

caiana

Cristina Voto – Agustina Pérez Rial

FADU - UBA - CONICET / FSOC - UBA

Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso:
derroteros del registro audiovisual

Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual

Cristina Voto – Agustina Pérez Rial

FADU - UBA - CONICET / FSOC - UBA

Las promesas de la imagen, una introducción

“El observador ansioso recoge muestras y no tiene tiempo para reflexionar sobre los medios utilizados”.¹

Las imágenes son hoy insumo de antropólogos, historiadores, sociólogos y de todo aquel que se sienta tentado por incluir entre sus *muestras* a esta particular raza de signos. La semiótica se ha pronunciado sobre su *naturaleza* dando algunas pistas sobre los modos privilegiados en los que el observador desprevenido debería vincularse con lo mostrado.² El pasaje de la imagen fija a la imagen en movimiento implicó nuevos desafíos epistemológicos y amplió, además, las cualidades representacionales de lo mostrado. Sin embargo, y a pesar de la voluntad positivista de conocimiento de la realidad a través de prótesis técnicas cada vez más elaboradas, las nuevas tecnologías exhibieron en su mismo desarrollo potencialidades no planificadas por sus mentores.

La fotografía,³ y más tarde las tecnologías que se desarrollan desde la cronofotografía⁴ hasta la cinematografía, tienen entre sus condiciones de producción de imágenes nociones como la perspectiva,⁵ que llevan ya inscriptos la posibilidad misma de un idealismo epistémico. El sujeto-observador ubicado en el lugar de la fantasmática presencia de la cámara se identifica con ella, con su saber, con su visión de mundo. La propuesta de este trabajo es trazar el derrotero que va desde los primeros usos del dispositivo cronofotográfico a las actuales

producciones audiovisuales.⁶ Con este propósito, nuestra reflexión tomará como eje el despliegue de retóricas privilegiadas en la construcción de otredades. Mostrar al otro/a es siempre dar cuenta de una particular esquizia en la mirada del observador, de un énfasis. Partiendo de una hipótesis que podríamos resumir en la aserción: *el dispositivo cinematográfico inauguró una nueva relación con el mundo*, nos propondremos ver cómo la generación de las primeras imágenes en movimiento amplió las posibilidades de la fotografía en sus cualidades icónicas e indiciales, de figuración y contacto, al complejizar los vínculos de la imagen con lo representado.

Recogiendo las primeras muestras

El comienzo de este recorrido podríamos situarlo en lo que se suele considerar el inicio del cine etnográfico -el periodo que va desde la cronofotografía de finales del siglo XIX- para llegar hasta los años sesenta, momento en el que se produjo un considerable número de películas cuyo fin era documentar la vida de pueblos lejanos y desconocidos. Era el momento en el que Félix-Louis Regnault, miembro de la Sociedad de Antropología de París, concibió la idea de utilizar la imagen movimiento como un medio dilecto para estudiar los gestos del cuerpo humano y registra en 1895 las primeras escenas de una mujer africana que camina mientras lleva un niño sobre su espalda. Es el momento, además, en el que el cine se convierte en un dispositivo de aprehensión metonímica del otro/a colonizado/a.

Durante ese periodo, postales, películas de ficción así como documentales fueron empleados para representar a ese otro/a lejano y fascinante. La figuración de esas imágenes, su amplia circulación y su reiteración fue convirtiéndolas en *topoi*. Estos lugares comunes discursivos de las políticas de representación científica, bien lejos de ser referentes objetivos e imparciales de lo real, encarnaban, según la proposición teórica de Donna Haraway,⁷ un *posicionamiento interesado*. La filósofa estadounidense distingue, en el marco de su propuesta para una epistemología feminista⁸ -la otra y siempre viva otredad-, la clave del falogocentrismo en la ciencia: una objetividad presentada como universal, capaz de abarcar lo real sin tomar ningún posicionamiento. Y si la

mirada de la ciencia se estabiliza y radica en *topoi*, la autora apela a la cualidad trópica de todas las palabras –y aquí diríamos de todas las imágenes. Es este *giro* el que permite que el sentido figurativo, aun cuando aparezca en una primera instancia estancado, pueda ser reactivado para construir una herramienta de transformación. Se trata de un derrotero que permite que la *violencia de la retórica*⁹ pueda deconstruirse y, al mismo tiempo, deconstruir la representación que subyace a la imagen científica a partir de la exhibición y toma en consideración de los mismos mecanismos de figuración. Porque como nos recuerda Ismail Xavier hablando de la impresión de realidad de la imagen cinematográfica: “es objetiva justamente porque es resultado de un aparato construido para confirmar nuestra noción ideológica de objetividad visual”.¹⁰

Queremos, entonces, sondear las consecuencias políticas, semióticas y epistémicas de la configuración discursiva de esos *otro/as inapropiados/bles* (Haraway [1991]1999) a través de la imagen en movimiento y de una descripción de las retóricas que imprimen su *violencia* sobre sujetos y objetos representados. Configuraciones que dieron origen a lo que llamaremos, utilizando las palabras del filólogo ruso Mijail Bajtín, dos *arquetipos cronotópicos* del *otro/a* y que se construyen a partir de procesos diferenciales de figuración espacio-temporal.¹¹ Estos procesos estarían, según nuestra hipótesis, ligados a *dos modos distintos de exploración cronotópica* del *dispositivo* audiovisual: uno vinculado a la dimensión retórica de la metonimia, el otro al potencial de apertura metafórica que habilitaría el *juego* con los dispositivos.

De la metonimia a la apertura metafórica. La cronofotografía como espacio para la disputa de dos cronotopos

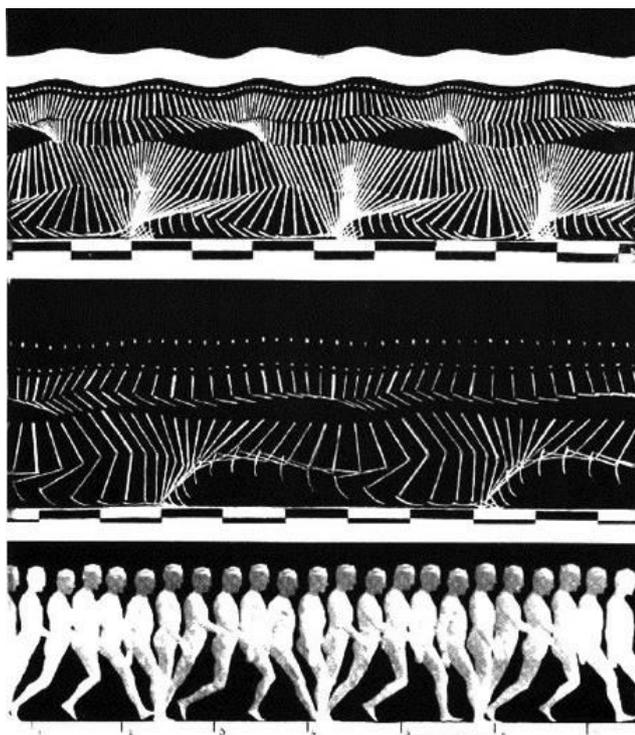
“Reality is delicate [...] the habit of imposing meaning to every single sign”¹²

Desde su nacimiento, los dispositivos audiovisuales han sido detonadores de rupturas epistemológicas. Herederos de aquel modelo mecánico¹³ que entre el siglo XVII y XIX pudo pensar nuevas condiciones para el registro y reproducción de imágenes y sonidos, estos dispositivos posibilitaron innovadoras y

complejas relaciones entre espectadores/as, maquinarias y representaciones. El pasaje de Venus entre el Sol y la Tierra¹⁴ de 1874 y, en esos mismos años, el movimiento de distintos cuerpos¹⁵ –tanto animados como no– fueron los primeros fenómenos cuya observación introdujo, de forma más o menos consciente, al espectador/a como elemento participante de la maquinaria, sometiendo los cuerpos de los científicos a las prácticas de observación y luego de verificación y análisis del movimiento.

El interés por estos instrumentos invadió progresivamente a las ciencias sociales y, en 1895, Félix-Louis Regnault, etnógrafo, presentó en la Exposición Etnográfica del África Occidental de París el registro de una mujer wolof caminando.¹⁶ Su interés vertía exclusivamente en la locomoción del sujeto, buscando una lectura detallada del cuerpo humano a través de aquella síntesis que las distintas tomas del dispositivo cronofotográfico discriminaban como serie de imágenes reproducibles. El protocolo de registro y observación de Regnault, que atañía directamente a la invención de la cronofotografía del fisiólogo Étienne-Jules Marey (**Fig. 1**), incluía una primera etapa de *des-montaje* en la que el fenómeno en observación aparecía discriminado según las posibilidades ofrecidas por la maquinaria. Luego, en una segunda etapa de *re-montaje*, y a la luz de las especulaciones mecanicistas ofrecidas por el mismo dispositivo,¹⁷ se cumplían los propósitos de análisis, investigación y demostración.¹⁸ El resultado fue la grabación en tiras de películas transparentes de celuloide de 9 centímetros de los movimientos de una mujer mientras caminaba en la *Station Physiologique* de Marey, el taller que construyó en los afueras de París para llevar a cabo sus investigaciones. Es decir que, para facilitar la observación del fenómeno, Regnault sustrajo a la mujer de su entorno asignándole el espacio predeterminado de la *Station*, cuyo fondo blanco facilitaba la grabación y, consecuentemente, el análisis durante la fase de *re-montaje* de las tiras, gracias al sistema de proyección que la tecnología diseñada por Marey preveía. Además, la utilización de un particular “carrito de *travelling*”, que oficiaba de un cuarto de revelado, permitía que no hubiese injerencia alguna en el registro y, entonces, en la sucesiva visión: la misma movilidad de la cámara facilitaba la discriminación del movimiento durante la fase

de registro y aseguraba la precisión de la toma en la búsqueda por construir un punto de vista científico que organizara y jerarquizara lo observado (**Fig. 2**).



1. Tiras producidas por Etienne-Jueles Marey. En la preparación de estas tomas cronofotográficas Marey vistió a los sujetos observados con trajes especialmente diseñados para observar la locomoción. Estos permitían focalizar la atención del observador, durante la fase de re-montaje, en la discriminación del movimiento.

Sin embargo, en este protocolo que podría ser resumido en los siguiente cuatro verbos: “captar, transmitir, analizar, restablecer”,¹⁹ la instancia de *re-montaje* introducía inmediatamente un aspecto no evaluado a pleno ni por Marey ni por Regnault –y muy vinculado con lo cinematográfico–: el posicionamiento del observador, con las consecuentes cuestiones pertenecientes a temáticas como percepción y duración. Pensando en la relación que se construye entre espectador/a y maquinaria, en el marco de la puesta en escena del dispositivo, podemos distinguir a las aproximaciones enunciativas que persiguen los dos científicos por medio del dispositivo. Si para Regnault este permitía a la etnografía transformarse en una “ciencia de precisión”, facilitando el análisis del supuesto *lenguaje por gestos*, para Marey el interés de la cronofotografía se encontraba en la posibilidad de trascender el movimiento de los cuerpos tanto en la fase de grabación como en la de reproducción²⁰ y, desde ahí, construir una mirada diferente. Cuenta, de hecho, Jean Luc

Godard en su *Godard par Godard* que Marey, escuchando sobre la invención de los hermanos Lumière dijo: “Es completamente imbécil. ¿Por qué filmar a la velocidad normal eso que vemos con nuestros ojos? No veo cuál podría ser el interés de una máquina ambulante”.²¹ Las dos instancias implicarían, de alguna forma, una relación distinta en la organización y frucción discursiva presentes en las prácticas cronofotográficas.



2. Imagen tomada por Felix Regnault, por medio del cronofotógrafo de Marey, y presentada en 1895 durante la Exposición Etnográfica del África Occidental. En ésta se observa una mujer que, sustraída de su entorno, deambula junto a su niño/a por la Station Physiologique de Marey.

Bajtín advirtió que los significados, todos los significados, para acceder a la experiencia social tienen que asumir una expresión espacio-temporal, sin la cual sería imposible incluso el pensamiento más abstracto. En su análisis de cronotopos literarios muestra cómo los diferentes elementos de las novelas –las generalizaciones filosóficas y sociales, las ideas, el análisis de las causas y de los efectos– siempre se concretizan en interconexiones espacio-temporales que cobran su valor favoreciendo, además, el pasaje desde las estructuras semio-narrativas a las estructuras discursivas presentes en el texto. El cronotopos tendría, entonces, un rasgo valorativo-emocional por el que su interpretación sería la resultante de elementos presentes en el enunciado. En el caso de las tiras de Regnault y Marey reconoceríamos los dos modos distintos de exploración cronotópica del dispositivo previamente aludidos: el primero, vinculado con la dimensión retórica de la metonimia, el de

Regnault; el otro con la potencial apertura metafórica del dispositivo, el de Marey.

Metonimia y metáfora, en tanto *tropos*, son cambios semánticos plausibles de acontecer en el lenguaje. En virtud de las asociaciones que pueden establecerse entre los elementos designados, los *tropos* posibilitan un cambio de dirección. Metonimia y metáfora son, así, *tropos* en los que una expresión está en el primer caso destinada a revestir, por extensión, un contenido distinto del originario y literal, y en el segundo a realizar una transferencia del significado reconocido como propio hacia otro figurado. Es decir, que si la metonimia opera sobre la conexión entre dos significantes, la metáfora abriría a la experiencia una dimensión plasmada por medio de una representación. En el primer caso, la relación metonímica coincide con un nexo material, la locomoción del otro/a –la mujer y lo ajeno– con el modelo, dispositivo que se presenta como instrumento de observación científica por medio del registro y de la reproducción. En el segundo, la metáfora abriría a la experiencia una dimensión plasmada por medio de una representación, así como esas tiras, que diseñadas desde su misma grabación, sustituyen a la instancia enunciativa en un proceso de deconstrucción y reconstrucción del objeto en análisis.

Otros/as inapropiados/bles. Cuando los *topoi* devienen *tropos*

El año de presentación de las cronofotografías de Regnault a la comunidad científica francesa es el mismo de la histórica proyección de los Lumière en el *Salón Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines*, con la que se da comienzo oficial a la historia del cine como industria de entretenimiento. Es el mismo momento, además, de la conquista colonial francesa sobre Madagascar, tras una áspera revuelta de más de dos años en el mismo territorio isleño. Regnault, cuya apropiación del dispositivo cronofotográfico remitía a los propósitos de su investigación etnográfica –favorecer la obtención de datos acerca de otredades lejanas y exóticas, y, desde ahí, pensar su tratamiento–, así se refiere pensando en la confluencia entre la cronofotografía y la investigación etnográfica: “las películas preservan para siempre todos los comportamientos humanos para las necesidades de nuestros estudios”.²² El interés por el

dispositivo recaía, evidentemente, en la posibilidad ofrecida por la cronofotografía de ser instrumento de *documentación visual*, forma de *registro documental*, considerada en tanto tal en aquel entonces como *objetiva*. Este reproducía los mismos códigos de la supuesta “objetividad” promovida por la observación científica, es decir, aquella visión monocular de la cámara que se sostenía en el principio de un punto fijo en función del cual se organizan los objetos vistos, y en donde la relación sujeto-objeto se basaba en la trascendencia del sujeto frente al objeto percibido. La atracción por lo exótico, de la mano de una mirada *voyeurista* –concebida, sin embargo, como “imparcial”– de la ciencia, supo producir durante todo el periodo colonial, e incluso entre los medios de difusión masivos, un número considerable de literatura e imágenes, tanto fijas como en movimiento, sobre el otro/a colonizado.

La persistencia de esta imagen hipostasiada de la representación del otro/a encuentra, en las palabras –y las prácticas artísticas– de Trinh T. Minh-ha, teórica feminista y cineasta vietnamita contemporánea, un interesante cuestionamiento y punto de ruptura,

El mundo real: tan real que lo Real se convierte en el único referente –puro, concreto, fijado, visible, demasiado visible. El resultado es la aparición de toda una estética de la objetividad y el desarrollo de tecnologías comprensivas de la verdad capaces de decidir lo que es “honesto” y lo que es “manipulador” en el documental.²³

Al cuestionar las diferencias étnicas, raciales, nacionales, sexuales, Trinh T. Minh-ha acuña el binomio *otro/as inapropiados/bles* desarrollado por Haraway: “...ser un «otro inapropiado/ble» significa estar en una relación crítica y deconstructiva en una (racio)nalidad difractaria más que refractaria, como formas de establecer conexiones potentes que exceden la dominación”²⁴. Las metáforas de la visión son el terreno en el que librar una disputa en la que los planteamientos de Haraway encuentran en las producciones de la cineasta vietnamita y en sus escritos espacios para la articulación, la confluencia y el diálogo. Estas metáforas dan forma a las posiciones de sujeto y objeto de conocimiento, las *en-gendran*, para retomar la expresión utilizada por de Lauretis ([1987] 1994) al dar cuenta de los vínculos entre

violencia y representación. La figura del *otro/a inapropiable* constituye un punto de encuentro en el desafío teórico-político emprendido por ambas autoras: elaborar conceptos e imágenes que permitan pensar la diferencia como diferencia crítica interna, como multiplicidad, irreductible a cualquier dualismo. Una apuesta que se enlaza con otro núcleo de interés y preocupación compartida: la crítica a la “visión desde ningún lugar” y a las pretensiones de “objetividad” no situada de los discursos dominantes. Pasar de la aprehensión metonímica del otro/a a la apertura metafórica en términos de política semiótica de representación es el giro que ambas persiguen en sus producciones.

A partir de aquí nos proponemos analizar cómo en la pieza *Reassemblage* (1982)²⁵ Trinh T. Minh-ha utiliza algunos de los *topoi* tanto de la investigación etnográfica como de la industria del cine de entretenimiento y los transforma en herramientas para dinamitar el mismo discurso científico y cinematográfico. En esta obra las mujeres en foco no son presentadas como objetos a ser analizados por la ciencia – etnografía, antropología o *voyeurismo* audiovisual –, sino que las vemos mientras cumplen con las actividades de la cotidianidad. Una voz en *off* guía la mirada del espectador en este paisaje hecho por cortes discontinuos, planos silenciosos y dialectos foráneos. Como declara la cineasta durante los primeros minutos de esta película rodada durante una estada de tres años en Senegal, entre 1977-1980: “No tengo la intención de hablar sobre sino de hablar cerca”.²⁶ La autora busca reivindicar con estas palabras, y desde el inicio del film, una metodología de construcción visual donde las tradicionales posiciones de sujeto y objeto de la mirada serán alteradas en un intento por transmutar la propuesta ética y estética que implica la preposición *sobre* mediando la relación con el otro/a. En *Reassemblage* las imágenes, lejos de una pretensión referencialista, tendrán entre sus operaciones privilegiadas la presencia de cortes abruptos, fragmentación y aceleración de las imágenes y disyunción entre la banda visual y sonora, rompiendo, así, con las retóricas de la transparencia y la continuidad sostenidas por el cine de ficción clásico y por el documental tradicional (Fig. 3).



3. Close-up de una de las mujeres que aparecen en *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Minh-ha. En el audiovisual se busca poner en crisis las políticas de representación etnográfica del/a “otro/a” construyendo imágenes que cuestionen la pretensión de objetividad analítica y descriptiva de las ciencias y de sus prótesis y juguetes de registro.

Una distinción insostenible. Ficción/ Documental

Pero ¿desde dónde emplazarse para superar a la objetividad del discurso científico y asentar una diferencia crítica interna? ¿cómo *re-ensamblar* lo real? ¿cómo construir, a través del dispositivo audiovisual ese giro del *topoi* en *tropo*? *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Minh-ha, documental que Bill Nichols incluye en su tipología²⁷ entre los documentales reflexivos²⁸ nos permite comenzar a esbozar algunas respuestas a estos interrogantes. Resuenan en este ensayo documental las palabras de Jacques Rancière, escritas en *La fábula cinematográfica* acerca de la relación entre ficción y documental,

... la primera acepción de fingere no es «fingir» sino «forjar». La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un «sistema» de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película «documental» no es lo contrario de una «película de ficción» porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir sino un dato que comprender.²⁹

Con *Reassemblage* la directora busca poder re-activar el giro expresivo inscripto en el dispositivo, en las relaciones que transcurren

entre espectador/a, maquinaria y representación. Para eso introduce aspectos relevantes tanto en su instancia de producción – pensemos en la elección del formato 16mm, que garantiza una mayor agilidad del operador y manejabilidad de la cámara durante la fase de rodaje–, como de montaje –los cortes, la construcción de los *jump-cuts*³⁰ y la disyunción entre sonido e imagen– y de post-producción – con la aceleración de las imágenes.

Este film se presenta como un texto privilegiado para indagar algunas de las problemáticas que nos planteamos en estas páginas, problemáticas que se encuadran en el terreno de la reflexión postestructuralista sobre el lenguaje,³¹ un espacio en el que ha sido situado también el pensamiento de Donna Haraway.³² Estas reflexiones sobre el lenguaje –o los lenguajes– y la centralidad que en ellas adquiere el pensamiento sobre las narrativas y la retórica está teñido por una preocupación eminentemente política: ¿cuál es el potencial transformador de las palabras y los relatos que habitamos y que dan nombre a nuestra experiencia?

Reassemblage se vale del dispositivo cinematográfico para problematizar el estatuto de las imágenes y de las palabras. Trinh T. Minh-ha despliega en su ensayo audiovisual³³ una serie de recursos que le permiten hacer de la *disyunción* la principal operación de puesta en discurso. En *Reassemblage* nada de lo que aparece en la película está ahí en su calidad de índice de un ausente, y el dispositivo se pronuncia poniendo de manifiesto y evidenciando su *ser siempre otro/a* en relación a lo representado, su calidad de *mediación mediada*. Señala la voz en *off* –que es la voz de la directora– en el minuto 21: “Mirándola a ella por la lente. La veo convertirse en mí, convertirse en mía. Entrando en la única realidad de signos, en la cual yo misma soy un signo”.³⁴

Esta conciencia de sí y del otro/a como signo atraviesa la película en distintos niveles. Nos interesa dar cuenta de algunas de las operaciones de las que se vale Trinh T. Minh-ha para abrir el sentido de las imágenes cuestionando además la instancia del registro y los medios para ello utilizados.

Desde el inicio del film vemos como se subvierte

la expectativa sobre el documental clásico –tal como lo define Bill Nichols– y del uso que suele hacerse en él de la voz en *off* y de una enunciación didáctica (**Fig. 4**). Los textos que acompañan *Reassemblage* nunca vienen a confirmar sino más bien a hacer titubear el sentido de las imágenes. Algo similar ocurre cuando sobre un fundido negro escuchamos diálogos en un dialecto senegalés no traducido ni subtulado que nos enfrenta, como otros tantos momentos del film, al puro significante.³⁵ Trinh T. Minh-ha parece hacer un uso compositivo de esos sonidos como un elemento más del *collage* sonoro y visual que es *Reassemblage*. Esta prioridad otorgada al plano significante del signo hace que en muchos pasajes del film el *loop* se convierta en un recurso más con el que se señala el artificio. Abandonada la posición ingenua del etnólogo que sueña con registrar a un integrante del pueblo nómada de los fulanis sin intervenir con su presencia y con su técnica en lo registrado,³⁶ la propuesta de Trinh T. Minh-ha despliega una reflexión *sobre y con* el dispositivo que evidencia la necesidad de repensar la construcción del espacio filmico en términos de desplazamientos metafóricos y no de sustituciones metonímicas.



4. En la imagen, algunas de las actividades cotidianas documentadas en *Reassemblage*. La voz *off* de la directora acompaña la mirada de la cámara mientras relata algunas leyendas acerca del rol de las mujeres en Senegal y propone interrogantes sobre el cuidado familiar. Con una pregunta, dirigida a la misma Trinh por parte de una de las mujeres, la película se despide: “¿Tiene un marido todo para usted?”.

Durante los primeros minutos de *Reassemblage* Trinh T. Minh-ha cuestiona *el hábito de imponer un significado para cada signo*. Se trata de un gesto epistémico que ha estado indisolublemente unido a la voluntad humana de conocer, y del cual el dispositivo

cinematográfico, desde sus orígenes ligados a la cronofotografía, no estuvo exento. Distintas operaciones de puesta en discurso le permiten a Trinh hacer del espacio representado un espacio en el que la proliferación sonora y visual debe convivir con el silencio y los fundidos en negro prolongados en los que el dispositivo se evidencia enmudeciendo para recordarnos no sólo que *está allí* sino que aquello que está mostrando es parcial y fragmentario. Esta voluntad anti-referencialista de construcción de la mirada, junto a una reflexión por momentos explícita sobre el colonialismo, exhiben en la producción de esta directora un discurso en el que se deja entrever la posibilidad de construir nuevos *cronotopos* que hagan de la discontinuidad, la fragmentación y el *collage* el eje de su configuración. La ruptura con la ilusión de continuidad –efecto de sentido que persiguió el cine desde sus inicios, antes incluso de estabilizarse como lenguaje– estalla en *Reassemblage* evidenciando las políticas de *raccord*³⁷ en la búsqueda de nuevas semiosis.

Coda. Estallando el hábito de imponer significados

¿Por qué trazamos esta genealogía arbitraria? ¿Qué nos llevó a poner en relación la cronofotografía con una producción contemporánea en 16mm como la de Trinh T. Min-ha? Una primera respuesta a estos interrogantes podemos encontrarla en nuestro interés –situado, claro, y también caprichoso– por indagar los entramados que articulan las relaciones entre espectador/a, maquinaria y representaciones en diferentes momentos de la historia de los dispositivos audiovisuales. Esta historia no es otra, en la glosa que aquí proponemos, que la de los *juguets* con los que ha contado el etnógrafo para relacionarse y registrar al otro/a. Hoy en día esos juguetes parecen más que nunca condenados a la condición de constantemente novedosos³⁸ y en ellos se desconoce cada vez más su relación con sus hermanos mayores. Como si el salto que va de la producción analógica de imágenes a su producción digital atentara contra una posible genealogía.

El observador ansioso parece buscar en las imágenes, tanto hoy como ayer, la *presencia metonímica de lo que ve* obturando en ellas la posibilidad de liberar su potencial activador, su ser *otro* figurativo. Será tema de futuras páginas

ver qué ocurre con una ansiedad que se multiplica por la ampliación de las posibilidades tecnológicas de registro y la promesa de un borramiento del sujeto tras la cámara. Cabe preguntarse, por ejemplo, ¿cuántos píxeles debe tener una foto para *representar* lo real? Y también si ese verbo hoy, más que nunca, no es rehén de una confusión que lo homologa al copulativo *ser*. Ansiedad y ontología parecen, entonces, convivir en la voluntad de conocer de nuestro etnógrafo al que la historia ha llenado de juguetes.

Notas

¹ Trinh T. Min-ha, *Del comentario de Reassemblage (1982)*, minuto 32, “The eager observer collects samples and has no time to reflect upon the media used.”

² De la proclamación semiótica de la naturaleza icónica e indicial de la imagen surgen dos prejuicios que conviven en el signo visual, el prejuicio icónico como consecuencia de la analogía y el indiciario que implica la consideración de un existente que precede y excede a la imagen en un *haber estado ahí* originario. Sin embargo, a estos prejuicios se le solapa un potencial semiótico que puede favorecer se dinamite el símbolo en tanto terceridad, hábito o ley, permitiendo abrir las imágenes a otras derivas significantes. Para profundizar en el desarrollo se las clases de signos y sus caracterizaciones semióticas ver Charles Sanders Peirce, *La Ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

³ Sin pretender afrontar en estas páginas la complejidad de la problemática, cuyo esfuerzo necesitaría una investigación aparte, remitimos a la lectura de Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁴ Se entiende por cronofotografía una tecnología para el registro y la reproducción de imágenes en movimiento en auge principalmente en el último cuarto del siglo XIX. Según un proceso de captura de varias tomas secuenciales de un sujeto en desplazamiento, por medio de la cronofotografía distintos científicos pudieron analizar fenómenos físicos como la locomoción animal y la fisiología en el vuelo. Los primeros testimonios de esta tecnología los encontramos alrededor de 1870, cuando el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge inicia una serie de trabajos sobre las carreras de caballos en los Estados Unidos mediante un dispositivo cronofotográfico multicámara.

⁵ “La perspectiva, así como el espacio, no es una realidad estable, exterior al hombre. De hecho, no

existe una perspectiva, sino perspectivas cuyo valor absoluto es equivalente y que se constituyen siempre que un grupo de individuos coincide en atribuir a un sistema gráfico un valor de análisis y de representación estable, exactamente como cuando se trata de un alfabeto” Pierre Francastel citado en Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008, p. 202.

⁶ Para una síntesis del recorrido del concepto de dispositivo en el campo de los estudios audiovisuales remitimos a Ismail Xavier, *op. cit.* y Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*, Buenos Aires, Paidós, 2000. Ver también los desarrollos del semiólogo argentino Oscar Traversa “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, *Signo y seña*, n° 12, Buenos Aires, 2001.

⁷ Los planteamientos de Donna Haraway se presentan como un espacio propicio para la reflexión posestructuralista sobre el lenguaje –o los lenguajes– y la centralidad que en ellas adquiere el pensamiento sobre las narrativas y la retórica en su cruce con las políticas de representación.

⁸ Haraway elabora una propuesta epistemológica de los conocimientos situados en la que recurre al sistema sensorial de la visión para construir una política del punto de vista encarnado. Con el objetivo de producir un conocimiento capaz de escapar a los dualismos sexo/género, hombre/mujer, naturaleza/cultura, mente/cuerpo, etc. elabora un aparato analítico que es presentado como un conjunto de instrumentos ópticos que, más que reflejar, difractan y, más que distanciar, tienen efectos de conexión y articulación, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995 y “La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, *Política y Sociedad*, Madrid, 1999, número 30, pp.121-163.

⁹ En un trabajo titulado “La violencia de la retórica. Consideraciones sobre representación y género” (Traducción: G.Guttmann para la *Revista Travesía. Temas del debate feminista contemporáneo*, Buenos Aires, CECYM, 1994, número 2, pp. 103-125, originalmente incluido en el libro *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, 1987) Teresa de Lauretis afirma que la violencia es *engendered* en la representación misma. Un *engenderar* que encierra en su concepto original en inglés la ambigüedad de sentidos entre género, engendrar y generar.

¹⁰ Ismail Xavier, *op. cit.*, p. 202.

¹¹ El cronotopo aparece desde las formulaciones de Bajtín como una noción subsidiaria a nuestros planteamientos sobre la figuración en el cine para pensar el tratamiento de lo mostrado en su vinculación inextricable con la dimensión temporal.

Según Bajtín el cronotopo es el modo en el que una obra asimila y procesa la percepción del tiempo y del espacio, no como categorías trascendentales sino ideológicas. La concepción espacio-temporal del otro/a será así un factor que colabora con la imagen de mundo que en ésta queda plasmada. En, Mijail Bajtín, *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

¹² Del comentario de *Reassemblage* (1982), “Reality is delicate [...] the habit of imposing meaning to every single sign”.

¹³ Paradigma epistémico que, a partir de los estudios de René Descartes y Julien Offrey de la Mettrie conducidos entre los siglos XVII y XVIII, revocó a la física aristotélica. El modelo mecánico abrió un espacio conceptual que dio lugar a una serie de proposiciones sobre los modelos de aprehensión de los objetos y los seres, particularmente según el concepto de división en unidades discretas que pueden ser combinadas.

¹⁴ En 1873 el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen comunicó a la *Académie des Sciences* francesa la voluntad de utilizar un *revolver photographique* para la exploración del tránsito de Venus entre el Sol y la Tierra previsto para el año siguiente, novedad absoluta en el campo de las ciencias duras.

¹⁵ Al final del 1800 el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey empezó a servirse de instrumentos de grabación y reproducción para el registro y el análisis de sus estudios de locomoción. Marey, que comienza sus investigaciones durante la guerra franco-prusiana (1870-1871) hallando la manera de distribuir el peso de la carga de la infantería, en 1888 afina definitivamente su instrumento de registro utilizando como soporte una película transparente de celuloide dando, así, vida a la cronofotografía.

¹⁶ Para el visionado de la secuencia cronofotográfica en cuestión remitimos a <https://www.youtube.com/watch?v=IvTRx8UGEV8> (acceso 3 de noviembre de 2014).

¹⁷ En el caso de la cronofotografía sería la reproducción secuencial a un intervalo de tiempo establecido de las tiras de películas grabadas.

¹⁸ Cf. François Albera y María Tortajada, *Cinema beyond Film. Media epistemology in the modern era*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

¹⁹ En el texto original: “capture, transmit, analyse, restore”, en Albera y Tortajada, *op.cit.*, p. 62.

²⁰ Estamos pensando en aquellas bellas tiras donde al estudio sobre movimiento se le añade una búsqueda de abstracción del gesto hacia una trascendencia “onírica” del movimiento. Para su producción Marey intervino en la fase de grabación vistiendo de trajes negros con sutiles tiras blancas a los sujetos en

movimiento en una búsqueda casi icónica de su reproducción.

²¹ Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard (Tome 1: 1950-1984)*, París, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 467, citado en David Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, 2009, pp.25-26.

²² En el texto original: “Film preserves forever all human behaviors for the needs of our studies”. Citado en Emile Brigard, “The history of ethnographic film”, en Paul Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology*, Paris, Mouton Publishers, 1975, p.15.

²³ En el original: “The real world: so real that the Real becomes the one basic referent -pure, concrete, fixed, visible, all-too-visible. The result is the elaboration of a whole aesthetic of objectivity and the development of comprehensive technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world, and by extension, what is “honest” and what is “manipulative” in documentary.” Trinh, T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1991, p. 33.

²⁴ Donna Haraway, *op. cit.* p. 126.

²⁵ Para la visión del documental véase <https://www.youtube.com/watch?v=Cc5G2-rTKis> (acceso 3 de noviembre de 2014)

²⁶ Del comentario de *Reassemblage* (1982) Trinh T. Minh-ha, minuto 1, “I do not intend to speak about. Just speak nearby”.

²⁷ Nichols distingue en sus primeros planteamientos cuatro modos documentales básicos: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo. En su obra posterior, cambia el modo interactivo por el participativo e introduce dos nuevas modalidades, la poética y la reflexiva. Finalmente, revisa y amplía sus trabajos anteriores e incorpora la modalidad performativa. Estas mutaciones en el modelo estaban previstas desde sus primeros desarrollos ya que para el autor: “Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad de representación.”, en Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 66.

²⁸ Modo que tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador/a del propio medio de representación y de los dispositivos que

han posibilitado la puesta en discurso. Cfr. Nichols, Bill (1991).

²⁹ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, pp.182-183.

³⁰ Los *jump cuts* son elipsis en la yuxtaposición de dos tomas sobre el mismo sujeto, son cortes de montajes en los que la discontinuidad se vuelve propuesta estética y narrativa. La historia del cine adjudica a Georges Méliés el descubrimiento accidental del recurso, a Dziga Vertov su exploración y a Jean-Luc Godard su legitimación estética y narrativa.

³¹ Posicionamientos que vienen a cuestionar las concepciones reflexivas del lenguaje, es decir, aquellas perspectivas para las cuales este constituiría una representación del mundo, más o menos ajustada, pasible de ser contrastada con un referente empírico.

³² En su propuesta epistemológica, Haraway produce una incisiva crítica a lo que ella describe como el *falogocentrismo* en la ciencia, esto es: una objetividad que se presenta como universal, capaz de abarcarlo todo sin estar en ningún lugar. A propósito de esta crítica y de su apuesta política, en “Conocimientos situados...” afirma: “No buscamos las reglas conocidas del falogocentrismo (que son la nostalgia de un Mundo único y verdadero) ni la visión des-encamada, sino las que están regidas por la visión parcial y por la voz limitada. [...] La cuestión de la ciencia en el feminismo trata de la objetividad como racionalidad posicionada. Sus imágenes no son el producto de la huida y de la trascendencia de los límites de la visión desde arriba, sino la conjunción de visiones parciales y voces titubeantes en una posición de sujeto colectivo que prometa una visión de las maneras de lograr una continua encarnación finita, de vivir dentro de límites y contradicciones, de visiones desde algún lugar.” Donna Haraway, *op.cit.* pp.338-339.

³³ *Reassemblage* tensiona en sus poco menos de cuarenta minutos todas las categorías y taxones con los que el cine ha estabilizado sus textos. Breve para ser un largometraje cinematográfico y extenso para ser un cortometraje, su duración es el primer aspecto a destacar. Si bien en muchos metadiscursos – críticos y especializados– ha sido nombrada como documental, el film cuestiona desde su inicio pertenecer a este régimen de producción audiovisual. En este sentido, podemos decir que *Reassemblage* se acerca a lo que algunos teóricos caracterizan como film ensayo, es decir: “...una película ‘libre’ en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella”, en Antonio Weinrichter, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p. 27.

³⁴ Del comentario de *Reassemblage* (1982) Trinh T. Minh-ha, minuto 21, “Watching her through the lense. I look at her becoming me, becoming mine. Entering into the only reality of signs, where I, myself, am a sign”.

³⁵ Un análisis de estas secuencias en términos de lo que Roland Barthes denomina “lectura sensual” en la que el significado cedería a favor del significante puede leerse en el artículo de Natalia Moller, “Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo. El cine etnográfico de Trinh T. Minh-ha”, 2012, documento electrónico: <http://www.lafuga.cl/reassemblage-un-nuevo-lenguaje-subversivo/465> , (acceso 5 de febrero de 2014).

³⁶ Señala la voz en *off* en el minuto 24: “El etnólogo está durmiendo junto a su grabadora prendida. Él piensa que excluye valores personales. Él trata, o así lo cree... pero ¿cómo puede ser un fulani?” / “The ethnologist is sleeping. next to his switched-on cassette recorder. He thinks he excludes personal values. He tries or believes so... but how can he be a Fulani?” Del comentario de *Reassemblage* (1982) Trinh T. Minh-ha, minuto 24.

³⁷ Voz francesa que hace referencia a la relación de continuidad que debe existir entre los diferentes planos espaciales y temporales de un film para que no se rompa en el espectador la ilusión de continuidad narrativa.

³⁸ Como afirma Philippe Dubois en el contexto de los audiovisuales la “novedad” se encuentra primariamente como efecto de discurso, en la medida en que siempre fue presente en la historia de los medios de comunicación, Philippe Dubois, *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Voto, Cristina; Pérez Rial, Agustina; “Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 5 | 2do. semestre 2014, pp. 116-125.

URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=160&vol=5

Fecha de recepción: 23 de julio de 2014

Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2014