

# Piault, Marc Henri (2002). *Antropología y cine*, Cátedra, Madrid (342 pp.)

En el texto *Antropología y cine*, Marc-Henri Piault trata sobre la validez de la antropología visual en contraste con el discurso escrito, el cual ha sido predominante en la disciplina.

Piault da inicio a su reflexión destacando el hecho de que la consolidación académica de la antropología a fines del siglo XIX coincidiera con la aparición de la cinematografía y que tanto una como la otra construyeran un *personaje* en base al otro, que de acuerdo a la ideología evolucionista de la época debía ser asimilado o expulsado de la normalidad, de la plenitud representada por el hombre blanco occidental. Lo Otro, lo Distinto, raramente era aceptado como alternativa respetable y, según el autor, hasta el propio relativismo era portador de ideas segregacionistas al insistir en diferencias substanciales.

En forma paralela a la invención de aparatos de grabación de imagen y sonido comienza la producción de documentos etnológicos filmados. En 1898, el zoólogo Alfred Cort Haddon emprendió una recolección sistemática de todos los aspectos de la vida social, material y religiosa de los aborígenes de Australia y Nueva Guinea. Estuvo acompañado en esta expedición por C. G. Seligman, quien influiría de manera particular en los trabajos de Malinowski, y por W. H. River, que desarrollaría durante esta misión su método para la transcripción de los sistemas de parentesco. En 1901, el botánico y zoólogo Walter Baldwin Spencer, aconsejado por Cort Haddon, filmaría a los *aranda* en Australia; en 1903, el médico y posteriormente antropólogo vienés Rudolf Pöch, convencido asimismo por Haddon, captaría las danzas, rituales y momentos de la vida cotidiana de los *papúes* de pequeña talla del norte de Nueva Guinea y, posteriormente, a los *bushmen* de África del Sur.

En Francia, el banquero parisino Albert Kahn inició por su parte lo que más tarde se denominaría etnología de urgencia, la cual ansiaba captar —antes que fuese demasiado tarde— las actividades y comportamientos humanos a punto de desaparecer. Con esa finalidad convocó a Jean Bruhnes, quien según sus instrucciones filmó y fotografió ciudades, pueblos y diferentes formas de expresión religiosa y cívica, centrándose en la experiencia cotidiana de la gente y en su entorno habitual, tanto natural como cultural. En 1912, Félix-Louis Regnault afirmaría que con el cine “*el etnógrafo reproducirá a voluntad la vida de los pueblos salvajes*” y que “*la etnología nacerá de la etnofotografía*”.

La preferencia por los temas exóticos y las “curiosidades del mundo” de los primeros documentales pondrán de manifiesto, no obstante, una perspectiva colonial. Al respecto, Víctor Segalen sostiene que la posición de los escritores de viajes y los funcionarios

coloniales era la de “proxenetas de la sensación de lo diverso”; de hecho, la etnografía por mucho tiempo consideró a las sociedades que estudiaba como desprovistas de historia y fijas en una tradición ancestral e inamovible, impermeable al cambio. Es así como las primeras películas científicas muestran su objeto a través de métodos analíticos preconcebidos bajo una orientación política colonial, proselitismo religioso o intereses económicos determinados.

Uno de los grandes teóricos del cine, el húngaro Béla Balázs, planteó la construcción cinematográfica como una interpretación a través de imágenes de lo que se ve, en contra de la ilusión naturalista del cine como traducción objetiva de la realidad. Es decir, el ángulo de observación y la puesta en relación de los diferentes objetos mostrados suponen posiciones, orientaciones, criterios de apreciación y jerarquías relativas a la manera de percibir la realidad. Al respecto, Piault plantea como hipótesis que al ser el otro mostrado como un objeto exótico surge una forma de relativismo cultural que sitúa a una civilización frente a otra en posición desigual, a pesar de la pretendida objetividad del cine documental y etnográfico.

Consolidado el documental como espacio de cuestionamiento antropológico, poco a poco adquiere autonomía como lenguaje cinematográfico. Fueron utilizados preferentemente dos modos de montaje en este campo: el montaje-narración y el montaje-afecto. El primero coloca en un orden, lógico o cronológico, planos que cuentan una historia de manera secuencial. El montaje-afecto, por su parte, no tiene por objeto mostrar el desarrollo de una historia sino impresionar al espectador, transmitirle emociones, provocarle sentimientos que lo involucren en el desarrollo cinematográfico. Frente a la limitación que significaba la ausencia de sonido, la tarea de expresar sentimientos le fue confiada a la articulación de los planos.

Piault revisa en adelante el trabajo de algunos fundadores del cine etnográfico, destacando a Dziga Vertov y a Robert Flaherty, así como a Curtis, Reis, Vigo, Epstein, Cavalcanti, Grierson, Ruttman, Buñuel, Ivens y a los antropólogos Franz Boas, Marcel Griaule, Margaret Mead y Gregory Bateson.

Interesados desde el principio de la revolución rusa por el cine como medio de educación de las masas y de difusión de propaganda militante y activista, los soviéticos tuvieron un importante papel en este terreno. Destaca Vertov como promotor de un nuevo cine revolucionario y responsable del “cine-desciframiento” o “cine ojo”, que tuvo como concepto fundamental de la acción cinematográfica el develamiento del mundo. Eisenstein por su parte planteó el “cine-puño”, una vertiente cuyas imágenes provocadoras y yuxtapuestas llevaban al espectador a identificarse significativamente con la narración.

Calificada por Luc de Heusch como la “primera película etnográfica del mundo”, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, describe el modo de vida esquimal desde una perspectiva ahistórica, la cual fue por mucho tiempo utilizada por los etnólogos para representar a las sociedades “primitivas”, calificadas por esta razón de “tradicionales”.

El conflictivo clima económico, político y social del siglo XX llevó a muchos intelectuales y artistas a tomar posiciones ideológicas y expresarlas en sus respectivos campos; Vigo destaca por hacer del documental un instrumento para “abrir los ojos”, poniendo de manifiesto los contrastes y la desigualdad social. La antropología se esforzó por captar imágenes objetivadas de la alteridad, sin embargo, las películas etnológicas de las primeras décadas no pudieron evadir el antropocentrismo occidental que privilegiaba la perspectiva del hombre blanco y donde el otro no era más que un esbozo del hombre racional o un accidente en el desarrollo evolutivo.

Entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, las únicas películas etnológicas realizadas en Francia fueron la del padre O'Reully en Melanesia y la de Marcel Griaule, para quien

el cine era como cualquier otro método de investigación y de enseñanza, siguiendo las enseñanzas de su maestro Marcel Gauss, quien consideraba a la fotografía y al cine especialmente aptos para captar la vida.

En 1930, Franz Boas inicia el uso propiamente etnográfico de la cámara durante su última expedición entre los *kwakiutl* (Columbia Británica). Sus producciones, reconocidas como “documentos filmados”, se propusieron atestiguar cómo en toda cultura hay elementos materiales e inmateriales que constituyen un patrimonio de cambios, innovaciones y préstamos. A fines de esa década, Margaret Mead y Gregory Bateson, en un proyecto de investigación acerca de las formas de educación y los condicionamientos sociales de la sexualidad en Bali y Nueva Guinea, iniciaron el camino de dos corrientes que marcaron la antropología visual: la descripción de los hechos y la participación narrativa. A estos aportes se opone, no obstante, la orientación sistemática que los autores quisieron darle a su trabajo mediante sus comentarios.

A mediados de siglo se crea en Alemania (Göttingen) el Instituto del Filme Científico, donde fue evidente el acercamiento de las ciencias sociales, especialmente de la antropología, a los modelos de las ciencias naturales con la finalidad de legitimar su campo de saber. Este instituto puso a disposición de los investigadores alemanes, aunque en forma reservada, material filmográfico que permitía la corrección de errores de la observación visual.

Canadá efectúa un importante aporte al campo a través del *cine directo* quebequense, cargado de interrogaciones identitarias. Desde el punto de vista epistemológico esta vertiente contribuyó al conducir la observación hacia la participación, priorizando la presencia de los sujetos gracias a la introducción del sonido sincronizado. A esta propuesta se plegaron cineastas y etnocineastas europeos interesados en problemas sociales, psicológicos, económicos y políticos. Este descentramiento en la búsqueda del otro permitió pasar de la descripción informativa a la narración de los hechos confrontando subjetividades, como ocurrió en Francia con el *cine militante* y el caso específico del *cinema-vérité* de Jean Roch.

Según Piauxt —y he aquí lo crucial de su propuesta—, la autenticidad de lo que consigna la cámara tiene que ver más con la participación vivida y compartida que con una pretensión de objetividad. Dentro de este planteamiento Piauxt ubica al *cine político* o *militante* de las décadas del sesenta y ochenta, enfocado en la toma de conciencia de los pueblos marginados o dependientes, y en el que los antiguos objetos de estudio toman las cámaras y las vuelven contra sus observadores utilizando a menudo técnicas más ligeras como el vídeo. En este proceso de descolonización y descentramiento del saber a través de la imagen, Maurice Godelier, trabajando junto a Ian Dunlop, realizó en 1969, en acuerdo con los *baruya* de Papúa-Nueva Guinea, nueve películas de más o menos 50 minutos con sonido sincrónico.

Si bien estas filmaciones contribuyeron a tomar consideración del otro como tal, no se impidió que el observador dejara su posición de descifrador privilegiado de la realidad basado en su supuestamente legítimo saber, en una habilidad superior a la de los observados.

La producción y la reflexión en el campo de la antropología visual han tenido un lento desarrollo y aún hoy sólo se le reconoce a ésta una función básicamente ilustrativa, pero carente de validez científica, negándose en algunos casos toda posibilidad de exploración heurística a partir de la imagen. Piauxt coincide con Jean Epstein en reconocer en el registro de imagen y sonido más que un simple método de enfoque y recogida de datos; se trataría más bien de un *procedimiento-conocimiento*, es decir, un proceso cognitivo que produce una *interpretación plausible* de los datos de la experiencia, lo cual permitiría caracterizar de manera provisional las formas y las significaciones.

Para el autor, la descripción etnográfica debería comenzar por el abandono de todo saber previo, pero como esto no deja de ser ilusorio, propone dejar de supeditar la realidad observada a las categorías de un pensamiento supuestamente universal, capaz de evaluar a todos los demás pensamientos. Piault cita a Richard Rorty, para quien pretender un discurso único, necesariamente consensuado, negaría en última instancia la posibilidad de otras posiciones y proposiciones de lo real en su pretensión de una “commensuración universal”.

No se trata de rechazar la posibilidad de lo real en nombre de un relativismo absoluto, pero es preciso afrontar la diversidad de los seres y las cosas, siendo legítima la preocupación por su identificación. Dentro de este contexto la expresión audiovisual debe enfocarse como un espacio de intercambios, de relaciones dialógicas, de conversaciones. Estos diálogos que reconocen alteridades deberán construir espacios de comprensión sin reducir los argumentos de unos a las categorías de otros, espacios de entendimiento donde podrán proseguir y renovarse las interrogaciones.

Piault sugiere finalmente trabajar más con el lenguaje de la imagen en tanto no sólo permite al antropólogo abordar campos que un enfoque clásicamente literario o más sistemáticamente formalizado no podría, sino que además abre camino hacia nuevas áreas de exploración y, sin duda, hacia una nueva manera de concebir la disciplina. **[María Victoria Cao]**