

Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción



Germán Arango*
Camilo Pérez**

Recibido: 5 de septiembre de 2007
Aprobado: 20 de diciembre de 2007

Resumen

Este artículo pretende mostrar un pequeño recorrido por el uso de la imagen en la investigación social, para luego centrarse en la relación etnografía audiovisual—ficción como una apuesta metodológica y teórica a seguir por los autores, en busca de no instrumentalizar los medios de registro sino en ampliar sus posibilidades de análisis, interpretación y puesta en forma del universo social de las representaciones y lo simbólico.

Palabras clave

Imagen-ilustración de conceptos, objetividad, antropología visual, etnografía audiovisual, ficción, documental, representación, re-enactment, actancialidad fotográfica, transferencia de medios, Jean Rouch, resignificación, memoria.

* CAMILO PÉREZ es antropólogo egresado de la Universidad de Antioquia. Se desempeña como docente ocasional en la misma impartiendo cursos sobre documental, imagen y antropología visual. Además de realizador se ha destacado como montajista y editor de sus propios trabajos (Derecho por San Juan, La Rueca) y los de otros (Mineno Ma Kusa Ri Palenge, El Otro Brillo). Cibercorreo: luckasperro@hotmail.com

** GERMÁN ARANGO es antropólogo egresado de la Universidad de Antioquia. Investigador asociado del Grupo Cultura, Violencia y Territorio, del Instituto de Estudios Regionales INER y docente de la Universidad Luis Amigó, donde imparte cursos de imagen, lenguaje audiovisual y asesorías en investigación. Además de realizador se ha destacado como guionista y operador de cámara de la mayor parte de sus trabajos (Ciudad-ES, En Medio de la Guerra, La Rutina, El Otro Brillo). Cibercorreo: mamabombafilms@hotmail.com

Catching what is Invisible Audiovisual Ethnography and Fiction

Abstract

This article is intended to show a brief overview of the use of image in social research, then it focuses on the audiovisual ethnography-fiction relationship as a methodological and theoretical proposal to be followed by authors in the search for not making of registration media an instrument, but widening analysis, interpretation, and appropriateness possibilities of the social universe of representations and symbols.

Key words

Image-Illustration of concepts, objectivity, visual anthropology, audiovisual ethnography, fiction, documentary, representation

INTRODUCCIÓN

"[...] El humanismo antropológico empieza con lo diferente, y lo vuelve comprensible al denominar, clasificar, describir, interpretar. Lo familiariza. Una práctica etnográfica surrealista, por contraste, ataca lo familiar, provocando la irrupción de la alteridad. Lo inesperado".

JAMES CLIFFORD

Como una de las herramientas indispensables que el científico social contemporáneo tiene entre su equipaje de absorción de la realidad, se encuentran, además del clásico y legendario diario de campo y la grabadora de audio, la cámara fotográfica, y en muchas ocasiones, la cámara de vídeo. A través de las imágenes capturadas, el intrépido observador espera poder volver a situarse en ese espacio/ tiempo de percepción que es el campo y, así, analizar elementos que a *primera vista* no había notado.

De este modo, lo audiovisual enriquece el trabajo de campo, y su función como instrumento es pleno, sin embargo, sus posibilidades como lenguaje y manera de acercarse a la realidad social son completamente mutiladas. En oposición a esto, algunas vertientes de la antropología visual contemporánea proponen que cuando el etnógrafo audiovisual se acerca al campo su manera de observar es distinta, pues en sentido literal está viendo con otros ojos, consciente como no muchos científicos sociales, del discurso como representación (o ficción) y reconociendo en cada elemento una posibilidad de articulación a una cadena de montaje de una película, una serie fotográfica o un conjunto de imágenes posibles de hacerse en otro tiempo o de ser compartidas con los otros a través de textos —poemas, fragmentos— y/o bocetos.

No obstante, el camino a esta reflexión no ha sido fácil. La búsqueda de científicidad —en el sentido positivista— de las ciencias sociales, así como el cambio de estatus de la imagen durante el siglo XX en la sociedad occidental, han hecho que el reconocimiento de lo audiovisual como alternativa en la investigación, se haya venido integrando de manera paulatina y que aún hoy, sea rechazada dentro de algunos círculos académicos.

Dentro de estas alternativas abiertas por la antropología visual y más específicamente la etnografía audiovisual, se encuentra el uso de la ficción como una manera más apropiada de acercarse al universo simbólico de las sociedades, entendiendo lo ficcional no sólo bajo la conciencia de la interpretación como representación, base de la antropología posmoderna, sino haciendo uso enfático y consciente de herramientas narrativas dentro del trabajo con la imagen.

Se presentará, así, lo que se entiende por etnografía visual, algunos elementos clave para comprender los debates en los que se ha visto implicada la antropología visual y los quiebres que ha tenido en su desarrollo, para luego revisar las metodologías en las que la ficción interviene y cómo nosotros, etnógrafos visuales, llegamos a estas para proponer desde allí alternativas a temas clave en la ciudad de Medellín, como la memoria, los jóvenes, las periferias y la violencia.

HACIA UNA ETNOGRAFÍA VISUAL

Estamos en ese espacio dialógico, cuya puesta en perspectiva nos hemos cruzado con frecuencia. La cámara no es una

simple mirada destinada a transmitir, un instrumento de comunicación del que deseáramos solamente que permita la transmisión comprensible de un mensaje. Es un interlocutor, del que percibimos cómo se familiariza progresivamente con un universo que aprende al mismo tiempo que intenta enseñármolo.

MARC HENRI PIAULT

Las imágenes están por todas partes y permean nuestra vida diaria en todos sus niveles, están ligadas a nuestra identidad, a nuestras narrativas, a nuestra lectura e interpretación del mundo ¿Pero sabemos que significan? ¿Nos hemos preguntado acaso qué hay más allá de sus evidencias sensibles? Seducida sólo por su contenido, nuestra mirada se ha tornado contemplativa dejando a un lado toda indagación por las cargas semánticas, por la relación que se teje entre la evidencia y el ojo, "la asepsia simbólica esteriliza las miradas [...] allí donde ya no hay dioses, reinan los espectros" (Novalis. En Debray, 1994,58).

La postura antropológica tradicional —de cierto modo esterilizada por los intentos de validar su discurso como científico y objetivo— fijando su mirada en los espectros —es decir, acercándose exclusivamente al contenido visible de las imágenes— limitó sus encuentros con el universo imagético, y su único proyecto consistió entonces en traducir lo visual en palabras, entendiendo las imágenes como un simple dato[1] que ilustraría su discurso, donde solamente las palabras serían el mecanismo válido para la elaboración de 'conocimiento'[2].

... ciertamente cuanto menos se impone la imagen por sus propios medios, tanto

mayor es su necesidad de intérpretes que la hagan hablar. 'para hacerle decir lo que no dice y lo que no puede ni debe decir'. The less you have to see, the more you have to say"(Karlen, anne-marie. En: Debray, 1994, 48).

Sin embargo, desde Jean Rouch, el famoso documentalista francés, se plantea una aproximación reflexiva al discurso visual como una ruta alternativa para la denominada antropología visual, que apunta entonces no a traducir ni a ilustrar, sino mas bien a explorar las diversas posibilidades semánticas que ofrecen las imágenes para la construcción de conocimiento (tanto desde sus contextos de producción como desde sus contextos de observación), ejercicio que además plantea descentralizar la mirada para acercarse a otros discursos, a otras representaciones de la realidad; y para hacerlo cuestiona sus metodologías, sus preceptos teóricos, que deben reconfigurarse para abordar la alteridad, insinuando una ruta que todavía está por construirse.

... un programa que tratara de elucidar lo que dice la empresa de registro audiovisual conduciría quizá a desembarazarnos de las paradojas habituales que condicionan nuestra reflexión. La exigencia de un procedimiento de imágenes consistiría en proseguir y reconocer que la realidad pensable se constituye en la posibilidad sin cesar renovada de encuentros, de intercambios, ante relaciones dialógicas, de "conversaciones". El paso a la imagen supone un acceso a esta imagen como resultante de una negociación, de una transacción entre los agentes de su

fabricación y de su difusión, es decir, de su utilización (Piault, 2000, 323).

En tanto presencia, representación y simulación —los tres estados de la imagen—, en tanto construcción técnica, simbólica y política —los tres niveles que condensa—, la imagen para la antropología debe convertirse en otro de sus sujetos de estudio pero además puede llegar a ser un agente activo de construcción y reflexión de su discurso “pues la imagen fabricada es a la vez un producto, un medio de acción y un significado” (Debray, 1994:92).

En este punto, sería necesaria, entonces —como insinúa Debray en su texto *Vida y muerte de la imagen*— una historia de la mirada que conjugue a su vez: una historia del arte (que se ocupe de las técnicas de fabricación), una semiología (que se ocupe de los aspectos simbólicos) y una historia de las mentalidades (que se dedique a pensar el papel que ocupan las imágenes en la sociedad).

Pero esta tríada no podría abordarse de manera independiente; la propuesta sería entonces reconocer en estos tres niveles de análisis -técnico, simbólico y político-, la complejidad de las imágenes, su polisemia y, por lo tanto, la necesidad de establecer un corpus metodológico que permita aproximarse a la unidad de la figura, desde las relaciones que se tejen entre sus intervalos. Y en este sentido, los desarrollos tecnológicos, los de la teoría cinematográfica y fotográfica, podrían darnos luces acerca del potencial de las imágenes como alternativa de discurso antropológico, y de igual manera una aproximación etnográfica a las imágenes podría servir de apoyo para la producción e interpretación de éstas.

... los antropólogos deberían de trabajar más el lenguaje de la imagen y su utilización, lo cual los haría entrar sin duda en una antropología diferente: los enfoques propuestos en la antropología visual parecen necesitar una reconsideración de la disciplina en su conjunto (Piault, 2000, 315).

Reconsideración que debería comenzar por redefinir la etnografía, pues esta no es sólo un método de recolección de información, sino un proceso de creación y representación de un conocimiento, basado en experiencias sensoriales subjetivas —así como la imagen—. Es decir, la etnografía concebida como un método de aproximación a la realidad, en donde se presentan distintos momentos metodológicos -observación, inscripción, descripción, interpretación- que permiten no construir verdades[3], sino versiones, ficciones etnográficas de lo real como apuntara Clifford (2001, 162-164), abre las puertas para que la imagen encuentre sentido como otra ficción posible[4], como una alternativa de representación que puede llegar a convertirse en un discurso etnográfico; hacemos películas de películas, decía Dziga Vertov.

Así, pues, una etnografía visual no significa la inserción de las imágenes en el discurso antropológico como aliadas testimoniales, sino en la conjugación de dos formas de representación e interpretación de la realidad[5] que no son distantes en sus teorías, métodos, cuestionamientos y visiones, y que posibilitan un acercamiento multisensorial a los contextos, sujetos y objetos de su estudio[6], permitiendo no solo indagarlos desde el instante que proponen, sino además desde las memorias que evocan,

abriendo distintos espacios y temporalidades para la interlocución con los observadores.

LA ETNOGRAFÍA AUDIOVISUAL: LA INVESTIGACIÓN COMO POSIBILIDAD DE ENCUENTRO

Reconocer que las posibilidades de lo visual para la antropología iban más allá de una simple mejora en la recuperación de la información, como ya lo dijimos, no es algo que se haya logrado de manera sencilla y espontánea. El transitar de una perspectiva instrumental de la imagen, a una conciencia de la imagen como representación, como lugar de encuentro, implicó pasar por el reconocimiento de la subjetividad, así como del conocimiento —la realidad— como construcción (Buxó, 1999, 2), en la que tanto el *observador* como el *observado*, se disponen en una relación que nunca será horizontal, sino en la que deben reconocerse unas posibles relaciones dialécticas. Es así como para hablar de esta reflexividad en el uso de la imagen en la antropología, rastreamos algunos ejemplos en los que se puede observar el entrecruzamiento de intereses teóricos, políticos y contextuales que son pertinentes para abordar teórica y metodológicamente la actualidad de la representación audiovisual y sus usos en la investigación.

En este sentido, un caso interesante es el que documenta el antropólogo James Clifford (1999, 235), en su ensayo intitolado "Los museos como zonas de contacto", en el que narra como un grupo de ancianos de la etnia Tlingit fueron llevados por Dan Moore,

entonces director del Instituto de Arte de Oregon, al Museo de Arte de Pórtland para que conocieran la colección Rasmussen, la cual recoge distintos elementos de grupos indígenas del sur de Alaska y la costa occidental de Canadá. Lo interesante de este ejercicio fue que alrededor de unos objetos, de lo 'estético', se dio un encuentro en el cual desde un principio:

Estaba claro que desde el punto de vista de los ancianos (indígenas), los objetos coleccionados no eran primariamente 'arte'. Todos se referían a ellos como documentos, historia y ley, inseparables de los mitos y relatos que expresaban lecciones morales vigentes, con una fuerza política actual" (Clifford, 1999: 237).

Asimismo, existen muchos casos de reivindicación identitaria a partir de archivos fílmicos y fotográficos, como el de diferentes grupos norteamericanos Owis y Sioux, entre otros, quienes a partir de las fotografías y películas realizadas por el famoso fotógrafo Edward Curtis, re-animaron muchos de sus rituales (Piault, 2002, 54), necesarios hoy en su lucha territorial y cultural, ante las políticas económicas de los Estados Unidos [7].

En estas situaciones conflictivas, la antropología visual no recoge para los estudios sobre las memorias un texto acabado, sino que abre un espacio para la interacción de estas representaciones en pugna. Así, por ejemplo, en nuestro medio, aun cuando no se trata de un trabajo explícitamente construido desde la antropología visual, la investigación desarrollada por la antropóloga Pilar Riaño en el Barrio Antioquia de Medellín da cuenta de lo que significa ese choque de representaciones

y de los contenidos y significaciones de las memorias, ya que en su trabajo con un museo ambulante montado en un autobús que exhibía diferentes objetos aportados por los habitantes de esta zona, pone en evidencia:

El énfasis de las representaciones sociales institucionalizadas en la caracterización de los habitantes de este barrio como otro peligroso ha silenciado las experiencias y memorias traumáticas y dolorosas de sus habitantes y los modos creativos y recursivos desde los que han mantenido un cierto sentido de dignidad (Riaño, 2003:29).

También en esta dirección, nuestra propia experiencia de trabajo antropológico audiovisual en la ciudad nos llevó a desarrollar entre los años 2003 y 2005, una etnografía visual sobre la periferia, en la que no fueron nuestros ojos los encargados de construir un discurso sobre lo que eran estos lugares sino que, bajo la metodología de transferencia de medios consistente en entregar la cámara a los sujetos, fueron ellos quienes construyeron narrativas acerca de sus espacios y la manera como los vivían, trasladando de este modo la centralidad en la interpretación de un territorio hacia los modos como éste es simbolizado y *resignificado*.

Este proyecto llevó el nombre de *Pasolini en Medellín, Apuntes para una etnografía visual sobre la periferia urbana*, parafraseando el título de una película de Pier Paolo Pasolini de 1973, llamada *"Apuntes para una orestiada africana"*, debido a su carácter inconcluso, de historia inacabada, en continua explosión. Esta incapacidad de síntesis era la misma que observamos en la periferia de Medellín, donde múltiples representaciones se oponían al discurso oficial

que ya conocíamos, el de lo marginal, o el de *gente bonita*, adjetivo que ocultaba raíces de exclusión y no permitía visiones más críticas.

Para una perspectiva de trabajo como la descrita es de suma obligatoriedad el reconocimiento de los importantes aportes e insumos que recibió la antropología visual contemporánea de los cambios producidos durante las décadas de los 60 y 70 del siglo XX. Fue en aquel tiempo en el que se dio una revalorización de la imagen como dispositivo de memoria y como herramienta etnográfica, debido en parte a la crisis que se originó en la antropología textual y en las corrientes documentales, pero ante todo señalando nuevas vías de trabajo antropológico como fueron las búsquedas semiológicas del pos-estructuralismo y del *cinema verité*, así como los aportes que desde la estética se ofrecieron en torno al reconocimiento del sujeto en la obra plástica.

El *cinema verité*, fundado por Jean Rouch y Edgar Morin inspirados por el trabajo y las ideas de Robert Flaherty y Dziga Vertov[8], propone observar la cotidianidad, la vida como forma de arte (Sánchez-Biosca, 2004, 229). Rouch, se había interesado por el tema de la imagen desde los años 40 y conjugando su formación antropológica y su conocimiento sobre las artes cinematográficas; fue quizá el primer investigador que se dedicó por completo a la antropología visual, realizando una extensa filmografía en África y llevando después la cámara a las calles de París, con el propósito de captar la cotidianidad, para lo cual registró encuentros casuales con transeúntes en donde el proceso de filmación quedaba en evidencia. Entre sus planteamientos más importantes se encuentra su propuesta de

implementar metodologías reflexivas en la realización de los filmes etnográficos, con lo cual postulaba la necesidad de que las creaciones audiovisuales traspasaran de las manos de los investigadores a las manos de los protagonistas, para así lograr el tan anhelado 'punto de vista nativo'.

A partir de entonces se reconoce que lo etnográfico de una imagen no se encuentra ligado solamente a su contenido, sino al contexto en el que es producida (Pink, 2001,50), ya que el caudal de significados que carga consigo una imagen hace de ella una carta abierta de posibilidades semánticas que sólo se encadenan y/o reorientan a partir de la mirada. Sin embargo, no podemos desconocer que desde el artificio, desde la intención creadora, se demarcan los referentes a partir de los cuales se permite la observación (Nicholls, 1997,119), y el fabricante de imágenes inscribe en sus producciones una versión de lo real que es, en todo sentido, una manipulación del mundo visible, una representación/reflexión que bien podemos trasladar a la producción de conocimiento antropológico.

ATRAPAR LO INVISIBLE

Desde hace algún tiempo hemos venido trabajando sobre el concepto de imagen que los chamanes *repartidores de Yage*[9] tienen en esta práctica medicinal. Allí lo imagético adquiere la cualidad superior de modo de entendimiento, es decir, se escapa a su idea de objeto y manera frontal y de perspectiva de la imagen occidental, para permitirnos pensar la manera como la imagen es condición básica de comprensión del universo. Esta manera de

concebir la imagen abre muchas posibilidades de análisis susceptibles de uno o muchos más artículos. Sin embargo, siguiendo la pregunta por la representación de lo simbólico, es un muy buen ejemplo práctico desde el cual partir.

¿Cómo mostrar lo que los participantes de un ritual de yagé viven durante el evento? Si tomáramos una cámara y registráramos, ¿qué obtendríamos? Quizá una pequeña decepción. No se trata en este caso de que no contamos con un dispositivo ultra-sensorial como el que vemos en los canales extranjeros con sus series televisivas que van tras los misterios sobrenaturales del mundo, es que el registro de un evento de estos va más allá del rodaje in situ, escapa a la pretendida espontaneidad que buscan algunos documentalistas. La realidad es así algo más complejo de atrapar, ya que se torna en un primer momento, invisible.

Pero tal situación no sólo se presenta en un caso tan particular como éste. El trabajo en la ciudad en temáticas alrededor de las representaciones sociales como es el caso del trabajo con jóvenes, memorias y violencia, entre muchos otros, necesitaría de un tratamiento similar, pues si bien lo simbólico queda visible en la cotidianidad, a través de objetos, ritualidades, muchas de sus narraciones se encuentran en imágenes de un orden no tangible en el presente de la investigación a realizar.

Así, definir la imagen como representación implica considerarla como una encrucijada de relaciones sociales en el espacio y el tiempo, que constituyen un sistema simbólico donde las imágenes y los mensajes fotográficos

están social y culturalmente contruidos, documentando una serie de valores que se negocian para que la imagen pueda comunicar y expresando códigos sociales y culturales que la hacen, además de inteligible, un medio para la construcción de la alteridad y la identidad. Se hablaría así de una objetividad de lo visual no en tanto su materialidad y su continuo con la naturaleza, sino en su verdad entendida como construcción social.

Una manera de abordar esta dimensión simbólica a través de la imagen sería entonces la inserción de dos metodologías específicas como son la 'actancialidad' fotográfica, que busca posibilitar el diálogo a través de un análisis colectivo de fotografías, y el 're-enactment', donde antropólogo y comunidad se unen para representar un evento pasado o una acción cotidiana.

En el caso de la fotografía, siguiendo a Orobitg, apropiamos metodológicamente el concepto de 'actancialidad',

... propio de la semiótica visual que se replantea la fotografía como proceso dialógico, refiriéndose al complejo de relaciones que se articulan a través de una imagen tanto en el momento de su producción como en momentos posteriores de visualización y circulación. Para reconstruir este complejo de relaciones debe estudiarse en un nivel amplio, el contexto histórico y social en el que se captura la imagen, el lugar de las imágenes en el contexto cultural en el que trabajamos y los conjuntos significativos en los que la imagen encuentra su sentido, todo esto teniendo en cuenta que lo que la imagen encuadra responde a unas determinadas categorías

sociales de visión del mundo. En un nivel más próximo, debemos tener en cuenta las interacciones entre el fotógrafo, o fotógrafo/investigador y sus interlocutores (Orobitg, 2005:112).

Así, esta herramienta es al mismo tiempo descripción e interpretación, integrando en ambos niveles los distintos puntos de vista de los interlocutores y la interpretación antropológica, permitiéndonos reflexionar sobre las interacciones entre los sujetos y los discursos. En este sentido, nos interesan las fotografías en tanto medio para provocar y explicar a través de diferentes voces en las que intervienen distintos discursos y formas de representar y auto-representar. Buscamos en las fotografías qué es lo "fotografiable" y las formas de ser fotografiado, momentos, espacios, disposiciones, objetos, personas, vestuarios o vacíos que nos permitirán indagar por el cómo y el qué se quiere mostrar en la fotografía, lo que queda oculto y la razón de esta acción de invisibilidad.

Ahora bien, la técnica de 're-enactment' consiste en el ejercicio de "disponer para la cámara" una serie de asuntos significativos para las comunidades, con lo cual se busca recrear conjuntamente para el dispositivo fílmico aquello que se ejecuta constantemente en lo cotidiano o que hace parte de los mitos o historias colectivas. Este tipo de metodología tuvo su origen en los trabajos de Edward Curtis con los indígenas Kwakiult y en los documentales realizados en los años 20 por el francés Jean Vigo, quien al término '*puesta en escena*' opuso el término '*puesta en forma*', intentando quitarse de encima el velo que para esa época recaía en la ficción y apropiarse para su trabajo de documentación

de herramientas que le permitieran registrar aquello imposible de hacerlo de manera 'espontánea'.

En un ejercicio de este tipo y bastante cercano a nuestra época, Patricio Guzmán en su filme 'La memoria obstinada', el cual narra los acontecimientos que llevaron a la muerte de Salvador Allende en Chile, utilizó con gran agudeza la reconstrucción de momentos cruciales en la vida de los personajes que acompañaron al Presidente en los días próximos al golpe de Estado. Los efectos que sobre la reconstrucción de las memorias tuvieron los fragmentos escenificados en el 're-enactment' fueron evidentes, llegando incluso a posibilitar la expresión de sucesos contenidos, la ilación de los distintos relatos

de los personajes y la emergencia de detalles que solo fueron captados/evocados en la reiteración del recorrido por lo ocurrido.

Teniendo en cuenta estos referentes sobre el uso de la técnica del 'reenactment' y las demás metodologías aquí esbozadas, comprendemos que para una investigación etnográfica sobre las memorias sociales son de gran importancia la acción de registrar y la reflexión posterior sobre lo que se registra, por lo cual, no vamos entonces tras la evidencia audiovisual en términos de su soporte fílmico, sino tras aquellos significados que las comunidades ponen en estas representaciones y las posibilidades que permite la re-visión de lo cotidiano y sus memorias.

NOTAS

- ¹ "Images may become 'the basis for systematic knowledge'. However images can only ever be 'primary evidence' that has an 'independent authority' and 'authenticity', but that 'may often have no place in the final product of the research, except as occasional illustrations" (collier and collier, en pink, 2001. 96).
- ² "Mientras la información etnográfica puede ser registrada visualmente, el conocimiento etnográfico es producido mediante la traducción y abstracción de esos datos en el texto escrito" (While ethnographic information may be recorded visually, ethnographic knowledge is produced through the translation and abstraction of this 'data' into written text. sara pink, doing visual ethnography, (Ibid: 96).
- ³ "Rather than existing objectively and being accessible and recordable through 'scientific' research methods, reality is subjective and is known all as it is experienced by individuals" (Pink, 2001, 20).
- ⁴ "La fotografía en su origen, tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre

las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad” (Fontcuberta, 2000, 185).

- ⁵ Conjugación que “se constituiría en una argumentación constante, a propósito de las condiciones de posibilidad, de producción y de utilización, de enfoques particulares de situaciones específicas. De esta manera, tendría lugar el establecimiento de un lugar de interrogación espacio-temporal (la imagen producida es concretamente especializada y se desenvuelve, se desarrolla, dura...) cuya virtud profunda sería la ambigüedad: se trata del enfoque asintótico de una supuesta alteridad perceptible, abordable, dispuesta para la comunicación y, no obstante, irreductible para siempre” (Piault, 2002, 328).
- ⁶ “Cuando se trabaja en una etnografía, el investigador debe transformar la compleja experiencia del trabajo de campo en palabras en un libro de notas y luego transformar esas palabras en otras, cambiándolas a través de métodos analíticos y teorías. Este acercamiento logocéntrico para el entendimiento niega mucho de la experiencia multisensorial que significa tratar de conocer otra cultura. La promesa de la antropología visual puede ser capaz de proveer una manera alternativa de percibir la cultura construida a través de los lentes” (Jean Ruby).
- ⁷ En otro de sus ensayos intitulado “Identidad en Mashpee”, James Clifford hace un seguimiento al juicio que un grupo de indígenas debe enfrentar para *demostrar* su antepasado nativo y no ser expropiados de los territorios que consideran sagrados (Clifford, 2001).
- ⁸ De un lado Robert Flaherty propone para el cine documental la experiencia en terreno con los sujetos de la misma manera que lo haría la etnografía a principios del siglo XX, del otro, Vertov, sitúa su reflexión en las posibilidades formales e interpretativas del montaje cinematográfico “la construcción de una película podría ser considerada como una empresa metafórica de la producción de sentido por el hombre en la dinámica de la sociedad que expresa y sobre la cual ejerce su acción”. (Piault, 2002, 84)
- ⁹ Yagé, *Banisteriopsis caapi*. Planta sagrada y alucinógena consumida por los indígenas del Amazonas y el Putumayo colombiano, y que en la última década se ha venido consumiendo en las ciudades bajo círculos de sanación dirigidos por chamanes de estas regiones, conocidos como *taitas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Banks, Marcus y Morphy, Howard (compiladores). (1999). *Rethinking Visual Anthropology*. Yale: University press.

Barthes, Roland. (2001). *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Editorial Paidós.

- Buxo, María Jesús, y de Miguel, Jesús M. (compiladores). (1999). *De la investigación audiovisual*. Barcelona: Ediciones Proyecto A.
- Clifford, James. (2001). *Dilemas de la Cultura, antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Clifford, James. MARCUS G. E. (editores). (1991). *Retóricas de la antropología*. Madrid: Ediciones Jucar.
- Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós.
- ECHAVARRÍA USHER, Cristina (compiladora). 1990. *Nuevas tendencias en antropología visual: la transferencia de medios audiovisuales a sectores populares*. Documento de trabajo. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Fontcuberta, Joan. (2000). *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Halbwachs, Maurice. (2004) [1950]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Mariniello, Silvestra. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Orobitg, Gemma. (2005). "Las culturas en imágenes, fotografía y cine antropológicos". En: *Seminario Antropología Visual Centro Colombo Americano*. Medellín, Agosto 29 a Septiembre 3 del 2005 [memorias sin publicar]
- Piault, Marc Henri. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Pink, Sarah. (2001). *Doing Visual Ethnography*. Londres: Editorial SAGE.
- Riaño Alcalá, Pilar. (2000). "La memoria viva de las muertes. Lugares e identidades juveniles en Medellín". *Análisis Político*, 41: 23-39.
- Rouch, Jean. (1995). "La cámara y los hombres". En: Ardevol, E. Pérez Tolón, L. (compiladores). *Imagen y Cultura, Perspectivas del Cine Etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada. 95-121.
- Sánchez-Biosca, Vicente. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Editorial Paidós.