

La Tercera Mirada Representación y Performance

Elisa Lipkau ¹

“Los cineastas comprometidos socialmente asumen de modo erróneo que una buena película automáticamente produce el efecto político deseado. Tal vez es tiempo de darnos cuenta de que la imagen por sí misma puede ser más impotente que poderosa cuando se trata de cambiar el mundo[...] Por lo tanto, si tu realmente quieres cambiar el mundo, deja la cámara y levanta una pistola”. (Jay Ruby, 2000:199).

“La idea de mi película es transformar la antropología, la hija mayor del colonialismo, una disciplina reservada a aquellos con el poder para interrogar a gente sin él. Yo quiero reemplazar esa disciplina con una “antropología compartida”. Es decir, un diálogo antropológico entre personas pertenecientes a diferentes culturas, que para mí, es la disciplina de las ciencias sociales para el futuro.” (Jean Rouch, citado por Ruby: 2000:1).

Estos dos textos presentan dos visiones opuestas de la antropología de la imagen y me sirven como pretexto para iniciar esta reflexión sobre ella en tanto disciplina humana, misma que parece atravesar un momento crítico en su trayectoria histórica. Al cruzar un nuevo milenio con el ímpetu de una mujer al mismo tiempo tan joven y tan vieja, “la disciplina del hombre” se cuestiona a sí misma desde las perspectivas más diversas para encontrar lo que Chris Wright ha descrito como “*el síntoma de alguna debilidad estructural dentro de esta ciencia, una fragmentación originaria, una división fundacional sobre la cual todo el edificio fue originalmente construido*”. (Wright, 1998:17).

En el contexto post-colonial, la antropología ha sido cuestionada desde adentro y fuera de su propio campo académico. Detrás de casi todas esas voces críticas pareciera vislumbrarse una especie de ansiedad ante lo desconocido, tal vez cercana a aquella ansiedad de la visión de los surrealistas, una especie de anhelo por algo perdido en medio del camino, algo comprendido como inaccesible. ¿Acaso será una especie de anclaje a la realidad lo que se quedó extraviado en el camino? ¿O bien todo lo contrario, tal vez un anclaje a lo que está más allá de la realidad, pero que es parte fundamental de la misma y que los filósofos-artistas de las vanguardias modernas buscaron tan violentamente?

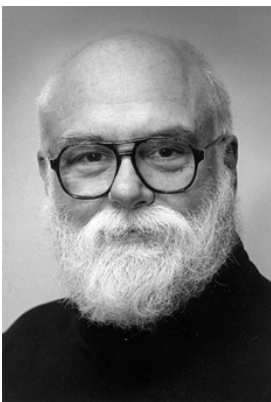
Desde mi perspectiva, la antropología moderna parece cojear en la conexión fundamental que debe existir entre el sujeto “observado” y el sujeto “observador”, un vínculo entre el cuerpo (las emociones del etnógrafo) y su mente en su análisis de la realidad. Este es un

¹ Elisa Lipkau Henríquez. Goldsmiths College, University of London.
Yautepec 142-4 Colonia Condesa México DF, CP 06140. Email: elipkau@yahoo.com

tema que ha resultado esquivo y problemático para la antropología a lo largo del siglo pasado, donde tal vez radique la “división fundamental” a la que hace referencia Chris Wright, y que sea ahí mismo de donde haya fluido la genialidad de Jean Rouch, etnólogo y visionario francés recientemente fallecido y cuyo trabajo explotó justamente dichos vínculos subjetivos, corporales y emotivos de la “práctica de campo”.

Al comparar las propuestas de teóricos como Chris Wright, Faye Ginsburg, Jay Ruby, Fatimah Tobing Rony, entre otros, más que reconocer, he llegado a intuir una problemática que me parece central para la teoría antropológica sobre lo visual en la actualidad. La imagen y el texto, la fotografía como técnica o herramienta científica, la relevancia antropológica o las cualidades estéticas, arte y ciencia, objetividad y percepción subjetiva; todos estos conceptos, en cierta medida opuestos, aparecen como temas centrales de los antropólogos contemporáneos antes mencionados, quienes cuestionan los marcos teóricos positivistas sobre los que fue fundada la disciplina originalmente y las problemáticas que han surgido en las últimas décadas dentro de la práctica etnográfica, a raíz de dicha forma “bipolar” de concebir la “visualidad” (*visuality*) dentro de la antropología.

¿Es esto resultado de cierto tipo de conexión perdida entre las diversas áreas de la teoría antropológica, o alguna diferencia esencial entre la naturaleza de la imagen y el texto? Creo que podríamos llamarlo una tensión entre la imagen y los supuestos metodológicos de la antropología, desde la época de Malinowski, quien transformó la disciplina para basarla en la “observación directa”, pero quien al mismo tiempo separó la imagen del texto dando primacía al trabajo oral y utilizando la imagen como herramienta de “registro” o bien, con fines ilustrativos. Parto de la idea de que aún cuando hoy en día la llamada “crisis de representación” está supuestamente superada y aparecen nuevas formas de teorizar la imagen dentro de la epistemología occidental, los antropólogos siguen aún sin poder definir una teoría unificada para el estudio de lo visual dentro de su disciplina.



Jay Ruby.

Mi interés se enfoca en la problemática de la representación etnográfica, específicamente dentro del campo del documental y no en definir las fronteras y temáticas fundamentales de la antropología visual como una disciplina o sub-área; aún cuando coincido con el profesor Wright en que la antropología visual puede y debe avocarse a un campo más amplio de intereses, al concebir las relaciones culturales y de comunicación como su eje. Al igual que Wright, pienso que las respuestas deben ser buscadas dentro de la disciplina misma y no tomando prestados los modelos del cine realista o documental como otros han sugerido. (Ruby, 2000:3).

Wright, Ginsburg y Ruby proponen hacer del estudio de los fenómenos visuales y/o pictóricos y su producción social e intercambio el centro de la antropología visual. Como Wright, considero que lo visual es una parte central de la antropología y por esta razón no debe considerarse tan sólo como una sub-área o sub-disciplina dentro del campo mayor

de la antropología como "mainstream". (Wright, 1998:21). Sin embargo, teóricos como Jay Ruby todavía conciben un campo académico "ideal" como una elite intelectual auto definida y restringida, donde las "verdaderas películas etnográficas" se produzcan solamente por "antropólogos profesionales", quienes utilicen el medio para transmitir los resultados de sus estudios y "conocimiento etnológico" (Ruby, op.cit.:1).

Esto significa en primera instancia que lo visual sigue concebido como una entidad separada del texto o del conocimiento etnológico, sólo como una forma de capturar y presentar los conocimientos o intuiciones del etnógrafo y, en este sentido, coincide con el profesor Wright en que este tipo de producción documental podría ser llamada más adecuadamente "antropología ilustrada" (Wright, op.cit.:17). En última instancia la propuesta de Ruby peca de ingenuidad pues dado el contexto actual de la globalización de los medios masivos de comunicación y, en particular de los equipos para producir y editar video digital, ya no puede ni siquiera pensarse en la posibilidad de que sólo los antropólogos profesionales realicen documentales etnográficos. Antropológicamente o no, el caso es que hoy en día los sujetos antes representados se representan a sí mismos sin el permiso de las autoridades académicas. Y es justamente esta "transferencia de medios" lo que ha disparado aún más la necesidad de la antropología de replantear sus perspectivas ante la representación.



Faye Ginsburg.

Como Faye Ginsburg y Wright han propuesto, es necesario concebir a los medios de comunicación como medios, es decir, como factores intermediarios en la comunicación social y que por lo tanto, constantemente transforman las relaciones entre la antropología y sus sujetos de estudio. Concibo la producción de videos antropológicos o de documentales etnográficos, en tanto procesos de representación o mediación cultural, como procesos rituales. Para Jay Ruby un film o video etnográfico sería una forma de transmitir el conocimiento que el etnógrafo ha obtenido durante su trabajo de campo y análisis subsecuente (Ruby, op.cit.:234), pero desde mi perspectiva, este proyecto está dominado por una dinámica colonialista, aún cuando su autor hable de producir documentales etnográficos de tipo "participativo". Las ideas de Ruby parten de una mirada unidireccional del etnógrafo como único observador autorizado para traducir sus análisis de la realidad en una "verdad científica", aún cuando reconozca "la naturaleza socialmente construida de la realidad y la naturaleza tentativa de entender cualquier cultura" (ibid.:ix).

Desde mi punto de vista, la idea que resulta de comparar a estos autores es que debemos dejar de concebir la representación desde una perspectiva unifocal, como una relación unidireccional. Debemos alterar la esencia de esta relación entre el científico y el sujeto estudiado desde una mirada que objetiviza la realidad y, por tanto, reduce las enormes posibilidades del conocimiento humano, para comenzar a producir e interpretar la realidad y la antropología en tanto acción, como Alfred Gell propuso para el análisis del

arte². Esta aproximación, como él explica, no se centra únicamente en producir o interpretar significados, aunque bien puede implicar este nivel, Gell piensa que se trata de concebir la relación que produce el arte como un proceso de mediación y no sólo concebir el producto y analizarlo “en tanto texto”.

Dado que uno de los problemas centrales de la antropología visual consiste en una separación originaria entre el texto y la imagen, yo propondría inspirarnos en la postura de Gell para el análisis de los objetos artísticos y extender su esquema al análisis mismo de la realidad y el comportamiento humano, desde la perspectiva del performance o la acción; es decir, concebir el proceso de representación como una relación entre dos o más sujetos, en múltiples direcciones y en un nivel emocional y terapéutico, para que el elemento de poder en la lente de la cámara se transforme en su opuesto, una especie de tercer ojo que reúna al etnógrafo con sus sujetos y su entorno como un todo, en un nivel ritual o performático. Tal vez de esta forma podría sobrepasarse la condición fragmentaria del pensamiento antropológico y la polaridad analítica que divide a nuestra disciplina. Pero para ello hay que comenzar por sustituir una anquilosada objetividad científica por la participación consciente de la subjetividad plena del etnógrafo y su equipo. Me refiero a una subjetividad de tipo corporal y emocional.

Fatimah Tobing Rony habla del tercer ojo como una ventana o filtro que puede alterar la relación de poder dentro de la práctica antropológica (Tobing Rony, 1996:4), pero no me refiero aquí a utilizar, como ella implica, “la perspectiva del salvaje” y ver a través de sus ojos como si fuesen una ventana del otro que me observa. No podemos tampoco abandonar nuestros cuerpos voluntariamente y observar la realidad desde otra dimensión, al menos no la mayoría de nosotros. Mi propuesta se relaciona más cercanamente con la idea de Bárbara Myerhoff :



Carátula de “Nanook of the North” de Robert Flaherty.

“Myerhoff propuso que el investigador o documentalista buscara localizar una tercera voz, como amalgama de su propia voz y la voz del sujeto, combinadas de tal forma que fuese imposible saber cual de ellas dominaba el trabajo, o en otras palabras, realizar películas en las cuales las visiones provenientes del exterior (al sujeto) y el interior (a su comunidad) se unieran al crear una nueva perspectiva” (Ruby, op.cit.:12). Ruby observa que esto sería una variación de la noción de colaboración en la cual la autoridad creativa seguiría permaneciendo en las manos del observador. No obstante, desde mi perspectiva, lo importante no es sólo una cuestión de autoridad (en términos de quien graba o edita el material) sino una cuestión de cómo es concebida la relación misma del proceso de creación de la película.

² “Yo coloco el énfasis en la agencia, la intención, causación, resultado y transformación. Concibo el arte como un sistema de acción, orientado a transformar el mundo más que a codificar proposiciones simbólicas sobre el mismo. Esta aproximación centrada en la acción es inherentemente más antropológica que la aproximación semiótica, porque se preocupa del rol práctico como mediadores de los objetos artísticos, más que con la interpretación de objetos” como si fueran textos” (Gell, 1999:8)

En términos de estilo, pienso que es necesario que las voces sean claramente distinguibles, pero la tercera voz o “mirada” puede resultar de la integración entre dos o más puntos de vista. La tercera mirada es entonces una especie de visión exterior e interior al mismo tiempo, que resulta de la magia creada por el diálogo entre culturas, generado por las posibilidades infinitas de la tecnología cinematográfica. Por supuesto, la articulación final está en manos de los editores, más que del sujeto, pero si se entiende el proceso creativo a través de la participación y el “feed-back”, como Jean Rouch entendió que había hecho Robert Flaherty, al inventar dos recursos antropológicos sin saberlo. La idea de Flaherty de proyectar en el “campo” a “Nanook” lo que iban filmando día a día, revelado en su laboratorio de Hudson Bay, iba más allá que cualquier antropólogo de su época, sin importar siquiera que haya “montado” tantas escenas en formas ya no acostumbradas por los *innuit*, que haya desarrollado un guión con una narratividad surgida del mundo cinematográfico o que haya cambiado el nombre del “actor” principal.

La experiencia de Flaherty colaborando con Nanook y la propia emotividad del maestro en aquella relación fílmica se puede observar, pienso yo, en todas las hermosas y auténticas risas de casi todos los personajes. La cámara de Flaherty entre los *innuit* tal como la de Jean Rouch en *Le Maître Fous* es una cámara íntima, subjetiva y profunda. Es una cámara catalizadora del cine-trance.



Antonin Artaud.

En este sentido parto de Jean Rouch y Antonin Artaud para concebir la relación fílmica como un proceso ritual, envuelto en una cierta “magia” (*la photogénie*) resultado de las posibilidades generadas por un aparato digital de registro de imágenes. Chris Wright, maestro de antropología visual en la Universidad de Londres, afirma que existe una especie de envidia de los antropólogos hacia los artistas en la actualidad y que aun cuando algunos artistas europeos y norteamericanos se han apropiado del aura e incluso de algunos métodos de la antropología, lo contrario no ha ocurrido con mucha frecuencia. (Wright, op.cit.:20) Al mismo tiempo, este autor percibe un constante esfuerzo dentro del campo antropológico por separar el valor estético y etnográfico de cualquier película, como si esta separación en sí fuese posible desde el proceso de producción mismo, cosa que no ocurre.

La idea debiera ser totalmente la opuesta: no tratar de dividir la imagen y el texto sino concebirlos como elementos entrelazados en una realidad compleja, tal como los instrumentos que componen una melodía o los distintos organismos de la naturaleza que producen la vida. Desde la perspectiva de la nueva física y la teoría del caos, esto resulta mucho más lógico. Autores como Dossey (1982), Zohar (1997), Wagensberg (1998), han concebido la posibilidad de representar la realidad a partir de estructuras no lineales y cerradas, sino abiertas y construidas a partir del modelo de la red (como un conjunto de fibras entrelazadas en una tela de araña).

Mi interés reside en aclarar una idea que parece estar presente en el campo de la antropología visual desde hace tiempo, aunque no muy definida. Siguiendo a Wright, ésta idea parece ser la necesidad de rehacer o replantear la antropología visual, para extenderla no solamente al análisis de los estilos o técnicas de investigación visual, sino

al estudio de las interacciones humanas en su más amplio sentido. Partiendo de las ideas de Gell, Wright, Rony, Ginsburg, Rouch y Artaud quiero anclar la idea de la necesidad de transformar la perspectiva antropológica para teorizar la representación como acción, es decir, bajo la perspectiva del performance, como una relación entre diferentes culturas o cuerpos y como un proceso de mediación que sirva como puente para unir diversos mundos culturales, o bien, para conectar conceptos antes considerados como pares opuestos dentro la fragmentada epistemología occidental.

La idea de representación³ como performance tomada de Antonin Artaud, plantea la necesidad de abandonar hasta cierto punto la idea de representación en sí, para concebir la práctica antropológica como un proceso ritual de transformación. Abandonar la idea de representación como ilustración o “ilusión” de la realidad, para concebirla como realidad en sí misma y no en tanto producto, sino en tanto proceso. Esto significa no concebir imágenes como descripciones de textos, sino imaginar un proceso documental donde la imagen, el sonido y otras dimensiones de la vida juegan una parte esencial. Un proceso en el cual el pensamiento occidental, dominado por la racionalidad lógica podría ser transformado a través del tercer ojo; la mirada resultante del entrelazamiento de dos o más visiones: aquella del etnógrafo y su equipo de trabajo y aquellas de los sujetos en tanto comunidad. Propongo concebir el proceso de representación como performance, relacionado con la idea de Antonin Artaud de un arte total, en la cual el cuerpo o los cuerpos participantes se relacionan y transforman entre sí en distintos niveles, pero todos ellos íntimos y profundos. (Sontag, 1976; Barber, 1999)

Como diría Fatimah Tobing Rony, necesitamos comprender las imágenes en una nueva forma, *“una forma que pueda traer a la gente que las habite fuera de su cautividad de silencio y hasta el presente, una que reconozca su acción (performance) más que la representación empírica de primitivos perdidos en una atemporalidad pintoresca”* (op.cit:13) En este sentido, necesitamos concebir nuestro trabajo dentro de la producción de representaciones antropológicas desde una perspectiva totalmente opuesta a la presentada en la película recientemente premiada “Los diarios de la motocicleta” de Walter Salles, que si bien pretende presentar una visión revolucionaria y socialmente comprometida de los marginados en América Latina, no sobrepasa el nivel de representación atemporal y pintoresca a la que hace referencia Fatimah Rony, otorgando simbólicamente el carácter de víctimas pasivas y perdidas en un pasado inmemorial, a los indígenas que representa.

Para sobrepasar la dimensión colonialista del proceso de representación etnográfico es necesario no solamente dar voz o autoría a los sujetos, sino ante todo, alterar la dirección unilateral de las prácticas de representación para concebir el proceso como una relación bifocal de transformación mutua. Un proceso consciente de transformación social como Ginsburg propuso (1994:5) en donde existe un riesgo para el etnógrafo y no solamente para el sujeto representado: el riesgo de salir (con)movido de la experiencia.

³ Entiendo la *representación*, en este caso, como un proceso cultural en el cual el etnógrafo(s) y sus sujetos participan para entrelazar sus diversas visiones y prácticas culturales; para intercambiar o compartir sus visiones del mundo, como diría Jean Rouch y que bien puede o no resultar (y muchas veces es así, dadas las dificultades del proceso de postproducción) en un documental etnográfico.



Terence Turner.

No es una cuestión de ser paternalistas, pero las posturas académicas como la de Jay Ruby es aquella de un positivismo anquilosado que supone aún que sólo los científicos y particularmente los antropólogos, tienen la capacidad para analizar y comprender otras culturas. No pienso afirmar que los indígenas puedan producir películas etnográficas, a menos que sean preparados como etnógrafos, pero sin duda pueden producir aproximaciones verdaderas y reflexivas sobre sus propias culturas y si son preparados con técnicas básicas de producción de video (como ha demostrado Terence Turner con los Kayapo de Brazil), sin duda pueden representar a sus comunidades y sus visiones del mundo en los medios masivos.

Hoy en día, a pesar de que las autoridades culturales suponen muchas veces a los indígenas viviendo aún perdidos en ese pasado inmemorial y primitivo al que se refiere Rony y que Walter Salles presenta como una realidad latinoamericana actual, los jóvenes otomíes del Valle del Mezquital en Hidalgo, como seguramente tantos otros, manejan ya por sí mismos y sin ninguna preparación cámaras de video digital para documentar el performance de sus diversas ceremonias rituales al interior de sus comunidades (Trabajo de campo llevado a cabo en colaboración con el Maestro Fernando López Aguilar, aún en proceso).

Creo que es tiempo de que los científicos y antropólogos, los occidentales en general, nos demos cuenta de que hay algo muy importante que se nos está escapando en nuestras perspectivas sobre el mundo y las diversas culturas con las que interactuamos. La fragmentación de la epistemología occidental y, en particular de las ciencias sociales, así como nuestra conflictiva realidad global, tienen que ver con una división o separación original en nuestra perspectiva al relacionarnos con todo lo que nos rodea. ¿Somos realmente tan diferentes y estamos realmente separados de los demás seres humanos, los animales, las plantas y de la consciencia cósmica?

Existe mucho que aprender de las comunidades indígenas del mundo, pero primero que nada es necesario tratar de experimentar de nuevo la conexión entre nuestros cuerpos y emociones con la realidad (tanto material como no material) que nos rodea. Pienso que en la búsqueda por esta re-conexión con el todo, que las nuevas ciencias exactas han vislumbrado en las teorías del caos, podemos encontrar algo de la magia perdida en el siglo XIX con el advenimiento de la "magia natural" de la fotografía. La paradoja es que esta magia puede ser reencontrada a partir de la fotografía misma.

Aún cuando Ruby comienza su propio texto con las palabras de Jean Rouch, no creo que esté pensando en la antropología como una relación entre diversas personas diferentes pero en un mismo nivel de igualdad, en una antropología compartida que implique diálogo y transformación mutua, tal como el etnógrafo francés propuso hace varias décadas. No tengo la inocente idea de que podamos cambiar la política o el sistema internacional con etnografías visuales, pero sí creo que a través de ellas podríamos al menos transformarnos a nosotros mismos para convertirnos en personas "íntegras" y que si algo necesita nuestra conflictiva realidad global sin duda no son más pistolas, sino magia y comprensión mutua, tal como Rouch demostró con su famoso "cine-trance".

La luna pálida

Vanguardia, Antropología y Visión

“La verdad etnográfica era para Marcel Mauss, subversiva sin descanso de las realidades superficiales. Su principal objetivo era descubrir, en su famosa frase, las muchas “lunas muertas” en el firmamento de la razón”.

(James Clifford, On Ethnographic Surrealism en *The Predicament of Culture*:1988,129)

Como Marcus y Myers han afirmado, *“el arte y la antropología están enraizadas en una tradición común, situadas a una “distancia crítica” de la “modernidad” de la que ambas forman parte”* (1995:6). Pero si la relación entre estas disciplinas ha sido intensa durante el pasado siglo XX, como dichos autores muestran, al mismo tiempo éstos reconocen que las fronteras entre ambas nunca han sido claras. (op.cit:5). La idea de una cierta tensión o relación contradictoria de los antropólogos con el arte, y en particular, con respecto a la poesía y su relación con la imagen en el cine etnográfico, me han llevado a pensar que en la definición de nuevos paradigmas de representación para el siglo XXI sería necesario pensar en la posibilidad de reconocer no una antropología del arte sino un arte de la antropología.

A lo largo del último siglo, Occidente ha reconocido la existencia y la validez de diversos regímenes ópticos (*scopic regimes*) o maneras de ver e interpretar a los “otros”, así como la idea de la naturaleza construida de la realidad, lo cual debe mucho al trabajo de los surrealistas y los artistas de vanguardia en el periodo de entreguerras en Francia, así como al estudio de las artes de diferentes culturas que ellos promovieron en diversas formas apasionadas y poéticas. En efecto, si en las últimas décadas las disciplinas sociales atravesaron la llamada “crisis de representación”, o como la concibió Martin Jay “una crisis del ocularcentrismo occidental”⁴, que fue despertada por los horrores de la guerras que confrontaron a nuestra civilización con sus más íntimas contradicciones, en cierta medida, se puede considerar que fue esa misma crisis la que se extendió hasta las últimas décadas del siglo XX y sigue afectando a la llamada “antropología visual” en la actualidad.

De acuerdo con Anna Grimshaw, existe una paradoja básica o una ambivalencia que subyace en la relación de la antropología moderna con lo visual; dado que si esta disciplina ha tenido siempre un vínculo directo con ciertas técnicas visuales de observación, o lo que ella llama una “vía visual” (visual vias), al mismo tiempo, según esta autora, la antropología *“ha manifestado a lo largo del siglo XX los rasgos de un giro*

⁴ Ver: Jay, Martin, *The Disenchantment of the Eye, Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism*, in: *Visualizing Theory, Selected Essays from VAR, 1990-1994*, Taylor, Lucien (Ed), Routledge, London 1994

ocularfóbico”, con la “marginalización de las tecnologías visuales dentro de la práctica de campo y la relegación de los materiales visuales a un rol ilustrativo o periférico, dentro de la generación del conocimiento etnográfico”. Lo que ella concibe como voltear la cara ante el reconocimiento explícito del rol de la visión dentro de la práctica de campo, implicada en la revolución de Malinowsky, fue al mismo tiempo inseparable del cultivo de un distintivo “ojo etnográfico”. (Grimshaw, 2001: 6).

La observación fue central para esta revolución en el trabajo de campo iniciada por Malinowsky, pero al mismo tiempo, “la antropología británica ha transmitido a los jóvenes estudiantes un profundo escepticismo hacia la antropología visual y la fotografía, el arte o la cultura material”. (ibid:4). Siguiendo a esta autora, las imágenes aparecen para la antropología como “los vínculos tangibles hacia un pasado victoriano del cual los modernos etnógrafos estaban tan ansiosos de desprenderse”. Ella argumenta que las imágenes eran concebidas y condenadas, como “seductoras, deslumbrantes, engañosas, falaces o ilusorias”. Y esta exagerada respuesta, lo que Lucien Taylor llamó “íconofobia”, es tal vez, de acuerdo con Grimshaw, la manifestación de un espíritu puritano que corre en el fondo de la antropología como proyecto moderno (ibid:6).

“La ambivalencia que rodea la visión dentro de la antropología moderna puede ser considerada como un reflejo de un clima intelectual más amplio, o lo que Martin Jay llamó la “crisis del ocularcentrismo”. Él sugiere que hasta el siglo XX, la visión dentro de la cultura occidental disfrutó de un estatus privilegiado como fuente de conocimiento acerca del mundo. La visión fue elevada como el más noble de los sentidos. No obstante, a lo largo de los pasados cien años, Jay rastrea la sistemática denigración de la visión por los intelectuales europeos”. (ibid:5)



Marcel Mauss.

En este proceso, el trabajo de quienes Clifford llamó los etnógrafos surrealistas, como Marcel Mauss o Leiris, y de artistas de vanguardia como Georges Bataille y Antonin Artaud, tuvo un papel central en el cuestionamiento de la absoluta autoridad de la visión y la racionalidad en Occidente en su relación con, e interpretación de otras culturas. Este cuestionamiento fue desarrollado durante las décadas de los años veinte y treinta en Francia, sobre la base de una relación profunda entre la antropología y las artes vanguardistas, cuya influencia puede ser rastreada en realizadores de la llamada “nueva ola” quienes produjeron diversos ejercicios de etnografía experimental a través de la imagen fílmica hasta épocas muy recientes, como Jean Rouch desde el campo de la etnografía o Chris Marker en el medio cinematográfico.

Incluso si los emergentes dominios de la antropología y la etnología modernas iban a diferenciarse más hacia 1937, como Clifford explica (1988:134), el postmodernismo ha continuado por derrumbar la autoridad de las prácticas intelectuales en varias disciplinas humanas, primordialmente generando escepticismo hacia varias formas de retórica y

prácticas de representación “*Para la antropología en particular, el posmodernismo ha significado la deslegitimación del término “primitivo” como una categoría apropiada para construir e interpretar diferencias culturales*”. (Marcus y Myers, op.cit.:20). De acuerdo con Anna Grimshaw la clave de esta disrupción fue una desestabilización de las categorías que presentaban la diferencia o “alteridad” cultural como algo inmutable, sistemático e interpretable. Esto provocó la necesidad de replantear las formas discursivas o retóricas para interpretar y representar otras culturas, y la necesidad de renegociar la autoridad institucional de la antropología occidental para representar a otros.

Esta deslegitimación ha procedido absorbiendo algunas de las prácticas estéticas del modernismo clásico de vanguardia, tal como las técnicas del collage y la preocupación por el tema del “performance” (ibid.). Así que lo que Marcus y Myers o Nichols llaman “la vanguardia etnográfica”, constantemente etiquetada de “postmodernista” por los antropólogos, parece ser una continuación del trabajo desarrollado en los años treinta por los surrealistas, e incluso, si aún hoy permanece como una minoría dentro de las prácticas de investigación antropológica, al mismo tiempo, este tipo de trabajo ha incidido claramente en un punto neurálgico dentro de los problemas que confronta la antropología en el mundo contemporáneo (ibid.:21). Esta “ciencia” se enfrenta hoy con la interpretación de “culturas de frontera, híbridos, fragmentos y la imposibilidad de trasladar las diferencias culturales” a través de interpretaciones “objetivas” o de autoridad indiscutible; por lo cual, la disciplina no puede trabajar más en términos de “*culturas enteras de extrema diferencia, cuyos códigos y estructuras puedan ser sujetas a una perfecta traducción*” (ibid.:20). Si incluso el movimiento de una partícula subatómica es afectado en su trayectoria por el observador que realiza un experimento científico, como ha demostrado la física cuántica, en el medio humano la incidencia de la subjetividad en cualquier representación es ineludible.

En este sentido, el trabajo experimental realizado por los etnógrafos vanguardistas como Jean Rouch puede ser visto como una respuesta a la crisis postmoderna de representación dentro de la antropología, mientras que los diversos festivales y congresos que se han realizado recientemente en torno suyo evidencian un reconocimiento tardío a su importancia como precursor de una nueva forma de acercamiento hacia la representación e interpretación cultural. El trabajo del recientemente fallecido etnógrafo francés tiene una fuerte conexión con aquel de los etnógrafos surrealistas a los que hace referencia Clifford, como Marcel Mauss, quien trató en su tiempo de establecer formas distintas de acercarse y comprender el mundo, que no estuviesen basadas en estructuras retóricas racionales, estilos y narrativas realistas, así como en construcciones de esquemas cerrados, sino que se fundaban en yuxtaposiciones y revelaciones poéticas, que construían interacciones caóticas más al estilo de los entramados generados por las nuevas teorías de la complejidad.

Regresando a la perspectiva de Anna Grimshaw, la relación ambivalente o paradójica de la antropología hacia lo visual en la actualidad, así como en relación con la poética y el estilo o perspectiva autoral, tiene mucho que ver con un problema dentro de la disciplina, siempre ansiosamente tratando de convertirse en una práctica más “científica” desde la época malinowskiana, e intercambiando el estilo literario y las descripciones vívidas y

subjetivas (como aquellas de los viajeros y exploradores iluministas), por una prosa analítica y seca (Grimshaw, op. cit.:7). En palabras de Chris Wright, *“admitir la alternativa de métodos visuales puede amenazar la forma en que mucho del trabajo dentro de la antropología contemporánea es legitimado”* (Wright, 1998: 20). O bien, de acuerdo con Bill Nichols, tendría que ver con la inclusión/exclusión de los films etnográficos dentro de lo que él llama los *“discursos de la sobriedad”*, (*interpretaciones autorizadas por la mirada racional y supuestamente “objetiva” de la ciencia social*) (Nichols: 1991).

Pero si la antropología visual es aún concebida como una sub-disciplina y marginalizada dentro del medio, esto también le ha concedido un lugar para la experimentación (Grimshaw, 2001: 3). La experimentación amenaza los cánones establecidos del trabajo de campo, basados en una observación “imparcial” o “desapegada” y que por lo tanto, relega el lado emocional de la experiencia personal del etnógrafo a lo que Nichols llamó *“el inconsciente antropológico”*. (1994:76)

Ésta puede ser una razón por la que tantos filmes etnográficos son tan criticados actualmente por los antropólogos del *“mainstream”*, ya que el documental contemporáneo está cada vez más comprometido con las temáticas del performance (y por tanto la auto-representación o actuación de uno mismo y la inscripción de la experiencia e identidad del realizador dentro de su propia representación (Naficy:2001)), así como con la apertura de las fronteras entre los distintos estilos, disciplinas y las múltiples voces que interactúan con la del etnógrafo o realizador (Nichols:1994). Pero si el *“documental etnográfico está siendo atacado, sólo es porque goza de buena salud y porque está encontrando su lugar entre los hombres”*, como dijo Jean Rouch en 1974. (Rouch citado en Hockings, 1995:80).

Los jóvenes antropólogos son atraídos hacia la experimentación con técnicas visuales porque éstas proporcionan una manera totalmente diferente de comunicarse y acercarse a los demás. Si los etnógrafos surrealistas en los años treinta relacionaban la poesía, la visión y la etnografía para criticar y transformar su propia cultura, a partir de compararla y yuxtaponerla con otras y tratar de encontrar aquella perdida conexión mágica que pudiese unir los cabos sueltos del entendimiento entre Occidente y los “otros”, el cine y video etnográficos bien pueden hoy convertirse en un medio importante para humanizar la disciplina, comprometiendo a la gente en forma concreta como Anna Grimshaw propuso.

En las próximas páginas analizaré a vuelo de pájaro la relación entre la antropología, la visión y el arte de vanguardia, para tratar de encontrar esa conexión mágica que pudo haberse perdido con el uso positivista de la fotografía como una creadora de ilusiones para la ciencia en el inicio del siglo XX; y como los artistas y etnógrafos en Francia lucharon para encontrar el camino que los llevase a recobrar aquella conexión perdida con lo sagrado, en sus relaciones con las diversas culturas del mundo. Es decir, como estos etnógrafos surrealistas lucharon por encontrar un camino que los llevara a *“compartir la antropología”*, como Rouch propuso en los años 70’s.

El origen de un romance:

La fotografía y la mirada taxidermista en la visión moderna

Fatimah Rony una de las más famosas teóricas feministas de la imagen considera las fotografías tomadas por Felix Louis Reinault en la “feria” o Exhibición Etnográfica de París (1895) como el paradigma de la representación antropológica del “otro” como un “cuerpo” sin identidad, un cuerpo colonizado y desposeído. Rony considera estas imágenes que el etnólogo francés realizó entonces como una de las primeras representaciones etnográficas con una mirada racialmente cargada, que generaba según ella, una especie de división o rotura interna en el “otro”, el sujeto representado. (Tobing Rony, 1996:24). La cámara fotográfica o la pantalla aparecen para esta autora como un filtro o velo, que al mismo tiempo, permitía a ese “otro”, a ese ser diferente, cierta conciencia sobre el carácter violentamente objetivante de aquella “otra” mirada “mecánica”. En sus palabras, *“el velo permitía una claridad de visión, aún cuando marcaba el espacio de una alienación socialmente mediatizada”* (ibid:4).

En las secuencias fotográficas de Reinault, llamadas “chronophotographies”, o cronofotografías, éste “pionero” de la antropología visual “capturó” a los “actores” (performers) africanos realizando sus actividades cotidianas, caminando, agachándose, etc. En estas imágenes se exponía por primera vez la construcción del “otro” como representación cultural europea y colonialista: en ellas, los “seres” africanos eran “expuestos” y concebidos tan sólo como “cuerpos” sin una identidad, ni una estructura cultural que los apoyase. “Así como en otras exhibiciones de pueblos y aldeas nativas en tan diversas “ferias” culturales, estos “actores” involuntarios que bailaban o llevaban a cabo sacrificios humanos y otros rituales para los europeos “que arrojaban monedas” fueron “inscritos en celuloide en orden de estudiar su lenguaje corporal y gestual, su lenguaje “racial” (Ibid). Las fotografías incluidas aquí son extractos de aquellas primeras películas, en la cual una mujer africana caminaba a un lado de un hombre francés, con el objeto de comparar sus diversas formas de moverse.

La mirada racial a la que se refiere Rony es tan obvia que en una ocasión Reinault fotografió a un hombre africano cargando en su espalda el palanquín de un europeo. Así en estas primeras fotografías seriales, precursoras del cine etnográfico, no sólo se inscribía en la película una construcción racial de la “otredad”, sino que al mismo tiempo se registraba la “evidencia” científica de una relación política de dominio colonial.

Felix Louis Reinault era uno de esos “científicos” que consideraban ante todo el valor “documental” de la cámara fotográfica y su potencial para generar “evidencia” o “pruebas” científicas, cuya posibilidad de ser analizadas una y otra vez, era considerada esencial para su legitimidad “como representación de lo real”. A través de este tipo de exhibiciones etnográficas y otras colecciones de museos, así en Francia como en Inglaterra, la perspectiva evolucionista era desarrollada o inducida en la población de la época, para inclinarla hacia los sentimientos de una identidad nacional de tipo imperialista⁵.

⁵ “El paradigma evolucionista servía como un medio directo de promocionar el concepto de unidad de clases que era tan esencial para la ideología del imperialismo social”. (Coombes, 1994:109-128).

El reducir a los africanos y exponerlos con sus objetos culturales en Europa, fuera de sus propios contextos originales, y encerrados en espacios abstractos, antisépticos y completamente ajenos a sus “mundos” de origen, era una forma de apropiarse de sus vidas y cultura material para venderla en Europa como “objetos de consumo” (commodities). Era también una forma de definir roles y responsabilidades sociales en el mundo colonial, desarrollando en la población europea el sentido de superioridad “racial” y en la conciencia del colonizado, la sensación de inferioridad. Era una forma de apropiación cultural que desarrollaba en el colonizador la idea de posesión sobre esta “otra” humanidad dominada. *“Expuestos como “los otros”, diferentes, seres monstruosos y sin historia, congelados en un pasado inmemorial y primitivo, y sí, ¿por qué no?, salvaje”* (ibid:5).

En este mundo positivista la cultura era concebida como un espectáculo y la etnografía funcionaba para producir el necesario “marco conceptual” que justificase el “espectáculo colonial” y el espíritu de apropiación y coleccionismo europeo, como el medio para educar a los hombres civilizados con las representaciones “científicas” de culturas “exóticas” y dominadas. *“Ésta era una forma materialista de concebir a los objetos y el conocimiento. El positivismo mueve al conocimiento hacia el terreno de lo práctico, lo conocido, el de saber lo que los objetos [o personas] hacen y manipularlos para controlar su comportamiento en beneficio humano”* (europeo por supuesto) (Slater, 1995:221).

Los discursos occidentales del conocimiento se organizaban entonces sobre la base de una oposición binaria manifiesta entre “el salvajismo” y “la civilización”, “la patología contra la normalidad”, etc. (ibid:24). En la mirada taxidérmica del siglo XIX la representación del “otro” era una ilusión fragmentada, expuesta por los curadores de museos positivistas en una forma totalmente alienada o extraña a su contexto original y por lo tanto, dándole así un carácter monstruoso que era esencial para su posible comercialización como “pieza exótica”.

Este proceso “taxidérmico” o “taxidermista”, como el que se aplica a un águila disecada en un museo de historia natural, mataba la “magia” o energía original de los objetos y sujetos expuestos, destruyendo su poder ritual y su “presencia aurática” (o maravillosa) al reorganizarlos y exponerlos en espacios controlados y antisépticos. Estas personas consideradas tan sólo como “actores sociales” (social performers) (aunque involuntarios), eran transformados así en ilusiones europeas de sus propios mundos originales.

“La fotografía, como casi todas las formas de ilusionismo, es una demostración del poder de la tecnología para transformar al mundo en una representación. Es la experiencia de comando y control, en que la moderna y racional organización (técnica, control, diseño, cálculo) pueden transformar al mundo en las más efectivas ilusiones”. (Slater, 1995: 219).

La visión moderna, desencantada de la etnografía occidental, como un “espectáculo de las razas” (Jay: 1994; Schwarcz: 1999), transformó las imágenes de los africanos a través

de la “magia natural de la fotografía” (ibid:227) en representaciones planas donde la identidad de estas personas (y yo diría, también su dignidad) desaparecía o era “atrapada” (captured) en el velo producido por la “mirada taxidérmica” de la ciencia. El arte (cinematográfico) y la ciencia (antropológica) colaboraban juntos en este proceso de apropiación y control de la imagen del otro.

“[...]En la fotografía la ciencia y el arte se conjuntan para lograr algo muy distinto; la maestría es la técnica utilizada tanto para transformar lo material (“lo real”), como para significar el poder de transformar lo material; es decir, el conocimiento de las apariencias (ciencia positiva) utilizado para transformar las apariencias en realidades[...] Un uso del realismo para trascender lo real y borrar sus fronteras con lo irreal; producir magia que se reconoce como un resultado de la ciencia”. (Slater, 1995: 220)

La apropiación de los objetos y cuerpos de esos “seres otros” por los etnógrafos y corredores de arte y su reorganización y, por lo tanto, resignificación en las exhibiciones o muestras etnográficas extraía la magia o el poder original de aquellos seres y a través del poder del “diorama” o el cine, lo entregaba al público europeo como una nueva y diversa “realidad colonial”. En este sentido la representación era en realidad, y no solamente por “un infundado temor de los primitivos”, el plagio de su magia o poder originario, de su identidad asesinada y transformada así en una doméstica y comercial experiencia exótica de la “otredad”. El sistema colonial justificaba así sus actividades comerciales como “ciencia positiva” y exposiciones artísticas en servicio de la educación. Un proceso que Martin Jay explicó como el desencantamiento de la visión occidental y en contra del cual los surrealistas reaccionarían tras la Primera Guerra Mundial.

En este sentido Jean Rouch afirmaba que “desde un principio la cámara se mostró a sí misma como un “ladrón de reflexiones”. “Los trabajadores que abandonaban la fábrica de los hermanos Lumiere si acaso prestaban atención ocasionalmente a una pequeña cámara de cuerda que capturaba su imagen, pero unos días después cuando acudieron a la presentación de estas cortas películas o más bien secuencias, de pronto se volvieron conscientes de un extraño ritual mágico”. Experimentaron el antiguo temor de enfrentarse fatalmente con su propio doble” (Rouch, 2003:31). La única diferencia entre aquellos trabajadores europeos “captados” por los Lumiere y los “especímenes etnográficos” “capturados” por los científicos como Reinault o Haddon, era que los “modelos” africanos o aborígenes nunca podrían volver a ver de regreso aquellas imágenes que les habían sido robadas.

La ruptura surrealista: La búsqueda del tercer ojo

“En los veintes y treintas la etnografía y el surrealismo en Francia se desarrollaron en íntima proximidad” (Clifford, 1988:118). La experiencia traumática de la guerra dejó a los europeos de 1920 con una sensación de haber perdido las principales certezas de la vida. La creencia en el pensamiento racional y sus modernas tecnologías de la visión fue profundamente desestabilizada. La guerra rompió con la idea de realidad como algo dado,

natural y familiar y el “ser europeo” se encontró separado violentamente de sus ataduras racionales, libre para descubrir nuevos significados y resonancias en todas las cosas.

“Cuando todo lo que el soldado podía ver era el cielo arriba y el lodo abajo, la tradicional confianza en la evidencia visual para sobrevivir no se podía mantener en pie. La constricción de la visión eliminó la mayoría de aquellos signos que permitían al individuo ordenar su experiencia colectiva en alguna forma racional. Este mundo caótico era juzgado a partir, exclusivamente, de la perspectiva individual, una perspectiva que movilizaba necesariamente las ansiedades más profundas, imágenes animistas, así como sorprendidas y disparatadas asociaciones; el retorno de todos los demonios aparentemente reprimidos por el “proceso civilizatorio”, que había estado fundado en gran medida en la dominación de aquella mirada positivista y desapasionada” (Jay, 1991:175).

Como pensaban los intelectuales franceses *“la reconstrucción de post-guerra requeriría la restauración del régimen óptico (scopic regime); una nueva forma de ver e interpretar la realidad. Pero dado el carácter violento de los acontecimientos, esta reconstrucción tenía que ser agresiva, desmembrante, una fuente sacrificial de destrucción, cegando a aquellos que la miraran sin tapujos”* (ibid:179), tal como el mismo sol. En la transformación de las creencias básicas de sus contemporáneos en relación con la racionalidad y objetividad del cartesianismo científico, los surrealistas negaron la relación directa entre realidad y visión, organizando su búsqueda de una nueva visión dentro de la oscuridad, la irracionalidad y los sueños.

Definir lo real en términos de su realidad material, como en la mirada desencantada de la fotografía positivista, ya no era posible (Slater, 1995: 221). Su trabajo se basó en las más extrañas asociaciones y yuxtaposiciones de imágenes con mensajes simbólicos sexuales y transgresores, que trataban de romper la idea del pensamiento occidental como una construcción unida a la razón y procedente de los poderes luminosos y apolíneos de la tradición helénica. (Jay, 1991:180). Dada esta reacción en contra de lo racional, los surrealistas, en particular Georges Bataille y Antonin Artaud, trataron de contactar una fuente diversa para encontrar su visión e interpretación de la realidad, que no estuviese relacionada con la racionalidad o la luz, sino con las sombras y la oscuridad.

Como afirma Susan Sontag *“Artaud creía que la consciencia moderna sufría por falta de sombras. El remedio era permanecer en la cueva de Platón pero realizando mejores espectáculos”* (Sontag, 1976: xxxv). Esta referencia a la cueva de Platón como metáfora de la mente humana y su concepción del arte como un arma terapéutica o revolucionaria que pudiese criticar y transformar a la sociedad, relacionaba a Artaud y a Bataille con la filosofía opuesta del pensamiento apolíneo en el mundo griego: la tradición gnóstica. Esta sociedad secreta desarrolló en la antigua Grecia performances rituales donde los iniciados buscaban las capacidades transformativas de fuerzas oscuras y desconocidas dentro de sí mismos, ya que la divinidad y el conocimiento eran concebidos como localizables dentro de los principios de la oscuridad.

El poder transformador del pensamiento gnóstico fue recobrado por Bataille y Artaud quienes concebían el arte, (tal vez porque ellos mismos necesitaban utilizarla así) de una forma catalizadora, como un medio terapéutico para transformar y revolucionar a la decadente sociedad occidental y construir un hombre nuevo, a partir de la destrucción consciente del anterior. “Para Bataille este hombre era uno que había escapado de la prisión de la mente racional y se había reunido en una misma irrupción con la muerte y el renacimiento. Ya no era un hombre y tampoco era un dios. Su estómago era el laberinto en el que se había perdido y extraviado a mí mismo dentro suyo; *“me descubro siendo él, en otras palabras, un monstruo”* (Bataille citado por Jay, 1991:196).

Los surrealistas inspiraron aquellas ideas en las narraciones mitológicas de las tribus africanas investigadas por sus contemporáneos etnógrafos, como Leiris o Marcel Mauss, quienes sin duda se influenciaron mutuamente. Por lo que no es sorprendente sino enigmático pensar que el subcomandante Marcos en la actualidad, en cierta medida se retroinfluyó de los pueblos indígenas mayas, en una especie de etnografía surrealista y muy performática, contemporánea.

Pero regresando a los surrealistas, en su búsqueda por respuestas y posibles alternativas a la debacle cultural de Occidente, ellos inspeccionaron y encontraron justamente en aquel “colonizado”, “el otro”, el “primitivo”, sus propias identidades perdidas. Ellos buscaron la magia del “otro” que su moderno mundo había atrapado en las imágenes etnográficas. Si se reconocían a sí mismos como monstruos, ahora podían relacionarse con aquellos “otros” dominados y fotografiados, en una forma totalmente distinta. En su búsqueda por una dimensión renovada de lo visual, que pudiese llevarlos a un arte revolucionario y trasgresor de Occidente, los surrealistas y particularmente Bataille, retornaron a un concepto común a las diversas culturas ancestrales: el tercer ojo o pineal eye.

“El tercer ojo tenía un rol principal en la filosofía de Descartes. Para éste, el ojo en medio de la frente era una glándula, no un vestigio ocular de etapas evolutivas anteriores, lo cual sería comprendido así sólo por la ciencia del siglo XIX. Pero, significativamente, él le había otorgado un rol primordial en la transformación de la experiencia visual de los dos ojos físicos, hasta la unificada y coherente visión de la mente y el alma humana unidas. La glándula pineal (pineal gland) era entonces el asiento mismo del intelecto racional. En contraste, Bataille inventó una antropología fantasmagórica que enfrentaba a la glándula pineal contra los dos ojos de la vista cotidiana y la visión racional del ojo de la mente.” (Jay, 1991:179).

Para este poeta surrealista “la apertura” del tercer ojo no era algo fácil, como todos los caminos hacia la iluminación podía ser una peligrosa y tal vez, dolorosa experiencia. El artista (como el niño en un ritual africano) era iniciado en los ritos gnósticos pre-teatrales en donde habría de quedar transformado para siempre, como Artaud mismo propuso en su Teatro de la Crueldad y como la crueldad misma haría con Artaud lanzándolo a los laberintos internos de su propia locura.

En 1930 Bataille fue expulsado del movimiento Surrealista por su Papa, André Breton, (Jay, 1991:182) mientras que unos años antes (a fines de los años veinte) Artaud se había separado del movimiento (ibid:88). Aún cuando en ambos casos se debió a divergencias políticas, en el fondo, la ruptura se relaciona con una actitud de ambos artistas hacia la sociedad y las posibilidades de su transformación. Artaud y Bataille fueron criticados de ser demasiado negativamente subversivos, y en especial en el caso de Bataille, por estar *“interesado en las cosas más viles y corruptas” de ser “indiferente a todo lo útil”* (Jay, 1991:182).

Partiendo de la idea de los Gnósticos de que sólo una completa destrucción o pérdida del “ser” podía crear las posibilidades de un posterior renacimiento de la sociedad, Bataille y Artaud se opusieron a los surrealistas y su mirada que combinaba ideas románticas y marxistas, tratando de revolucionar a Occidente. En su búsqueda por un verdadero arte revolucionario, relacionaron el concepto del tercer ojo con las tradiciones proféticas de oriente, adoptando la auto-imagen del “vidente” (Jay, 1991:184). Pero, a diferencia de Bataille quien continuaría desarrollando la “teoría del otro colectivo”, a partir de referencias al trabajo de etnólogos como Marcel Mauss o Levi-Straus, Artaud era profundamente gnóstico y autodidacta y trabajaba en múltiples frentes. Como pintor, poeta, escritor crítico, agudo y político, dramaturgo y teórico del teatro y del cine, actor estupendo, así como guionista de argumentos imposibles, Artaud quedaría muy frustrado por el desarrollo del cine sonoro, ya que había concebido al cine silente como una forma de alterar radicalmente la relación entre imagen y texto.

Así, en 1933 escribiría en un artículo titulado La Senilidad Prematura del Cine, *“El mundo del cine es un mundo muerto, ilusorio y truncado. No debemos esperar que el cine nos devuelva los mitos del hombre y la vida que nos hace falta hoy”* (Jay, 1991:190).

Antonin Artaud: El drama de la vida

“Los autores modernos pueden ser reconocidos por su esfuerzo por desestabilizarse, su voluntad de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación de presentarse a sí mismos no como críticos sociales, sino como videntes, aventureros espirituales y parias de la sociedad” (Sontag 1988:xviii).

Antonin Artaud no estaba interesado como los surrealistas en el intento modernista de rescatar un nuevo orden visual de la caída y destrucción del antiguo perspectivismo cartesiano (Jay, 1991:188). El mismo era el personaje dramático de una obra de teatro, viva, la tragedia épica del naufragio del pensamiento occidental. Su teatro y su teoría cinematográfica estaban contruidos al igual que todo su trabajo, como una colección de fragmentos que se cancelaban y contradecían a sí mismos, en una constante lucha. La vida y obra de Antonin Artaud es una metáfora de las posibilidades y contradicciones de la sociedad moderna. Es un intento deliberado de pensamiento “auto-cancelador” (Sontag, 1988:xix) o una lógica auto-aniquiladora e inagotable, que nunca es trascendida. (Barber, 1999:29).

“Fue por un malentendido que Artaud se suscribió fervientemente al surrealista reto de los límites impuestos por la razón a la conciencia y a la fe surrealista en el acceso mayor a una consciencia proporcionada por los sueños, las drogas, el arte “insolente” y el comportamiento antisocial. Para él el surrealismo era la “revolución” aplicable a todos los tipos de pensamiento, pero pronto encontró las fórmulas del surrealismo como otro tipo de confinamiento”. (Sontag, 1988:xxvi)

Artaud derivó del surrealismo la perspectiva que unía su propia y perenne crisis psicológica con lo que Bretón llamaba “la crisis general de la conciencia”. Pero mientras que los surrealistas eran concedores de la alegría, la libertad y el placer, Artaud era “concedor de la desesperanza y la batalla moral” (Sontag, 1988:xxviii). Artaud concebía a la sociedad occidental como un mundo castrante y decadente, un mundo estupidizado por las ilusiones del cine. El cine, argumentaba, *“nos asesina con imágenes reflejadas, filtradas y proyectadas, que ya no nos conectan con nuestra sensibilidad y por diez años nos han mantenido a todos y nuestras facultades mentales en un estupor intelectual”* (Artaud, 1974:186).

Él consideraba la representación *“como un abismo [...] inextricablemente malicioso y unido a las instituciones sociales y religiosas.”*(Barber, 1999:26)⁶. Para él, la representación como virtualidad o no-realidad era una forma de matar la “vida real” de las cosas. Era una “zona muerta”, “un basurero espacial” (Ibid). Por esta razón, Artaud enfocó su trabajo en la reconexión del arte con la vida y la magia, una conexión que había sido perdida en el mundo moderno por el uso colonialista de la representación científica y fílmica, pero que podía ser recobrada en los rituales míticos y las tradiciones de los “primitivos” y culturas orientales. Artaud relacionó las ideas gnósticas de una necesaria experiencia teatral ritualizada, que pudiese golpear y transformar la sensibilidad Europea como una peste, con los rituales ancestrales del teatro-danza Balineses y las danzas rituales de los Tarahumaras a través del peyote, para encontrar aquella conexión mágica con la conciencia del “otro” que Occidente había perdido a través de la “ciencia positiva”.

Artaud creía en el arte como un arma capaz de liberar el poder vital del hombre reprimido en el inconsciente. Pero su concepción del arte, que “tomaba prestadas ideas” y conceptos de los rituales pre-teatrales de Grecia, (probablemente de los rituales de posesión de las llamadas coribantes), (Stoller, 1994:89) era una concepción violenta y cruel, en la cual ninguno de los actores o la audiencia podía salir ileso. Para Artaud, el Teatro de la Crueldad era la solución a la asfixia social, ya que constituía un espacio de transformación, en el que la gente podía ser reintegrada a sus propias fuerzas vitales y con la poesía que está más allá del texto poético (Stoller, 1994:88).

⁶ Hay que recordar que en su misma época su contemporáneo John Grierson instituía en Inglaterra y más tarde en Canadá, una forma didáctica de hacer documentales (término que él mismo acuñó) de tema social, apoyados por el gobierno y que propugnaban por dar una solución a los problemas más acuciantes de su época en forma asistencial, creando desde entonces una tradición que representa a sus sujetos como víctimas pasivas de una sociedad injusta, pero que no cuestiona la injusticia de esas normas sociales en sí mismas.

La etnografía surrealista O la búsqueda de lo desconocido



James Clifford.

Tal como Artaud buscó en los rituales y antiguas tradiciones del performance por las claves para descubrir una nueva manera de “caotizar” Europa y alterar sus preconcepciones culturales, Bataille inspiró su trabajo en la obra del etnólogo Marcel Mauss, fundador del Instituto de Etnología de París (1925) y, en un sentido, ambos desarrollaron al mismo tiempo arte y etnografía como crítica cultural. En una revista editada por Bataille como foro para visiones disidentes, (ya había terminado con los surrealistas) la etnografía y el arte chocaban como en una concepción semiótica de la realidad cultural, compuesta de códigos artificiales, identidades ideológicas y objetos susceptibles a la inventiva recombinación y yuxtaposición (Clifford, 1988:132).

“Documentos era llamada esta colección de collages de imágenes radicalmente diferentes en combinaciones radicales: “Arte culto” combinado con enormes fotografías de dedos gordos del pie, artesanías folklóricas en oposición a portadas de Fantômas, sets de Hollywood contra máscaras africanas, melanesias, pre-colombinas y francesas de carnaval, crónicas de conciertos contra descripciones de los rastros parisinos, etc...” (Ibid).

“En Documentos observamos el uso de yuxtaposiciones etnográficas con el propósito de perturbar los símbolos comunes... Su intento era romper todos los cuerpos convencionales -de los objetos o identidades- que producen lo que Roland Barthes llamaría “el efecto de lo real”. En esta extraña revista de antropología visual, las posibilidades exóticas y arcaicas eran vistas como algo nunca listo a ofrecer confirmaciones, a ninguno de los huecos abiertos en el orden occidental de las cosas.” (ibid:130).

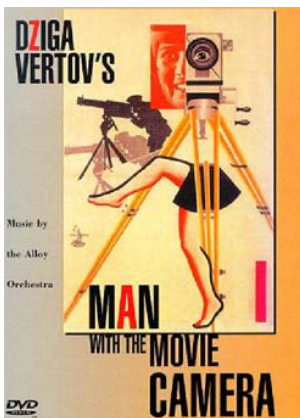
Mas adelante, Bataille y otros artistas y etnógrafos crearon un foro alternativo al trabajo que se hacía en el recientemente fundado Museo del Hombre, donde de acuerdo con Clifford “el juego disruptivo y creativo de las categorías y diferencias humanas, articulado por los artistas surrealistas, se perdía en la consolidación y exposición de un conocimiento etnográfico estable” (ibid:141). El Colegio de Sociología tenía la intención de integrar el rigor científico con la experiencia personal en el estudio de los procesos culturales... Los fundadores del Colegio estaban preocupados con aquellos momentos rituales donde las experiencias personales pueden encontrar expresión colectiva, momentos en los que el orden cultural es transgredido y rejuvenecido.

“Leiris, uno de sus miembros y fundador del diario “L’Afrique Fantôme, (El Africa Fantasma, 1934) “cuestionaba agudamente ciertas distinciones científicas entre las prácticas “subjetivas” y “objetivas”. ¿Por qué -se preguntaba,- son mis propias reacciones (mis sueños, mis respuestas corporales y todo lo demás) partes no importantes de los “datos” o “evidencia” resultados del proceso de trabajo?. En el Colegio de Sociología él vislumbró la posibilidad de un tipo de etnografía analíticamente rigurosa pero poética, enfocada no en los “otros” sino en uno mismo, con su peculiar sistema de símbolos, rituales y topografías sociales”. (ibid:142).

Etnografía Surrealista Contemporánea: Jean Rouch y el cine-trance

Paul Stoller ha señalado la relación entre las ideas de Artaud y aquellas del etnógrafo francés Jean Rouch, ya que ambas intentaron transformar a sus espectadores y *“disputar sus preconcepciones culturales, para enfrentarlos al etnocentrismo europeo, su racismo reprimido y su latente primitivismo”* (ibid:90) .

“Artaud quería transformar a sus espectadores destapando su inconsciente a través de la presencia visceral del sonido y la imagen, de su carne y su sangre. Quería revertir el teatro a lo que André Schaeffner (1965) llamó el “pre-teatro” una arena ritualizada de transformación personal, el proyecto de un teatro ritual”. (Clifford, 1988).



Carátula de “Man and the movie” Dziga

Como Artaud en su proyecto de vida, Jean Rouch enfocó su trabajo en la idea de cambiar las dimensiones políticas de la representación y particularmente, en transformar las preconcepciones culturales de Occidente acerca de los “otros” a través del uso del cine etnográfico. Enfocado, como los etnógrafos surrealistas, en las propiedades mágicas de los rituales como arenas de transformación social e intercambio, Rouch desarrolló una tradición importante de antropología visual que unía la influencia de “científicos sociales” *sui generis* como Leiris o Marcel Mauss, con el trabajo experimental de los años 20’s como el de Flaherty y Vertov. Tanto Artaud como Rouch trataron de establecer una relación diferente con el otro, con sus “sujetos” y la audiencia, evadiendo el papel de pasivo espectador para tratar de crear una acción donde todos los participantes fueran transformados a través de la experiencia, tal como en un camino iniciático. La famosa película de Rouch *Le Maitre Fous* es el perfecto ejemplo de cine-etnográfico ritualista, o lo que Clifford hubiera llamado el “ethnographic avant-garde”.

Este autor afirma que los elementos surrealistas de la etnografía moderna tienden a pasar desapercibidos por la ciencia que se ve a sí misma comprometida con la reducción de incongruencias en lugar de simultáneamente, en su producción. Él se pregunta si no todo etnógrafo es una especie de surrealista, un reinventor y prestidigitador de realidades (ibid:147). En realidad el trabajo de Jean Rouch o Chris Marker podría ser llamado hoy etnografía surrealista, o una “realidad barajada”, particularmente el documental de Marker *Sans Soleil* (1983). Al mismo tiempo, las ideas de Rouch con respecto a la experiencia etnográfica de un film, como un “*bizarro estado de transformación en el realizador*” (unido a su cámara como extensión de su cuerpo), o lo que él llamó “cine-trance”, “*por analogía con el fenómeno de posesión*” (Rouch, 1974: 86) me recuerda los deseos de Artaud por vivir experiencias que pudieran golpear y transformar al Occidente y al artista mismo, a través de conectarlo con los otros en un tipo de ritual y experiencia iluminadora.

Para Rouch, la respuesta a la actual crisis postmoderna de la representación, es que el etnógrafo “*debe finalmente bajar de su torre de marfil, para compartir esta experiencia ritual con el otro, por la vía de un extraño camino iniciático, hasta el corazón del conocimiento, que descansa no en la ciencia objetiva o la distancia, sino en la gente verdadera que vino a estudiar*” (ibid:96). De esta manera, para él los medios audiovisuales eran una técnica extraordinaria de retro-alimentación entre observador y observado, y por esta razón concebía el proceso etnográfico como un “*contra-regalo-audiovisual*” (*audiovisual counter-gift*).

Gracias a esta relación donde el proceso de grabación va acompañado de la retroalimentación, generada con la proyección en el campo del material grabado, “*el antropólogo ya no trabaja como un entomólogo observando a su sujeto como si fuera un insecto, sino más bien como si fuera este proceso un estimulante para la mutua comprensión y por tanto, dignidad*” (ibid).

“Porque nosotros somos personas que creemos en que el mundo del mañana, este mundo que estamos en proceso de construir, solo será viable si reconoce las diferencias entre las diversas culturas y si no negamos su dignidad por tratar de convertirlas en imágenes de nosotros mismos. Para lograr esto debemos aprender a conocer a estas culturas, y para adquirir este conocimiento no hay mayor herramienta que el cine etnográfico”. (ibid:97).

¿Conclusiones?

Marcus y Myers argumentan que en las últimas décadas del siglo XX la tradición de la crítica cultural en Francia, representada por filósofos como Derrida, que pueden conectarse con los etnógrafos y artistas de los años 30’s, (Marcel Mauss o Georges Bataille), elaboraron las principales críticas sobre los conceptos antropológicos de la representación y demostraron que las ideas como “primitivo” eran construcciones culturales resultado de la imaginación occidental. De acuerdo con ellos, este tipo de construcciones o prácticas discursivas para “construir la diferencia” resultaron

desestabilizadas en el mundo posmoderno, donde los “otros” están inundados de los productos y usos culturales de Occidente. (op.cit.:19-20).

Pero esta tradición de crítica cultural y la desestabilización de las categorías occidentales que fue generada por la positiva emoción de la trasgresión, propuesta por filósofos como Bataille, han sido elementos centrales en los debates sobre la representación y la imagen que amenazan a la antropología contemporánea como espíritus indeseables. Los elementos surrealistas del collage, la yuxtaposición y el lado emocional del trabajo etnográfico, como experiencia personal, aún están siendo debatidos y repensados dentro del campo de la antropología visual, como métodos de aproximarse al conocimiento etnográfico. Coincido con Anna Grimshaw en que los medios audiovisuales bien pueden ser un elemento importante para “humanizar a la disciplina humana” y como Rouch recalcó:

“Mientras el antropólogo-cineasta ya sea por cientificismo o por vergüenza ideológica, se esconda detrás de una confortable forma de incógnito, arruinará sus películas y ellas acabarán archivadas entre los documentos que sólo los especialistas ven”. (1974:96).



Margaret Mead.

Por supuesto todavía existen antropólogos que siguen insistiendo en la producción de documentos “etnográficos” específicamente diseñados como documentos objetivos para “la ciencia social”, en la tradición de Margaret Mead. Pero para “compartir” la antropología y reconstituir la antropología visual, hacia un campo que no sufra de ambigüedades ideológicas y tensiones innecesarias entre visión y el arte, ni esté atrapada en la jaula de la razón y la “ciencia”, debemos empezar por reconocer el poder y la validez de las diversas voces que se asoman al “otro lado” y utilizar la cámara para hacer de ella un puente que nos conecte con los “otros” y no un arma de poder para dominar su identidad. Tal vez es posible imaginar la video cámara como esa “luna pálida” o aquel “tercer ojo” “perdido en el firmamento de la razón”, que los etnógrafos surrealistas aspiraban a abrir; aquel espejo poético que pudiera ayudarnos a recobrar la conexión con esa magia perdida de los “otros”.

El movimiento zapatista en México es y ha sido un “espejo humeante” como el tercer ojo de los etnógrafos surrealistas y, gústele o no a la mayoría de los académicos, representantes políticos y dueños de empresas transnacionales, “el Sup Marcos” ¿Sup o Sub? (Popularmente le dicen el sup aunque venga de subcomandante) ha sabido construir en los últimos diez años una estrategia mediática de representación, cargada de reminiscencias surrealistas, que ha hecho posible no la traducción “autorizada” de una mirada indígena al ignorante mundo occidental y “post-colonialista”, sino la evocación, a través de múltiples estrategias performáticas, de un “otro mundo posible”, un mundo de

“estructuras abiertas”, “donde quepan muchos mundos diferentes” representado por los propios “otros”, hasta ahora y todavía tercamente ignorados por “la clase política” nacional. Marcos y los zapatistas contemporáneos, tal como el trabajo de Jean Rouch y sus amigos africanos en “La Piramide Humaine” representan, hoy por hoy un grupo sui-géneris que realiza en la práctica cotidiana, a través de la “autonomía indígena”, antropología surrealista “pervertida” por medio de la auto-representación de sí mismos en la defensa y afirmación de su “identidad cultural”. Los zapatistas son aquellos antropólogos surrealistas que nos han demostrado que las balas de la palabra y la imagen son tan fuertes o más que las balas reales.

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin 1973 **México y Viaje al país de los Tarahumaras** Fondo de Cultura Económica, México.

_____ 1974 **The Theatre and its Double**, Traducido por Victor Corti, Calder Publications, Londres.

Barber, Stephen 1999 **Artaud: The Screaming Body**, Creation Books, Londres.

Bateson, Gregory 1993 **Nuestra propia metáfora nueve años después: Una Unidad Sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente**, Editorial Gedisa, Barcelona.

Briggs y Peat 1989 **Las siete leyes del caos, A través del maravilloso espejo del universo**, Gedisa, Barcelona.

Dossey, Larry 1982 **Tiempo, Espacio y Medicina**, Ed. Kairós, Barcelona.

Clifford, James 1988 **The Predicament of Culture**, Twentieth Century Ethnography Literature and Art, Harvard University Press.

Coombes, Annie E. 1994 **Reinventing Africa: museums, material culture, and popular imagination in Late Victorian and Edwardian England**, New Haven, Yale University Press, Londres.

Gell, Alfred 1998 **Art and Agency**, Clarendon Press, Oxford, New York.

Ginsburg, Faye 1994 **Culture/Media. A (mild) polemic**, en: *Anthropology Today*, Vol. 10, No.2, April 1994.

Grimshaw, Anna 2001 **The Ethnographer's Eye, Ways of Seeing in Modern Anthropology**, Cambridge University Press.

Jay, Martin 1994 **The Disenchantment of the Eye, Surrealism and the Crisis of**

Ocularcentrism, en *Visualizing Theory*, Ensayos Selectos de VAR, 1990-1994, Taylor, Lucien (Ed), Routledge, Londres.

Marcus, G. and Myers, 1995 **The Traffic in Art and Culture**, University of California Press.

Naficy, Hamid 2001 **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**, N J Princeton University Press.

Nichols, Bill 1991 **Representing Reality: Issues and Concepts** en *Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

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

Rouch, Jean 1974 **The camera and Man**, en *Principles of Visual Anthropology*, Editado por Paul Hockings, Mouton de Gruyter, Third Edition, 1995, Berlin-New York.

_____ 2003 **Our Totemic Ancestors and Crazy Masters**, en: *Principles of Visual Anthropology*, Editado por Paul Hockings, Mouton de Gruyter, Tercera Edición, 2003, Berlin-New York,

_____ 2003 **Ciné-Ethnography**, Jean Rouch, Editado y traducido por Steven Feld, University of Minnesota Press.

Ruby, Jay 2000 **Picturing Culture, Explorations of Film and Anthropology**, University of Chicago Press.

Schwarcs, LM 1999 **The Spectacle of the Races: Scientists, institutions and the race question in Brazil 1870-190**, Traducido por Leland Guyerm , Hill and Wangm , New York.

Slater, Don 1995 **Photography and Modern Vision**, en: Jenks, Chris (Ed), *Visual Culture*, Routledge, Londres.

Sontag, Susan 1976 **Antonin Artaud, Selected Writings**, University of California Press.

Stoller, Paul 1994 **Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty**, en: *Visualizing Theory*, Ensayos Selectos de VAR, 1990-1994, Taylor, Lucien (Ed), Routledge, Londres.

Tobing Rony, Fatimah 1996 **The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle**, Duke University Press.

Turner, Terence 1992 Defiant Images, **The Kayapo appropriation of video**, en: *Anthropology Today*, Vol. 8, No. 6.

Wagensberg, Jorge 1998 **Seguir la corriente**, en: *Ideas sobre la complejidad del mundo*, *Metatemas 9*, Tusquets, Barcelona.

Wright, Chris 1998 **The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology**, en: *Anthropology Today*, Vol. 14, No. 4.

Zohar, Dahar 1997 **El yo cuántico: Qué hay de nuevo respecto a la nueva Física**, Ed-visión, México.

FILMOGRAFIA

Flaherty, Robert, 1921, **Nanook of the North**, Revillon Freres.

Marker, Chris, 1982, **Sans Soleil**, Argos Films.

Rouch, Jean, 1959, La **Piramide Humaine**, Films de la Pléiade.

_____ 1955, **Le Maître Fous**, Films de la Pléiade.

Salles, Walter, 2004, **Los diarios de la motocicleta**, Focus Films.