laFuga

La imagen etnográfica

Perspectivismo corpóreo en Eduardo Viveiros de Castro y el Sensory Etnography Lab

Por Cristóbal Escobar

Tags | **Cine documental | Cine experimental | Post-humanismo | Antropología | Brasil**

Sociólogo por la Universidad Católica de Chile y M.A en Moving Image por la Universidad de Melbourne. Su investigación recorre los estudios de la imagen y la filosofía del arte. Actualmente se desempeña como miembro editorial del Yearbook of Moving Image Studies en Alemania y realiza su doctorado en arts-philosophy bajo la supervisión de la Dr. Barbara Creed, Universidad de Melbourne. Mail: escobar.cristobal@gmail.com

Resumen. La imagen etnográfica que se propone en este artículo recorre el giro sensorial que tanto la antropología como el cine documental han experimentado de cara al nuevo milenio. En un primer momento, más que destacar las discordancias entre el evento escrito y el evento audiovisual, propongo tomar los campos de la antropología y el film etnográfico como un grupo interdisciplinario que comparte prácticas e intereses comunes para documentar el territorio de 'un otro'. A modo de ejemplo, en un segundo momento reviso los apuntes de Eduardo Viveiros de Castro con los grupos Arawaté en el Amazonas y el documental *Leviathan,* del Sensory Ethnography Lab, en el océano Atlántico. En ambos universos se propone comprender al cuerpo como la estructura básica de disposición cognitiva y capacidad perceptual para habitar en el entorno.

El mecanismo de nuestro conocimiento cotidiano es de tipo cinematográfico.

Henri Bergson, La evolución creadora

1. Al encuentro de la antropología y el film etnográfico

En 1977, al comentar una película que detallara la cultura de un grupo del este de África, el antropólogo P.T.W Baxter postularía que la antropología y el documental etnográfico eran actividades incompatibles, pues ambas diferirían en métodos y en objetivos. Para Baxter, mientras la antropología es una práctica abierta y desapegada, el lente cinematográfico resulta en un ojo arrogante y monocular: "La belleza del cine desorienta; trata de simplificar, desarmar e imponer una realidad" (Taylor, 1996, p.64).

Una década más tarde, tal como lo destacara Lucien Taylor en su texto *Iconophobia: How anthropology lost it at the movies*, el reconocido teórico del ritual Maurice Bloch no solo declararía que "no le interesaban" los documentales etnográficos, sino que de forma aún más provocadora, manifestaría que "apenas soportaba verlos." (1966, p.64) Para él, como para muchos de sus contemporáneos académicos, solo un respaldo teórico podría legitimar con seriedad un posible proyecto de etnografía audiovisual. Aquí, nuevamente, la visualidad se nos presenta como mero decoro; un componente ilustrativo más que constitutivo del conocimiento antropológico.

En la misma línea, la antropóloga Kriesten Hastrup continuaría esta férrea defensa del texto escrito por sobre representaciones fotográficas de una cultura dada. En su artículo *Anthropological visions: some notes on visual and textual authority*, Hastrup dispone toda una serie de oposiciones para priorizar la escritura por sobre la visualidad. Para ella, mientras que una película apenas logra producir

descripciones estrechas de los acontecimientos –esto es, formas que no logran dar cuenta del significado implícito del lugar–, el texto, muy por el contrario, permite llevar a cabo una descripción acabada del evento, es decir, un escaneo detallado de la situación (que por lo demás, ya viene investida con significación cultural). Por ende, para Hastrup, solo la escritura podría evocar la textura existencial del lugar para aquellos que no hemos estado allí.

En síntesis, Baxter, Bloch y Hastrup toman el proyecto audiovisual como una producción epistemológicamente inferior en comparación al texto escrito: Mientras que el cine deviene en un fenómeno accesorio ligado a los placeres de la representación, el texto, contrariamente, nos garantizaría el significado del territorio.

En oposición a esta creencia, no veo razón alguna para que un film no pueda tener cabida en la construcción del conocimiento antropológico. Por una parte, nuestra visión, tal como el cine, encuadra constante y literalmente aquello que observa; nuestros ojos vienen equipados con foco, pérdida de foco, campo de profundidad, límites verticales y horizontales de visibilidad. Por otra parte, también nuestros oídos, tal como la envoltura acústica de la imagen que se mueve, aseguran una percepción envolvente del entorno, pues mientras solo vemos en una dirección o plano, el oído nos hace transitar por la tridimensionalidad del espacio para transformar la imagen plana en un fenómeno espacial. A la McLuhan entonces, el cine deviene en una ampliación –y amplificación– de nuestra propia capacidad biológica para ver y escuchar el mundo.

Además, al sumergirnos en este horizonte perceptivo, los seres humanos no solo nos fundimos con las imágenes que vemos y escuchamos, sino que al ser experimentadas por nuestros cuerpos, la audiovisualidad se transforma en un pensamiento sensible procesado por la mente. Sería el filósofo Gilles Deleuze quien le otorgara este estatus inmanente al cine, pues son sus imágenes las que se nos presentan afectivamente, sin siquiera un sujeto que percibe. Para Deleuze, quien siguiera a Henri Bergson en este itinerario, la conciencia yace en la superficie de las cosas, de modo que "la cosa" y "la imagen" aparecen como figuras indistinguibles. De ahí entonces que Deleuze privilegiara la obra cinematográfica por sobre concepciones de "sujetos" u "objetos", pues la imagen existe en sí misma como materia luminosa y no ya como un signo escondido bajo su aparente materialidad: "Toda conciencia *es* algo -y- no *de* algo" nos dice el autor en *Diferencia y Repetición* (1968, p.83).

Ver, en otras palabras, es leer de una forma diferente, y es precisamente como *textum* (que en su expresión latina significa texto o textura) que el cine hace posible la experiencia del pensamiento materialmente visible. Así, al recorrer tangiblemente por las diferentes capas de la imagen-etnográfica, será el impulso cartográfico lo que nos estará guiando en el itinerario antropológico. Como corolario, decimos aquí que antropólogos y cineastas se sumergen en una misma zona intensiva que traza, perceptivamente, aquello observado (a saber, la textualidad y la textura de una imagen), de modo que junto con la información recogida del entorno, serán las referencias, fantasías, y memorias del observador las que estarán co-produciendo el mapa del territorio. Esto es lo que en lenguaje cartográfico se denomina comúnmente como "localización de imágenes" (Conley, 2007, p.2), y que a continuación detallare bajo el perspectivismo corpóreo propuesto por Eduardo Viveiros de Castro en el Amazonas y el documental *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, 2012) del Sensory Ethnography Lab (SEL). Con ellos, más que resaltar las discordancias entre el evento escrito y el evento audiovisual, se tomarán los mundos de la antropología y el film etnográfico como "un campo interdisciplinario de práctica comunitaria" (Pink, 2006, p.4); un grupo que, al compartir ciertas preocupaciones por el cuerpo de un otro, reforzará una cartografía en permanente interacción.

1. Referencialidad Múltiple: Viveiros de Castro y los Arawaté

El reciente trabajo etnográfico de Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas Caníbales*, llega como otro movimiento epistemológico para el pensamiento occidental. Traducido al español en el 2010, sus apuntes sobre la cosmología amerindia han contribuido significativamente a programas teóricos más recientes que desglosan las dicotomías tradicionales de la modernidad para desarrollar nuevas sensibilidades y comprensiones de mundos posibles. Bajo su teoría sobre perspectivismo, Viveiros de Castro antepone toda una ontología que nos ayuda a comprender qué es lo que significa un punto de

vista para el portador de la mirada. El mundo que se nos presenta con los Amerindios [1] es uno habitado por un amplio rango de subjetividades; una geografía que incluye a plantas, animales, dioses, muertos y humanos, todos viviendo interconectadamente y en mutua cercanía. Lo que aquí le interesa al antropólogo es que cada entidad en el Amazonas viene equipada con un mismo ensamblaje perceptivo, de modo que más que anteponer puntos de vista sobre los indígenas –o los animales, las plantas y las cosas– son las propias singularidades de sus cuerpos las que adquieren completa autonomía en la mirada.

En este variado mundo cognitivo de los amerindios, lo que realmente legitima una multiplicidad de perspectivas como igualmente validas es la común condición que comparten las especies, esto es, su equivalente membrecía al reino de lo Humano. Según Viveiros de Castro, cada entidad en el Amazonas, independiente de su forma corpórea, posee un alma humana, por lo que todas las especies se perciben a sí mismas como personas. Los jaguares, por ejemplo, se piensan a sí mismos como seres humanos y ven a sus propias presas y comida como aquella de los humanos. Como nos dice en *Metafísicas Caníbales*: "todas las entidades representan el mundo de la misma manera…sus mundos giran en torno a la caza, la guerra, la comida, la pesca, los ritos de iniciación, los chamanes y los espíritus" (2009, p.71). Lo que cambia, más bien, es la forma en cómo se observa ese mundo, pues son las cosas que otras especies ven, cuando son vistas como nosotros las vemos, lo que es diferente: "donde los seres humanos vemos sangre, los jaguares ven cerveza; lo que nosotros tomamos por un charco de barro deviene en una gran casa ceremonial cuando es vista por los tapires" (Viveiros de Castro, 2009, p.71).

En consecuencia, para negociar satisfactoriamente nuestra relación con otras especies se requiere adoptar, necesariamente, sus perspectivas. Entender aquí cómo es que otra entidad se comporta y ve el mundo significa aprehender su corporalidad, ese "quien de la cosa" que, como digiera Guimarães Rosa, los chamanes deben capturar. Por ende, dado que *conocer* significa *personificar*, son los chamanes del grupo Arawaté quienes adoptan el punto de vista de aquello que se quiere conocer, o mejor dicho, de *aquel* que se busca conocer.

De ahí también que el énfasis corpóreo presentado por los amerindios se contraste tan diametralmente a la premisa cristiana de la conquista española. En vez de decidir si es que algo o alguien tiene "razón" y "alma" suficiente como para formar parte de la especie humana (tal como se determinara en la vieja disputa de Valladolid, a propósito de la dualidad animal-humano del indígena de la selva), la interrogante para los amerindios no es tanto dictaminar si es que algo tiene alma, sino que por el contrario, examinar si es que ese algo posee cuerpo. Como también lo comentara Bruno Latour vía Viveiros de Castro, para los grupos Arawaté todas las entidades poseen alma, y sus almas son todas iguales: "Lo que las hace en apariencia distintas es que sus cuerpos son distintos, de modo que son los cuerpos los que dotan al alma con perspectivas contradictorias" (2004, p.452).

Términos invertidos, la cosmología Amerindia ciertamente se transforma en una mirada plural y heterogénea; sus premisas quedan determinadas por experimentos corporales más que por las categorías metafísicas impuestas por la tradición occidental: Los cuerpos son aquí la estructura básica de disposición cognitiva y capacidad perceptual.

Esta filosofía basada en un perspectivismo corpóreo llega como una ontología que revierte no solo la relación del occidente con su periférico otro, sino que más radicalmente, modifica todos los términos de su largo dualismo metafísico. ¿Qué tipo de lección podría obtener el cine de esta cosmovisión? Si la antropología y el film etnográfico, como lo he propuesto en un principio, caminan lado a lado ¿No tendría acaso el cine que ser transformado en un modo similar de mapeo?

1. Praxis corpórea: El tejido afectivo de Leviathan

El cine post-humanista presume exactamente esta suerte de mirada que observa desde un ángulo distinto al del ojo humano. Este es un estilo audiovisual que busca romper con las barreras sistémicas entre sujetos y objetos para ofrecer una cámara-cuerpo que descentra y fragmenta constantemente la simetría ocular; una estructura que, al igual que en el Amazonas, sitúa a las cosas en variación intensiva consigo mismas; una zona de indiferenciación entre los cuerpos que busca poner en perspectiva la multiplicidad del observar.

Precisamente, los trabajos de etnografía audiovisual del SEL forman parte de esta mediación post-humanista. Tal como lo señalan en su sitio web, SEL emplea perspectivas "derivadas de las ciencias sociales, las artes y las humanidades -buscando- desarrollar innovadoras combinaciones de estética y etnografía, con prácticas mediales que exploran la praxis corpórea y la fábrica afectiva de la existencia humana"("Sensory Ethnography Lab", 2010). [2]

De acuerdo a la aproximación etnográfica del laboratorio, las imágenes se derivan del cuerpo. Tal como en una proyección topográfica en la que se nos solicita imaginar el espacio desde un diagrama, la modalidad cartográfica propuesta por *Leviathan* desprende a su vez ciertos signos que los espectadores debemos capturar, a saber, el logo (Cinema Guild; SEL), su sello (Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel), las locaciones (un barco del noratlántico que se embarca en la costa de Massachusetts) y el tiempo (2012) desde los cuales nuestra experiencia fílmica adquiere toda su materialidad. Ciertamente, este mapeo sensorio propuesto por SEL es lo que nos permite aquí intensificar una autonomía en el acto de interpretar lo que se muestra, es decir, de atender a nuestras propias disposiciones afectivas para especular y discernir sobre la geografía que recorremos. Por medio de un estilo de filmación altamente observacional, con vocación por la toma larga y un close-up detallado, con una topología del sonido que bien nos recuerda al personaje acusmático de Michel Chion, *Leviathan* nos ofrece una imagen que se presenta en estado puro; un cualisigno (Peirce, 1950) que sin todavía tener significado alguno, va transformando la actualidad de su materia para colocar, virtualmente, una lectura en nuestra memoria. En palabras del co-autor Castaing-Taylor: "los sujetos del documental están poco mutilados por el montaje, lo que favorece la autonomía interpretativa de los espectadores (...) al menos esto proyecta las extrañas sensaciones que nos llevamos sus realizadores al momento de rodar el film" (Castaing-Taylor & Paravel, 2012).

Filmada completamente a bordo de una nave pesquera y grabada con pequeñas cámaras *GoPro* dispuestas en varias locaciones del barco, *Leviathan* narra la experiencia de sus directores en las oscuras aguas del océano Atlántico. Ya desde un comienzo se nos revela que estamos inmersos en un mar-pantalla casi negro, un territorio flotante por el cual debemos transitar desde la múltiple mirada corporal. Aquí el viaje lo percibimos desde las cabezas, los pechos y las muñecas de sus pescadores, desde el piso resbaladizo de la nave, cerca de unos peces que agonizan en el suelo o desde palos extendidos tratando de filmar a las gaviotas volando entre cielo y mar.

Con ello, una vez que los puntos de ingreso se encuadran –y encarnan– en las distintas corporalidades a bordo del navío, la imposición de significados se reduce al mínimo en nuestro itinerario espectatorial. Difuminando las nociones convencionales del encuadre (adoptando una heterogeneidad de ángulos y movimientos), el documental nos presenta una anómala unidad de medida fílmica que, Ohad Ledesman, a propósito del concepto de desencuadre, [3] situará más próxima a la perspectiva ocular de una mosca que a la del ojo humano: "Por su forma esférica y la protuberancia de su cabeza, los ojos de la mosca dan una visión del mundo cercana a la de un ángulo de 360 grados. Es decir, la mosca ve una realidad mosaico en donde miles de pequeñas imágenes se fusionan para representar una sola visión" (Wahlberg, 2014, p. 1).

Como tal, y sin palabras que nos guíen a lo largo del trayecto, *Leviathan* deviene en un trabajo etnográfico que difícilmente podría haber sido realizado por medio de la escritura. Por el contrario, y dado que el espectador debe esforzarse para mapear aquello que efectivamente se está mostrando, el audio juega un rol fundamental como dispositivo de navegación: son los efectos acústicos los que resultan imperativos en la lectura de la imagen y su textura. Diseñado por Ernst Karel, la geografía acusmática [4] de *Leviathan* crea un fenómeno envolvente que saca al espectador de la visibilidad plana de la pantalla para transportarlo a la fluidez de los movimientos del mar. Con ello, considerando que la acústica es un fenómeno vinculado a las ondas (*waves)*, o sea, al movimiento –y por ende, a las olas (*waves)* del documental–, el sonido es lo que precisamente le agrega más vibración y (e)moción a los ya flotantes cuerpos a bordo del navío. De cierta manera, es el evento acústico lo que aquí hace palpable nuestra visibilidad, pues donde sea que el ojo busque alrededor del barco, serán nuestros oídos los que estarán examinando el recorrido. Como ya lo anunciara Friedrich Nietzsche, esta es, en definitiva, la capacidad afectiva y transformada que cumpliera la audición en nuestro diario conocer: "es ahí, en la costumbre de escuchar ciertos sonidos, donde uno adquiere las palabras, las frases y eventualmente también las ideas, que constituyen -nuestra- manera de ser" (1974, p.161).

1. Conclusión: Un entre medio

Por medio de esta activación de los sentidos, el argumento sobre percepción corpórea en *Leviathan* se erige como una contraparte *audio-visual* a la cosmovisión amerindia desarrollada por Viveiros de Castro en el Amazonas. En ambos universos fueron los cuerpos quienes aparecieran como principales conductores de perspectiva para construir la imagen-etnográfica, lo que en un comienzo del artículo propusiera en términos de un encuentro entre el evento escrito y la audiovisualidad. Por ello es que tal "autoridad antropológica" otorgada a la escritura por Hastrup haya quedado abierta como una superficie disponible para ser recorrida en cuanto texto y textura (*textum*), pues es la misma aproximación perceptiva del antropólogo-cineasta la que aquí impulsara un mapa-cuerpo orientándonos en las distintas geografías. Por consiguiente, y al erosionar esas fronteras del occidente aislando al explorador de lo explorado, es que tanto en el Amazonas como en el océano Atlántico se nos haya ofrecido un lugar –un *entre medio*– escapando a la captura identitaria del pensamiento dual. Así, más que señalar los bordes *extensivos* separando a los entes de un territorio, el mapa propuesto ha querido situar la mirada desde una multiplicidad, es decir, desde una zona *intensiva* que varía, deviene e interactúa con la siempre vivificante y diferente perspectiva corporal.

Si es que el objetivo ha sido entonces posibilitar la experiencia de un cuerpo que sobrepasa sus límites oculares, la praxis afectiva llevada a cabo por *Leviathan* colinda sensorialmente con los experimentos metafísicos de los chamanes Arawaté. Haciendo eco a las palabras de Bruno Latour, quien escribiera sobre los amerindios y quien además fuera reconocido como colaborador en los créditos de la película, espero haber mostrado cómo es que en ambos universos "hay varias maneras de ser otro, e incluso, muchos más otros, de lo que las almas más tolerantes hoy vivas podrían soportar" (2004, p.453).

Referencias

Castaing-Taylor, L. and Parave, V. 2012. "NYFF Press Conference" Film Society of Lincoln Center. Accessed 8 June, 2015: https://www.youtube.com/watch?v=clOCqCIt-vE

Deleuze, G. and Guattari, F. 2005. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press. orig. 1988.

Deleuze, G. 2005. Cinema 1: The movement image. Continuum: London. orig.1983.

Hastrup, K. 1992. "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority" En Film as Ethnography, editado por Peter Ian Crawford and David Turton, 8-25. New York: Manchester University Press.

Latour, B. 2004. "Whose Cosmos, Which Cosmopolitics? Comments of the Peace Terms of Ulrich Beck" En Symposium: Talking Peace with Gods, Part 1, Common Knowledge. Duke University Press: 450-462.

McLuhan, M. 2001. Understanding Media. London: Routledge. orig. 1964.

Taylor, L. 1996 "Iconophobia. How anthropology lost it at the movies." Transition 69 (1): 64-88.

Viveiros de Castro, E. 2014. Cannibal Metaphysics. Minneapolis: Univocal orig. 2009.

Wahlberg, M. 2014. "Leviathan: From Sensory Ethnography to Gallery Film" Necsus: European Journal of Media Studies, Autumn. Accessed July 14, 2015: http://www.necsus-ejms.org/leviathan-sensory-ethnography- gallery-film

Notas

1

El trabajo etnográfico realizado por Viveiros de Castro contempla a los grupos Araweté del polo este del Amazonas, desde los Achuar y Runa hasta los Kwakiutl

2

Lucien Castaing-Taylor estableció el laboratorio en el 2006 como un espacio colaborativo entre los departamentos de antropología y estudios visuales de la Universidad de Harvard. Desde entonces, el objetivo ha sido incitar un amplio rango de producciones audiovisuales, que van desde instalaciones sonoras y visuales hasta documentales observacionales realizados por cineastas-antropólogos

3

El concepto de desencuadre o *décadrage*, fue originalmente empleado por Pascal Bonizer al argumentar que la imagen cinematográfica podía ser dividida *ad infinitum.* Para mayor discusión, ver Gilles Deleuze, Cinema 1: The movement-image: London: Continuum, 2005, p.16.

4

Lo acusmático es un término arcaico que refiere a aquello que uno escucha, pero cuyo origen se vuelve inaccesible; un sonido invisible a la mirada

---

Como citar: Escobar, C. (2017). La imagen etnográfica, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-imagen-etnografica/848