



Mimesis en el cine etnográfico: imitación, acción de representación y poder. Un enfoque desde la antropología audiovisual contemporánea

Franco Passarelli¹

Resumen

El presente artículo se plantea como un ejercicio comparativo de diferentes perspectivas acerca del concepto de *mimesis* y sus implicaciones en la historia del cine etnográfico. Se trata de un análisis teórico-metodológico donde se discute, en primera instancia, a la mimesis como imitación, luego como acción de la representación, y por último, como poder. Cada una de estas acepciones tiene su correlato en la historia del cine etnográfico, marcando las perspectivas teóricas de cada momento.

De este modo se presentan tres sentidos de la mimesis desde campos académicos diferentes (principalmente el audiovisual, el teatral y el antropológico), los cuales se complementan en diversos puntos. Su estudio se hace relevante para re-pensar tanto la práctica antropológica como artística desde la antropología audiovisual contemporánea.

Palabras clave: cine etnográfico, mimesis, representación, antropología audiovisual.

Abstract

This article is a comparative exercise of different perspectives about the concept of mimesis, and its implications in the history of ethnographic cinema. It is a theoretical and methodological analysis, where mimesis is discussed as imitation at first, then as representation action and finally, as power. Each of these meanings has its correlation in the history of ethnographic cinema, marking the theoretical perspectives of each moment.

In this way, three senses of mimesis are presented from different academic fields (mainly audiovisual, theatrical and anthropological), but they complement each other in different points. His study becomes relevant, to rethink both anthropological and artistic practice from contemporary Audiovisual Anthropology.

Keywords: Ethnographic cinema, mimesis, representation, audiovisual anthropology.

¹ Magíster. Investigador del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI-Conicet/UNNE). Chaco, Argentina. Dirección electrónica: fpassarelli6@gmail.com

Introducción

Este artículo se plantea dentro del campo de la antropología audiovisual, inserto en las áreas de estudio sobre cine etnográfico y representación. El objetivo del trabajo es comparar diferentes perspectivas teóricas y metodológicas acerca del concepto de mimesis y sus correspondientes consecuencias en la historia del cine etnográfico. Se trata de un escrito que apela a pensar desde los límites entre la filosofía, los estudios fílmicos y la antropología algunos conceptos transversales que resultan significativos en el contexto contemporáneo de la antropología audiovisual.

Desde hace veinticinco siglos, la mimesis es objeto de un proceso permanente de definición y redefinición, de aprehensión y desapropiación, tanto por parte de quienes se dedican a la reflexión como a la práctica del arte (Suñol, 2008, p. 1).

Sin lugar a dudas la categoría de mimesis es frágil en la contemporaneidad por su polisemia histórica. En este ensayo no pretendo abordar en profundidad cada una de las capas analíticas de todos los significados que engloba dicha palabra, simplemente me referiré a tres de ellos, desde un punto de vista somero, donde se esbocen algunas líneas que pueden resonar en la antropología audiovisual.

Este ensayo no se trata de un trabajo filosófico arduo, sino estrictamente del desarrollo de una serie de supuestos que hacen repensar tanto el campo antropológico como artístico desde el estudio del cine etnográfico. Por ende, estudiar el concepto de mimesis como categoría transfronteriza toma relevancia para ver cuáles de las acepciones estamos utilizando como investigadores y de qué forma son reformuladas en nuestros contextos locales. Sirve también para pensar el *que-hacer* tanto antropológico como audiovisual a partir de sus discusiones teóricas.

Tomo de referencia a tres autores que abordan el concepto de mimesis desde diferentes perspectivas: David Bordwell, Denis Génoun y Michael Taussig. El primero es un teórico e historiador de las artes audiovisuales, de origen

norteamericano. Posicionado desde las teorías “neoformalistas” ha contribuido a los estudios fílmicos planteando una nueva metodología para el análisis audiovisual. En el presente artículo acudo a su libro *La narración en el cine de ficción* (1996), donde sintetiza gran parte de sus ideas sobre el método y la teoría en el análisis cinematográfico. Por otro lado, Denis Génoun es de origen argelino y ha vivido casi toda su vida en Francia. Es director y teórico del campo teatral, por lo que la mayor parte de su obra escrita se centra en dicha disciplina. En este artículo elijo abordar su libro *O Teatro É Necessário?*² (2004[1997]), donde sienta las bases de su método. Finalmente, referencio al antropólogo australiano Michael Taussig, quien en su libro *Mimesis and alterity* (1993) analiza desde diferentes perspectivas cómo se han construido dichos conceptos.

Sumado a las ideas de cada autor, voy a poner en discusión algunas películas y directores canónicos de la historia del cine etnográfico,³ comprendiendo cuáles son los intercambios y cruces. Vamos a ver cómo el concepto mismo de cine etnográfico nace desde la mimesis como imitación de la realidad y durante los años sesenta esta concepción cambia. A partir de allí, se concibe a la mimesis como la acción de un acto cognitivo y por lo tanto queda revelado tanto el dispositivo como el punto de vista del autor/investigador. Por último, desde los estudios etnográficos, la mimesis entra en juego como poder, transformando así su estatus ontológico.

Mimesis como imitación

Voy a comenzar con los postulados que hace David Bordwell en su libro *La narrativa en el cine de ficción* (1996) acerca de la *teoría mimética*. Para entender cómo se ha formado este modelo, el autor parte de los postulados de *La Poética* de

2 Cito la versión en lengua portuguesa del libro porque todavía no ha sido traducido al español y fue la referencia consultada para este ensayo.

3 Utilizo el término “canónicos” ya que tanto los filmes como los directores se repiten en la bibliografía específica sobre el tema (Ardevol, 2006; De Brigard, 2003; Durlington y Ruby, 2011; Griffiths, 1996 y 2002; Guarini, 1985; Guarín Martínez, 2012; Heider, 1976[2006]; Mead y Bateson, 2006; Russell, 1999).

Aristóteles, donde el filósofo griego distinguía entre los medios de imitación, el objeto de imitación y el modo. En este sentido, el concepto de mimesis refería a cómo a partir de los medios (lenguaje oral, escrito, visual o acústico) se imitan las propiedades del referente, del objeto de imitación. *La mimesis funciona entonces como sinónimo de imitación de la Naturaleza*. Para Bordwell (1996, p. 4) podemos ver las suposiciones de la teoría mimética en el teatro griego ateniense del siglo V a. de C. El teatro se establece como un “lugar para ver”, donde se intentaba por ejemplo a partir de la escenografía establecer proporciones que respeten las “leyes naturales” de la visión. La producción del espectáculo visual a partir de la visión propia del espectador “inaugura una teoría mimética de la narración en las artes visuales” (Bordwell, 1996, p. 4). Este modelo se proyecta en la pintura del Renacimiento a partir de la invención de la perspectiva, y por lo tanto, de un punto de vista común a todos los espectadores, un “testigo imaginario fijo” (Bordwell, 1996, p. 5) que mira la escena. Luego el autor analiza la prosa de ficción durante este mismo periodo y por último llega, a principios del siglo XX, al cine. Siguiendo esta genealogía teórica, tanto en el cine de ficción como en el documental, la teoría de la mimesis se vería reflejada en el modelo del “observador invisible” propuesto por Pudovkin en los años veinte. Allí el mencionado autor sugiere que la cámara mira como el espectador, se mueve a la altura media de la visión humana, los cortes del montaje son invisibles y continuados y el testigo siempre respeta la acción desde el lado que le corresponde en la regla de los 180 grados.

El espacio es continuo, homogéneo, orientado. La idea es que el espectador —dado que la escena y las dimensiones están cortadas a la medida de *su ojo* (“cámara a la altura de los ojos”)— no corra ningún riesgo de perderse, al igual que los actores, y tampoco este los pierda de vista. Se trata del espacio mismo de la comunicación hablada, el área de la circulación de la palabra tal como la representación burguesa (Broadway, entre otros, para lo que nos atañe) la ha codificado en cuanto *escena del diálogo* “[...] Inevitablemente para pasar de un plano a otro, de un ángulo a otro

y escamotear la marca del salto, es preciso a la vez cortar y borrar el corte” (Comolli, 2010[1972], pp. 267-268, cursivas en el original).

De este modo, el observador invisible va a tener la misma experiencia que tuvo el realizador. Bajo este modelo entiendo a la mimesis entonces como la capacidad que tiene la cámara de captar la realidad “tal cual es”; la relación entre representación y realidad es 1:1. El objetivo es, en síntesis, entender a la representación como copia fiel de la realidad, como *imitación*. “Pudovkin afirmaba que, utilizando las percepciones del observador invisible, el estilo filmico podía imitar la experiencia ordinaria. El plano correspondería a un dato perceptual en bruto. El montaje imitaría, pues, a un proceso psicológico, el del cambio de atención” (Bordwell, 1996, p. 9).

La antropología de principios del siglo XX vio una ventana en el mencionado modelo mimético de representación ante el problema de la “cientificidad” de sus trabajos. La observación científica, como herramienta teórica/metodológica propia de la antropología, quedaba materializada en las imágenes y los sonidos,⁴ donde los “viajes audiovisuales” (Passarelli, 2017) que habían vivido los expedicionarios académicos se podían volver a repetir. Por lo tanto con estos primeros investigadores surgió el cine etnográfico, y así, los cánones del mismo (en cuanto metodología de investigación, representación y contexto de circulación)⁵ quedaron anclados a este modelo. Algunos de los referentes del cine etnográfico de principios del siglo XX que se enmarcan dentro de esta forma son Félix Regnault (antropólogo, prehistoriador y físico francés), Alfred Haddon (zoólogo inglés), Franz Boas (antropólogo norteamericano de origen alemán) y Margaret Mead

4 Si bien a comienzos del siglo XX no existía el cine sonoro, las imágenes y los sonidos podían ser registrados por diferentes medios. Mientras que las primeras eran grabadas con el cinematógrafo, los segundos eran tomados por el fonógrafo.

5 Los cánones del cine etnográfico moderno (que se repiten hasta el día de hoy) indican que debe participar necesariamente un antropólogo en el proceso de producción, el filme debe partir de una investigación sistemática, su representación debe ser mimética y su circulación debe ser cerrada solo al ámbito académico (Heider 1976).

(antropóloga norteamericana).⁶ Estableciendo un paralelismo con el planteamiento de la antropóloga ecuatoriana María Fernanda Troya (2011) en su análisis sobre las fotografías etnográficas de Paul Rivet, estos primeros filmes fueron agrupados por la ubicación geográfica, el área temática y el grupo estudiado dentro de los grandes archivos museísticos de París, Londres y Nueva York. Las películas eran valoradas únicamente como depósitos de información antropométrica y cultural y se mantenían sostenidas en teorías evolucionistas, difusionistas y funcionalistas al interior de nuestra disciplina.

A continuación veremos cómo a mediados del siglo XX la concepción de mimesis cambia y por lo tanto también las películas etnográficas. Los realizadores/investigadores ya no intentan imitar a la Naturaleza, sino revelar y poner en evidencia el proceso de imitación.

Mimesis como acción de representación

El segundo modelo de mimesis que voy a discutir es el que propone Denis Guénoun a partir del libro *O Teatro É Necessário?* (2004). En la introducción, el autor discute cómo los griegos no utilizaban la palabra “teatro” como un género similar a la escritura o a una noción común de tragedia y comedia. El teatro era solo el espacio físico donde se producían las obras y por lo tanto los asistentes iban con el fin de ver historias míticas conocidas, como *Edipo* o *Electra*. La identificación psicológica con un personaje por parte de los espectadores, como se configura en la actualidad, es posterior al teatro griego. Esto se produjo en la época del Renacimiento con la invención del teatro de salón, donde se impulsó la idea de “drama”. A este tipo de teatro se lo llamó “naturalista” y continuó como el modelo dominante hasta la modernidad. Por lo tanto, hablar de “teatro griego” desde el sentido que nosotros lo conocemos en la actualidad sería un error. Lo mismo sucede en el modernismo con

la palabra representación. Actualmente la entendemos como una separación entre lo que es representado (el objeto, la idea) y la acción de representar (pintura, música, etc.). Pero esta acepción no siempre ha sido así. Según Guénoun, retomando la definición aristotélica, representar (“hacer teatro”) y ver (“ver teatro”), es parte de lo mismo, no hay una separación dicotómica entre ambas acciones.

De este modo cambia completamente el concepto de mimesis como *imitación* de la acción de representar sobre el objeto representado, para entenderla como *acción de la representación de la acción*. La mimesis es al mismo tiempo acción de representación y representación. Por lo tanto no se pretende que el espectador esté en un “punto o” de observación, donde lo representado le sea copia fiel de la experiencia, sino que se busca la acción del espectador a partir de su razonamiento con la historia narrada en la obra.

Aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: *aprender algo es el mayor de los placeres* no solo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es de este o aquel modo (Aristóteles, cap. IV, el subrayado es mío).

Si llevamos este razonamiento de Aristóteles al teatro, siguiendo la interpretación de Guénoun, vemos que la acción de representación se produce a partir de un esfuerzo cognitivo de razonamiento donde el espectador busca entender la historia y su representación, provocando *placer*. Aquel ve, razona, y por lo tanto eso es lo que le causa placer (Guénoun, 2004). La acción de identificación se produce a partir del re-conocimiento de las lógicas de las acciones y de las relaciones internas de la obra, que es el principio de verosimilitud. “La verosimilitud es la necesidad que resulta de lo que se podría llamar la lógica de

⁶ Al mismo tiempo histórico corresponden cineastas que han realizado producciones que pueden ser consideradas etnográficas (Ruby, 2000) pero que pertenecen al ámbito del cine documental, como Robert J. Flaherty y Edward S. Curtis.

las acciones, que permite a los espectadores razonar, concluir y sentir placer en esta deducción” (Guénoun, 2004, p. 30, traducción propia).

Por lo tanto, el placer que produce es un placer teórico, cognitivo, no estético en el sentido moderno. La catarsis da un giro y pasa de estar ligada con el proceso de conocimiento a ser parte de un espectáculo bajo el teatro moderno. Resolver las tensiones sociales a través del miedo o de la pasión son invenciones modernas. Esto es justamente lo que rescata el cine “clásico” de Hollywood a través de la figura de un héroe y de una estructura clásica de narración con introducción, nudo y desenlace.

Volviendo a la catarsis como acto cognitivo, vemos que su continuación en el teatro está dada por el dramaturgo Bertolt Brecht (Alemania, 1898-1956). Este autor explora la posibilidad de la representación como acto de presentación en vivo. Algunas de las estrategias que utiliza es que los personajes representen una parte de la obra como tales y luego revelen su voz como actores; se dirijan a la platea y hablen con el público, y por lo tanto eliminan la “cuarta pared”; y también, problematizan la construcción de “tipos sociales” (estereotipos).

Uno de los puntos en que difiere Guénoun con respecto a la teoría de la mimesis que plantea Bordwell, es que el autor norteamericano toma como obra fundadora *La Poética* de Aristóteles para la teoría mimética. Según Bordwell, en la época del Renacimiento se produce el código realista. Sin embargo, como he desarrollado brevemente desde la interpretación de Guénoun, el pensador griego no concebía a la mimesis en ese sentido y por lo tanto su interpretación posterior no tiene que ver con sus orígenes.

El significado Renacentista de la definición de mimesis, siguiendo a Guénoun, puede ser más cercana a la de Platón. El filósofo griego sí separaba referente de imagen, considerando a la imagen como no verdad, como ficción, como falsa. Para Platón el mundo de las ideas era el verdadero, mientras que el de las imágenes era falso. Las imágenes son simulacros de ideas (que serían

lo real), pero nunca las pueden contener. Entonces, a partir de esta definición la representación es vista como falsa. En este sentido alude a la definición moderna de mimesis como imitación, en un intento por acercarse a lo “real”, que sería la idea misma. La acción de representación quedaría a un lado de la representación, preponderando romper la distancia entre esta y el referente.

En Bordwell, sin embargo, aparece otro modelo opuesto al mimético, que es el *diegético*. La teoría de la diégesis, según Bordwell, comienza con Platón, donde se hace evidente la voz del autor que narra la historia (puede ser un personaje que hable por él, como en el drama, o como en la poesía, narrar con su propia voz). La teoría de la diégesis se retoma a principios del siglo XX con los formalistas rusos⁷ y la explicitación del autor como productor. También Bordwell ve al teatro de Brecht como continuador de estos principios.

Finalmente, es posible ver la “literalización” del teatro de Brecht —el uso de la estructura episódica, comentarios de voces superpuestas e inserción de títulos— como una táctica para mostrar el aspecto diegético que las concepciones aristotélicas del teatro habían borrado (Bordwell, 1996, p. 16).

En síntesis, el giro que le da Guénoun a la concepción de mimesis, alejándola de la imitación, se puede ver en la teoría diegética de Bordwell. Los orígenes de ambas acepciones para los autores son diferentes. Mientras que el primer autor retoma los postulados de Aristóteles y critica los de Platón, el segundo hace el proceso inverso estableciendo la teorización de Platón como fundante de la diégesis.

Ahora bien, ¿cómo se aplica esta forma de entender la mimesis al cine etnográfico? El punto más importante es que a partir de este giro el

7 La teoría soviética del cine, iniciada a principios del siglo XX, propone un nuevo tipo de representación: la constructivista. A partir de explorar los límites de las herramientas de las artes audiovisuales (especialmente el uso del montaje), la teoría constructivista del cine va a cuestionar al paradigma mimético creando una nueva forma de representación, donde el realizador se revela ante los ojos de la audiencia. Asimismo, los espectadores pasan a ocupar un rol activo a partir del análisis histórico y político de la obra en su contexto.

realizador *revela el dispositivo de producción*, dando cuenta de que la obra audiovisual es una representación. Dentro del campo del cine etnográfico, el realizador que ha sintetizado este debate fue el antropólogo-cineasta francés Jean Rouch en los años sesenta. Fundador de la antropología (audio)visual y del cine etnográfico como tal, utiliza la cámara (y el montaje) desafiando a la mimesis de la realidad y buscando provocar el efecto contrario, revelar el dispositivo de filmación.

Podemos ubicar la figura de Rouch entre el paradigma mimético y el constructivista, ya que juega con la mimesis con el fin de activar en el espectador un acto cognitivo, no simplemente una catarsis. La mimesis en la obra de Rouch es al mismo tiempo acción de representación y representación. Por lo tanto no se pretende que el espectador esté en un “punto o” de observación, donde lo representado le sea copia fiel de la experiencia, sino que se busca la acción del espectador a partir de su razonamiento con la historia narrada en la obra.⁸

Con este razonamiento, el espectador identifica en los filmes de Rouch el dispositivo de filmación, el posicionamiento del realizador y la totalidad de su realización como una representación, en el sentido constructivista.⁹

A partir de este giro epistemológico, que Rouch (1985) esbozaba en la antropología audiovisual, pero que en la antropología (textual) llegaría a consolidarse hasta los años ochenta, con la llamada “crisis de la representación”, surgen nuevas formas de trabajar etnográficamente. De este modo aparecen realizaciones colectivas, performativas, colaborativas, especulativas, experimentales, autoreflexivas, artísticas y digitales. Son numerosos los trabajos que se despliegan a

partir de este giro, que por cuestión de espacio no los voy a desarrollar en este escrito.

Sin embargo el objetivo de este apartado fue dejar en claro que cambia la concepción de la representación de la realidad en el cine etnográfico, a la par que se transforma la concepción de mimesis, lo que da cuenta de una nueva posición entre el investigador, el sujeto filmado y el contexto de la investigación.

Mimesis como poder

Desde un punto de vista cosmogónico nativo, Michael Taussig, en su libro *Mimesis and alterity* (1993), abre aún más la definición de mimesis. El autor toma como referencia los trabajos etnohistóricos con los Kuna, un grupo indígena que habita en Colombia y Panamá. Ellos tallaban (y tallan en la actualidad) figuras en madera con representaciones de animales, plantas y personas extranjeras a la comunidad, con el fin de controlarlos. También utilizan estos objetos para abrir portales con espíritus y realizar curaciones. Otro de los ejemplos etnográficos con los que labora es con los Mbri en Nigeria, donde se centra en una figura cerámica llamada *White man from the ground*.

Taussig además utiliza ejemplos fílmicos y propone dos películas que resultan paradigmáticas para la historia del cine etnográfico: *Los maestros locos* (Rouch, 1955), filmada con los Songhay en Ghana a partir de un ritual llamado Hauka, y *Trobriand Cricket* (Kildea y Leach, 1975), realizada en la costa este de Nueva Guinea, donde los indígenas se re-apropian de las formas de juego (entre otras cosas) de los invasores ingleses, y con ello devuelven la imagen de la violencia colonial.

Las investigaciones de Taussig se focalizan en producciones en las cuales “occidente” es visto a través del espejo de los “otros”. Esos “espejos” consisten en manufacturas, rituales, juegos, entre otras cosas que producen las comunidades indígenas con el fin de poder controlar y retornar la imagen de los antropólogos “blancos de occidente”. De esta forma, Taussig se encarga de eliminar el viejo anhelo del trabajo antropológico

8 Rouch tiene una gran influencia teórica a partir de las obras de teatro de Bertolt Brecht (1898-1956).

9 Otros documentales latinoamericanos que trabajan bajo este modelo teórico de forma contemporánea son *Los Rubios* (Argentina, 2003) de Albertina Carri, donde los actores explicitan a cámara el personaje que van a interpretar. Pienso también en falsos documentales como *Agarrando pueblo* (Colombia, 1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, donde se revela el dispositivo de puesta en escena y se parodia hasta el extremo a los “tipos sociales”.

de querer dominar “su(s) objeto(s) de estudio”, ya que se desarticula la figura del yo, que ahora es definido y consolidado dentro del alter. A continuación voy a desarrollar la idea de mimesis como control de lo real.

Para Taussig (1993), mimesis significa poder. Poder que ejercen las comunidades a través de los objetos y los rituales (entre otras cosas) para controlar el plano de “lo real”. La idea principal es que el objeto/representación tiene el poder sobre el retratado y allí toma el control de él. A partir de poseer el objeto hay una capacidad de agencia sobre la realidad, una apropiación. Podríamos decir que Taussig niega el concepto platónico de imagen como falsa, ya que la considera como real, como cosa, y que actúa directamente sobre el mundo mismo. La representación, entonces, tiene acción, no pertenece al mundo de lo falso, sino de lo real. En este sentido se representaba a algo o a alguien *imitándolo* (Bordwell) pero también se adquiría un control sobre el objeto representado, que estaba en el plano de lo espiritual (*acción de representar* en Guénoun).

A partir de esto, Taussig se pregunta: ¿qué pasa cuando los “Otros” nos representan a “Nosotros”? Ahí es cuando “Nosotros” nos transformamos en “Otros” y la *alteridad*, entendida desde los parámetros de los inicios de la antropología, se debilita. La alteridad no es fija, se construye en la relación. “La alteridad también tiene una gran capacidad, como espíritus Cuna, de eludir la fijación” (Taussig, 1993, p. 236).

Ahora el “Otro” está dentro del “Nosotros” y la antropología debe hacer el proceso inverso. El autor propone un ejercicio autoreflexivo, donde el investigador está obligado a preguntarse a sí mismo para poder interrogar al “Otro”.¹⁰ ¿Qué pasa cuando el “Otro” se representa a sí mismo?, o ¿qué sucede cuando el “personaje” se representa a sí mismo?, y ¿qué se produce cuando “Nosotros” nos representamos a “Nosotros” mismos?, o ¿qué ocurre cuando el “actor” se

representa a sí mismo? Al mismo tiempo que se debilita la idea dicotómica de alteridad fija bajo la fórmula *Nosotros ≠ Otros*, se debilita la idea de mimesis como realidad = representación. En síntesis, la representación mimética para Taussig hace perder al “Otro” y por lo tanto la alteridad queda desplazada.

Conclusiones

Hemos visto cómo las diferentes posiciones con respecto a la mimesis cambian el significado del concepto de cine etnográfico a través de la historia. A nivel general, establecer un diálogo entre las diversas acepciones de esta idea desde la antropología audiovisual sirve para desnaturalizar definiciones que tenemos incorporadas como investigadores. Se trata de un ejercicio que permite cuestionar ciertas estructuras representacionales que vienen siendo canónicas en el cine etnográfico para ponerlas en juego con los debates contemporáneos.

Seguir repitiendo el modelo mimético por imitación implica una serie de supuestos que no debemos dejar de pensar. Se trata de concepciones asociadas a la construcción de realidad y alteridad, que sin lugar a dudas implican discusiones antropológicas profundas. Por ende, no hay un solo modo de hacer cine etnográfico ni de hacer etnografía, por lo tanto la elección del modelo que uno quiera seguir es responsabilidad de quien lo realiza.

En torno al debate disciplinar de cómo pensar/hacer etnografía visual, o a la inversa, cómo analizar etnográficamente un filme (o cualquier otra representación audio-visual), este trabajo sirve para intuir ciertas redes de conceptos asociados que cimientan los análisis artísticos y antropológicos en las investigaciones académicas. Conceptos como realidad, representación y mimesis quedan necesariamente conectados (y cuestionados) por los debates contemporáneos en torno a la subjetividad, la reflexividad y la acción de representación. Si bien las categorías de representación y mimesis han sido históricamente abordadas desde los estudios estéticos, y más contemporáneamente por las artes visuales

¹⁰ Algunos ejemplos contemporáneos de filmes autoreflexivos que desafían los límites de la representación antropológica son *Cuaterros* (Carri, Argentina, 2003) y *No intenso ahora* (Moreira Salles, Brasil, 2017), entre otros.

y audiovisuales, la antropología se ha nutrido de gran manera estableciendo puentes teóricos y conceptuales con dichos análisis.

Como hemos visto, especialmente a partir de la “crisis de la representación” en los años ochenta, la antropología se ha cuestionado desde sus raíces las formas de pensar y representar al “otro”. Por lo tanto, los estudios estéticos, visuales y audiovisuales han nutrido de gran manera los análisis antropológicos post-“crisis de la representación”. En un “ida y vuelta” permanente entre ambas disciplinas, la antropología también ha alimentado de gran manera a las artes visuales y audiovisuales, poniendo en juego las relaciones de poder en la representación, promoviendo procesos de producción compartidos y aportando herramientas metodológicas (principalmente el trabajo de campo) a la investigación y producción artística.

Consecuentemente el cruce y el debate entre ambos campos, como son el antropológico y el artístico, enriquecen cada vez más a ambos. El concepto de mimesis resulta transversal y por esa razón lo he tomado para el análisis. Para concluir, quiero formular algunas hipótesis que voy a seguir desarrollando en próximos trabajos.

Veo que durante la historia del cine etnográfico ha habido una de las definiciones de mimesis que ha prevalecido sobre las otras. A mi entender, la definición de mimesis como imitación es la que seguimos reproduciendo desde el cine etnográfico contemporáneo. Si bien como hemos notado hay un quiebre histórico en esta definición, todavía faltan más trabajos audiovisuales que partan desde el campo antropológico y planteen estas discusiones.

Los festivales de cine etnográfico siguen estando dominados por películas observacionales y de cine directo, donde el narrador y el dispositivo quedan totalmente ocultos. De este modo se insiste en reproducir a la mimesis como imitación, y por lo tanto se continúa dando vida al paradigma positivista. Además persiste un gran desconocimiento a nivel general y nos cuesta pensar en nombres diferentes a los que ya conocemos

como “clásicos” en la historia del cine etnográfico.” Se trata entonces de pensar quién escribe la historia. De acuerdo con Didi-Huberman (2014):

En esa situación, la desesperación lúcida —el “pesimismo”, la “tristeza”, dice simplemente Benjamin— consistía en reconocer que la historia legible por el mayor número es escrita ante todo por los vencedores, ese “enemigo [que] no ha terminado de triunfar” y cuyo “botín” corre muy rápidamente el riesgo de identificarse con todo “lo que llamamos bienes culturales”. (pp. 28-29)

La disputa por el lenguaje, en este caso el audiovisual, me hace preguntar: ¿hasta qué punto no estamos repitiendo hoy en día el lenguaje mimético del ganador de la historia? El cine etnográfico queda directamente implicado en este debate, dando cuenta de que muchas de sus películas “canónicas” caen dentro de la primera definición de mimesis.

¿Qué pasa cuando el explotador impone su vocabulario al explotado, cuando el indocumentado se ve obligado a declinar su estado civil con las palabras escogidas por el funcionario de la Prefectura, y solo con ellas? (Didi-Huberman, 2014, p. 20).

Por lo tanto propongo que la toma de decisiones del proceso de producción, del modo de representación y de la circulación del filme etnográfico no sea aleatoria. Se trata de tener una reflexividad sobre las tres instancias debido a que ese posicionamiento nos marca desde qué perspectiva estamos hablando.

El tamaño del encuadre, el punto de escucha de los personajes, la elección del lente, el movimiento o no de la cámara, entre otras herramientas del lenguaje audiovisual, deben ser usadas con criterio en función del proceso de investigación y del contexto de circulación elegido. La idea es establecer una coherencia teórica y metodológica, donde no se dejen de lado las discusiones

ii Sin embargo, no creo que haya que dejar de lado a los “clásicos” de nuestra disciplina, todo lo contrario, es necesario estudiarlos desde sus diálogos con los problemas históricos, antropológicos y formales de la época.

sobre la construcción de la realidad y el posicionamiento del sujeto realizador.

En síntesis, propongo que debemos pensar nuestra propia figura como investigadores/realizadores, donde la mimesis puede ser reconfigurada a partir de la propia experiencia. Se trata de desanclar la mirada donde la representación es igual a la realidad y poner de manifiesto las preconcepciones de aquellos que construimos conocimiento por y en las imágenes-movimiento.

Referencias

- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Editorial UOC.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Comolli, J-L. (2010). *Cine contra espectáculo*. Manantial.
- De Brigard, E. (2003). The history of ethnographic film. En: P. Hockings (ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton de Gruyter.
- Durington, M. y Ruby, J. (2011). "Ethnographic film". En: M. Banks y J. Ruby (eds.), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. University of Chicago.
- Griffiths, A. (1996). Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The Early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer. *Visual Anthropology Review*, 12, 18-43. doi:10.1525/var.1996.12.2.18
- Griffiths, A. (2002). *Wondrous difference: cinema anthropology, & turn-of the century visual culture*. Columbia University Press.
- Guarini, C. (1985). Cine antropológico: algunas reflexiones antropológicas. En: A. Colombres (ed.), *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ediciones del Sol-Clacso.
- Guénoun, D. (2004). *O teatro é necessário?* Editora Perspectiva.
- Guarín Martínez, O. (2012). La Amazonia en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares. En: M. Torres y A. Pérez (eds.), *Historia cultural desde Colombia: categorías y debates*. Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- Heider, K. (2006). *Ethnographic Film*. University of Texas Press.
- Mead, M. y Bateson, G. (2006[1977]). Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología. En: J. Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Editorial Gustavo Gili.
- Passarelli, F. (2017). Los primeros viajes audiovisuales (1936) de Rolf Blomberg en Ecuador. *Universitas*, XV(27), 117-135.
- Rouch, J. (1985). ¿El cine del futuro? En: A. Colombres (ed.), *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ediciones del Sol-Clacso.
- Ruby, J. (2000). *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. The University of Chicago Press.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Suñol, V. (2008). *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y función en el Corpus Aristotelicum* (Tesis de pregrado). La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and altherity. A particular history of the senses*. Routledge.
- Troya, M. F. (2011). Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. *Íevist. Revista de Ciencias Sociales*, 42, 17-31. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/458/443>

Filmografía

- Carri, A. (directora). (2015). *Los rubios* [película]. Carri, A.
- Carri, A. (directora). (2003). *Cuaterros* [película]. INCAA.
- Rouch, J. (director). (1955). *Los maestros locos* [película]. Les Films de la Pléiade.
- Mayolo, C. y Ospina, L. (directores). (1978). *Agarrando pueblo* [película]. SATUPLE.

Kildea, G. y Leach, J. (1975). *Trobriand Cricket* [película]. Universidad de Cambridge y Gobierno de Papúa Nueva Guinea.

Moreira Salles, J. (2016). *No intenso agora* [película]. Videofilmes.