobre la base del programa estético del idealismo alemán: el arte como transformación del pensamiento en experiencia sensible de la comunidad. Y este programa inicial es lo que sirve de base al pensamiento y a la práctica de las "vanguardias" de los años 1920: suprimir el arte en tanto que actividad separada, restituirlo al trabajo, es decir, a la vida, elaborando su propio sentido.

No quiero decir con esto que la valorización moderna del trabajo sea el único efecto del nuevo modo de pensamiento del arte. Por una parte, el modo estético del pensamiento es mucho más que un pensamiento del arte. Es una idea del pensamiento, ligada a una idea de división de lo sensible. Por otra parte, es preciso pensar también en cómo el arte de los artistas se encuentra definido a partir de una doble promoción del trabajo: la promoción económica del trabajo como nombre de la actividad humana fundamental, pero también la lucha de los

proletarios por sacar el trabajo de su noche -de su exclusión de la visibilidad y de la palabra comunes. Es preciso salir del esquema perezoso y absurdo que opone el culto estético del arte por el arte a la potencia ascendente del trabajo obrero. Es en su condición de trabajo donde el arte puede adoptar el carácter de actividad exclusiva.

Arte y producción podrán identificarse en la época de la revolución rusa porque provienen de un mismo principio de división de lo sensible, de una misma virtud del acto que abre una visibilidad a la vez que fabrica objetos. El culto del arte supone una revalorización de las capacidades ligadas a la idea misma del trabajo. Pero de lo que se trata no es tanto del descubrimiento de la esencia de la actividad humana como de una recomposición del paisaje de lo visible, de la relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir. Cualquiera que sea la especificidad de los circuitos económicos en los que se inserten, las prácticas artísticas no constituyen una "excepción" con respecto a las otras prácticas. Representan y reconfiguran las divisiones de esas actividades

6. Caminito al Cielo

Caminito al Cielo es una obra de Sergio Navarro, quien toma la dirección del proyecto y hace su edición. El Proyecto en sí es una motivación de Alejandro Elton su productor para su titulación como antropólogo. Si duda me estoy refiriendo a uno de los cruces mas interesantes entre las ciencias investigativas como la etnografía visual y la antropología y el cine mismo, en este caso el video específicamente, califico a Caminito al Cielo como una obra de etnoficción debido a su importante rasgo de verosimilitud en una narración de ficción, una mutación que puede devenir en la dialéctica de documental con estética de ficción o ficción con estética de documental, trascendiendo esa barrera se inscribe como una obra única y representativamente etnográfica.

6.1. Hacia la búsqueda de una retórica audiovisual etnográfica.

Un tema recurrente en la antropología audiovisual (o cinematográfica), es el tema de la representación visual de las culturas en el documental etnográfico. La imagen por si misma no nos dice con claridad si lo que estamos viendo es realidad o ficción, y muchas veces es difícil distinguir entre un comportamiento “natural” y una actuación ante la cámara. Por lo tanto, el camarógrafo-realizador-antropólogo se enfrenta a la disyuntiva de qué actitud metodológica implementar. ¿Cómo utilizar la cámara de una forma antropológica? ¿Cómo montar un documental etnográfico?.

Los investigadores del documental etnográfico suelen distinguir distintas convenciones genéricas, Jay Ruby -uno de los iniciadores de la corriente reflexiva en el documental etnográfico- ha sido un incansable teórico, buscador de una definición del cine etnográfico que en rigor metodológico pudiera establecer una correspondencia con la etnografía escrita. Elisenda Ardeból (1998), tomando en cuenta los distintos modos de producción, junto con las distintas formas de colaboración, las diversas metodologías de filmación y estilos de montaje; realizó

una clasificación que tomó en cuenta las distintas corrientes y movimientos estilísticos presentes dentro del cine documental etnográfico, para distinguir principalmente cuatro modos de representación de acuerdo a sus consecuentes formas de producción y colaboración:

“Cine explicativo: corresponde al modo exposicional de Nichols, que se caracteriza por ser un modelo ilustrativo de un texto (escritural) por parte de la imagen. Incluye a los estilos: *Direct cinema*, *observacional cinema* y *cinema vérité* de J. Rouch.

Cine participativo: este cine critica la pretendida invisibilidad del cine observacional y cuestiona la autoridad del realizador sobre los sujetos-actores, y la imposición de una narrativa en la interpretación del comportamiento registrado. Corresponde al *participatory cinema* de McDougall.

Cine reflexivo, autoreflexivo y autobiográfico: trata principalmente de reflejar el proceso de producción en el producto; valora la subjetividad y un punto de vista autoreflexivo por sobre una descripción neutral y pretendidamente objetiva. Explicita tanto la metodología como la posición teórica, ética y política del autor. Cine reflexivo de Jay Ruby.

Cine evocativo y deconstruccionista: propuesta de ruptura con los modos de representación, subvierte los estilos narrativos y no da claves de interpretación que se sitúen fuera de las imágenes intentando borrar los géneros cinematográficos. Cine etnográfico de crítica cultural de Trinh T. Minh⁵⁵.

En Caminito al cielo, al momento de optar por un enfoque teórico-metodológico para realizar este trabajo, que pretende ser validado como una etnografía audiovisual, Sergio Navarro ha optado por un enfoque **teórico-metodológico ecléctico** que explora y combina distintas posibilidades dentro de la polaridad dialéctica, entre el punto de vista observacional y el participativo dentro del rodaje.

⁵⁵ Ardévol, Elisenda. “Representación y Cine Etnográfico”. En Quaderns de l’ICA. Nº 10, 1998.

Así como también, una actitud fenomenológica (autoreflexiva y situacional) durante todo el proceso de realización y, sobre todo, en el momento del montaje de esta etnoficción. Sobre todo si consideramos que el montaje audiovisual, es el proceso generador de textos audiovisuales (lenguaje cinematográfico: gramática y sintaxis audiovisual) y reconocemos que, obviamente, es intencionado y no es neutro (la intencionalidad del emisor), pues cumple una función comunicativa o expresiva (al igual que el texto verbal o escritural).

Por este motivo, en este trabajo el observador-autor (narrador audiovisual) rinde cuenta de sus filtros preceptuales y situacionales, explicitando su participación y punto de vista dentro del contexto de observación.

Haciendo un esfuerzo por explicitar el proceso de reflexión interna, tanto en la operación de distinción de las categorías de análisis como en hacer visibles los conflictos en la toma de decisiones (y posiciones) al respecto. El motivo por el cual se privilegia este énfasis reflexivo por sobre el soporte audiovisual (semiológico-cinematográfico), es la intención de reivindicar esta competencia “lingüística visual”, que suele ser subvalorada por la tradición escritural en el ámbito del trabajo etnográfico.

El enfoque de este trabajo ha sido orientado desde el ámbito la antropología audiovisual, entendida como una especialización no reduccionista del complejo acervo teórico-metodológico desarrollado por la Antropología socio-cultural.

“ La idea de esta exploración la entiendo como un prospectar con una mirada holística y sistémica (recursiva), la complejidad implicada en los procesos generativos de las narrativas audiovisuales, partiendo desde la premisa de que la narración audiovisual es una forma de representación “saber experto” cuya génesis se inscribe en el surgimiento de la epistemología visual moderna, de acuerdo a la tradición metafísica occidental “fonologocentrista” (Derrida)”⁵⁶ .

⁵⁶ Derrida, Jacques. De la Gramatología. Editorial Siglo XXI, México D.F. 1971.pg 129-180.

Además, curiosamente, dentro de nuestra cultura audiovisual existe una especie de velo (o encubrimiento) sobre los procedimientos técnicos e ideológicos implicados en la producción audiovisual en general -tal vez porque no nos desprendemos totalmente todavía de la episteme moderna-, ya que los aspectos ideológicos se reconocen sólo como participantes de las etapas de producción económica y organizadora del documental (financiamiento, organización y distribución), pero no dentro de la utilización de los recursos narrativos y retóricos que implican las técnicas cinematográficas en si mismas. Es en esta área en la cual tenemos que investigar para hacer visibles estas operaciones implícitas.

6.2. Un Espacio Propio Para La Etnografía Audiovisual Experimental.

El limitar las instancias de experimentación audiovisual etnográfica, y reducir esta practica a solo imitar las enunciaciones convencionales y los clichés de los géneros mas conocidos probados de la narración audiovisual, como el cine o la televisión; sin sobrepasar estos estilos por temor a transgredir las normas de la recepción convencional; suele ser el principal freno a la experimentación en antropología audiovisual, ya que los públicos -no solo los populares, sino que también los doctos- están endoculturizados a un dominio muy convencional de recepción mediada; por formas tecnológicas, estéticas, narrativas y retóricas. El innovar con un “lenguaje propio” con sus propias convenciones, es el verdadero desafío práctico de la etnografía audiovisual; explorar nuevas formas narrativas, nuevas enunciaciones que impliquen toda la complejidad de la situación etnográfica. Esto es lo que se produce en la película que juega narrativamente con la interpretación de situaciones cotidianas indocumentables a través de la representación de los mismos actores sociales que las viven. El acierto de Sergio Navarro esta en la capacidad reflexiva de representar la intimidad, interioridad, anhelos de los personajes a través de secuencias ficcionadas , que son integradas en el resto del material evidentemente etnografico y antropologico. La

representación de un mundo marginal como el del sector de la Población La Pincoya en los años ochenta, es el reflejo de un estudio profundo sobre el ser marginal, sobre la situación de la tolerancia y aceptación, sobre la desmitificación del delincuente, sobre la humanidad y no la caricatura, la representación ficcionalizada se aleja de la caricatura en el sentido de que otorga ese grano de humanidad y de completa complicidad entre las ideas del director y los actores sociales.

También suele suceder a los propios antropólogos, que al momento de experimentar con el manejo de los medios audiovisuales, con objeto de realizar algún video etnográfico; ya sea por falta de experiencia; conocimiento, u oficio técnico en el manejo de los equipos; ante esta dificultad, se suele recurrir inconscientemente a ciertos *clichés* audiovisuales como; por ejemplo, dejar la narración y la conducción completa del documental a un guión -textual- bien documentado, preciso, con una síntesis clara en lo que respecta a la gramática comunicacional del mensaje; este guión inclusive, puede ser bastante fiel a una visión antropológica oficial; pero muchas veces; esta formula de narración audiovisual por su estructura interna; no logra liberarse de una función que amarra y restringe la potencialidad de las imágenes a cumplir solamente una función ilustrativa y explicativa del texto escrito -materializado en el guión-; esta limitación de la narrativa audiovisual favorece a una estrategia audiovisual autoritaria, que en el montaje definitivo contradice los criterios etnográficos o antropológicos que realmente quería decir; y de esta manera muchas veces la imagen en lugar de “validar” el discurso textual termina por “Invalidar” su veracidad, al connotar la operación de trucaje o montaje de las imágenes subordinadas al texto escrito.

6.3. La opción por un montaje auto-reflexivo: (narrativa y retórica).

Existe una larga polémica dentro de la tradición documentalista acerca de la pertinencia o no de la elaboración de un guión previo al montaje de un documental. Muchos documentalistas, dicen que un rasgo distintivo del género documental es precisamente que éste prescinde de un guión, a diferencia del

género ficción o argumental que se construye a partir de directrices preconcebidas, que guían el relato y la narración. Esta independencia de la directriz de un guión previo e intencionado, sería la garantía de la independencia del documental con respecto a la ficción, y a la vez este rasgo lo acercaría más a la realidad. Pero ya que en este caso hablamos de etnoficción lo que Caminito al Cielo como etnoficción nos entrega es una amalgama que trasciende la discusión de lo objetivo y lo representado.

Las discusiones contemporáneas acerca de la pretensión de “objetividad” en la narración documental, devela la existencia de recursos expresivos y narrativos usados recurrentemente por los documentales que buscan provocar un “efecto de realidad” o “credibilidad”, justamente ficcionando la “realidad”. Independientemente, de que si afirmamos la existencia de un guión o no en el montaje de un documental, lo cierto es que, dentro del proceso de registro y revisión de material surgen ideas de cómo presentar (o representar) el relato del documental. Lo cual supone la elaboración de una estructura (más o menos consciente) que, por más flexible que pretenda ser termina desechando muchos elementos y rescatando (relevando y destacando) otros, según algún criterio de selección (aplicado en función de una economía del lenguaje), el cual puede ser muy interesante de observar. Entonces surge la pregunta: ¿por qué se relevan ciertos criterios y se descartan otros?.

Este conflicto propio del proceso de “edición” del discurso (ya sea escritural o icónico), la elaboración de distinciones simbólicas y categorías de discriminación, están al centro de todas las problemáticas de la interpretación intercultural.

La propuesta autoreflexiva que se puede adoptar en la realización de Caminito al Cielo, de una etnografía audiovisual, puede entregar numerosa información tanto de la propia cultura visual del investigador (y su paradigma cultural en general), como también los aspectos visuales (icónicos), proxémicos, acústicos, kinésicos y cinéticos de la cultura observada e interpelada a participar en la experiencia etnográfica audiovisual.

Katya Mandoki (2001) desde la estética, hace un interesante análisis de los fenómenos estéticos que operan en los ámbitos del arte y el cotidiano (en la poética y en la prosaica), y reflexiona sobre los registros retóricos y dramáticos implicados. El registro icónico abarca la visualidad de los objetos, artefactos y ambientaciones como medios de expresión. La aplicación de la icónica poética se da principalmente en las artes plásticas, la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, el teatro y el cine. La icónica prosaica se daría en el vestuario, el maquillaje, la utilería, la decoración, domestica y cotidiana.

“El registro acústico en el ámbito poético se refiere al sonido y la entonación como medios de expresión, como por ejemplo la interpretación y ejecución musical, la música aplicada en el cine y el teatro, etc. El mismo registro acústico en el ámbito prosaico se relacionaría con la modulación de la voz, el silencio, tono, timbre y ritmos al hablar. El registro kinésico se refiere al cuerpo y su expresividad: la mirada, la postura, la temperatura, el olor, el semblante y la gestualidad. El uso del recurso kinésico poético está en la danza y la actuación teatral y cinematográfica; el mismo recurso kinésico en la prosaica se observa en la expresión corporal cotidiana, muchos de estos aspectos son estudiados dentro del área de la comunicación no verbal. La proxémica estudia el uso del espacio entre individuos de acuerdo a convenciones culturales, mediante la enunciación de carácter físico-espacial; la proxémica está aplicada en la pintura, la fotografía, la instalación, la arquitectura, el teatro y el cine. Todos estos recursos extra-verbales adquieren distintos énfasis y connotaciones comunicacionales (culturalmente normadas)”⁵⁷.

Toda esta potencialidad de áreas de estudio son aprovechadas por la antropología con el apoyo de los medios audiovisuales, tanto en el registro como en una edición autoreflexiva. Al hacer un minucioso auto-examen de los dispositivos de percepción y representación de esa “realidad”, tratada en el registro y también al momento de hacer un ejercicio de autoconciencia de las motivaciones y

⁵⁷ Ver “Análisis Paralelo en la Poética y la Prosaica. Un Modelo de Estética Aplicada”, de Katya Mandoki. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas: Aisthesis, N° 34 año 2001. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

decisiones (subconscientes) tomadas al escoger un determinado tratamiento estético (y no otro), un determinado encuadre (y no otro), un determinado fragmento (y no otro).

Caminito al Cielo es un trabajo que trata de narrar paralelamente dentro del orden escritural y el orden semiótico un mismo acontecimiento. Para así poder reflexionar sobre el proceso de autoconstrucción del relato etnográfico y hacer un ejercicio epistemológico de las observaciones y las distinciones, a las que se recurre, como narrador audiovisual, en el momento del montaje de un documental que pretende ser conscientemente etnográfico y que a través de las mutaciones formales se transforma en lo que he denominado etnoficción.

El registro en video funciona como un método excepcional en la recolección de datos. En el plano observacional, ha sido una herramienta que permite describir con claridad las secuencias del quehacer cotidiano de los personajes jóvenes de la Pincoya: las conductas, procedimientos y acciones implicadas en el comportamiento tanto grupal e individual

Aquí es importante destacar la separación y luego conjunción de ambos análisis antropológicos y etnográficos, el de cada joven delincuente por si solo, y el del grupo en donde se validan como seres sociales y como etnia, “los cabros de la esquina”, sin duda que la dialéctica utilizada para relacionar ambos aspectos humanos son vitales en la estructura estética que le es otorgada a la película en el montaje.

En el plano de la participación, el trabajo de cámara participativa permite recoger las inquietudes y testimonios que los propios sujetos implicados en el trabajo expresan, sugiriendo muchas veces qué grabar.

Al momento del montaje el trabajo observacional rinde frutos insospechados, la comparación de material de distinta data, revela y motiva nuevas lecturas y

nuevas interpretaciones antes no “vistas” en el campo. El proceso de síntesis es un ejercicio altamente complejo pero muy enriquecedor. El problema es, en cuanto a la participación de los “sujetos implicados” en el trabajo de montaje, ya que el control de esta operación está prácticamente monopolizada por las manos del realizador. Personalmente pienso que esta es la etapa más difícil, pues no creo en la participación multivocal por el solo hecho de incluir las voces (seleccionadas y editadas) de los sujetos implicados, aun que “ellos” sean partícipes de la selección temática. El interés de la realización recae en el investigador y la participación de “ellos”, tal vez, obedece también al propio interés del investigador.

Creo que es mejor situar y explicitar este interés del antropólogo por hacer el “documental” y, por supuesto, mostrar el material que surge de la interacción del realizador con ellos en la situación etnográfica, lo cual pienso que es lo más interesante. Pero en definitiva un documental es un texto, una retórica, una narrativa con una autoridad definida por el realizador, aunque éste pretenda reducirse a la mínima expresión. No creo que pueda disolverse.

La etnografía en sí, reveló una gran cantidad de información y conocimiento acerca de las personas que viven ocupando y habitando los sitios eriazos y los espacios públicos de la ciudad. Las estrategias de sobrevivencia de estas personas se relaciona estrechamente a la disponibilidad de recursos que comprenden estos “nichos ecológicos urbanos”, que no sólo brindan refugio y permiten el establecimiento de relaciones sociales en grupos y comunidades cerradas; ya que la observación demostró una extensa red de relaciones, con la comunidad barrial, con la sociedad y la ciudad en su conjunto.

Una situación de “cultura fronteriza”, que se refugia en la invisibilidad y la inaccesibilidad de la intimidad de los “rucos” y que también, en otros momentos, se pone a la vista para interactuar con “otros” habitantes de la ciudad que indiscutiblemente, son “otros” distintos. Lo que evidencia la existencia de fronteras socio-culturales, que no sólo se distinguen a través del estigma social sino que

además, sencillamente, a través de la operación de desviar la mirada, del ignorar la presencia y borrar o negar la existencia de estas personas invisibles.

6.4. Emergencia de la etnografía audiovisual en Chile.

En Chile vale la pena reseñar como antecedentes de la etnografía audiovisual, el trabajo de registro cinematográfico de los *Yanahiguas* del chaco boreal boliviano, realizado en 1951 por Bernardo Valenzuela, profesor de etnografía americana de la Universidad de Chile .Sus imágenes son material de cámara sin pretensiones de montaje.

Otros trabajos que experimentan frontalmente la etnografía audiovisual son: “*We Tripantu en Cerro Navia. Una etnografía audiovisual*” del colectivo Yekusimaala, cuya cámara participante rinde cuenta de la situación etnográfica al interactuar con una comunidad de mapuches urbanos; y “*Estudio de la Claustrofobia*”(2001) de Valentina Raurich, que se sumerge en el delirio de los “enfermos” psiquiátricos que deambulan entre clínicas, hospederías y las calles de la ciudad, para hacer también visibles las reflexiones de los propios realizadores. Aquí sólo cito algunos videos documentales realizados por antropólogos, en este camino de experimentación en busca de un lenguaje audiovisual propio, cité solamente los documentales más cercanos a la temática propuesta en este trabajo.

En lo referente al proceso de experimentación en el desarrollo de un lenguaje propio dentro del documental etnográfico urbano sin duda lo que mas puedo destacar es “*Caminito al cielo*”(1989) de Sergio Navarro. Producción que formó parte sustantiva de la primera Tesis de grado para optar al título de antropólogo, basada en una experiencia de video documental, cuyo insumo principal era una metodología de investigación-acción-participativa, entre un grupo de jóvenes poblacionales de *La Pincoya* que se involucran en el proyecto para representar sus propias vivencias ante la cámara de video.

Este video, que me atrevo a denominar Etnoficción por los rasgos que antes he propuesto en los capítulos anteriores y que determinan la configuración de dicha etiqueta, es el principal referente fílmico para otra obra de gran rasgo etnográfico y ficcional, El Pejesapo, obra precisamente de un alumno de Sergio Navarro, Jose Luis Sepúlveda, su primer largometraje hecho de manera casi subterránea en el silencio de la marginalidad a la cual pretende desentrañar para mostrar un aspecto tanto antropológico como etnográfico muy oscuro de la sociedad chilena y del sujeto marginal escindido. Ambas películas construyen una esteticopolítica que viene a hacer la reinscripción política de la estética del ser marginal y del autor inmiscuido con ese mundo tapado por la homogeneización de la mirada cinematográfica en el Chile actual, trascendiendo su voluntad social a una voluntad estética marcadamente rupturista, casi anárquica.

7. Análisis del Sujeto Marginal en El Pejesapo.

La marginación es el estado en el que un individuo o grupo social no es considerado parte, o lo es pero como parte externa, de una determinada sociedad. [...].

Aunque su origen parece estar relacionado con esos supuestos fenómenos de tensión o desorientación en situaciones de emigración y relaciones sociales o interétnicas, los términos marginal, marginación y marginalidad fueron utilizándose posteriormente con respecto a otros sujetos sociales (delincuentes, vagabundos, pandillas juveniles) así como para indicar la subalternidad de grupos étnicos. En esta ampliación notable de su campo de referencia, el concepto ha ido tomando el significado de situación de exclusión de determinados individuos o grupos respecto a los ámbitos del poder e interacción social que son considerados dominantes, normalizados y más apreciados en el contexto social donde viven.

El mundo marginal es visto en la película El Pejesapo como un scanner etnográfico de una ciudad Santiago alterna, pero latente, precisamente sus márgenes, un verdadero estudio social sobre sus márgenes. Esta etnografía emerge como una estructura narrativa para el sumergimiento de los actores sociales en una historia inventada por su realizador quien realiza un terrorífico simulacro de lo grotesco del mundo urbano y marginal, desde una mitología que no busca lo sublime sino mas bien lo subterráneo, lo grotesco, lo que quiere ser tapado por los cánones clásicos de belleza. Estamos frente a una etnoficción de los sumergido, de lo oscuro de la cotidianeidad torcida en la sociedad misma, que oculta sus oscuras verdades en la locura que vendrá a representar un sujeto escindido como lo es Daniel SS. Es quizá El pejesapo la película más antropológica y etnográfica de la actualidad en el cine chileno pues hace un estudio social y una representación muy esquizofrenica del hombre paradigma marginal de una sociedad hipócrita.

El Marginal, el pejesapo

Daniel SS, es un hombre de 40 años de edad. En su mente golpeada vive una realidad que le acompleja: no saber en qué fecha exacta llegó al pueblo de los “muertos”. No entiende por qué un río lo echó cuando necesitaba un nuevo respiro, o las condiciones que impone una sociedad democrática para reinsertar a personas con algún tipo de trastorno mental y no lograrlo. Lo que al final se traduce en un viaje sin retorno hacia la muerte.

Santiago tiene una fractura, un río. Fractura expuesta, purulenta, entablillada. Cuando vi El Pejesapo me pareció ver la radiografía en movimiento de esta fractura. La ciudad no aparece dividida, no hay dos orillas, dos mundos, alto y bajo, rico y pobre. Lo único real es la fractura misma, el dolor. Un hombre se arroja y el río lo escupe. En las afueras, un pueblo entero de rechazados, de escupidos. Casi parece ciencia ficción. O es la locura de Daniel SS ¿pero acaso todos tienen su misma visión?

7.1. Estatuto de sujeto en el contexto contemporáneo

La noción de sujeto ha ido complejizando su estatuto semántico con el tiempo ya que cada vez es más estudiado desde múltiples perspectivas que se rigen por parámetros críticos diferentes, los cuales pueden relacionar el concepto de sujeto con las nociones de persona, inconsciente, identidad, ideología y alteridad. Así, el sujeto ha pasado a ser una categoría interdiscursiva produciendo “efectos de conocimiento diverso”⁵⁸. La categoría de sujeto, es entonces un concepto que es entendido o leído desde *enciclopedias* conceptuales distintas – Psicología, Filosofía, Antropología⁵⁹- que le dan un carácter de cierta ambigüedad (y amplitud al mismo tiempo) al término.

⁵⁸ Krisinski, Wladimir. “Subjectum comparations: Las incidencias del sujeto en el discurso”. En: Angenot, M. et al. *Teoría literaria*. México, Editorial Siglo XXI, 1993, p. 270.

⁵⁹ Michel Foucault presenta en su obra dedicada al sujeto una conjugación interesante de estas perspectivas.

Dentro de la Literatura el sujeto aparece en la teoría crítica absorbido de estas disciplinas laterales. La crítica literaria desde la fenomenología, o el formalismo no concede al sujeto un estatuto distinto que el de creador, o genio, o autor. Observamos como, sujeto humano y sujeto literario se confunden dejando de lado la instancia de la subjetividad, que media y conecta al autor con la obra (ahí se concreta la subjetividad), y que ha pasado a ser, desde una lectura posmoderna, el lugar en el cual deben hurgar los estudios de la imagen en movimiento.

La obra de video es comprendida en la actualidad, como una modelización secundaria de lo real, instancia en la cual el sujeto se encuentra modelizado visual y narrativamente también, por lo tanto se necesita de un espacio de debate crítico autónomo para ser estudiado correctamente desde los estudios literarios; esto implica, sin embargo, un acercamiento a los cambios del contexto cultural del cual el cien es parte.

Aproximarse a una definición de la categoría de sujeto⁶⁰ en la actualidad, en términos cinematográficos, debe contemplar necesariamente una mirada al complejo ideológico de la estética contemporánea. Observamos en la época contemporánea un cambio de episteme (más allá de un cambio de paradigmas) en relación al mundo moderno; este cambio, en términos culturales, se relaciona con el advenimiento de nuevas categorías estéticas. En este sentido, el cambio esencial se observa en términos del estatuto del narrador y del sujeto, el carácter objetivo del se ve trastocado, produciendo una inversión de este rasgo, lo cual desemboca en un narrador contemporáneo que se encuentra perplejo frente a su propio estatuto (en directa relación con los cambios de la realidad del hombre contemporáneo).

Estos cambios se evidencian estéticamente (como antecedente) desde el proyecto de la vanguardia a principios de Siglo. El Siglo XX se perfila desde el comienzo como un siglo en donde se cuestionan verdades canónicas producto de la ampliación de los campos del conocimiento ; se cuestionan los alcances de las

⁶⁰ Basta nombrar los estudios sobre la relatividad de Einstein y el texto La Revolución creadora de Bergson.

percepciones sensoriales y comienzan a ser revisadas diversas dimensiones de la realidad (se amplía la forma de asir el mundo en su diversidad). Esta posibilidad de amplificación de los espacios cognitivos y sensibles da como resultado relecturas de la realidad, que originan una serie de movimientos revisionistas y revolucionarios.

El ideario del proyecto de la vanguardia se plantea la pretensión de unir arte y vida, la cual nace a partir de una disconformidad esencial producida por la disyunción entre la creación poética y artística y la realidad. Esta disyunción se presenta, para la vanguardia, por la decadencia de la modernidad que trae consigo una *reificación* del arte y su consiguiente pérdida de originalidad. Así, el proyecto de la vanguardia es definido como un movimiento de signo negativo frente al rol totalizante y unificador del proyecto ilustrado que desencadena la decadencia del arte.

Desde esta perspectiva, el arte para las vanguardias, debe adquirir un rol diferente, al ser presentado o pretendido como un *arte total* o absoluto, en términos de una necesaria unión con su parte utópica, la cual unificaría al hombre con la cultura y superaría la reificación mediante una exploración del principio original de la obra de arte ⁶¹. La vanguardia, propone una nueva realización de la praxis artística, se subvierte la unidad de la obra, la relación de la parte y el todo se ve fracturada, lo cual se revela como una crítica a la tradición artística en su totalidad. De esta manera, la obra debe entenderse como la suma de la totalidad de los *posibles sentidos* (fragmentarización) presentes en ella, se trata de la fijación de sentido desde los fragmentos, configuración alegórica de la obra.

De esta manera, se transforma la representación estética moderna que configuraba obras de carácter *orgánico*. Se ha producido un trastocamiento en la representación estética, las obras ya no devienen en simbólicas (sentido sin mediación) sino en alegóricas (sentido mediatizado). La alegoría es definida como la toma de partes aisladas de los contextos originales para convertirlas en material

⁶¹ Subiratis, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

artístico; en la representación alegórica, se separan las partes del origen para ser puestas en la obra en otro orden, fijando así un sentido otro, que en este contexto ya no es un sentido total o unívoco sino la suma de posibles sentidos. De esta manera, afloran en la representación las técnicas del montaje que privilegian el fragmento ⁶². Para Benjamín la función de la alegoría es la expresión de la melancolía, ya que el objeto puesto alegóricamente pierde su significado, su vida, entonces el sentido estará dado solo por el que le otorgue lo alegórico, “en la alegoría reside el aspecto fúnebre de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista” ⁶³. Así, la alegoría se convierte en la forma estética más adecuada para la representación artística contemporánea, para Bürger en contraposición al concepto de “nuevo” (inoperante) ⁶⁴ por cuanto representa de manera honesta y eficaz el paradigma en el cual se asienta el hombre contemporáneo, que tiene relación con la fragmentación de su estatuto.

Desde el antecedente de la vanguardia, pueden leerse correctamente las transformaciones del arte de narrar en la época contemporánea. El narrador decimonónico que se configuraba monumentalmente, es decir distanciado, queda relegado por su carácter disfuncional en el contexto contemporáneo al respecto Adorno señala “la novela tradicional (...) puede compararse con la escena de cámara oscura del teatro burgués (...) el narrador levanta un telón, el lector tiene que correalizar algo ya realizado” ⁶⁵. El narrador contemporáneo, en cambio, se revela posicionando en la creación una autoconciencia reflexiva y ficcionalizada; en este sentido, los procedimientos estéticos de Kafka son paradigmáticos: “consiste en reabsorber totalmente la distancia. Mediante shocks destruye al lector la calma protección contemplativa respecto de lo leído” ⁶⁶; se percibe un traspaso del ámbito del narrador hacia el ámbito del sujeto, lo que se demuestra formalmente en un cambio en las estrategias discursivas, todas ellas tendientes a borrar la lejanía con lo narrado: *estilo indirecto libre*, *monólogo interior*, etcétera.

⁶² El cubismo es el primero en usar el montaje como principio artístico, al romper la noción de perspectiva. Como principio técnico es el cine.

⁶³ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, p. 136.

⁶⁴ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987, p. 123.

⁶⁵ Adorno, Teodoro. “El narrador en la novela contemporánea”. En: *Notas de literatura*. Barcelona, Editorial Ariel, 1962, p. 49.

⁶⁶ Adorno, op, cit, p. 50.

Lo interesante de narrar es ahora el complejo espacio interior de cual habla Adorno, “el narrador funda por así decirlo un espacio interior que le ahorre la salida en falso al mundo ajeno, la salida en falso que se manifiesta en la falsedad del tono que se finge familiar con ese mundo externo”⁶⁷ .

Para Benjamin el narrar se relaciona con formas atávicas de comunicación, la novela, por su conformación, no trasciende sus propios límites. En la época contemporánea, irrupción de la prensa mediante, la experiencia ya no es viable como estatuto válido, por tanto la fractura es total, la imposibilidad del traspaso de la sabiduría (narración oral), es entonces, la gran paradoja del creador contemporáneo.

Para Adorno y Benjamin desde esa fractura se hace imposible narrar, por tanto la escritura se ve enfrentada a la necesidad de configurar nuevas estrategias que denoten esta fractura radical del hombre, y del creador contemporáneo. Ocurre entonces, un desplazamiento de ese espacio fisurado del narrador al espacio donde se halla una nueva verdad, el de los personajes. Se estrecha así el punto de vista del narrador con el de los personajes, o sujetos, “la nueva (moral) es toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente contra el narrador mismo, el cual como agudo comentarista de los hechos, intenta rectificar su inevitable perspectiva. La lesión de la forma se funda en el propio sentido”⁶⁸. La obra pasa de un monologismo (univocidad) a un dialogismo, relacionado con la idea de multivocidad de la cual habla Bajtín, que deviene en una recepción que debe ser necesariamente comprometida con el objeto estético.

En términos del receptor, la experiencia estética se complica ya que, al estar el narrador en otro espacio de la ficción, cae abruptamente la confianza en el mismo; el narrador pasa a ser ahora portador de una extrañeza propia del mundo interior que revela, de la cual antes no era portador, “la permanente amenaza de la catástrofe no permite ya a ningún hombre la contemplación sin intervención de parte, y ni siquiera la reproducción estética de esa contemplación”. Nos

⁶⁷ Adorno, op, cit, p. 48.

⁶⁸ Adorno, op, cit, p. 49

enfrentamos al advenimiento del sujeto como espacio de concreción del mundo interior, a partir de ahí el volcamiento hacia una conciencia del lenguaje, por parte de los creadores y espectadores, es inevitable.

7.2. Configuración del sujeto en el discurso

Para una definición más acotada de la noción de sujeto, se debe realizar una interiorización del concepto desde la perspectiva del discurso (que conlleva presupuestos lingüísticos). El discurso es concebido en la actualidad como un proceso semiótico⁶⁹; esta definición, presenta un traspaso teórico desde una concepción *sistémica* (eje vertical) al entendimiento que el discurso es un *proceso*, (eje horizontal⁷⁰). Lo cual nos conduce a entender el sujeto en el discurso tomando en consideración que el texto debe ser aprehendido como un aparato semiótico, en donde su *funcionamiento* es más relevante en cuanto a significación, que el estudio de la sumatoria de los signos presentes en el⁷¹.

Desde este parámetro, el sujeto es concebido como una entidad que cumple una doble función: es el productor del discurso, y a la vez producto del mismo; esta bifuncionalidad productor - producto, se despliega *en y con* el discurso en la medida en que es el sujeto quien construye mundo, por lo tanto discurso. Lo anterior se produce por un hecho determinante señalado por Benveniste, este se refiere a que la lengua constituye el lugar en donde el sujeto cobra existencia como tal; “el acto de apropiación de la lengua introduce al que habla en el habla”⁷²; lo cual se asocia a la idea anterior en el sentido de que al poner en marcha el engranaje de la lengua el que habla, sujeto – enunciador, se hace parte inmediatamente de ese engranaje como *constituyente y constructor* del mismo. Para Benveniste no puede entenderse la noción de lenguaje como una construcción aparte, anterior o posterior de la noción de sujeto “el lenguaje no es

⁶⁹ Lozano, J. et al. *Análisis del discurso*. Madrid, Editorial Cátedra, 1986, p. 34.

⁷⁰ Lozano, op, cit, p. 34.

⁷¹ Lozano, op, cit, p. 16.

⁷² Lozano, op, cit, p. 89.

posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como yo en un discurso”⁷³.

El discurso literario, se rige por normas distintas de las del lenguaje común, es el lenguaje ficcionalizado, esto quiere decir que las modalidades del lenguaje se encuentran alteradas con respecto a la comunicación habitual. Se trata de una *espectacularización* del lenguaje. El responsable de este accionar es el sujeto, que como concepto dinámico antes explicado, se construye en el mismo discurso; el sujeto es el responsable de la producción de mundos, con lo cual tensifica las formas de estructurarse el discurso producto de la irrupción de procedimientos lógicos del estado mental del discurso en el nivel comunicacional. Estos procedimientos lógicos son categorías pre – semánticas que conforman las marcas textuales (nivel de la enunciación) que señalan “lo” sujeto en el discurso y son muestra, ya que el discurso se ha ficcionalizado, de una sobredeterminación⁷⁴ de todo orden producida; las estructuras referenciales son fictivizadas por el sujeto en la disposición narrativa; en este sentido no es arriesgado señalar que toda literatura, como *espectacularización* del lenguaje, es una *puesta en abismo* de la realidad referencial.

Como se dijo, el sujeto al enunciar es también enunciado, responsable de las operaciones puestas en marcha a lo largo de la película que conforman la enunciación, por tanto, es el responsable del sentido del enunciado. Este sentido está demarcado por un sujeto que impone una subjetividad que *marca* a la obra, mediante huellas, marcas textuales, rastreables, estableciendo un vínculo con lo enunciado; se trata de un sujeto que opina y propone un punto de vista o *modalización enunciativa*. Esto, puede no ocurrir (discurso no marcado, objetivo), lo cual nos devela que hay dos formas distintas de existencia del sujeto en la ficcionalización, marcándolo o no marcándolo. El imponer o no una subjetividad delimita, por tanto, una determinada identidad. El sujeto que no marca el discurso,

⁷³ Benveniste, Emile. “De la subjetividad en el lenguaje”. En: *Problemas de lingüística general 1*. México, Editorial Siglo XXI, 1993, p. 181.

⁷⁴ Concepto utilizado por M. Riffataire para el lenguaje poético, pero que sirve para demostrar el carácter no referencial de toda ficcionalización.

toma una distancia con lo enunciado (se relaciona con la monumentalidad antes mencionada) que articula para el receptor una forma distinta de aprehender el cine y de paso el mundo de la cual éste es reflejo. Por su parte el discurso marcado representa a un sujeto que se implica de otra manera en el discurso, el espacio ficcional se ve absorbido por una subjetividad que impone a su vez una identidad distinta.

En *El Pejesapo*, en el contexto de un cine contemporáneo, se advierte claramente el despliegue de sujetos que exponen su subjetividad. Tanto Daniel SS, es portador de una identidad o una no - identidad, en tanto está partido en dos, lo cual nos habla de una configuración que se entiende como inestable por cuanto es doble. La subjetividad puesta en marcha nos muestra a un sujeto perplejo frente a su condición dual. Esta subjetividad impone en la película un nuevo registro “El sujeto del discurso cinematográfico relativiza el absoluto cinematográfico...no hay poesía ni cine, sino discursos del sujeto en la película o el poema. La literatura está siempre en devenir bajo la influencia del sujeto, cuyo discurso la redetermina cada vez”⁷⁵

7.3. Sujeto Escindido

“Bienvenido entonces, oh silencio del reino de las sombras. Contento estaré aunque mi lira allí no me acompañe. Por una vez habré vivido como un dios y más no hace falta”

F. Hölderlin

7.3.1 Sujeto y carnavalización

El Pejesapo es una película que despliega un sujeto escindido en su totalidad, partiendo por la forma más manifiesta de todas: el estatuto humano que deviene en una forma natural determinada, de persona, con proporciones; esto que parece obvio se encuentra, aquí, partido en dos. La escisión de este sujeto es total porque

⁷⁵ Krisinski, op, cit, p. 286.

no hay una parte que predomine sobre la otra, no se sabe cual es la real naturaleza de Daniel SS. La respuesta a esta interrogante es la búsqueda central de todo el recorrido del sujeto por la obra, se trata aquí de encontrar una identidad única ya que en “el pejesapo” se manifiesta como fragmentos de identidades que conviven en un solo espacio receptor, identidades que a su vez esconden una problemática más antigua que la vida del sujeto marginal, ésta es la de civilización y barbarie.

La dualidad de Daniel SS como figura estética se relaciona directamente con lo grotesco y lo carnavalesco, la figura escindida de “el pejesapo” sería parte de un mundo que se aprende como distanciado, distinto, ya que su figura provoca en el resto el extrañamiento y la sorpresa: la figura de Daniel SS tensiona y fractura la estructura del mundo antes conocida, esa fractura provoca una transformación de la realidad que detona, en términos del espectador los miedos mas profundos. Este aspecto de dualidad que conlleva extrañeza se despliega en la figura de Daniel SS como una anulación de la individualidad, el hombre – pejesapo es la formalización en un cuerpo ambiguo, de una pugna entre dos formas (categoría grotesca). Mientras la definición no exista, amenaza la imagen de lo grotesco, que no se presentaría como tal si fuera nominable y aprensible como imagen, lo cual no ocurre en el contexto del mundo contemporáneo.

El Pejesapo presenta, entonces, un sujeto configurado grotescamente, escindido de forma radical. En este sentido es importante adentrarse más en el tema de lo grotesco y su formulación estética. El teórico Mijaíl Bajtín propone una historia y tradición de lo grotesco que debe entenderse como la historia de un canon aparte de los cánones estéticos que rigen desde la antigüedad clásica; solo visto desde ahí adquiere lo grotesco su real sentido más allá del aspecto inaprensible de la figura.

Desde este punto de vista, lo grotesco como forma carnavalesca es esencialmente una forma anticanónica, presentando así una “especial voluntad artística”⁷⁶ que a

⁷⁶ Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de Francoise Rebelaïse*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 33.

lo largo de la historia se ha desplegado en forma de lucha o mixtura con el canon clásico, el cual se presenta siempre como una estética oficial, pues ha representado a lo largo de la historia a discursos legitimadores, en tanto, el realismo grotesco es parte de la cultura no oficial del carnaval.

La cultura carnavalesca se presenta como una forma de ver y estar en el mundo que se opone a la de la Iglesia Feudal, desplegándose, como una cosmovisión popular, de tres maneras: como rituales y espectáculos, en obras cómicas literarias y en el vocabulario grosero ⁷⁷. Todas estas formas de la cultura carnavalesca representan lo que Bajtín llama un *segundo mundo* o una *dualidad de mundo*, un mundo que coexiste con el orden social pero desde un margen que cada cierto tiempo irrumpe en el escenario cotidiano.

El carnaval no es entonces una forma artística, sino que ocupa un lugar entre las fronteras del arte y la vida, es una forma de estar en el mundo que es distinta de la habitual y en la cual participa el colectivo de manera concreta, no como un mero espectador; se trata de una segunda vida del pueblo, en la cual se produce un ritual festivo de renovación y liberación en donde la concepción de mundo dominante, las jerarquías de cualquier tipo, las reglas y los tabúes sociales se ven subvertidos momentáneamente, en un espacio de comunicación que deviene en único.

Así, dentro de la cosmovisión carnavalesca se pone en juego la vida, otorgándole una lógica distinta a la existencia, subvirtiendo al lenguaje y costumbres comunes, lógica en donde las cosas no ocupan su lugar habitual, ni tienen un orden lineal en el tiempo o estático en el espacio; se trata de la lógica del *mundo al revés* ⁷⁸, la cual es esencialmente paródica (ludicismo), representando una *negación festiva* de la realidad formal, que es el espíritu intrínseco del carnaval.

⁷⁷ Se analizarán solo las características generales de el espectáculo carnavalesco, las cuales engloban las cualidades básicas de las representaciones escritas y los desplazamientos lingüísticos.

⁷⁸ Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de Françoise Rebeleise*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 16.

Para Bajtín los anteriores fenómenos se han estudiado desde un punto de vista moderno, disgregando las categorías antes mencionadas, hacia un espacio que omite a la cultura carnavalesca como matriz de estos fenómenos, esta percepción se instala en la visión cultural que se formaliza desde el Romanticismo, obviando de esta manera la herencia de la cultura cómica popular. Así, el realismo grotesco, entendido como un sistema de imágenes que caracteriza a la cultura cómica popular, pierde el antecedente de su real origen que tiene relación con la unión de lo cósmico, lo social y lo corporal en forma degradada, que lo separa de las formas más nobles; en el mundo moderno pasa a transformarse en una categoría que representa el extrañamiento y la desvinculación del hombre con el mundo.

En este sentido es conveniente analizar desde una perspectiva histórica el concepto de lo grotesco ya que tiene larga data y se presenta en las diferentes etapas históricas como una categoría marginal, o marginada, comprobando así el carácter anticanónico antes mencionado.

Lo grotesco, como una modalidad de representación carnavalesca, cruza toda la historia del arte plástico y la literatura, pero su nominación concreta aparece a fines del Siglo XV a la luz de unas excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito en donde se encontraron pinturas ornamentales nunca antes vistas, la nominación fue *grottesca* proveniente del italiano *grotta* (gruta), las figuras representaban una mixtura de formas animales y humanas en perfecta y lúdica coherencia propia, “el movimiento deja de ser de formas acabadas dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma”⁷⁸. Se pone de manifiesto así, la evidencia de la existencia de una nueva lógica, en donde los polos opuestos se atraen, rechazando las nociones de exclusión y unión del canon clásico.

Desde esta primera definición y aproximación a lo grotesco, el concepto pasa por diversas apreciaciones. Interesante es la opinión de Viturvio, quien lo califica como *bárbaro*, concepto que tiene una acepción negativa para la tradición europea y

⁷⁸ Bajtín, op, cit, p. 35.

representa la apreciación generalizada que se tiene, en el mundo occidental, de las representaciones artísticas que no pertenezcan a la tradición canónica.

En los Siglos XVII y XVIII arremete la representación de lo grotesco como un fenómeno periférico ligado a la cultura cómica popular, limitada a un espacio más privado y doméstico, “en esa época asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento progresivo de las formas, de los ritos y espectáculos carnavalescos populares”⁷⁹, en este contexto, es en la literatura en donde se mantienen vivas las formas de lo grotesco, aún cuando se ha formalizado evidentemente la cosmovisión carnavalesca (La comedia dell` arte se convierte en el reducto del verdadero espíritu carnavalesco), que es el ideario que subyace a las formas de lo grotesco. De esta manera, el concepto pierde su desarrollo teórico dinámico; el quiebre de esa visión estética viene a finales del Siglo XVIII en donde se discute ampliamente el carácter subordinado de estas manifestaciones que unen lo heterogéneo y rompen las proporciones convencionales, Flögel, autor de la *Historia de la literatura cómica* “califica de grotesco a todo lo que se aparta de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material corporal claramente destacado y exagerado”⁸⁰.

Pero, es en el comienzo del Romanticismo que el concepto grotesco adquiere un destino como categoría estética, que se extiende hasta la época contemporánea “el grotesco romántico fue un acontecimiento notable dentro de la literatura mundial. Representó, en cierto sentido, una reacción contra los cánones clásicos del Siglo XVII”⁸¹.

La percepción del concepto de lo grotesco en el Romanticismo debe comprenderse dentro de un contexto en donde la cosmovisión carnavalesca ya ha sido formalizada, por tanto estamos hablando de una reflexión más cercana al pensamiento filosófico que a la expresión de lo pulsional, que es corpóreo, natural y vívido, todo lo cual era al forma de percibir lo carnavalesco en las culturas de la

⁷⁹ Bajtín, op, cit, p. 36.

⁸⁰ Bajtín, op, cit, p. 38.

⁸¹ Bajtín, op, cit, p. 39.

Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. En el Romanticismo lo grotesco pasa a constituir una expresión satírica que posee poder reflexivo “los cambios fundamentales, o más notables, ocurren en relación a lo terrible. El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y ajeno al hombre (...) las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores”⁸²

Se aprecia en esta descripción del teórico ruso, un cambio fundamental y paradigmático en torno a la percepción de lo grotesco, lo cual tiene relación con la apropiación particular que de las categorías estéticas hace una sensibilidad que ya es moderna y se propone recuperar la esencia de las manifestaciones culturales que han sido por tradición periféricas. La fractura y el cambio en la percepción se debe a la necesidad del hombre romántico de hallar una esencia abarcadora, total y subjetiva del hombre, anclada en lo grotesco producto de la escisión radical, ética y estética, que representa para el hombre en su carácter de concepto perturbador y contracultural (en oposición a la estética bella dominante); se perciben, en el grotesco, las fisuras que están en la existencia de manera atávica, fisuras que eran parte integral de la vida antes del orden civilizatorio, y que pugnan por manifestarse de una u otra forma.

Para un acercamiento de lo grotesco en la película *El Pejesapo* es conveniente citar también a Wolfgang Kayser,⁸³ quien lee la definición de lo grotesco desde una perspectiva distinta a la de Bajtín. El autor alemán no reúne lo grotesco con lo cómico; para él la esencia de lo grotesco no podría tener relación con el humor, se trata de la representación de un “mundo distanciado”⁸⁴ que se revela como extraño con brusquedad y sorpresa, tal violencia se entiende por ser lo grotesco una instancia de cuestionamiento bastante radical, en donde nuestra seguridad habitual se ve fracturada, “el estremecimiento se apodera de nosotros con tanta

⁸² Bajtín, op, cit, p. 41.

⁸³ Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.

⁸⁴ Kayser, op, cit, p. 224.

fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada mas que apariencia”⁸⁵.

La idea de lo grotesco como un ordenamiento distinto de la realidad se hermana de alguna manera con la descripción de la cultura carnavalesca desplegada por Bajtín, la diferencia radica en que para Bajtín ese distanciamiento o diferenciación significó en sus orígenes primitivos, y hasta el Renacimiento, una expresión que unía al hombre con la tierra; era el realismo grotesco del carnaval, un distanciamiento necesario, renovador y natural, en tanto que para Kayser, se trata de un mundo distanciado e indefinible pero de signo negativo, es un espacio de anulación de categorías, lo cual deviene en el miedo.

La anulación en el espacio de lo grotesco, de las categorías conocidas, Wolfgang Kayser las describe como:

- Procesos de disolución: categorías de cosa, orden histórico, personalidad
- Mezcla de dominios separados
- Anulación de la estática
- Pérdida de la identidad
- Deformación de las proporciones⁸⁶.

Estas categorías representan un mundo innombrable e inasible para el hombre, de ahí la angustia esencial derivada de lo grotesco, angustia que a pesar de todo, contiene una liberación necesaria, la de “proscribir lo demoníaco existente en el mundo”⁸⁷.

Esta necesidad se da con mayor fuerza en el Romanticismo, y en la Modernidad, ya que ambas etapas son, para Kayser, una negación del racionalismo “las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar”⁸⁸.

⁸⁵ Kayser, op, cit, p .225.

⁸⁶ Kayser, op, cit, p. 225.

⁸⁷ Kayser, op, cit, p. 228.

⁸⁸ Kayser, op, cit, p. 229.

Para Bajtín lo anterior es evidentemente una lectura hecha con el “sesgo” de la sensibilidad moderna, que obvia una revisión que se adentre en los orígenes carnalescos de lo grotesco, que conllevan la idea de subversión⁸⁹, lo cual nos pone de manifiesto que la anulación de categorías fue, en la Antigüedad y hasta el Renacimiento, una forma carnalesca de distanciamiento positivo, incorporada a rituales de celebración en donde la diferencia y el defecto (que por cierto, no son lo mismo) eran atraídos como símbolos concretos de una diversidad presente en el colectivo, que pugnaba por aparecer; lo anterior adquiere coherencia sobre todo si pensamos en la sociedad teocéntrica, jerarquizada y vertical de la Edad Media, en donde las instancias de subversión eran recurrentes.

Ambas lecturas tienen, entonces, en común la idea de lo grotesco como mundo otro, representación de un *mundo al revés* (signo positivo), o un *mundo distanciado* (signo negativo), conllevan la misma idea de realidad peculiar, de diferencia y de realidad otra, la diferencia radica en el lugar desde donde se leen las transformaciones de lo grotesco.

Daniel SS – pejesapo, se inserta en la categoría de lo grotesco primeramente como sujeto portador de la lógica, antes expuesta, del *mundo al revés*, no por un accionar en el mundo, sino por ser lo que es, sí mismo, es un sujeto carnalesado por la configuración de su condición marginal, de manera natural y espontánea.

En segundo lugar está su relación con el resto del mundo proporcionado, civil, completamente humano, esta es una relación de separación y disyunción, a este defecto y extrañeza hecho persona no se le acepta, representa a un *mundo distanciado* que asusta, las razones para ello son muchas y profundas y son desplegadas por Jose Luis Sepulveda en cada uno de los discursos segregadores presentes en la película articulados por el perspectivismo de los personajes, todos representantes de dos extremos el mundo marginal y el mundo prepotente, desorden y orden. El punto de inflexión a esta lógica está dado por la esposa, con

⁸⁹ Esta definición del carnaval como una instancia subversiva es vista de forma contraria por Humberto Eco, el teórico italiano opina que en la época contemporánea, con la irrupción de los medios de comunicación masivos que ejercen control social, opera una carnalesación continua de la vida diaria, perdiendo así el carnaval su poder subversivo.

parálisis facial y retardo mental (sujeto marginal también) y el narrador, que en este texto se despliega en una mezcla entre la `puesta en cámara y el montaje del mismo Sepulveda, como una conciencia aleatoria en sus recuerdos, que sufre en carne propia el desapego del pejesapo.

Es así como la lógica de la representación grotesca se encuentra aquí manifestada en un ser marginal y marginado por su condición, es un ex reo – pejesapo, y además, pobre. Estamos hablando entonces de una marginalidad social, adquirida, dado que Daniel SS es naturalmente escindido y desde ese punto de vista es perfecto, la naturaleza es perfecta por tanto la marginación proviene del orden civilizatorio externo a Daniel SS, que no acepta la irrupción del monstruo, al cual no puede dominar ni nominar; es la esencia de lo grotesco, en términos de Kayser, pero también es una metáfora de la marginación. El narrador hace notar durante todo el texto lo perfecto que es Daniel SS en su fractura: “siempre consigo lo que quiero y de la mejor manera. Pobrecito el niño, denle cinco lucas”.

Pero además de provocar ese distanciamiento, Daniel SS remueve esa realidad, se transforma en un acusador de la marginalidad, es decir, un sujeto que posee una identidad fragmentada, grotesca, que se instala en él para ser un espejo en donde se reflejan muchas marginalidades. Esta tarea representa uno de los motivos del mundo novelesco de Sepulveda “si hay cine real y verdadero en este mundo, no puede ser sino acusador, una cine constructor y destructor al mismo tiempo” . Afirma Sepulveda, citando a un anarquista, que “La pasión de la destrucción es una pasión creadora”, así, paralelamente, Daniel SS es la destrucción de lo conocido para mostrar una esperanza de cambio; muerte y regeneración, que se perfilan como componentes básicos de la cosmovisión carnavalesca evidenciada en Daniel SS desde su desvinculación con lo positivo y natural en el mundo contemporáneo.

No es, entonces, un sujeto que se manifiesta en una imagen demoníaca la cual es rechazada por el resto, lo que posee significación, sino lo que representa y lo que verdaderamente es: identidad y subjetividad como componentes de “lo” sujeto; eso

que él es, pervive en un motor, constante y ambivalente, de sujeto roto, que lo conduce a la búsqueda de una configuración propia; no es casualidad que finalmente el sujeto encuentre su identidad, que desde los fragmentos encuentre una parte, no que prevalezca (su escisión ya es radical), pero sí que le permita vivir.

En vista de lo anteriormente expuesto, puede hacerse una lectura doble de lo grotesco en *El Pejesapo*, no solamente como un sistema de imágenes que manifiesta lo ignoto (de signo positivo o negativo), desplegado en la figura de Daniel SS, sino también como la configuración (escisión) de un sujeto que articula en sí, una fuerza renovadora y colectiva, por cuanto representa la marginalidad social y cultural.

7.3.2. Binarismo civilización y barbarie

La figura de Daniel SS, configurada grotescamente es, como se planteó, la articulación de un sujeto escindido; esta condición trae consigo la idea de binariedad como característica esencial e inseparable de este sujeto roto, binariedad que deviene en alegórica, por cuanto representa un conjunto de posibles metáforas insertas en ambas partes de la escisión.

Estas partes representan a mundos naturales distintos, uno el humano, y el otro el animal; esto conduce inevitablemente a tratar de dilucidar cual es la significación y las implicancias que cada parte posee mas allá de lo natural evidente, en tanto, que estamos hablando de estatutos que tienen ciertas significaciones culturales específicas y canónicas como lo son, por ejemplo, la asimilación inmediata de lo humano a la razón (válido), y lo animal al instinto (válido solo en su espacio natural).

En este sentido, estamos hablando de constructos culturales arraigados en la cultura occidental, los cuales se enraízan en la Europa colonialista y se afianzan como relatos canónicos desde el pensamiento ilustrado en adelante. EL estatuto de la razón se ha visto cuestionado en varias expresiones histórico culturales

desde el Siglo XIX en adelante, como lo son cierta parte del espíritu romántico, el proyecto de las vanguardias en algunos de sus aspectos y el advenimiento de nuevas esferas válidas de conocimiento de la mano del psicoanálisis. A pesar de lo anterior la binariedad, humano – animal, es hasta hoy una conjugación imposible de realizar (de ahí lo grotesco de Daniel SS) en términos del orden civilizatorio.

Históricamente, la dialéctica civilización / barbarie, es traída desde Europa a América por los independentistas norteamericanos, en el contexto de la construcción material y espiritual del nuevo país, que se basa en ideas de definición de país impostadas, las cuales se aplicaron en relación a las “minorías” indígenas⁹⁰. Las fuentes de apropiación de la dialéctica por parte de los ideólogos independentistas norteamericanos, son pensadores escoceses del Siglo XVIII (Robertson, Ferguson), que aunaban la idea de civilización con los valores del protestantismo. Para ellos la palabra de Dios se revelaba para el hombre, a la par con el progreso de la civilización, “dejando atrás para siempre su estado salvaje y primitivo”⁹¹; se trata de la idea cristiana del progreso (discurso de poder), que deriva en una visión reduccionista de los indígenas norteamericanos al considerarlos bárbaros, (idea que es tomada por los independentistas) por no poseer propiedad privada, gobierno y división del trabajo de las sociedades civilizadas; las virtudes propias de esos pueblos son así negadas por no pertenecer a los valores propios de la civilización.

Sepulveda pone en el sujeto Daniel SS, de relieve esta disyuntiva, en términos de querer mostrar lo marginal, ya que para él: “...el mundo y la sociedad actual es de gente marginada”. Al configurar entonces, este sujeto roto, Sepulveda trae al contexto contemporáneo la relación ancestral entre el centro y el margen, entre la civilización y la barbarie negada.

⁹⁰ De la Barra, Luis. “La pareja conceptual civilización barbarie norte y Sudamérica. La novela indigenista de Lautaro Yancas”. En: Revista *Ciber Humanitatis*. Santiago, U. de Chile, 1999, nº 17, p. 2

⁹¹ De la Barra, op, cit, p. 2.

La barbarie de los personajes marginales, como concepto que estructura un paradigma semántico, adquiere ribetes profundos porque el discurso es enunciado desde un espacio híbrido como el de América en donde se articula “un diálogo positivo en que los términos pretenden anularse pero terminan por mestizarse” , y en donde la solución a la perplejidad de esta realidad tampoco se halla *ad portas*. Se trata de una búsqueda que ha sido frecuente motivo para muchos escritores latinoamericanos, la diferencia con muchos de ellos es que Sepulveda pone su discurso sin mediación alguna de estrategias para una posible salvación en el retorno a la barbarie salvaje; la lucha de los personajes marginales la realizan desde dentro, lo cual nos instala en un discurso dotado de un fuerte crítica social a los discursos de poder con que se estructura la sociedad “Al contar la historia verdadera se opondrá a otra escritura, la de la historia oficial que se ha dedicado a borrar el dolor, a desconocer el sufrimiento, a diluir y ocultar la sangre que sólo ha mantenido viva la leyenda mediante la palabra hablada” . Así, *El Pejesapo* se configura como un discurso develador en donde el sujeto escindido es el portador también de una historia, la americana, de la cual Daniel SS es deudor, como sujeto fragmentado.

La barbarie está, de esta manera, presente en Daniel SS como una forma de denuncia histórica, de un historia acallada, de una marginalidad acallada y de una letra acallada y se articula en el discurso como una fuerza desestabilizadora del orden civilizatorio, pero no de una manera sistemática y programada, sino desde la expresión vívida de la naturaleza (cosmovisión), en el sujeto fragmentado. Ese quiebre en la realidad lo pueden realizar sólo los seres como Daniel SS, los seres marginales (bárbaros y perfectos a la vez), ya que es ahí en donde la realidad es desplegada más profundamente, esa realidad acallada que él se propone mostrar “la pobreza material y espiritual, la enajenación, la desposesión, ceden el paso a una intensidad nueva en la que han de fundarse más adelante la comunicación y la solidaridad” .

La violencia de la imagen de Daniel SS, por su desmesura, desestructura esa otra violencia unívoca y estéril, la posiciona en un lugar en donde debe ser revisada,

todo lo cual deviene en una fractura de ese discurso de poder, por cuanto, en su propia formulación deja entrever sus fisuras

Todas las interpretaciones de las perspectivas ponen de manifiesto la diferencia, pero además lo errado de los discursos entendidos como hechos desde la autoridad, cada uno de los sujetos que explican y deslegitiman a Daniel SS, se están también explicando a sí mismos. Lo anterior nos conduce a inevitables preguntas por la validez de muchos de los discursos sociales instituidos como verdades, la respuesta que nos entrega el autor es decidora: lo social se establece en una alineación total y colectiva lo que nos plantea disyuntivas aún más complejas: “ El Pejesapo se erige en un universo paralelo, que afirma finalmente la irrealdad de todo lo aparential cotidiano” .

La otredad de Daniel SS está en todos, por tanto la búsqueda de una identidad es una paradoja colectiva. Se estructura, de esta manera, una visión que pone en cuestión al sujeto entendido como un estatuto monádico, la idea de unidad que conlleva ese concepto, choca con su inoperancia en el entramado del mundo contemporáneo, en donde el sujeto se encuentra en realidad dislocado. Pero ya no se trata del sujeto *alienado* previsto desde la modernidad, se trata de un sujeto *fragmentado*, escindido ⁹²; esta fragmentarización se erige como efecto de relatos sociales dislocados (gran teatro del mundo). El Pejesapo es esa fragmentación y en consecuencia con ello, el discurso formulado para contar su historia, es también fragmentado, así como el narrador que lo funda. La obra adquiere, en esa coherencia ética y estética un carácter contrailustrado por cuanto cuestiona relatos sociales del orden civilizatorio y devela una marginalidad de todo orden. Esta crítica se configura estéticamente alejando el orden racional de la construcción del relato. La figura de Daniel SS, El pejesapo (sujeto escindido) y el lenguaje que lo contiene son uno.

⁹² Esta característica se estructura como una de las grandes paradojas del relato de la Posmodernidad.

8. Conclusiones

El Cine de Etnoficción se teje en un entramado de disciplinas que bordean límites no solo del documental y la ficción, sino también entre la etnología y la etnografía. El Film Etnográfico también se cruza con la antropología visual. Es aquí donde el trabajo metodológico y la puesta en cámara cruzado con una puesta en escena surgen como las herramientas diferenciadoras de las demás etiquetas con que se intentan atribuir géneros y nuevas categorías a ciertos films o videos. Las obras de etnoficción tejen un discurso político y estético que viene a afirmar las discusiones y planteamientos de J. Ranciere y que atribuye al cine una manifestación de ciencia y arte al momento de configurar los rasgos éticos de este oficio. Es este aspecto, el del campo de estudio o espacio artístico, en donde se toma la decisión de llevar a cabo una idea y entregar una mirada propia, no homogeneizada con el resto de los paradigmas estéticos y temáticos que inundan a la sociedad audiovisual.

Todo su espectro visible hacia la destrucción de cánones y premisas que impiden el real estudio y representación de la sociedad prepotente y muy diversa se manifiesta en la metodología de trabajo y en que la estética no puede ser tan refinada para mostrar momentos que no pueden ser desvalorizados por que no se veían con una buena dirección de fotografía, he ahí donde la etnoficción da el vuelco y trastorna este aspecto segregador a una diversificación total, logrando que la historia sea narrada a la par por las necesidades y oportunidades del momento mismo. Hacer etnografía visual y mas aún etnoficción tiene que ver con una respuesta inmediata a la creación por nuevos datos y conocimientos otorgados desde los actores sociales o nuevas situaciones reconocidas por la asimilación de realidades. Esto se transforma en el reto de la libre asociación de la etnia o grupo social con las concepciones tanto estéticas con políticas de los seres individuales como el narrador o autor en este caso.

La etnoficción se enmarca en la facultad de poder narrar una historia desde un campo etnográfico y revitalizado con una visión ya sea critica o contemplativa de

ese mundo. La mezcla y mutación de la película que ha dejado de ser meramente estudio o análisis sino espectáculo de arte. El arte no se aleja de la etnoficción, mas bien creo que se afirma muy bien en ella, pues se modela su estructura de acuerdo a ciertos tópicos de ruptura y resistencia que tienen que ver con estéticas mas bien anarquistas y conciliadoras solo con el espacio social en que son hechas, no presenciamos un distanciamiento del realizador con el objeto y mas aún debería ser de la obra misma con el objeto. La posición política que ha tomado la etnoficción es la de la reinscripción del trabajo como arte consistente, como pilar fundamental en la elaboración de las vértebras que sostienen la obra, a través del ensayo error, del estudio mismo, del proceso transparentado a través de la estética, se trata de una actitud de tomar el arte como vida y no como una situación, el proceso cinematográfico como vida, no desarrollar una metodología fría, sino tantear las emociones con emociones, determinar a través del ser involucrado las decisiones autorales es un ética que pasa a ser política inscrita con una estética para hacerse visible de manera radical.

Las divisiones entre documentales, falsos documentales, ficciones, docuficciones, vienen a reflejar el interés por una taxonomía en un campo mas formal que del oficio y ética misma de la realización, es de mi interés promulgar la etnoficción no como una nueva categoría en este eje sino como una oposición a esta estructura taxativa y a la definición de una forma cinematográfica inseparable del sujeto realizador, del trabajador de las imágenes, del artesano o investigador. Se trata de una reinscripción política de las narraciones de las etnias, que por medio de una voz unificadora que es el autor, se manifiesta la voz de los marginados en el caso de dos películas como Caminito al Cielo Y El Pejesapo, a través de una visión nos muestra su percepción de las problemáticas de ciertos sectores sociales a través de un lenguaje que se determina en la manera en que se miran los hechos, humanidades e historias cuando se esta dentro del campo de creación o estudio o mejor sería denominarlo espacio de vida compartido, así el arte no se retira, sino que se queda para la integración y rechazo de quienes segregan la diversificación de la mirada.

La aparición de estas películas en la cultura audiovisual viene a enriquecer las variables estéticas y metodológicas a sí como los cruces interdisciplinarios entre cine y los oficios del mundo.

Son películas que como etnoficción cumplen un rol social luego del estudio, que promueven la aceptación de la diferencia, de la desigualdad tan vapuleada por ser tan inhóspita y abismal.

El cine de etnoficción viene a denominar la interacción tanto social, artística como ciudadana y científica, recordando que se trata de mirarnos entre etnias o grupos sociales a través de roles o historias que conspiran para darnos una mitología y una explicación mas atractiva de nuestro entorno o mundo real.

9. Anexos

Fichas Técnicas

Caminito Al Cielo





Título: Caminito al cielo

País: Chile.

Año: 1989

Formato: umatic

Dirección: Sergio Navarro

Producción: Alejandro Elton, Luciana Sanfurgo

Idea y Coordinación General: Alejandro Elton

Cámara: Gonzalo Duque, Ricardo Carrasco, Matías Silva

Asistencia General: Eduardo Machuca

Investigación y Relato: Luciana Sanfurgo , Alejandro Elton

Edición: Sergio Navarro, Gonzalo Duque

El Pejesapo





Título: “El Pejesapo”

País: Chile.

Duración: 98 min.

Año: 2007.

Formato: DV Cám.

Producción-Asist dirección: Carolina Adriazola

Productor Técnico y Sonido: Pablo Miranda

Distribución: Gitano Films.

Fotografía: Rodolfo Castro

Arte: Claudio Miranda.

Dirección- Guión-Montaje: José Luís Sepúlveda. Héctor Silva: Daniel SS

Jessica Calderón: Jessica.

Yanni Escobar: Laura.

José Melo: Don Melo.

Alicia Astaburaga: Doña Alicia.

Barbarela Póster: Barbarilla.

Juan Caroca: Juanito

10. BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS CITADOS

Aguirre Baztan.. Etnografía. Metodología C.ualitativa en la Investigación Sociocultural. Madrid. Marcomo. 1993

Rockwell, Elsie. Caminos y rumbos de la etnografía educativa en América Latina. Cuadernos de Antropología Social .Buenos Aires. 2001

Hymes. Dell. Hacia etnografías de la comunicación. En GARVIN Y LASTRA. 1974.

Atkinson. P.A. Etnometodología: una revisión crítica. Revisión anual de Sociología. 14, 1988

Coulon, A., *La etnometodología*, Cátedra, Madrid, 1998.

Dittmer, Kunz. Etnología General. Mexico DF. Editorial CFG. 1980

Hamme. Martín y Atkinson. Paul. Etnografía. Metodos de Investigación. Barcelona. Paidós. 1994.

Ruby. Jay. Etnografía Filmica o Film Etnografico. Estudios en antropología de la comunicación visual.Vol 2. Numero 2. 1975.

Musello. Christopher. Studying the home mode. Studies in Visual Communication. 6 (1) 23-42

De France, Claudine. 1982 . Cinemá et Anthropologie, Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, Paris

Guber, Rosana. La etnografía: método, campo y reflexividad, Editorial Norma,Buenos Aires.2001

Guarini, Carmen, "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", En: Cine, Antropología y Colonialismo,Adolfo Colombres Comp, Ediciones del Sol, CLACSO, Bs As, 1991

Barthes. Roland. La Cámara Lucida. Paidós. Barcelona. 1990

Espina Barrios. Angel. Dimensiones antropológicas y medios de comunicación social. Cuadernos de realidades sociales, ISSN 0302-7724, N° 41-42, 1993

Lisón Arcal, José. C. "Notas de antropología visual" en *Antropología Social sin Fronteras*. Instituto de Sociología Aplicada, Madrid. 1988.

Olhagaray Llanos. Nestor. Del Video-art al net-art. Lom. Santiago. 2002.

Olhagaray Llanos, Nestor. Video y Ficción. www.umatic.cl/images/pdf-festival6/VIDEOYFICCION.pdf -

Comolli, Jean Louis. *Filmar para ver*, Editorial Simurg/Catedra La Ferla UBA, Buenos Aires. 2002.

Quintana, Àngel, *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema. 2003

Doménech Font en el cuaderno de presentación del curso "Cine y Pensamiento: el ensayo fílmico

Fontcuberta, Joan (1997): *El beso de Judas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona

Romaguera I Ramio, J; Alsina, H (1998): *Textos y manifiestos de cine*, Ed. Catedra, Madrid,

Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Ed. Paidós, Barcelona.

Francés, Miquel (2003): *La producción de documentales en la era digital*, Ed. Catedra, Madrid

Sánchez Navarro, J; Hispano, A (2001): *Imágenes para la sospecha*. Ed. Glenat. Barcelona

J. Rancière, "La fiction de memoire ". *Traffic*, nº 29, primavera de 1999

Raymond Bellour. "La Chambre", en *L'Entre-Images*, 2, París, POL, 1999.

Ardévol, Elisenda. "Representación y Cine Etnográfico". En *Quaderns de l'ICA*. Nº 10, 1998.

Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Editorial Siglo XXI, México D.F. 1971

"Análisis Paralelo en la Poética y la Prosaica. Un Modelo de Estética Aplicada", de Katya Mandoki. *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas: Aisthesis*, Nº 34 año 2001. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Krisinski, Wladimir. "Subjectum comparations: Las incidencias del sujeto en el discurso". En: Angenot, M. et al. *Teoría literaria*. México, Editorial Siglo XXI, 1993

Subiratis, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987,

Adorno, Teodoro. "El narrador en la novela contemporánea". En: *Notas de literatura*. Barcelona, Editorial Ariel, 1962

Lozano, J. et al. *Análisis del discurso*. Madrid, Editorial Cátedra, 1986

Benveniste, Emile. "De la subjetividad en el lenguaje". En: *Problemas de lingüística general 1*. México, Editorial Siglo XXI, 1993, p. 181.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de Françoise Rebelaise*. Madrid, Alianza Editorial, 1990

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.

De la Barra, Luis. "La pareja conceptual civilización barbarie norte y Sudamérica. La novela indigenista de Lautaro Yancas". En: *Revista Ciber Humanitatis*. Santiago, U. de Chile, 1999

TEXTOS ONLINE

Worth, Sol. Torre y Etnografía Semiotica. 1977. Descargado de www.astro.temple.edu./ruby/wava/worth/worth.html

MOREYRA, E y GONZALEZ, J. Antropología Visual. Disponible en <http://www.naya.org.ar/articulos/visual02.htm>

Zunzunegui, Santos, Lo viejo y lo nuevo, Otrocampo www.otrocampo.com