

DOSSIER
Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino

[Original]

De la interdisciplinariedad a la indisciplina: nuevos rumbos en los estudios de cine en Argentina

JOANNA PAGE
Cambridge University
Cambridge, Reino Unido
✉

Resumen: En este ensayo parto de un breve resumen comparativo de la formación de la disciplina de los estudios de cine en Argentina, Europa y los Estados Unidos para luego delinear la cuestión de la tensión entre el proceso de disciplinarización y la práctica de la interdisciplinariedad. Investigo el concepto de W. J. T. Mitchell de la «indisciplina», más creativa y verdaderamente iconoclasta que la mera interdisciplinariedad, y ofrezco ejemplos de varios trabajos recientes, como los de Bliss Cua Lim y Bernard Stiegler. A continuación, trato la exhortación de Michel Serres acerca de permitir que el texto dé forma a la teoría y no al revés, para evitar el universalismo «perezoso» de los metalenguajes. Siguiendo esta línea, en la segunda parte analizo un documental argentino reciente, *El etnógrafo* de Ulises Rosell, con el fin de demostrar cómo el filme desarrolla un modo específico de la reflexividad que podemos llamar «infra-reflexividad» (Bruno Latour) como contraste con la «meta-reflexividad». Esta aproximación permite articular una crítica de ciertos dogmas posmodernistas que han dominado a los estudios culturales así como a los estudios de cine en los últimos años. En la conclusión reflexiono sobre la copresencia en Argentina de una fuerte tradición cultural reflexiva y la necesidad urgente, política y ética —agudizada por la experiencia reciente de crisis y conflictos sociales—, de buscar modos de representar a los que existen en los márgenes de la sociedad. Esta combinación nos indica, en parte, por qué el cine contemporáneo argentino ofrece una mina rebosante de posibilidades para la práctica intencionada de la «indisciplina».

Palabras clave: Aproximaciones interdisciplinarias – Documental argentino – Reflexividad.

[Full Paper]

From Interdisciplinarity to Indiscipline: New Directions in Film Studies in Argentina

Summary: This essay begins with a brief comparative overview of the formation of the discipline of film studies in Argentina, Europe and the United States before setting out the question of the necessary tension between the institutionalization of a discipline and the practice of interdisciplinarity. It explores W. J. T. Mitchell's concept of "indiscipline" as a more creative and truly iconoclastic approach than that of mere interdisciplinarity, and takes examples from the work of a range of film scholars and theorists, including Bliss Cua Lim and Bernard Stiegler. The essay goes on to discuss, and to take inspiration from, Michel Serres's exhortation to allow the text to shape theory and not viceversa, in an attempt to avoid the "lazy" universalism of metalanguages. The second half of the article focuses in some detail on a recent Argentine documentary, *El etnógrafo* (Ulises Rosell), with the aim of demonstrating how the film develops a particular mode of reflexivity which may be termed "infra-reflexivity" (Bruno Latour) as a contrast to "meta-reflexivity". This approach opens up the way for a critique of certain postmodernist dogma that have dominated cultural studies and film studies in recent years. The conclusion considers the co-presence in Argentina of a strong cultural tradition of reflexivity and the urgent political and ethical need, sharpened by recent crises and conflicts within the nation, to discover ways of representing those who exist on society's margins. This combination may go some way to explaining why contemporary Argentine cinema presents such wealth of opportunities for the praxis of "indiscipline".

Key words: Interdisciplinary Approaches – Argentine Documentary Film – Reflexivity.

Introducción

No se puede reflexionar sobre los estudios de cine en Argentina sin primero reconocer el auge extraordinario que se produjo en ese campo en los últimos años, y la enorme diversificación de enfoques y metodologías. El crecimiento asombroso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) es prueba, sin necesidad de buscar otra, de esta expansión impresionante. La renovación general de la crítica de cine, que data de mediados de los años 90 —con la reinauguración del Festival de Cine de Mar del Plata, el lanzamiento del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) y la proliferación de revistas especializadas— dio lugar a una ola de proyectos de investigación académica y programas de estudio universitario. Tal actividad promete, o corre el riesgo de (según la perspectiva), desencadenar la consolidación de los estudios de cine como disciplina.

¿Cuáles son las consecuencias para la práctica de la disciplina de la incipiente institucionalización de los estudios de cine en Argentina? ¿Qué se gana y qué se pierde con el proceso de disciplinarización? ¿Cómo asumir el desafío de la interdisciplinariedad, extendiendo y hasta borrando los límites de la disciplina con el fin de renovar el discurso crítico, y al mismo tiempo consolidarse como disciplina? ¿La interdisciplinariedad es necesariamente un camino a la renovación disciplinaria?

En este ensayo me propongo debatir estos temas. Investigo el concepto de W. J. T. Mitchell de la «indisciplina», más creativa que la mera interdisciplinariedad y verdaderamente iconoclasta, y considero el recelo de Michel Serres hacia el «imperialismo» de las instituciones académicas, que tienden a recurrir al universalismo «perezoso» de los metalenguajes. Siguiendo la exhortación de Serres de permitir que el texto dé forma a la teoría y no al revés, en la segunda parte del ensayo analizo un documental argentino reciente, *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012), con el fin de demostrar cómo el filme desarrolla un modo específico de la reflexividad que podemos llamar «infra-reflexividad» (Bruno Latour), como contraste con la «meta-reflexividad». Esta orientación permite articular una crítica de ciertos dogmas posmodernistas que han dominado los estudios culturales así como los estudios de cine en los últimos años. El filme nos guía para entablar una relación más igualitaria entre texto y teoría, como la que imagina Serres, por lo que trabajar desde la especificidad del texto indica posibles caminos para la práctica crítica de la «indisciplina».

El desarrollo de una disciplina: un enfoque comparativo

El hecho de que el auge de los estudios de cine en Argentina sea un fenómeno relativamente reciente, que se produce a partir de mediados de la década de 2000, significa que el campo disciplinar ha evolucionado de una manera muy distinta a los estudios de cine en Europa o en los Estados Unidos. Un breve resumen comparativo hará resaltar las diferencias entre los caminos históricos que han tomado los estudios de cine en distintos países en el proceso de formarse como disciplina. El enfoque comparativo deja a la vista lo que se incluyó, así como lo que quedó fuera en el proceso de disciplinarización, que es siempre un proceso de limitación y exclusión. Nos ayuda a reflexionar sobre los vínculos específicos que existen entre los estudios de cine en Argentina y las otras disciplinas —entre ellas, la historia del arte, la literatura y la comunicación— que muchas veces siguen facilitando tanto una base institucional como los marcos conceptuales que dominan los proyectos de investigación sobre cine.

En un ensayo sobre el desarrollo de los estudios de cine en los Estados Unidos, Bill Nichols (2000) subraya la importancia de la teoría y el análisis formalista del texto cinematográfico en la consolidación de la disciplina. Es la introducción de estos métodos la que abre el camino para la legitimación del análisis fílmico, al repositonarlo dentro de las artes y humanidades. Pero en este proceso también se perdió algo: la dimensión social del cine. Como observa Nichols,

Film studies' gain in disciplinary status by these approaches is also its loss in social consequence and historical significance outside the frame of a self-contained, disciplinary development.

These methods also did for cinema what both romantic and formalist methods such as new criticism had done for literature: they redeemed cinema from the material and historical determinants of the marketplace. They legitimated its study as a liberal art or humanities, rather than as a social science, discipline (2000:36).¹

¹ «El aumento del estatus disciplinario que produjeron estas metodologías conlleva también una pérdida en su impacto social y la importancia histórica fuera del marco del desarrollo autónomo de la disciplina. / Estos métodos también hicieron por el cine lo que hicieron los métodos tanto románticos como formalistas de la Nueva Crítica [*New Criticism*] por la literatura: redimieron al cine de los determinantes materiales e históricos del mercado. Legitimaron el estudio del cine

En los años más recientes, el desafío ha sido cómo reincorporar esta perspectiva. En Inglaterra, la influencia de los estudios culturales otorgó una legitimidad a los estudios de cine que no siempre se ha experimentado en otros países. También les legó una orientación hacia la interdisciplinariedad. Hasta hace muy poco, sin embargo, en Inglaterra la disciplina se encontraba polarizada entre una rama que recurría mucho a la teoría y se centraba en el texto cinematográfico y otra denominada «*film studies*», que enfocaba temas más asociados con la sociología o la comunicación, como las cuestiones de género, el *star system* y la industria. Los «*film studies*» por lo general se desarrollaban en universidades más nuevas y menos prestigiosas. Últimamente hubo un auténtico intento de parte de las universidades más tradicionales de incorporar otras perspectivas. Lo que se valora ahora en muchas partes es una metodología que combine la teoría y el análisis del texto con el marco social, político y económico, y que no pierda de vista el filme como producto de mercado. A mi parecer, este cruce se hizo posible porque una gran parte de los estudios actuales de cine en Inglaterra, está radicada en las Facultades de Lenguas Modernas. «Lenguas Modernas» no es, por supuesto, una disciplina sino varias, y nunca tuvo tanta necesidad —como las Facultades más tradicionales de Letras, por ejemplo— de defender el cine como objeto digno de análisis académico.

Quizá los estudios de cine en Lenguas Modernas florecieron también por ser una disciplina muy conectada con corrientes que vienen de otras partes del mundo. Desde mi punto de vista, los trabajos sobre cine contemporáneo argentino de Gonzalo Aguilar, de Ana Amado y de Mariano Mestman, entre otros, han sido un modelo de cómo se podía combinar un acercamiento rigurosamente académico al texto fílmico, y una preparación teórica, con una sensibilidad hacia el filme como producto comercial que circula en redes de distribución y también en redes sociales. Indudablemente, este énfasis sobre el filme como artículo de consumo responde, en parte, a la existencia de barreras específicas que impiden la circulación de muchos filmes argentinos, tanto fuera como dentro del país. Pero también, quizá, incorpora algo de las preocupaciones y los modos de ver de la fuerte tradición de la crítica de cine periodística en Argentina, que siempre ha trazado con esmero el camino, muchas veces sinuoso, de cada película argentina desde la producción hasta el estreno. Este énfasis fue propicio para el desarrollo rápido de la pluralización de

como disciplina dentro de las artes liberales o las humanidades, en vez de incluirla en las ciencias sociales» (Nichols 2000:36). Nota: esta traducción y las que siguen son propias.

metodologías que ha caracterizado el auge reciente de los estudios de cine en Argentina.

Con esta expansión del campo a nivel nacional, se ha intensificado la lucha para formarse como disciplina autónoma, adjunta pero distinta a la comunicación, la historia del arte, o los estudios literarios. A mi parecer, este proceso de disciplinarización, deseada por motivos comprensibles y hasta incuestionables, que tienen que ver con la financiación para la investigación, el rescate y la conservación de archivos y la extensión de actividades de docencia, inevitablemente pone en riesgo la capacidad innovadora del campo. Por ejemplo, está claro que la necesidad o el deseo de consolidarse como disciplina puede entrar en conflicto con la práctica interdisciplinaria. El acto de fortalecer la identidad de la disciplina y de marcar diferencias con las disciplinas que están a su alrededor, necesariamente se opone al intercambio entre disciplinas. Este dilema podría entenderse como un desafío importante para los estudios actuales de cine en Argentina.

Interdisciplinarietà e indisciplina

La interdisciplinarietà no debe ser un fin en sí mismo; de lo contrario, pierde su capacidad para la invención creativa. Su poder está en hacernos tornar a una mirada crítica hacia la práctica de nuestra propia disciplina, y no puede hacer eso si se convierte en una suerte de pluralismo acrítico. Es por esta razón que algunos teóricos han preferido emplear el término «indisciplina». W. J. T. Mitchell señala que la interdisciplinarietà se ha institucionalizado hasta el punto de representar una opción segura y estándar. En lugar de centrarse en ella, prefiere hacerlo en

(...) forms of "indiscipline," of turbulence or incoherence at the inner or outer boundaries of disciplines. If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), "indiscipline" is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question (1995:541).²

² «(...) formas de "indisciplina", de turbulencias o incoherencia en las fronteras interiores o exteriores de las disciplinas. Si una disciplina es una manera de asegurar la continuidad de un conjunto de prácticas (técnicas, sociales, profesionales, etc.), la "indisciplina" es un momento de

Mitchell hace una diferencia clara entre la interdisciplinariedad, que no siempre nos lleva a perspectivas nuevas o creativas sino que puede consagrarse como práctica indiscutible, y la indisciplina, que siempre lucha contra la institucionalización de las prácticas disciplinarias. En vez de contentarnos con la mera práctica de mezclar disciplinas o asimilar otras metodologías, la tarea consiste en buscar perspectivas que perturben los contornos y figuras de nuestra propia disciplina, momentos de ruptura que nos hagan reflexionar, no sólo sobre la naturaleza de nuestro objeto de análisis, el filme o el cine, o el arte audiovisual en un sentido más amplio, sino también sobre la práctica misma de los estudios audiovisuales.

La teoría y el análisis fílmico nos dan varios ejemplos recientes de la indisciplina en proceso. Podríamos pensar en el excelente libro de Bliss Cua Lim sobre el cine fantástico en las Filipinas (*Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, 2009), que se nutre del trabajo de Dipesh Chakrabarty sobre la temporalidad de la modernidad en la India poscolonial (*Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, 2000). Lim muestra que, lejos de ordenarse siempre según el tiempo homogéneo de la modernidad — apoyado por la ideología del progreso— el cine también puede trazar otra relación con el tiempo, al mezclar tiempos múltiples y heterogéneos. Propone una manera de entender la relación entre el cine y el tiempo a la luz de la crítica poscolonial del tiempo moderno y del historicismo, como inventos de la modernidad, y de ese modo indica los límites del trabajo ya canónico de Mary Ann Doane sobre la temporalidad del cine y la modernidad. Nos hace preguntar hasta qué punto un marco historicista repite y refuerza las exclusiones de la modernidad y muestra cómo un análisis más profundo de las temporalidades heterogéneas del cine puede dar lugar a creencias y culturas no occidentales.

Walter Benjamin percibió que

The concept of the historical progress of mankind cannot be sundered from the concept of its progression through a homogeneous, empty time. A critique of the concept of such a progression must be the basis of any criticism of the concept of progress itself (c.1940 (1999):252).³

quiebre o ruptura, donde se rompe la continuidad y se cuestiona la práctica» (Mitchell 1995:541).

³ «El concepto del progreso histórico de la humanidad no puede abstraerse del concepto de la progresión de un tiempo homogéneo y vacío. Una crítica de tal concepto de progresión debe

Una mirada crítica a los marcos teóricos y conceptuales que usamos para analizar la temporalidad en el cine, nos puede llevar a entender cómo ciertos filmes, al romper con modelos lineales y homogéneos de la temporalidad, logran dismantelar la lógica de la modernidad, que está basada en la ideología del progreso (capitalista) al igual que en una serie de exclusiones sociales, culturales y económicas.

De paso, cabe señalar otro aporte importante que hace Lim, cuyo libro es doblemente bienvenido dada la falta de estudios comparativos con lugares del mundo que no sean Europa o Norteamérica. En este mundo que todavía se divide muchas veces de acuerdo a relaciones imperiales entre centro y periferia, hay poco intercambio entre una periferia y otra. Generar otros encuentros y vínculos que no siempre pasan por el centro europeo o norteamericano es una manera eficaz de perturbar y romper con cierta visión geopolítica que sigue dominando los estudios de cine en muchas partes del mundo.

El tema de la temporalidad en el cine ha sido abarcado desde otra perspectiva por Bernard Stiegler, quien forma parte de una generación pos-deleuzeana de filósofos de la ciencia y la tecnología. Stiegler se ha valido de avances recientes de la antropología y de la neurociencia en la evolución de la cultura humana. Su concepto de la «técnica» nos ayuda a pensar el cine como tecnología de exteriorización o prótesis, y a entender el rol del cine y otros textos literarios o audiovisuales, para extender la experiencia del individuo y crear una forma de memoria transgeneracional que es exclusiva de la cultura humana. En su trabajo sobre el cine, desarrollado en la obra *Time and Technics* (especialmente en el tercer volumen), Stiegler hace hincapié en la manera en que "*cinema weaves itself into our time*" («el cine se entreteje con nuestro tiempo») al hacer que su fluir temporal coincida con el fluir de la conciencia del espectador (2001 (2011):11-12). Es esta capacidad del cine para actuar como una prótesis visual la que nos da acceso a la conciencia de otros. Como sostiene Stiegler, "*technics opens the possibilities of transmitting individual experience beyond the individual's life*" («la técnica abre la posibilidad de transmitir la experiencia individual más allá de la vida del individuo») (*Ibid*:206).

El trabajo de Stiegler, que incorpora la condición del espectador dentro de las teorías de la evolución humana provenientes de la antropología y de la arqueología, como las de André Leroi-Gourhan [1911-1986], nos da un buen

estar en la base de cualquier crítica del mismo concepto de progreso» (Benjamin c.1940 (1999):252).

ejemplo de cómo la interdisciplinariedad, cuando se emplea con el fin de construir la mirada crítica propia de la «indisciplina», puede desestabilizar algunas perspectivas dominantes de los estudios culturales y de los medios de las últimas décadas. Aunque demuestra el enorme poder del cine (y de otros medios) sobre la conciencia humana, en última instancia Stiegler no construye una visión negativa de las tecnologías visuales como modo de control social. En cambio, nos guía hacia un nuevo entendimiento de cómo la cultura humana se define por el uso y desarrollo de la técnica, y cómo la función de ésta en la memoria nos permite participar en una cultura que se extiende más allá de lo individual y más allá de la duración de una generación. La tecnología visual se vuelve un instrumento de la invención y la expansión de la conciencia en lugar de ser, o por lo menos al mismo tiempo de ser, una herramienta de homogeneización cultural y de control social.

Estos ejemplos nos muestran cómo el cruce de disciplinas puede arrojar luz sobre los estancamientos, errores y exclusiones que son el resultado inevitable de la práctica de una disciplina. En el trabajo de Stiegler y de varios de sus contemporáneos —Bruno Latour y Catherine Malabou, por ejemplo— quedan muchas vías fructíferas por explorar que podrían iluminar los marcos y metodologías que con el uso se han vuelto transparentes a la vista.

Michel Serres: la invención y el riesgo de la institucionalización

No es mi intención sugerir que le falte otra dosis de teoría francesa a los estudios de cine en Argentina. Quizá sea mejor buscar fuentes de nuevas perspectivas en otros lugares; o mejor todavía, desde el cine mismo. Michel Serres, el gran filósofo de la invención y la interdisciplinariedad, insiste en que es el material quien debe forjar las herramientas y no al revés. Cabe reproducir una cita algo extensa de él porque es de mucha relevancia, tanto con respecto a la situación actual como en relación a los posibles rumbos para el futuro.

(...) there is no universal method.

(...T)he best solutions are local, singular, specific, adapted, original, regional.

(...) Universal metalanguage is comfortable and lazy. (...) The commentaries I used to criticize could be called imperialistic. (...) They were imperialistic because they used a single key to open all doors and windows; they used a

passkey that was psychoanalytical or Marxist or semiotic, and so on. Obviously, imperialism concerns not only content or method but also the institution: this or that academic department or campus follows this or that school, at the exclusion of all others. Academia is not a place in which freedom of thought really flourishes.

To me, however, singularities were important, local detail for which a simplistic passkey was not sufficient. (...) You have to invent a localized method for a localized problem. Each time you try to open a different lock, you have to forge a specific key, which is obviously unrecognizable and without equivalent in the marketplace of method. Your baggage quickly becomes quite heavy. On the other hand, what you call metalanguage is easily recognizable – the repetition of the same key, available everywhere, widespread, and supported by a publicity campaign (Serres 1995:91-92).⁴

El argumento de Serres es efectivo contra los que sostienen que la pluralidad de metodologías que trae la interdisciplinariedad significa la pérdida del rigor académico. También nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza de la creatividad en la crítica. Primero, lo que dice Serres sobre la tendencia imperialista de la academia debe hacernos dudar de las supuestas ventajas de la institucionalización de los estudios de cine. En cambio, que no se hayan consolidado en una sola disciplina autónoma puede ser una enorme ventaja. Estas son las condiciones más propicias para la invención y la contestación. Todo estudio sobre la interdisciplinariedad termina por lamentar la rapidez con la que la ruptura y la creatividad se pierden en un proceso de institucionalización, cuando la anarquía de nuevas propuestas se reemplaza por cátedras,

⁴ «(...) no hay un método universal. / (...L)as mejores soluciones son locales, singulares, específicas, adaptadas, originales, regionales. / (...) El metalenguaje universal es cómodo y perezoso. (...) Los comentarios que criticaba podrían llamarse imperialistas. (...) Eran imperialistas porque empleaban una sola llave maestra para abrir todas las puertas y las ventanas; empleaban una llave maestra que era psicoanalítica o marxista o semiótica, etcétera. Obviamente, el imperialismo afecta no sólo el contenido o el método sino también la institución: ésta o aquella facultad o universidad forma parte de ésta o aquella escuela, a la exclusión de todas las demás. La academia no es un lugar donde realmente florece la libertad del pensamiento. /Para mí, sin embargo, importaban las singularidades, el detalle local para lo cual no bastaba una simplista llave maestra. (...) Hay que inventar un método localizado para un problema localizado. Cada vez que uno intenta abrir una nueva cerradura, tiene que forjar una llave específica, que es obviamente irreconocible y sin equivalencia en el mercado de los métodos. El bagaje de uno rápidamente gana peso. Por otro lado, lo que se llama el metalenguaje es fácilmente reconocible: la repetición de una sola llave, que se encuentra en todas partes, apoyada por una campaña publicitaria» (Serres 1995:91-92).

nuevos puestos y departamentos, que después tienen que defenderse. Segundo, es obvio para Serres que la invención no surge de la mera aplicación de teorías desarrolladas en otros contextos y con otros fines. No se trata de buscar metanarrativas o marcos universales, sino de responder a las condiciones específicas en que trabajamos. Serres nos impulsa a reflexionar sobre la importancia creciente de lo local y lo regional en los estudios de cine.

El cine argentino contemporáneo, como cuerpo, ofrece varias posibilidades estimulantes para buscar nuevas metodologías que registren la importancia de lo local y dismantelen las grandes narrativas o los lugares comunes de nuestra disciplina. Si respondemos a las exhortaciones de Serres, la tarea no consiste tanto en importar teorías de otras disciplinas, como en fijarnos en cómo nuestro objeto de estudio exige que cambiemos o maticemos los conceptos y herramientas consagrados de nuestra disciplina y vuelve la mirada hacia nuestra propia práctica como críticos y teóricos del cine. En lo que sigue, trazaré algunas de las posibilidades que me parecen sumamente prometedoras.

La meta-reflexividad, la infra-reflexividad y la representación del otro: el caso de *El etnógrafo*

Es mi convicción que el cine contemporáneo argentino es un cuerpo rico en posibilidades para la «indisciplina», debido no solo a la fuerte reflexividad de muchos filmes, sino sobre todo a su búsqueda de nuevas formas de reflexividad, que pasan por alto el tantas veces repetido dogma posmodernista de que toda representación del otro es nada más que un reflejo del yo. Un número importante de filmes argentinos recientes nos conducen hacia un nuevo entendimiento de cómo el cine puede crear las condiciones para un encuentro auténtico con el otro. A mi juicio, este énfasis marca el camino hacia una crítica importante y muy necesaria del escepticismo epistemológico posmoderno. Como explica Jens Andermann en su libro sobre el Nuevo Cine Argentino, la tendencia global del documental hacia la autorreferencia y la performatividad coincide en Argentina con una explosión excepcional de lo real en el contexto de la Crisis de 2001 y sus consecuencias (2012:95). Andermann afirma que la extraordinaria movilización social y política en Argentina, después de la crisis, efectivamente obró en sentido contrario al giro subjetivo del documental en otros lugares del mundo. Muchos directores han combinado un modo reflexivo y performativo con un intento de explorar nuevas formas de la marginalidad,

con el resultado de que, como escribe Andermann, “*the foregrounded auteurial subject is both a target of ethical, epistemological and political self-reflexivity and an instrument of social enquiry*” (2012:98).⁵

Esta combinación abre la posibilidad de hacer (y teorizar sobre) un cine que sea suficientemente reflexivo para no caer en las trampas del positivismo, pero sin esconderse detrás del dogma posmoderno donde el otro no es nada más que una construcción. En este marco podríamos pensar, por ejemplo, una película como *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012), en que una reflexión sobre la relación entre un antropólogo británico y una comunidad Wichí, no conduce a la conclusión consabida del posmodernismo según la cual toda representación del otro es una falsedad. Quisiera detenerme en un análisis de este filme como ejemplo por excelencia de la doble y paradójica función del sujeto fílmico que propone Andermann, muy propia del cine argentino poscrisis, y, al mismo tiempo, un estímulo fuerte para la práctica iconoclasta de la «indisciplina».

El etnógrafo nos presenta las experiencias cotidianas de John Palmer, un estudiante de antropología que hizo un trabajo de campo para su tesis doctoral con una comunidad Wichí y después volvió para quedarse en la comunidad llamada Hoktek T’oi (o Lapacho Mocho en castellano), que se ubica en la región nordeste del Chaco. Sigue viviendo allí con su mujer Wichí, Tojweya, y con los hijos que ha tenido con ella, y actualmente trabaja como defensor de la comunidad.

La primera escena de *El etnógrafo*, en que John reflexiona, a través de una voz en *off*, sobre la etnografía como una práctica creativa, muy parecida a escribir una novela, nos condiciona a esperar cierta orientación reflexiva. Sin embargo, la reflexividad que nos acostumbramos ver en el documental contemporáneo se abandona muy temprano: no hay tomas de trípodes ni de camarógrafos, y la voz de Rosell está completamente ausente. El documental no cesa de plantear el problema de nuestro conocimiento del otro, pero lo hace sin poner en primer plano la presencia del yo. Estimula la reflexión por parte del espectador sobre el proceso de filmación y los problemas del conocimiento antropológico sin recurrir a técnicas reflexivas más convencionales.

⁵ «(...) el sujeto autoral, traído al primer plano, es el enfoque de la reflexividad ética, epistemológica y política, y, a la misma vez, un instrumento de la investigación social» (Andermann 2012:98).

Dos ejemplos ejemplos servirán para explicar la estrategia de Rosell.

En primer lugar, la grabación meticulosa de los detalles ordinarios de la existencia cotidiana nos sumerge en la nueva vida elegida por John, hasta tal punto que el filme logra invertir la mirada etnográfica: en última instancia, es Inglaterra —representada



Figura 1. *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012)

por la conversación telefónica entre John y su madre, bien intencionada ella pero incapaz de comprender las realidades políticas de la batalla que su hijo ha emprendido— que parece remota y extraña, tan anacrónica como los juegos electrónicos que ella manda para sus nietos, que resultan un chocante contraste después de las imágenes que hemos visto de la vida tradicional y sencilla de la comunidad (véase fig. 1).

En segundo lugar, la escena que abre *El etnógrafo* también nos enseña, de modo muy claro, cómo se puede introducir la reflexividad sin quitar el enfoque sobre el sujeto documental y sin restarle credibilidad al texto. Cuando John sale de la choza, Rosell y su camarógrafo siguen filmando a las dos mujeres Wichí que se quedan adentro. Hablan sin reservas, porque saben que sus palabras no son entendidas. Una comenta que sus palabras van a quedarse en la grabación, como en la radio, mientras la otra pregunta: «¿Cómo podemos dejarles que nos filmen? Se me verán los dientes». Contesta la primera: «Y si nos dan por el culo...?» Se ríen, pero como explica Rosell más tarde,⁶ siempre le quedó la duda de si era un chiste o no. Según John, quien hizo las traducciones para los subtítulos del filme, en la lógica de una mujer wichí, otra cosa no puede querer un hombre que se queda con una mujer en un rancho a plena luz del día. De esta manera, la escena da prueba de un malentendido cultural y llama la atención sobre el proceso de filmar al otro, pero lo hace al poner en escena la capacidad reflexiva del otro, no del yo. Tampoco se trata de una reflexividad más convencionalmente posmodernista que atente contra la verisimilitud de lo que vemos delante de nosotros.

⁶ Correspondencia con el autor, 8 de julio de 2013.

El giro reflexivo en el cine etnográfico y documental, que data de los años 60, fue iniciado con el fin de desmitificar el proceso representativo y de distanciarse del reclamo del documental a la objetividad. Jay Ruby afirma que la cámara *"is not a device that can somehow transcend the photographer's cultural limitations. We cannot capture reality on film, but we can construct a set of images consistent with our view of it"* (1982:125).⁷ El acto de representar al otro, se supone, nos retorna infaliblemente al yo. Los filmes reflexivos muchas veces se consideran más «honestos» en su énfasis sobre los efectos distorsionantes de la presencia del cineasta y su incapacidad de captar la realidad sin revestirla de ideas preconcebidas.

Rosell experimenta con una forma alternativa de la reflexividad que podríamos llamar —haciendo uso de los términos de Bruno Latour— «infra-reflexividad» en lugar de la «meta-reflexividad». Para Latour, la «meta-reflexividad» está fundamentada en *"a naïve and irrepresible belief in the possibility of writing truer texts"* (1988:168).⁸ De esta manera, el escritor meta-reflexivo propone trascender su material y hacer que su representación sea más auténtica. El antropólogo visual y documentalista etnográfico David MacDougall también rechaza esta forma de reflexividad, que puede estar *"completely at odds with the narrative or emotional logic of a work"*⁹, y además, *"act to block precisely those forms of understanding that visual anthropology makes possible"* (1998:90).¹⁰

En lugar de este tipo de reflexividad, Latour plantea la «infra-reflexividad», una práctica que *"pushes the knower off-stage"* [«saca del escenario al que conoce»] y que vuelve al mundo, *"still unknown and despised"* [«todavía desconocido y menospreciado»] (1988:173).

Para Latour,

(...) reflexivists spend an enormous amount of energy on the side of the knowing, and almost none on the side of the known. They think that any

⁷ « (...) no es un aparato que de alguna manera puede trascender las limitaciones culturales del fotógrafo. No podemos captar la realidad en una película, pero sí podemos construir una serie de imágenes que son consecuentes con nuestra percepción de ella» (Ruby 1982:127).

⁸ « (...) una creencia ingenua e irrepresible en la posibilidad de escribir textos más verdaderos» (Latour 1988:168).

⁹ «(...) enteramente en desacuerdo con la lógica narrativa o emocional de una obra» (MacDougall 1998:90).

¹⁰ «(...) tiene el efecto de bloquear precisamente esas formas de entendimiento que posibilita la antropología visual» (MacDougall 1998:90).

attempt to get at the things themselves is proof of naive empiricism
(1988:173).¹¹

En vez de tratar de crear un metalenguaje para hablar con autoridad sobre el lenguaje, él propone hibridizar los géneros, lenguajes y disciplinas como una forma de interrogar los marcos conceptuales sin tratar de construir uno solo y dominante. Puesto que *"no amount of reflexivity, methodology, deconstruction, seriousness or statistics will turn our stories into non-stories"* (Latour 1988: 172),¹² las técnicas reflexivas no conducen a una mayor verdad y pueden hacer que sus sujetos sean menos interesantes.

Rosell logra estimular una reflexión por parte de sus espectadores sobre el proceso de filmar y los problemas que acosan nuestros esfuerzos de conocer al otro, pero sin recurrir a técnicas meta-reflexivas que terminan por encaramar al sujeto que conoce, en lugar de poner en evidencia al otro por conocer. Esta versión de la reflexividad también es evidente en otros filmes recientes argentinos como *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y *Copacabana* (Martín Rejtman, 2007), dos producciones que enfocan la reflexividad y la performatividad del otro, y *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* (Fermín Álvarez Rivera, 2009), otro acercamiento al cine etnográfico que, como *El etnógrafo*, rehúsa participar en el trillado lamento sobre la falta de autenticidad de nuestras representaciones del otro, o sobre la pérdida de la pureza cultural de los pueblos originarios en el contexto del mundo moderno. Estos filmes enfocan, en su lugar, las oportunidades importantes para el intercambio que surgen del encuentro entre culturas, culturas que siempre se han desarrollado a partir del intercambio comercial y cultural con otras comunidades a su alrededor.

Del multiculturalismo al interculturalismo

Filmes como *El etnógrafo* y *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* también nos proponen desmantelar otro dogma posmodernista: el multiculturalismo. El trabajo

¹¹ «(...) los partidarios de la reflexividad dedican una gran cantidad de energía al yo que quiere conocer, y muy poca al otro a ser conocido. Consideran que cualquier intento por llegar al meollo de las cosas es prueba de un empirismo ingenuo» (Latour 1988:173).

¹² «(...) por mucho que recurramos a la reflexividad, la metodología, la deconstrucción, la seriedad o las estadísticas, éstas no lograrán convertir nuestras ficciones en no-ficciones».

de John como defensor de la comunidad Wichí se organiza alrededor de dos ejes: por un lado, el enfrentamiento entre las costumbres tradicionales de la comunidad y las leyes de la nación acerca del casamiento y la edad de consentimiento sexual; y por el otro, una batalla constante contra apropiaciones ilegales por parte de empresas multinacionales de la tierra otorgada a los Wichí por decreto del gobierno nacional (véase fig. 2). Las cuestiones de los derechos que indaga el filme de Rosell claramente demuestra la insuficiencia de discursos multiculturalistas con relación a la política argentina actual. Exige, en cambio, una aproximación intercultural. Mientras el multiculturalismo se propone reconocer y valorizar la existencia de distintas culturas dentro de una sociedad, muchas veces ha terminado por legitimar la segregación de ellas. Grant Cornwell y Eve Stoddard, pioneros en la enseñanza intercultural en cursos de artes liberales en los Estados Unidos, sostienen que



Figura 2. *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012)

El multiculturalismo, por el contrario, pone el énfasis en la interacción entre culturas y enfrenta la cuestión de la inclusión social, económica y política. En *El etnógrafo*, la incompatibilidad entre las tradiciones sociales de la comunidad Wichí y las leyes de la nación en que se encuentran sus tierras, más las

The work done under the banner of multiculturalism sometimes treats cultures as if they have essential, traditional natures that are unified and unchanging. By characterizing cultures as multiply discrete entities, the focus shifts away from the dynamics of cultural encounters. Failing to foreground cultural interaction makes invisible the power relations which are at work interculturally (Cornwell & Stoddard 1998:516).¹³

El multiculturalismo, por el contrario, pone el énfasis en la interacción entre culturas y enfrenta la cuestión de la inclusión social, económica y política. En *El etnógrafo*, la incompatibilidad entre las tradiciones sociales de la comunidad Wichí y las leyes de la nación en que se encuentran sus tierras, más las

¹³ «El trabajo que se hace bajo la bandera del multiculturalismo a veces trata a las culturas como si tuvieran una forma esencial y tradicional que es unificada e invariable. Al caracterizar a las culturas como múltiples entidades individuales, el enfoque se aleja de la dinámica de los encuentros culturales. Dejar de traer al primer plano la interacción cultural hace invisibles las relaciones de poder en el contexto intercultural» (Cornwell & Stoddard 1998:516).

infracciones constantes a los derechos constitucionales de los pueblos originarios por parte de entidades supranacionales, nos hacen ver la deficiencia de una perspectiva relativista, que sólo procura reconocer la presencia de costumbres y formas de gobierno diferentes. Hay una necesidad urgente de cambiar de enfoque, de entender más a fondo la dinámica de los encuentros entre las distintas culturas que constituyen la nación actual y de abordar el tema peliagudo de los conflictos de intereses entre las comunidades indígenas, las autoridades municipales, el estado, y las empresas multinacionales. Como afirma Néstor García Canclini,

(...) no basta la desconstrucción del carácter imaginario del otro para diluir la extrañeza que nos produce —y que le producimos—, ni para resolver los dilemas de la interculturalidad. Es necesario considerar a la otredad como una construcción imaginada que —a la vez— se arraiga en divergencias interculturales empíricamente observables.

Hay partes del otro que son realmente diferentes. (...) *La diferencia no es únicamente invención y proyección* (2004:213; el segundo énfasis es mío).

García Canclini lucha por un nuevo énfasis intercultural en la antropología, que dejaría de comparar culturas como si operaran como sistemas preexistentes y distintos, y enfocaría en cambio las mezclas y los malentendidos que caracterizan las relaciones entre distintos grupos culturales (2004:21). Para él, los grupos indígenas de América Latina, que muchas veces se mueven entre distintas culturas y lenguas, ofrecen un modelo de la interculturalidad de suma importancia en un mundo en que la diferencia es subsumida cada vez más a la uniformidad bajo la influencia del capitalismo global (*Ibid*:56).

El cine ofrece un escenario privilegiado para este encuentro entre culturas. Nichols señala que el cine ha jugado un rol significativo en el aumento de la visibilidad de las minorías sociales y en el trazado de nuevas formas de diversidad e identidad y sostiene que

Film study seems centrally implicated in questions of what forms of cultural affiliation can be constructed, what identities can be assumed or understood, what degrees of commensurateness can be forged and what levels of incommensurateness can be recognized among the diverse cultures that constitute our postmodern condition (Nichols 2000:41).¹⁴

¹⁴ «Los estudios de cine parecen estar involucrados de una manera muy íntima en qué formas de afiliación cultural se pueden construir, qué identidades se pueden asumir o comprender, qué

Conclusión

Los estudios culturales que florecieron en Inglaterra y en otras latitudes del mundo a partir de los años ochenta, otorgaron a las construcciones teóricas de la ideología y la subjetividad, una sensibilidad hacia la importancia de la particularidad histórica y geopolítica. El cine que se está produciendo ahora en Argentina claramente señala la importancia de abandonar la visión totalizadora que nos legaron las teorías que dominaban los estudios de cine en los setenta, y de reemplazarla con metodologías que Serres llama «locales, singulares, específicas, adaptadas, originales, regionales» (1995:91). Pero también va más allá al cuestionar la consabida conclusión de la semiótica estructuralista y el psicoanálisis lacaniano, acerca de que el otro es siempre y nada más que una construcción, y de tratar lo local como un fenómeno que siempre se ha definido por sus relaciones de intercambio con lugares y culturas a su alrededor.

No se trata, por supuesto, de volver a una visión positivista y a una objetividad indiscutida, sino de buscar alternativas, no menos sofisticadas, al *impasse* posmodernista. La copresencia en Argentina de una fuerte tradición cultural de reflexividad y la necesidad urgente política y ética —agudizada por la experiencia reciente de crisis y conflictos en el contexto nacional— de buscar formas de representar a los que existen en los márgenes de la sociedad, crea las condiciones para un cine que logra cuestionar los marcos conceptuales y teóricos con los que nos acercamos al objeto de nuestro estudio (o nos alejamos de él). Por esa razón, quizá, el cine argentino ofrece una mina rebotante de posibilidades para la práctica intencionada de la «indisciplina». En el afán de filmes recientes por descubrir la «incoherencia» y las «turbulencias» (Mitchell 1995:541) que caracterizan las relaciones complejas y paradójicas entre una cultura y otra, entre la reflexividad autocuestionante y el compromiso político y ético, o entre el cine y otros medios, no es difícil encontrar fuentes y claves para cuestionar, desplazar o borrar las fronteras de nuestra propia disciplina.

Hay quienes argumentarían que los estudios de cine en Argentina necesitan primero consolidarse como disciplina autónoma y que, ante la debilidad de las instituciones y la falta de continuidad en la políticas del estado hacia la investigación, la crítica de Serres en torno a la institucionalización académica

puntos de conmensurabilidad se pueden forjar y qué grados de inconmensurabilidad se pueden reconocer entre las diversas culturas que constituyen nuestra condición posmoderna» (Nichols 2000:41).

carece de relevancia. Es indudable que las crisis de la academia europea o norteamericana y las de Argentina no son las mismas. Sostengo, sin embargo, que hay puntos de equivalencia de suma importancia y que —a riesgo de otorgarle el estatus de un metalenguaje— la crítica de Serres también tiene peso fuera del contexto en que fue expresada. En un *dossier* publicado en *Imagofagia* sobre «Los estudios de cine y audiovisual en Argentina, tradiciones y horizontes», tanto Elina Tranchini (2010) como Carmen Guarini (2010) lamentan la ausencia de un corpus teórico propio y la tendencia casi exclusiva a limitarse a revisar teorías provenientes de otros centros académicos. Estas teorías muchas veces juegan el papel de una fuerza disciplinadora que marca los límites del pensamiento, al coagularse en un metalenguaje según el proceso que describe Serres. Si bien es imposible —e indeseable— deshacernos por completo de las teorías que llama «imperialistas», partir del texto fílmico o las condiciones específicas de su desarrollo y circulación nos permite vislumbrar otras vías menos transitadas. Se trata también de ver en la fragmentación y la fragilidad del campo de estudio nacional no (o no sólo) un motivo para lamentarse del relativo subdesarrollo de la disciplina en un lugar «periférico», comparado con los «centros» académicos, sino una oportunidad de enfrentarse a —y en cierto modo esquivar, desafiar, explotar o superar— los puntos ciegos y las normas paralizantes de aquéllos, al desarrollar metodologías que no son propias ni extranjeras, sino que —como las tradiciones culturales en *El etnógrafo*— florecen y se definen y se vuelven a redefinir a partir del intercambio y de la mezcla, de encuentros fugaces y no programados entre una tradición disciplinaria y otra. 📖

REFERENCIAS

- ANDERMANN Jens
2012 *New Argentine Cinema*, London; New York: I.B. Tauris.
- BENJAMIN Walter
c.1940 *Über den Begriff der Geschichte*; (tr. eng.: "Theses on the Philosophy of History", ARENDT Hannah (Ed.), *Illuminations*, London: Pimlico, 1999: 245-55).
- CORNWELL Grant H., STODDARD Eve W.
1998 "Things Fall Together: A Critique of Multicultural Curricular Reform", in NEWELL William H. (ed.), *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*, New York: College Board Publications, pp. 515-26.
- GARCÍA CANCLINI Néstor
2004 *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa.
- GUARINI Carmen
2010 «Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía "imperfecta"», *Imagofagia*, [en línea], 2, (citado 8 de agosto de 2014), disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=112%3Aantropologia-visual-argentina-apuntes-sobre-una-bibliografia-imperfecta&catid=35&Itemid=71>
- LATOUR Bruno
1988 "The Politics of Explanation: An Alternative", in WOOLGAR Steve (ed.), *Knowledge and Reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, London: Sage, pp. 155-76.
- LIM Bliss Cua
2009 *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham and London: Duke University Press.
- MACDOUGALL David
1998 *Transcultural Cinema*, Princeton: Princeton University Press.
- MITCHELL John Thomas
1995 "Interdisciplinarity and Visual Culture", *The Art Bulletin*, 77, 4: 540-44.
- NICHOLS Bill
2000 "Film Theory and the Revolt Against Master Narratives", in GLEDHILL Christine & WILLIAMS Linda (eds.), *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, pp. 34-52.
- RUBY Jay
1982 "Ethnography as Trompe l'Oeil: Film and Anthropology", in RUBY Jay (ed.), *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 121-31.
- SERRES Michel, LATOUR Bruno
1995 *Conversations on Science, Culture, and Time*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- STIEGLER Bernard
2001 *La technique et le temps. Tome 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris: Galilée; (tr. eng.: *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Stanford: Stanford University Press, 2011).

TRANCHINI Elina

2010

«El cine y las ciencias sociales en Argentina: Un estado de situación», *Imagofagia* [en línea], 2, (citado 8 de agosto de 2014), disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=107%3Ael-cine-y-las-ciencias-sociales-en-argentina-un-estado-de-situacion&catid=35&Itemid=71>

