

Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental

Reflections about the work of Mekas and the cinematic essay as ethnography.

María Paz Peirano Olate¹

Resumen

El cine documental de ensayo, tendiente a la experimentación formal y a la incorporación del realizador como parte fundamental de la obra, ha sido clasificado como un tipo de cine etnográfico experimental. El carácter etnográfico de este tipo de cine se relaciona con la representación del fenómeno cultural desde una mirada que algunos consideran antropológica, si bien no tiene pretensión científica, ni está realizado por cineastas formados en nuestra disciplina. Por medio del análisis de dos obras del realizador lituano Jonas Mekas (*Walden* y *Reminiscences of a Journey to Lithuania*), el artículo intenta explorar las posibilidades de este formato como un tipo de construcción etnográfica experimental, así como reflexionar hasta qué punto puede ser pertinente la utilización del término “etnográfico” para dicha cinematografía.

Palabras Clave: Etnografía experimental, Autoetnografía, Cine de ensayo

Abstract

Cinematic essays tend to new forms of aesthetic experimentation, which include the introduction of the director him/herself into the film. These movies have been categorized as a type of experimental ethnographic cinema. The ethnographic nature of this kind of cinema is related to the representation of a cultural phenomena with an ‘anthropological’ point of view, although there is no pretention of making a scientific research- neither the filmmakers are anthropologists. Through the analysis of two works of lithuanian filmmaker Jonas Mekas (*Walden* and *Reminiscences of a Journey to Lithuania*), the article attempts to explore this format possibilities as an experimental ethnographic construction, in addition to reflect about the suitability for the use of the term ‘ethnographical’ in this particular cinematography.

Key Words: Experimental ethnography, Autoethnography, Cinematic essay

¹ Antropóloga Social, Diplomado en Estudios de Cine y Postítulo en Cine Documental, Universidad de Chile. Casilla electrónica: mp.peirano@gmail.com

*La Victoria sobre todo será
Ver claramente a la distancia
Ver todo
Cerca y a mano
Y poder dar a todas las cosas un nuevo nombre
Apollinaire “Calligrames”*

El cine documental de ensayo ha ido abriendo nuevos espacio de experimentación formal en el llamado “cine de lo real” (Piault, 2002). Esta nueva forma de hacer documental, donde el documentalista se asume como una parte fundamental de la obra, ha sido clasificada por Catherine Russel (1999) como “Etnografía experimental”. Esto, pues el cine de ensayo constituye una exposición del propio universo personal del realizador y asimismo supone la documentación fílmica de comportamientos, actitudes, culturas o experiencias humanas, representadas e reinterpretadas. Así, la “realidad” filmada, no es una realidad disociada de la experiencia subjetiva, sino que está mediada por ella, e incluso es su principal foco de atención.

Pretendemos aquí reflexionar sobre la pertinencia de la utilización del concepto de “etnografía” utilizado de esa manera, y sobre las posibilidades de este formato como un tipo de construcción etnográfica experimental.

Russel se refiere el carácter “etnográfico” diarios audiovisuales como los de Jonas Mekas, Saddy Benning, George Kuchar o Kidlat Tahimik, así como la obra de Chris Marker. Nos enfocaremos aquí en los elementos del trabajo de Jonas Mekas que pueden, a nuestro juicio, avalar esta apreciación. El análisis se centra en dos de sus películas, *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)* (1969) y *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971–1972).

Cabe hacer notar que ni Mekas ni los demás autores citados son antropólogos, ni tampoco la finalidad última de su obra se vincula con motivaciones científicas. Así pues, cabe plantearse: ¿Puede cualquier representación de la “realidad”, llena de la propia mirada, llamarse propiamente “etnografía”? Y si es así ¿a qué nos referimos con eso? ¿Qué *realidad*, qué *ethnos* y *graphos* están en juego?

(Auto) Etnografías audiovisuales

Sabemos que en un sentido clásico, la etnografía es un método de investigación social, donde el investigador, utilizando la observación participante, pretende conseguir un entendimiento profundo de la cultura de un grupo social, y construir una base para la teorización sobre modelos de comportamiento humano. Tradicionalmente la etnografía se ha aplicado a “otros” sujetos de estudio, esto es, a grupos sociales a los que no pertenece el investigador, quien es un observador externo inmerso en un contexto nuevo/exótico.

Este concepto de “etnografía” ha sido revisado por las corrientes antropológicas posmodernas desde la década del ‘80. Se ha sometido a la discusión del rol del observador en la práctica etnográfica y en los límites de la representación. La

posibilidad de construir conocimiento se ha puesto en entredicho, replanteando la frontera entre una etnografía supuestamente objetiva, y aquella marcada por la posición del etnógrafo.

Para estos antropólogos, la etnografía no se refiere a la técnica de investigación empírica clásica, sino a una actitud característica de observación participante, entre los artefactos de una realidad cultural desfamiliarizada. Así, no sólo es la observación del mundo distante, sino que también se usa en sentido inverso, tornando lo familiar extraño. Taussig se refiere a ello como la extrañación de lo normal en la “*empresa nostálgica*” de la antropología (Taussig, 1995:191), es decir, la actitud de volver lo cotidiano misterioso y lo misterioso cotidiano.

La antropología posmoderna considera a la etnografía emparentada con el ensayo, la documentación y el detalle. Se posiciona junto a una constante experimentación, caracterizada por el manejo de las ideas libres de “paradigmas autoritarios”, y considerando las contradicciones y las ironías de las actividades humanas². Es una etnografía inacabada, similar incluso a un anecdotario con piezas aparentemente inconexas³.

Se plantea así otra forma de narrar el texto etnográfico: tomar fragmentos de la realidad, intentar no filtrar nada, mostrar el mundo “tal cual”, es decir, siempre mediado por las percepciones del observador-narrador. Se cuestionan entonces las distinciones científicas entre las prácticas objetivas y subjetivas. La etnografía ya no se sitúa en el otro estudiado, sino en el sujeto que estudia, que es el que termina siendo estudiado realmente. La narración entonces daría cuenta de la experiencia subjetiva del encuentro con el otro, al punto de que “*el sujeto representado y el representar al sujeto se convierten en uno*” (Clifford, 1988).

Se experimenta por ejemplo, con lo que se ha denominado “autoetnografías”, variaciones de la etnografía convencional donde el sujeto observador está inmerso en el grupo estudiado. Para ello, el investigador usa fuentes familiares, diarios de vida, de campo, entrevistas y fragmentos de experiencias personales. Ello significa que tanto el contenido como la forma (y toda forma es contenido) están cruzadas por la subjetividad.

Se asume para estas etnografías, escritas o audiovisuales, un modelo de *collage*, que trata de evitar el retrato de culturas como totalidades orgánicas o como mundos unificados, sujetos a un discurso explicativo continuo. La idea es realizar un montaje de voces distintas que la del etnógrafo, evidencias encontradas de datos no totalmente integrados a la interpretación general del trabajo.

Existe en ellas una observación del comportamiento cotidiano, una historia de vida personal, donde se construye un autorretrato, antes que el retrato de un otro externo al observador. Esto implicaría una descripción crítica de la experiencia personal,

² Para Marcus y Fischer (2000), la antropología antes de 1930 siempre fue experimental, momento en que empieza a dominar el “realismo etnográfico” de la mano del funcionalismo, como única forma válida de hacer antropología.

³ Clifford (1988) cita, como caso ejemplar de este tipo de etnografía, la obra de Leiris “*L’Afrique fantome*”, un trabajo “surrealista”, poético y explícitamente subjetivo, del período de entreguerras.

asumiendo que ésta está cruzada por el entorno, que cada una de sus acciones está mediada por la interacción con el contexto, y transparentando cada emoción o pensamiento al receptor.

Observamos que este tema, relativo a toda práctica etnográfica en antropología, se asocia asimismo al desplazamiento gradual de la cuestión de la objetividad y del yo en el cine antropológico. Un primer movimiento lo realiza el antropólogo y cineasta Jean Rouch en “*Crónica de un verano*” (1961)⁴, donde muestra su propia realidad “etnologizada”, introduciéndose en el texto fílmico y acercando la alteridad exótica que constituía el sello de la etnografía audiovisual. Desde entonces, la posición del realizador y la reflexión sobre las modalidades de su construcción objeto de estudio antropológico, se han convertido en uno de los ejes de la antropología visual.

Piault señala que el objetivo de la antropología visual es la construcción del ser humano en sociedad, en y por la imagen, y que se abre paso en nuestros días a las experiencias de “autoetnología” (Piault, op. cit.: 272), en tanto supone la revelación del antropólogo detrás de la cámara, e incluye las realizaciones de cineastas del Tercer Mundo. En este sentido, las autoetnografías visuales podrían suponer para la antropología una oportunidad de renovación y de crítica, puesto que mediante ellas podemos acceder a discursos de quiénes antes eran “los otros” y que ahora pueden autorepresentarse. Vale decir, se les da la voz (la autoridad) a realizadores que son ex-nativos, migrantes, ex-colonizados (Nichols, 1994: 64). Los nuevos autores de etnografías visuales tienen la oportunidad de reconstruir su memoria de manera novedosa, por lo que no es de extrañar que los primeros realizadores de autoetnografías, como la vietnamita Trinh T. Min-ha, pertenezcan precisamente a esa “alteridad” que ahora se entiende desde el sí mismo.

Como vemos, este nuevo modo de representación resitúa al sujeto realizador dentro de la obra y al antropólogo en la experiencia del encuentro con el otro, reconceptualizando lo que significa la antropología visual en sí misma. Se evidencia una tensión con los cánones de evaluación de las ciencias sociales, pues cuestiona los fundamentos científicos positivistas en que se ha fundado la disciplina antropológica.

Por lo mismo, Nichols señala que este modo nuevo deconstruye la etnografía visual tradicional, puesto que devela la intencionalidad y los alcances de su formato. Se revela que los documentales etnográficos siempre se han construido bajo los criterios del realismo y la objetividad, intentando demostrar de forma válida que se “estuvo ahí” (Geertz), y garantizar que “*lo que usted ve es lo mismo que usted hubiera visto de haber estado ahí, y es lo que hubiera pasado aún si no hubiera estado la cámara ahí*” (Nichols, op. cit.: 69)

Así, habitualmente se ha tratado de construir un artefacto discursivo audiovisual que *simule* la objetividad empírica y el alejamiento del sujeto. Esto se realiza a través del uso preferente de modalidades audiovisuales descriptivas, privilegiando la observación distante o la participación narrativa del etno-realizador, evidenciando su interpretación antropológica mediante voz en *off*.

⁴ Documental co-dirigido con Edgar Morin.

La autoetnografía significa, por el contrario, la plena asunción de la construcción ficcional. El etnógrafo se presenta a sí mismo como una ficción, representándose, y diluyendo de paso las distinciones entre la autoridad textual (concedida por una pretendida objetividad científica) y la realidad filmada.

Jonas Mekas y los diarios fílmicos

*No sé qué significa una película. Estoy más bien buscando alguna luz detrás de ellas,
detrás de las imágenes; estoy tratando de ver al hombre.*
Jonas Mekas

Resulta claro que existe una relación entre las propuestas de la etnografía experimental y el ensayismo en el cine documental. En la misma línea planteada anteriormente, el ensayo cinematográfico coloca al “yo” en un lugar privilegiado del relato, presentando una reflexión sobre el mundo, un discurso en primera persona conducido por el lenguaje audiovisual. En los diarios fílmicos, el tema central del documental es el mismo realizador, que no busca ninguna objetividad. El uso de imágenes de archivo, el montaje de ideas y la propia presencia del autor-narrador son algunos de sus elementos característicos.

Jonas Mekas (1922-), es uno de los exponentes fundamentales de este tipo de cine. Poeta, cineasta y crítico, este inmigrante lituano, fugado junto a su hermano de la Segunda Guerra Mundial, fue uno de los artífices del movimiento *underground* neoyorkino. Influido por la *nouvelle vague*, es uno de los próceres del cine independiente norteamericano de los años '60 y fundó la cooperativa *The Film Makers* (1962), así como los archivos *Anthology Film Archives* (1970). Durante esa época, estuvo estrechamente relacionado con la escena del cine experimental y el *pop-art*, entrando en contacto con artistas como Andy Warhol, Yoko Ono, John Lennon y Allen Ginsberg. El movimiento en que se inscribía, planteaba una rebelión contra la cultura oficial americana, manifestando una profunda desconfianza en las convenciones clásicas, en todo lo que pareciera *establishment* y oliera a falta de libertad.

Sus trabajos más reconocidos constituyen sus “diarios fílmicos”⁵, *collages* de fragmentos vitales, experiencias cotidianas que él mismo ha tornado significativas mediante su inclusión, tratamiento y montaje. Fragmentos de belleza armados en un sutil tono poético, trozos de cotidianidad. Su obra constituye una expresión fundamental de su propia situación de migrante, en una ciudad constituida de otros como él.

Poco después de su llegada a Nueva York, Mekas comenzó a filmar diariamente fragmentos improvisados de su vida cotidiana, que él iría rearmando a través del montaje, dándoles una nueva perspectiva. Estos registros incluyen situaciones simples, desde cenas, cortes de pelo o caminatas por el parque, hasta reuniones de

⁵ No todos sus trabajos son de corte “experimental”, sino que también ha realizado obras de tipo argumental más convencionales, si bien continúa trabajando en la producción innovadora. En 2007, Mekas publicó 365 cortometrajes, uno cada día del año, a través de Internet, para ser reproducidos empleando el iPod.

amigos, lecturas de diarios o juegos de niños, imágenes de fotos antiguas, de viajes, de eventos familiares o paisajes de otoño. En variadas ocasiones se muestra a sí mismo en estas actividades, indiferente a la cámara o interactuando con ella.



Nueva York desde la ventana del realizador
(Fotograma de Mekas, "Walden", 1969)



Detalles cotidianos: un gatito en el desayuno. La mano es del realizador.
(Fotograma de Mekas, "Walden", 1969).

Así, por ejemplo, "Walden" (1969) está construida sobre la base de trocitos fílmicos, situaciones captadas aparentemente al azar, donde la cámara se plantea sin ningún formalismo. No sigue convenciones de escalas o de limpieza en los planos, sino que su cámara, preferentemente "en mano", presenta imágenes movidas y confusas, borrosas, a contraluz y con múltiples planos detalle, donde se deja dentro de campo aquello que para el espectador puede ser poco importante, pero que el realizador evidencia, mediante su enfoque, como relevantes dentro del universo que nos ofrece.



Detalles cotidianos: Su esposa peinando a la hija, con reflejos de otros planos detalle. Ambas imágenes pertenecen a la misma secuencia. (Fotogramas de Mekas, "Walden", 1969).

Walden no sigue ningún hilo narrativo convencional. Es un *collage* de imágenes montadas bajo la idea del recuerdo. La importancia de las imágenes radica en la nostalgia que generan, como resultado del tratamiento de cámara, así como de su yuxtaposición en el montaje. En este sentido, es fundamental la sensación de cotidianidad que da la cámara, reforzada mediante los intertítulos que utiliza Mekas ("una boda", "el circo", "era Nueva York en Invierno"), y se resignifica mediante sus comentarios evocativos, cargados de sueños de infancia, sensaciones o mínimas reflexiones. Los sonidos de calles y la música romántica con que acompaña los fragmentos, contribuyen a esta atmósfera melancólica.

Por lo demás, resulta interesante que los diarios de Mekas estén montados años después de ser filmados. El montaje se torna una herramienta de reconstrucción de la propia historia personal, un viaje hacia el pasado. De esta manera, hay un distanciamiento del sí mismo, un desplazamiento necesario donde, desde el presente, el autor se convierte en su propio extraño, en su propio "etnógrafo".

Las imágenes grabadas son su archivo personal, "encontrado" y resignificado desde el ahora, a modo de *found footage*. Además, el uso del blanco y negro o de los colores desteñidos, casi inexistentes, de las películas caseras, contribuye a esa idea de antigüedad, dándonos la impresión de que nos enfrentamos a imágenes residuales, en medio de un descubrimiento arqueológico del pasado del realizador.

La forma de montar de Mekas encarna el contenido mismo de la obra. No estamos frente a la representación unitaria de una realidad externa, sino frente a una representación de trozos de imaginario, en impresiones marcadas por la experiencia discontinua (Wees, 1993:50-52). Es la puesta en escena de la experiencia fragmentada del inmigrante, del extraño, que en vistas de mirarse a sí mismo en su identidad actual, vuelve a hacerse extraño al pensarse en sus recuerdos. Pareciera como si en ese doble movimiento de negación esperara encontrar la afirmación de lo que es: en la recontextualización de los fragmentos apropiados de su "realidad" personal, Mekas intenta enmendar a un ser humano escindido.

Los diarios de Jonas Mekas constituyen, pues, una reflexión sobre la memoria. Ahora bien, esta memoria no es sólo un reservorio individual, sino que alude también a una experiencia colectiva. Mekas reconstruye un imaginario propio, pero no excluyente. Es el testimonio de su familia, de Lituania, de su comunidad de amigos neoyorquinos de la *avant garde*, del inmigrante, del desarraigado. Es un imaginario que expresa su propia experiencia cultural, la que está distanciada del

espectador-otro, pero a la vez está íntimamente ligada con él. Es una experiencia que bien podría ser la nuestra, y es también por ello que nos conmueve.

Lo anterior se expresa en *Walden*, y particularmente en *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971–1972). En esta película, encontramos un *collage* de la transculturación. Nos presenta, entre otros, antiguas imágenes de sus padres en Lituania, yuxtaposiciones entre su vida urbana actual y el mundo rural de sus orígenes, así como recortes entre el mundo industrial moderno y las imágenes que evocan la infancia bucólica. Éstas últimas, a pesar de que no constan en el registro material, están presentes mediante sus comentarios en *off* (“...*Those were beautiful days...*”) y la reconstrucción visual del paisaje recordado, los campos, los caminos, los ríos, la familia y las casas.



Lituania: Vida cotidiana en familia
(Fotograma de Mekas, “*Reminiscences of a Journey to Lithuania*” 1972).

Este viaje a Lituania que ofrece Mekas, no es pues sólo un viaje a Lituania. Es un viaje a su pasado y a su identidad, a los conflictos que ha tenido para encontrar un lugar en el mundo, y a la superación de esos conflictos en el olvido cotidiano y en el recuerdo fílmico.

A modo de ejemplo: la película comienza, blanco y negro, en un bosque en EEUU. Caminando entre los árboles, recuerda ese momento en que “*for the first time I didn’t feel alone in America*”, vale decir, el momento en que al fin había logrado olvidar su hogar lituano, y aparentemente había podido separarse de él. Y entonces, mediante el montaje de sus archivos, nos traslada a sus primeros años en un multicultural Brooklyn (1950), nos recuerda mediante *voice over* que él no es de Brooklyn, y dando otro salto, nos lleva al campo, Lituania. Una casa, la familia extendida, la música folclórica. En seguida nos devuelve a sus amigos en Nueva York, sólo para trasladarnos de nuevo a Europa y a su madre. La *mamma*, filmada a colores, sentada frente a una iglesia, sonriente, los esperaba -señala- hace 25 años. Parece una presencia inmutable que acoge a los hermanos exiliados, la cámara la sigue, la fragmenta, pero parece no querer abandonarla. De este hogar, en realidad, nunca se ha desvinculado.



Lituania: La Mamma. (Fotograma de Mekas, "Reminiscences of a Journey to Lithuania" 1972).

El montaje es un viaje que viene y va, una mirada que no se encuentra decididamente en ninguna parte. Se yuxtaponen recuerdos de momentos dispares, se superponen cámaras y colores. Se entremezcla el discurso de la imagen, con el relato del narrador en *off*, la música y los intertítulos, todos implicando voces distintas de la misma y múltiple narración.

La nostalgia de la comunidad de la cual ha sido arrancado impregna la película, con un formato similar al que usa en Walden. Lituania parece inalcanzable, lejana, quebrantada en la memoria: "*Your faces remain the same in my memory. They have not changed. It is me who is getting older*"... se escucha como un hilo que va suturando esta colección poética.

Así, como una autoetnografía, la película media entre la historia individual y la social, entre la memoria y el tiempo histórico. En el proceso de revisión y remixtura de estas imágenes, Mekas se convierte en observador de realidades culturales que le competen, y es en sí mismo un exponente de ellas. Se podría situar tanto como el antropólogo que observa un fenómeno cultural (la migración), como el informante nativo (el migrante).

El modo de representación que elabora Mekas es pues, en sí mismo, una expresión de la cultura a la que pertenece. Su condición de viajero, de artista vanguardista, de hijo de campesinos lituanos, se nos aparece no solamente por los referentes "reales" que utiliza, sino sobretudo por la forma fragmentada de contar su historia.

Se construye entonces un documental reflexivo, fundamentalmente expresivo, apuntando a la reconstrucción de imaginarios personales y colectivos, en estas compilaciones de imágenes atrapadas por el realizador, fragmentos de la sociedad que él mismo representa. Es un registro destinado al descubrimiento emotivo del sí mismo, como sujeto entramado en un entorno sociocultural específico.

Documentales como etnografías

Una etnografía experimental, como la autoetnografía, implica una práctica cultural radical que reúne a la vez el interés por la innovación estética y la observación social. Es la misma operación que hace Mekas en sus diarios fílmicos, los cuales constituyen no sólo una obra de autoexpresión, sino también una reflexión sobre el arte y la cultura del realizador.

El Mekas fílmico se torna el eje articulador de un choque cultural. El rol de la identidad del sujeto en estas películas requiere la expansión de esta noción como su conformación cultural. De hecho, lo que unifica estos diversos textos es la juntura de identidades divididas, inseguras, plurales. La memoria y el viaje son medios a través de los que se explora esa identidad étnica siempre en tensión y en cuestión. Mekas revisita constantemente este ser lituano-migrante-neoyorkino, tradicional y moderno, occidental y oriental, sin un orden preciso, sino que mediante trozos de realidad imaginaria que dialogan en el recuerdo.

Consideramos que la experimentación en el formato de la obra de este autor se asemeja a la utilizada en la “nueva etnografía”, caracterizada por el eclecticismo y las visiones críticas o contradictorias, siguiendo también el modelo del *collage*. Esta etnografía, que asume que no puede escaparse de la representación, explora sus diversas posibilidades e incluso apela a la metarepresentación. Pone considerable atención a las mediaciones de la expresión y a la reflexión sobre la experiencia y el yo.

De la misma manera, los filmes de Mekas se centran sobre sí mismo, y al sumergirnos en su propia historia, también los “otros” que va observando se transforman en productos ficticios de su memoria. No hay realidad fuera de este sujeto que se la ha apropiado en el recuerdo, y es por eso que toda ella está impregnada por su nostalgia. Las imágenes cotidianas están llenas de su pérdida del pasado y su imposibilidad de estar en él, sellando de manera romántica su ego y sus deseos, en todos y todo.

¿Es este documental/etnografía experimental, entonces, un puro ejercicio narcisista? Cabe preguntarse si en este imperio inexpugnable de la subjetividad, es posible pensar en otra cosa, si es válida o fructífera. Especialmente si queremos vincular esta forma de hacer documental con la etnografía audiovisual. Desde la antropología social han surgido no pocas voces críticas, que disienten de esta forma de observación, la cual imposibilitaría la construcción de un conocimiento más o menos cierto sobre los otros, comparando comportamientos, creencias y culturas diversas.

Por otra parte ¿hasta qué punto podemos extremar el concepto de “etnografía”? Ya señalamos en un comienzo, que Mekas no es antropólogo, como tampoco el resto de los ensayistas audiovisuales a los que se ha tildado de etnógrafos. ¿Qué es, al fin y al cabo, una etnografía visual?

La definición del límite entre cine, cine documental y etnografía no ha estado exenta de dificultades. La práctica cinematográfica y la etnográfica se han nutrido la una de la otra a lo largo de su desarrollo. El “cine de lo real” se ha planteado frecuentemente posturas antropológicas, especialmente en torno al modo de trabajo, la construcción de la imagen y sus implicancias. Dentro de este marco, se ha construido la idea de un “cine etnográfico” cuyas características coinciden con las premisas sobre las cuales se fundó la práctica antropológica.

Así, cuando se habla de cine etnográfico, usualmente se hace referencia a un cine que habla de un “otro étnico”, vale decir, exótico y distante del observador, al que nos acercamos mediante la imagen cinematográfica. Este objeto se representa además de manera consistente con esa imagen, y quién lo representa esta autorizado

para ello. La legitimidad del documental etnográfico radica también pues en quién ha construido el texto.

La etnografía visual experimental supondría entonces un quiebre con los principios de las modalidades de representación que permitían categorizar un documental como “etnográfico”. Primero, se plantea la redefinición del objeto de estudio y el carácter de lo étnico. Mediante la constatación de la experiencia contemporánea del otro como cada vez más próximo, se asume que el exotismo está a nuestro lado y cada vez es más “nuestro”. El realizador, a partir de las imágenes recolectadas y reinterpretadas, habla de lo eminentemente antropológico: “el otro”, lo distinto, pero ya no a una lejana distancia, sino en lo extraño del sí mismo. El propio yo se desplaza en el otro y se ve cada vez de manera diferente, dinámica, al punto de que él mismo se hace exótico. Es la operación que realiza Mekas en sus películas, en esa búsqueda permanente de su propia identidad cultural: imposible, cortada, revuelta.

Lo anterior implica, en segundo lugar, la suposición de que el etno-realizador es necesariamente parte de la obra, y que introducirla explícitamente en ella no la aleja de la “realidad”, sino que se manifiesta como un nuevo tipo de realismo: el que asume que nuestra mirada sobre la realidad, con cámara o sin ella, está mediada por la subjetividad. Se evidencia entonces que toda etnografía audiovisual se construye desde un saber previo y nunca es sólo un registro de otro.

Ahora bien, aún cuando se consideren válidos los argumentos anteriores, abriendo paso a nuevos formatos etnográficos, es la cuestión del “punto de vista antropológico” la que parece seguir definiendo lo que se considera etnografía. El concepto de etnografía se refiere originalmente a la descripción de un pueblo, que en un principio consistía en una operación de rescate cultural, un registro enciclopédico que fue cobrando nuevas dimensiones a medida que iba mutando la disciplina. La continuidad del concepto radica en la intencionalidad de una mirada, que intenta comprender el fenómeno cultural.

Hemos visto, en el caso de Jonas Mekas, cómo el documentalista justamente trata problemáticas, tensiones y reflexiones propios de esta mirada antropológica. Es este punto de vista lo que gatilló la idea de Russell referida al inicio de este trabajo, considerando sus documentales como “etnográficos”. Sin embargo, hay algo ausente en esta apreciación y es que el punto de vista antropológico sobre la cultura ha tenido, desde los albores de la disciplina, una pretensión de cientificidad. Vale decir, una intencionalidad marcada por la búsqueda de las causas, razones y diferencias culturales, bajo el marco de ciertos criterios compartidos por una comunidad legitimada. Russell, filósofa, no tiene inconvenientes en señalar que el cine de Mekas puede ser etnográfico, pues ha vaciado el término de sus connotaciones científicas. Para la mayoría de los antropólogos, sin embargo, la “etnografía” en estricto sentido (esto es, en un sentido por y para nuestra disciplina) supone a un realizador autorizado, que tiene el monopolio de una versión fiable de la realidad: el antropólogo.

Esta última aseveración no está exenta de problemas. Por una parte, obviamente, nos refiere a la posibilidad efectiva de la antropología como ciencia, discusión que no pretendemos tratar aquí. Por otra, evidencia cómo las modalidades de representación han llevado a los integrantes de la disciplina a validar algunas piezas de cine

etnográfico sobre otras. Es notable cómo parece haber menos inquietud dentro de la comunidad antropológica cuando se denomina a “*Nanook of the North*” (1922) como la primera película etnográfica del mundo, aún cuando su autor, Robert Flaherty, no tiene formación antropológica ni pretensiones científicas. En este caso, son las convenciones visuales con que se construye el documental, así como el referente de la imagen (los exóticos *inuit*) lo que conduce a aceptar con menos reparos esta calificación.

Una de las formas en que los antropólogos se han enfrentado de esta cuestión es suspendiendo el problema, desplazándolo y definiendo a los trabajos de estos autores ya no como propiamente etnografías, sino como fuentes etnográficas (Nichols, *op. cit.*: 83). En esta línea puede analizarse, tal como pretendimos hacer en este trabajo, la imagen de documentales como los de Mekas desde un punto de vista antropológico, considerando que estudiamos artefactos culturales. Así, podríamos suponer que el hecho mismo de la formulación de “autoetnografías” es un dato que habla de nuestra cultura contemporánea. En un mundo que se visualiza como escindido, el “yo” de identidad fragmentada puede entenderse como una manifestación de esta cultura.

En este sentido, ya no sería tanto el referente de las imágenes sino la imagen misma, la que es digna de análisis, pues es la imagen como producto cultural la que nos permite la comprensión de lo humano en su contexto actual. No es sólo el contenido, abordado de manera aparentemente objetiva, el que nos da cuenta de la realidad de los otros, como pretendía el documental etnográfico clásico (“*estos son los yanomami*”, “*estos son los inuit*”). Es la forma de construcción de esas imágenes la que nos habla de su cultura, y en esa misma línea, es la forma en que nosotros construimos imágenes, la que habla de la nuestra sociedad y del mismo quehacer antropológico. Si viéramos no *a través* de la película, sino la película *en sí misma* como una representación cultural, se reorientaría la cuestión, pues entonces podríamos analizarla como un constructo social y no sólo autorial, a pesar de la insistencia en la subjetividad de la realización. Esto es aplicable, asimismo, a todo documental etnográfico, validado o no como tal por la comunidad de antropólogos.

La cuestión de si es etnográfica o no una construcción audiovisual, va a depender entonces de la interpretación de lo que significa nuestra disciplina. Los elementos de juicio se relacionan con las definiciones epistemológicas de la misma, y nuestra concepción sobre qué tipo de conocimiento construimos. Por lo demás, ello también se relaciona con el supuesto de que la antropología debe necesariamente identificarse con la etnografía, asumiendo que hay una equivalencia plena entre interpretación antropológica y registro etnográfico. Esta tesis es también debatible y la reflexión en torno a ella podría dar nuevas luces en cuanto a la pertinencia de las concepciones sobre la práctica etnográfica, planteadas en este ensayo.

Bibliografía

Clifford, James. 1988. **Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna.** Editorial Gedisa, Barcelona, España.

Clifford, James y Marcus, George (ed.). 1986. **Writing culture : the poetics and politics of ethnography: a school of american research advanced seminar.** Editorial Berkeley, University of California Press, USA.

Gutiérrez Camps, David. **Jonas Mekas y el underground neoyorkino. Una actitud nueva.** Revista *enfocarte.com* n°27, año 2006. <http://www.enfocarte.com/6.27/cine.html>, visitado el 8 de julio de 2008.

Marcus, George y Fischer, Michael. 2000. **La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas.** Editorial Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.

Nichols, Bill. 1991. **Representando la realidad.** Indiana University Press, USA.

Nichols, Bill. 1994. **Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture.** Indiana University Press, USA.

Piault, Marc Henri. 2002. **Cine y antropología.** Editorial Cátedra, Madrid, España.

Russel, Catherine. 1999. **Experimental ethnography: the work of film in the age of video.** Duke University Press, London, England.

Taussig, Michael. 1995. **Un gigante en convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente.** Editorial Gedisa, Barcelona, España.

Wees, William. 1993. **Recycled images. The art and politics of found footage films.** Anthology Film Archives, New York city, USA.

Filmografía

Flaherty, Robert. 1922. **Nanook of the North.** [35 mm] 79 min. USA- Francia.

Mekas, Jonas. 1969. **Diaries Notes and Sketches (Walden).** [16 mm] 177 min. Francia-USA.

Mekas, Jonas. 1972. **Reminiscences of a Journey to Lithuania.** [16 mm] 88 min. UK- Alemania oriental.

Rouch, Jean y Morin, Edgar. 1960. **Chronique d'un été.** [35 mm] 85 min. Francia.