

Los Rucos del Barrio Yungay¹. Un Caso de Etnografía Audiovisual Reflexiva en la Ciudad de Santiago.

Guillermo Molina Holmes²

Introducción:

Desde hace tres años estoy involucrado con una temática de antropología urbana: “las dinámicas de ocupación (residencial) de los sitios eriazos de Santiago Centro-Poniente”. Esta temática se inició el año 2000 con una etnografía titulada: “*Los Rucos del Barrio Yungay*” (o en busca de los “nómadas” urbanos) que trató sobre una descripción de la vida y los modos de subsistencia de los habitantes -ocupantes ilegales- de los sitios eriazos del tradicional barrio Yungay de Santiago³. Durante el desarrollo de esta investigación, el uso de la fotografía como metodología de registro cobró un valor insospechado, pasando a ser uno de los aspectos más relevantes y significativos del trabajo etnográfico. La fotografía cumplió el papel de “data visual” y fuente primordial de contextualización y materia prima de interpretaciones simbólicas, que abrieron el camino a una profunda reflexión a cerca de la significación del vivir en estos micro espacios urbanos.

Esta experiencia, dio paso a una investigación que continuó intermitentemente desde el año 2001 hasta la fecha; y que profundizó en torno al mismo tema, -aprovechando el *rapport* y la buena disposición de las personas involucradas- (los “informantes”), quienes sugirieron la posibilidad de realizar un documental a cerca de ellos mismos, en su calidad de ocupantes-habitantes de al menos tres sitios eriazos emplazados entre los barrios Yungay y Brasil de la Comuna de Santiago.

El registro audiovisual etnográfico se ha estado haciendo de una forma bastante “espontánea”, -ya que vivo en el mismo barrio de estudio-, y sólo era cuestión de salir a la calle, caminar tres cuadras y ya estaba en “terreno”, compartiendo con los “informantes”, y siempre llevaba conmigo mi cámara de video digital, aunque no siempre grababa, pero estaba allí presente, lista para ser usada en los momentos que consideraba oportunos.

La idea de este trabajo es procesar el material grabado (más de 20 horas de registro en video

1. En el ámbito de la cultura popular urbana chilena, se le denomina como “ruco” a las viviendas más precarias construidas con materiales reciclados de desperdicios tales como; plásticos, latas, cartones, maderas. Estas viviendas ligeras son fáciles de levantar y de recoger -a modo de “tienda de campaña”. Tal vez la palabra “ruco” este relacionada con la palabra “ruka” la cual en lengua mapudungún designa a la casa habitación tradicional mapuche.

2. Antropólogo Social; Universidad Bolivariana.

3. En los últimos años el gobierno a impulsado una política de “renovación urbana” del centro de Santiago, que en la práctica a significado la remodelación de antiguos barrios para densificar más la población. En este proceso se han demolido numerosos edificios antiguos de comienzos del siglo XX -e incluso algunos más antiguos- y en su lugar se construyen edificios nuevos, condominios y edificios de altura. Mientras tanto, algunos sitios despejados tras las demoliciones, son ocupados por personas que aprovechan las condiciones de refugio de estos sitios, que permite camuflar (ocupar sin ser vistos); y sobre todo aprovechar la estratégica ubicación de estos sitios para implementar estrategias de sobrevivencia, en relación a la recolección y reciclaje de materiales de desecho como lo son: cartones, papeles, plásticos y metales. Además de otras ventajas que reporta el estar cerca de grandes concentraciones demográficas y servicios urbanos en el centro de la ciudad.

digital), y convertirlo en un texto audiovisual “representativo” de la situación etnográfica, y encontrar la forma de “representación”, evocación y reflexión más adecuada, para validar la práctica etnográfica audiovisual.

Comúnmente se le asigna el nombre de “*video antropológico*” a cualquier video que ilustre o trate sobre temáticas antropológicas. De la misma forma se suele clasificar comúnmente como “*documental etnográfico*” a cualquier documental que sencillamente aborde la temática de referirse a algún pueblo aborígen. Esta denominación, hace pensar en el dominio del sentido común⁴, como si estuviéramos ante una variante más del género documental: como lo son las entrevistas testimoniales, docudramas, documentales naturalistas e históricos. Es así, como la mayoría de las producciones denominadas como: “*documentales etnográficos*”, son elaboradas y concebidas por especialistas del campo audiovisual como cineastas y documentalistas o por comunicadores sociales y periodistas.

De esta forma, dentro de la clasificación general del “*documental etnográfico*”, se incluyen obras audiovisuales de las más disímiles facturas, tratamientos retóricos y estéticos, ya que el “*documental etnográfico*”, es considerado como si fuera solamente un subgénero temático más dentro del género documental en general. lo reconocieron como una autoridad en la materia. En este sentido, para la antropología sería interesante precisar y distinguir el dominio “*etnográfico*”, que podría atribuirse a alguna producción audiovisual. Así mismo está claro que, la cualidad de lo *etnográfico* no estaría solamente definido por su alcance temático, ya que lo más importante de la etnografía es precisamente su metodología es decir, todo el conjunto de prácticas teórico-metodológicas implicadas en un proceso etnográfico.

Si bien es cierto, que en el grueso de estas producciones agrupadas dentro rótulo del “*documental etnográfico*”, participan frecuentemente algunos antropólogos -principalmente como asesores de estos documentales- su ingerencia es bastante limitada ya que, generalmente son invitados a aportar sólo como especialistas, que se limitan a entregar insumos y conocimientos para la contextualización del documental. Pero en definitiva, la última opinión que se suele imponer es la del autor-director-realizador, los cuales son generalmente ajenos a la disciplina etnográfica, y son ellos quienes toman las decisiones finales. Por esta razón, la participación de un antropólogo en el equipo de producción, no es necesariamente una garantía de que el documental adquiera automáticamente la cualidad *antropológica* o *etnográfica*. Porque en definitiva como ya señalábamos, esta cualidad “*etnográfica*” estaría condicionada al ejercicio de una práctica teórico-metodológica, la cual se da solamente dentro de una situación etnográfica de trabajo de campo.

Suele suceder usualmente, que en los modos más comunes de colaboración entre audiovisualistas (directores) y antropólogos (asesores), se establezca una situación asimétrica en cuanto a la toma de decisiones temáticas, estéticas y comunicativas -salvo en algunas notables excepciones⁵-. Esta asimetría, tal vez se deba a que los antropólogos no han adquirido el suficiente manejo en las técnicas audiovisuales, y por este motivo, suelen automarginarse de las decisiones fundamentales que determinan el carácter narrativo y retórico visual del documental. El delegar siempre aspectos como la dirección de cámara y montaje a los especialistas audiovisuales, equivale a entregar todas las operaciones medulares de la

4. Entendemos el estatuto epistemológico del Sentido Común como lo entiende Clifford Geertz, es decir, como un sistema cultural relativamente organizado en función de un conjunto de pensamientos especulativos, que abarcan un amplio dominio de lo dado, -como una fenomenología de lo cotidiano- el sentido común impone un aire de “obviedad” y un sentido de “elementalidad” sobre las cosas, como si fuesen inherentes a la situación como aspectos intrínsecos de la realidad. Ver el artículo “El Sentido Común como Sistema Cultural” en el libro “Conocimiento Local (Ensayos sobre la interpretación de las culturas)”. Editorial Paidós Buenos Aires, 1994.

5. Por ejemplo en Chile tenemos el caso de las producciones de Claudio Mercado (etnógrafo-etnomusicólogo) y Gerardo Silva (cineasta), quienes han logrado un notable nivel de trabajo en equipo, realizando un “documental etnográfico” en donde el criterio teórico-metodológico de la “observación-participante” se destaca. Ver “La Reina del Aconcagua” (2002) de Claudio Mercado y Gerardo Silva.

narración audiovisual.

Con todas estas opiniones, no quiero aparecer como defensor de una idea contraria a la colaboración y al trabajo transdisciplinario en el campo del “documental”, ya que la concurrencia y participación de distintas miradas disciplinarias puede enriquecer notablemente el resultado de la realización de documentales.

Pero considero que, hace falta un espacio propio de ejercicio para la “*etnografía audiovisual*”, la cual debiera ser desarrollada principalmente por antropólogos de formación académica. Esta no es una cuestión de sectarismo o hiperespecialización, sino que sencillamente es para balancear justamente la carencia de criterios antropológicos en la producción de los llamados “*documentales etnográficos*” en general.

Es necesario un espacio disciplinario de experimentación de lenguajes, narrativas, retóricas y estéticas sin tener que someterse o entregar excesivas concesiones a criterios ajenos a la exploración antropológica, como lo son muchas veces criterios comunicacionales conservadores de la *norma*, orientados hacia una conducta de recepción preconcebida y homogenizante que se ajusta al modelo de consumo masivo audiovisual. Esta situación ha sido descrita por el sociólogo Pierre Bourdieu, como la conducta del *Fast Thinker*.

“...existe un vínculo entre el pensamiento y el tiempo, y uno de los mayores problemas que plantea la televisión (-y también los documentales-) es el de las relaciones entre pensamiento y velocidad. (Los) Fast Thinkers (son) pensadores que piensan más rápido que su sombra [...] piensan mediante <ideas preconcebidas>, es decir mediante <tópicos> [...] son ideas que flotan en el ambiente, banales, convencionales [...] La comunicación es instantánea porque, en un sentido, no existe. El intercambio de <ideas preconcebidas> es una comunicación sin más contenido [...] los Fast Thinkers [...] proponen fast food cultural predigerido, prepensado⁶.

Quizás por esta razón, es frecuente que podamos observar numerosos documentales que suelen ser calificados como “*documentales etnográficos*”, pero en la práctica muestran que, evidentemente, no logran deshacerse de los estereotipos del tratamiento televisivo y ocupan planos y recursos efectistas o sensacionalistas, para exacerbar un dramatismo que suele ser una fórmula efectiva para atraer la atención de un público cautivo a este tipo de convenciones.

También existen numerosos documentales que abusan de estos recursos “manipuladores” de la audiencia, muchos de estos documentales que dicen ser “*etnográficos*” insisten con tratamientos exotizantes y estigmatizantes de los pueblos aborígenes, o las comunidades campesinas tradicionales. También, muchas veces estos estereotipos vienen fundados sobre la base de prejuicios etnocéntricos; o apriorias fundamentalistas. No existe el suficiente grado de reflexión o autocritica acerca de la enunciación de estos prejuicios en el campo audiovisual.

Lo anteriormente señalado, no quiere decir que sólo los antropólogos sean los únicos realizadores –autores pertinentes- para desarrollar documentales antropológicos. De hecho, no se debe olvidar que muchos de los pioneros del llamado “cine etnográfico” no eran antropólogos de formación disciplinaria -como Flaherty-, pero sin embargo, estuvieron muy cercanos a los paradigmas disciplinarios de la antropología de sus respectivas épocas.

6. Ver “Sobre la televisión” de Pierre Bourdieu. Editorial Anagrama, Barcelona 1997. págs. 38-40.

Si bien, son pocos los antropólogos que han asumido la labor y la responsabilidad de ser ellos mismos los realizadores y gestores de sus propios trabajos audiovisuales, estos esfuerzos no han dejado de ser significativos para el desarrollo de la disciplina antropológica.

En la actualidad la antropología visual, se perfila como una problemática emergente dentro del concierto general de la antropología contemporánea. En Latinoamérica su desarrollo no ha sido menos significativo, como lo demuestra el sostenido aumento de ponencias en los últimos congresos y seminarios de antropología.

Emergencia de la etnografía audiovisual en Chile.

En Chile vale la pena reseñar como antecedentes de la etnografía audiovisual, el trabajo de registro cinematográfico de los *Yanahiguas* del chaco boreal boliviano, realizado en 1951 por Bernardo Valenzuela, profesor de etnografía americana de la Universidad de Chile. Sus imágenes son material de cámara sin pretensiones de montaje.

En lo referente al proceso de experimentación en el desarrollo de un lenguaje propio dentro del documental etnográfico urbano, podemos destacar "*Caminito al cielo*"(1989) de Sergio Navarro y Alejandro Elton. Producción que formó parte sustantiva de la primera Tesis de grado para optar al título de antropólogo, basada en una experiencia de video documental, cuyo insumo principal era una metodología de investigación-acción-participativa, entre un grupo de jóvenes poblacionales de *La Pincoya* que se involucran en el proyecto para representar sus propias vivencias ante la cámara de video.

Otros trabajos que experimentan frontalmente la etnografía audiovisual son: "*We Tripantu en Cerro Navia. Una etnografía audiovisual*" del colectivo Yekusimaala, cuya cámara participante rinde cuenta de la situación etnográfica al interactuar con una comunidad de mapuches urbanos; y "*Estudio de la Claustrofobia*"(2001) de Valentina Raurich, que se sumerge en el delirio de los "enfermos" psiquiátricos que deambulan entre clínicas, hospederías y las calles de la ciudad, para hacer también visibles las reflexiones de los propios realizadores. Aquí sólo cito algunos videos documentales realizados por antropólogos, en este camino de experimentación en busca de un lenguaje audiovisual propio, cité solamente los documentales más cercanos a la temática propuesta en este trabajo.

Pero debemos señalar que ya existe una "historia" -aunque se esté escribiendo recientemente- que explica la emergencia del documental realizado por antropólogos, para satisfacer las necesidades de investigación y expresión de nuestras propias inquietudes antropológicas⁷.



La idea central de este trabajo, es tratar de legitimar la pertinencia del video no sólo como herramienta de registro etnográfico sino también, como dispositivo técnico-teórico-metodológico de observación y reflexión antropológica. Así mismo, también legitimar el "lenguaje" y la retórica audiovisual como recurso narrativo válido para elaborar textos audiovisuales de "carácter etnográfico". Entendiendo que el *carácter etnográfico* se construye a partir de una práctica teórico-metodológica, y

7. Vale la pena revisar el texto completo "Una Retrospectiva del Documental y la Antropología en Chile" F.Gallardo; V.Raurich,;J.P. Silva; F. Maturana. Editado por el Museo Chileno de Arte Precolombino/Fondo Matta, Santiago 2002.

no sólo por el hecho de abordar un tema susceptible de ser observado por una mirada antropológica.

Hacia la búsqueda de una retórica audiovisual etnográfica.

Un tema recurrente en la antropología audiovisual (o cinematográfica), es el tema de la representación visual de las culturas en el documental etnográfico. La imagen por sí misma no nos dice con claridad si lo que estamos viendo es realidad o ficción, y muchas veces es difícil distinguir entre un comportamiento "natural" y una actuación ante la cámara. Por lo tanto, el camarógrafo-realizador-antropólogo se enfrenta a la disyuntiva de qué actitud metodológica implementar. ¿Cómo utilizar la cámara de una forma antropológica? ¿Cómo montar un documental etnográfico?.

Los investigadores del documental etnográfico suelen distinguir distintas convenciones genéricas, Jay Ruby -uno de los iniciadores de la corriente reflexiva en el documental etnográfico- ha sido un incansable teórico, buscador de una definición del cine etnográfico que en rigor metodológico pudiera establecer una correspondencia con la etnografía escrita. Elisenda Ardeból (1998), tomando en cuenta los distintos modos de producción, junto con las distintas formas de colaboración, las diversas metodologías de filmación y estilos de montaje; realizó una clasificación que tomó en cuenta las distintas corrientes y movimientos estilísticos presentes dentro del cine documental etnográfico, para distinguir principalmente cuatro modos de representación de acuerdo a sus consecuentes formas de producción y colaboración:

cine explicativo: corresponde al modo expositivo de Nichols, que se caracteriza por ser un modelo ilustrativo de un texto (escritural) por parte de la imagen. Incluye a los estilos: *Direct cinema*, *observacional cinema* y *cinema vérité* de J. Rouch.

cine participativo: este cine critica la pretendida invisibilidad del cine observacional y cuestiona la autoridad del realizador sobre los sujetos-actores, y la imposición de una narrativa en la interpretación del comportamiento registrado. Corresponde al *participatory cinema* de McDougall.

cine reflexivo, autoreflexivo y autobiográfico: trata principalmente de reflejar el proceso de producción en el producto; valora la subjetividad y un punto de vista autoreflexivo por sobre una descripción neutral y pretendidamente objetiva. Explicita tanto la metodología como la posición teórica, ética y política del autor. Cine reflexivo de Jay Ruby.

cine evocativo y deconstruccionista: propuesta de ruptura con los modos de representación, subvierte los estilos narrativos y no da claves de interpretación que se sitúen fuera de las imágenes intentando borrar los géneros cinematográficos. Cine etnográfico de crítica cultural de Trinh T. Minh⁸.



Personalmente, al momento de optar por un enfoque teórico-metodológico para realizar este trabajo, que pretende ser validado como una etnografía audiovisual, he optado por un enfoque **teórico-metodológico ecléctico** que explora y combina distintas posibilidades dentro de la polaridad dialéctica, entre el punto de vista observacional y el participativo dentro del rodaje.

Así como también, una actitud fenomenológica (autoreflexiva y situacional) durante todo el proceso de realización y, sobre todo, en el momento del montaje del documental. Sobre todo si

8. Ardévól, Elisenda. "Representación y Cine Etnográfico". En Quaderns de l'ICA. Nº 10, 1998.

consideramos que el montaje audiovisual, es el proceso generador de textos audiovisuales (lenguaje cinematográfico: gramática y sintaxis audiovisual) y reconocemos que, obviamente, es intencionado y no es neutro (la intencionalidad del emisor), pues cumple una función comunicativa o expresiva (al igual que el texto verbal o escritural).



Por este motivo, en este trabajo el observador-autor (narrador audiovisual) rinde cuenta de sus filtros perceptuales y situacionales, explicitando su participación y punto de vista dentro del contexto de observación.

Haciendo un esfuerzo por explicitar el proceso de reflexión interna, tanto en la operación de distinción de las categorías de análisis como en hacer visibles los conflictos en la toma de decisiones (y posiciones) al respecto. El motivo por el cual se privilegia este énfasis reflexivo por sobre el soporte audiovisual (semiológico-cinematográfico), es la intención de reivindicar esta competencia “lingüística visual”, que suele ser subvalorada por la tradición escritural en el ámbito del trabajo etnográfico.

El enfoque de este trabajo ha sido orientado desde el ámbito la antropología audiovisual, entendida como una especialización no reduccionista del complejo acervo teórico-metodológico desarrollado por la Antropología socio-cultural. La idea de esta exploración es prospectar con una mirada holística y sistémica (recursiva), la complejidad implicada en los procesos generativos de las narrativas audiovisuales, partiendo desde la premisa de que la narración audiovisual es una forma de representación “saber experto” cuya génesis se inscribe en el surgimiento de la epistemología visual moderna, de acuerdo a la tradición metafísica occidental “fonologocentrista” (Derrida)⁹.



Además, curiosamente, dentro de nuestra cultura audiovisual existe una especie de velo (o encubrimiento) sobre los procedimientos técnicos e ideológicos implicados en la producción audiovisual en general -tal vez porque no nos desprendemos totalmente todavía de la episteme moderna-, ya que los aspectos ideológicos se reconocen sólo como participantes de las etapas de producción económica y organizadora del documental (financiamiento, organización y distribución), pero no dentro de la utilización de los recursos narrativos y retóricos que implican las técnicas cinematográficas en sí mismas. Es en esta área en la cual tenemos que investigar para hacer visibles estas operaciones implícitas.

Un Espacio Propio Para La Etnografía Audiovisual Experimental.

El limitar las instancias de experimentación audiovisual etnográfica, y reducir esta práctica a solo imitar las enunciaciones convencionales y los clichés de los géneros más conocidos probados de la narración audiovisual, como el cine o la televisión; sin sobrepasar estos estilos por temor a transgredir las normas de la recepción convencional; suele ser el principal freno a la experimentación en antropología audiovisual, ya que los públicos -no solo los populares, sino que también los doctos- están endoculturizados a un dominio muy convencional de recepción mediada; por formas tecnológicas, estéticas, narrativas y retóricas. El innovar con un “lenguaje propio” con sus propias convenciones, es el verdadero desafío práctico de la etnografía audiovisual; explorar nuevas formas narrativas, nuevas enunciaciones que impliquen toda la complejidad de la situación etnográfica.

También nos suele suceder a los propios antropólogos, que al momento de experimentar con el manejo de los medios audiovisuales, con objeto de realizar algún video etnográfico; ya sea por falta de experiencia; conocimiento, u oficio técnico en el manejo de los equipos; ante esta

9. Ver Derrida, Jacques. De la Gramatología. Editorial Siglo XXI, México D.F. 1971.pg 129-180.

dificultad, se suele recurrir inconscientemente a ciertos *clichés* audiovisuales como; por ejemplo, dejar la narración y la conducción completa del documental a un guión -textual- bien documentado, preciso, con una síntesis clara en lo que respecta a la gramática comunicacional del mensaje; este guión inclusive, puede ser bastante fiel a una visión antropológica oficial; pero muchas veces; esta fórmula de narración audiovisual por su estructura interna; no logra liberarse de una función que amarra y restringe la potencialidad de las imágenes a cumplir solamente una función ilustrativa y explicativa del texto escrito -materializado en el guión-; esta limitación de la narrativa audiovisual favorece a una estrategia audiovisual autoritaria, que en el montaje definitivo contradice los criterios etnográficos o antropológicos que realmente quería decir; y de esta manera muchas veces la imagen en lugar de “validar” el discurso textual termina por “invalidar” su veracidad, al connotar la operación de trucaje o montaje de las imágenes subordinadas al texto escrito.

La opción por un montaje auto-reflexivo: (narrativa y retórica).



Existe una larga polémica dentro de la tradición documentalista acerca de la pertinencia o no de la elaboración de un guión previo al montaje de un documental. Muchos documentalistas, dicen que un rasgo distintivo del género documental es precisamente que éste prescinde de un guión, a diferencia del género ficción o argumental que se construye a partir de directrices pre-concebidas, que guían el relato y la narración. Esta independencia de la directriz de un guión previo e intencionado, sería la garantía de la independencia del documental con respecto a la ficción, y a la vez este rasgo lo acercaría más a la realidad.

Las discusiones contemporáneas acerca de la pretensión de “objetividad” en la narración documental, devela la existencia de recursos expresivos y narrativos usados recurrentemente por los documentales que buscan provocar un “efecto de realidad” o “credibilidad”, justamente ficcionando la “realidad”. Independientemente, de que si afirmamos la existencia de un guión o no en el montaje de un documental, lo cierto es que, dentro del proceso de registro y revisión de material surgen ideas de cómo presentar (o representar) el relato del documental. Lo cual supone la elaboración de una estructura (más o menos consciente) que, por más flexible que pretenda ser termina desechando muchos elementos y rescatando (relevando y destacando) otros, según algún criterio de selección (aplicado en función de una economía del lenguaje), el cual puede ser muy interesante de observar. Entonces surge la pregunta: ¿por qué relevamos ciertos criterios y descartamos otros?.



Este conflicto propio del proceso de “edición” del discurso (ya sea escritural o icónico), la elaboración de distinciones simbólicas y categorías de discriminación, están al centro de todas las problemáticas de la interpretación intercultural.

La propuesta autoreflexiva que se puede adoptar en la realización de una etnografía audiovisual, puede entregar numerosa información tanto de la propia cultura visual del investigador (y su paradigma cultural en general), como también los aspectos visuales (icónicos), proxémicos, acústicos, kinésicos y cinéticos de la cultura observada e interpelada a participar en la experiencia etnográfica audiovisual.

Katya Mandoki (2001) desde la estética, hace un interesante análisis de los fenómenos estéticos que operan en los ámbitos del arte y el cotidiano (en la poética y en la prosaica), y reflexiona sobre los registros retóricos y dramáticos implicados. El registro icónico abarca la visualidad de los objetos, artefactos y ambientaciones como medios de expresión. La aplicación de la icónica poética se da principalmente en las artes plásticas, la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, el teatro y el cine. La icónica prosaica se daría en el vestuario, el maquillaje, la utilería, la decoración, domestica y cotidiana.

El registro acústico en el ámbito poético se refiere al sonido y la entonación como medios de

expresión, como por ejemplo la interpretación y ejecución musical, la música aplicada en el cine y el teatro, etc. El mismo registro acústico en el ámbito prosaico se relacionaría con la modulación de la voz, el silencio, tono, timbre y ritmos al hablar. El registro kinésico se refiere al cuerpo y su expresividad: la mirada, la postura, la temperatura, el olor, el semblante y la gestualidad. El uso del recurso kinésico poético está en la danza y la actuación teatral y cinematográfica; el mismo recurso kinésico en la prosaica se observa en la expresión corporal cotidiana, muchos de estos aspectos son estudiados dentro del área de la comunicación no verbal. La proxémica estudia el uso del espacio entre individuos de acuerdo a convenciones culturales, mediante la enunciación de carácter físico-espacial; la proxémica está aplicada en la pintura, la fotografía, la instalación, la arquitectura, el teatro y el cine. Todos estos recursos extra-verbales adquieren distintos énfasis y connotaciones comunicacionales (culturalmente normadas)¹⁰.

Toda esta potencialidad de áreas de estudio pueden ser aprovechadas por la antropología con el apoyo de los medios audiovisuales, tanto en el registro como en una edición autoreflexiva. Al hacer un minucioso auto-examen de nuestros dispositivos de percepción y representación de esa "realidad", tratada en el registro y también al momento de hacer un ejercicio de autoconciencia de las motivaciones y decisiones (subconscientes) tomadas al escoger un determinado tratamiento estético (y no otro), un determinado encuadre (y no otro), un determinado fragmento (y no otro).

La idea de este trabajo es tratar de narrar paralelamente dentro del orden escritural y el orden semiótico un mismo acontecimiento. Para así poder reflexionar sobre el proceso de autoconstrucción del relato etnográfico y hacer un ejercicio epistemológico de las observaciones y las distinciones, a las que se recurre, como narrador audiovisual, en el momento del montaje de un documental que pretende ser conscientemente etnográfico.



Conclusiones preliminares de este trabajo.

Considerando que este trabajo todavía se encuentra en curso y forma parte de mi Tesis de grado, no es posible todavía adelantar muchas conclusiones hasta terminar el montaje definitivo del "documental etnográfico", y así poder evaluar la experiencia completa en función de las expectativas antes mencionadas en este artículo -la idea de constituirse como un "documental etnográfico" que explicita toda la situación del trabajo de campo-. Pero bien, ahora se pueden adelantar algunas reflexiones a cerca de esta experiencia de realización.

El registro en video funciona como un método excepcional en la recolección de datos. En el plano observacional, ha sido una herramienta que permite describir con claridad las secuencias del quehacer cotidiano: las conductas, procedimientos y acciones implicadas en el trabajo y las rutinas domésticas.



En el plano de la participación, el trabajo de cámara participativa permite recoger las inquietudes y testimonios que los propios sujetos implicados en el trabajo expresan, sugiriendo muchas veces qué grabar.

Al momento del montaje el trabajo observacional rinde frutos insospechados, la comparación de material de distinta data, revela y motiva nuevas lecturas y nuevas interpretaciones antes no "vistas" en el campo. El proceso de síntesis es un ejercicio altamente complejo pero muy enriquecedor. El problema es, en cuanto a la participación de los "sujetos implicados" en el trabajo de montaje, ya que el control de esta operación está prácticamente monopolizada por las manos del

10. Ver "Análisis Paralelo en la Poética y la Prosaica. Un Modelo de Estética Aplicada", de Katya Mandoki. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas: Aisthesis, N° 34 año 2001. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

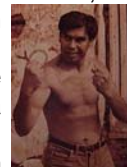
antropólogo. Personalmente pienso que esta es la etapa más difícil, pues no creo en la participación multivocal por el solo hecho de incluir las voces (seleccionadas y editadas) de los sujetos implicados, aun que “ellos” sean partícipes de la selección temática. El interés de la realización recae en el investigador y la participación de “ellos”, tal vez, obedece también al propio interés del investigador.

Creo que es mejor situar y explicitar este interés del antropólogo por hacer el “documental” y, por supuesto, mostrar el material que surge de la interacción de nosotros con ellos en la situación etnográfica, lo cual pienso que es lo más interesante. Pero en definitiva un documental es un texto, una retórica, una narrativa con una autoridad definida por el antropólogo-autor, aun que éste pretenda reducirse a la mínima expresión. No creo que pueda disolverse.

La etnografía en sí, reveló una gran cantidad de información y conocimiento acerca de las personas que viven ocupando y habitando los sitios eriazos y los espacios públicos de la ciudad. Las estrategias de sobrevivencia de estas personas se relaciona estrechamente a la disponibilidad de recursos que comprenden estos “nichos ecológicos urbanos”, que no sólo brindan refugio y permiten el establecimiento de relaciones sociales en grupos y comunidades cerradas; ya que la observación demostró una extensa red de relaciones, con la comunidad barrial, con la sociedad y la ciudad en su conjunto.



Una situación de “cultura fronteriza”, que se refugia en la invisibilidad y la inaccesibilidad de la intimidad de los “rucos” y que también, en otros momentos, se pone a la vista para interactuar con “otros” habitantes de la ciudad que indiscutiblemente, son “otros” distintos. Lo que evidencia la existencia de fronteras socio-culturales, que no sólo se distinguen a través del estigma social sino que además,



sencillamente, a través de la operación de desviar la mirada, del ignorar la presencia y borrar o negar la existencia de estas personas invisibles.

Bibliografía:

Ardévol, Elisenda. *Representación y Cine Etnográfico*. Quaderns de l'ICA. Núm 10, 1998.

Asch Timothy & Patsy Ash. *Film in Anthropological Research*. Senri Ethnological Studies N°24 Edited by Paul Hockings & Yasuhico Omori, 1988.

Barthes, Roland. *Retórica de la Imagen*. En: **Lo Obvio y lo Obtuso**. Editorial Piados, Barcelona 1986, pp. 29-47.

Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Editorial Anagrama, Barcelona 1997, pp. 38-40.

Comolli, Jean-Louis. *Técnica e Ideología. Cámara, Perspectiva, Profundidad de Campo*. En: **Movies and Methods** Vol II, edited by Bill Nichols, University of California Press, 1985, pp. 40-57.

De la Campa, Román. *Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: Discurso Postcolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza*. En: Revista Iberoamericana, Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996

Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Editorial Siglo XXI, México D.F. 1971.

Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas*. Editorial Siglo XXI, México D.F. 1984.

Gallardo, Francisco. *Antropología Visual y Documentalismo Antropológico: Historia y*

Compromisos. En: **Una Retrospectiva del Documental y la Antropología en Chile**. Editado Fondo Matta. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago 2002.

Geertz Clifford. *El Sentido Común como Sistema Cultural*. En: **Conocimiento Local (Ensayos sobre la interpretación de las culturas)**. Editorial Piados, Buenos Aires, 1994.

Mandoki Katia. *Análisis Paralelo en la Poética y la Prosaica. Un Modelo de Estética Aplicada*. En: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas: Aisthesis, N° 34 año 2001. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Marcus G. & Cushman D. *Las etnografías como textos*. En: **El Surgimiento de la Antropología Postmoderna**. Clifford Geertz (comp.) Editorial Gedisa, España, 1992.

Nichols Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press. 1991. pp. 32-75.

Ruby Jay. *Visual Anthropology*. En: **Cultural Anthropology Encyclopedia**. David Levinson and Melvin Ember Edts. N.Y, Vol 4, 1996.

Ruby Jay. *¿Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*. Studies in the Anthropology of Visual Communication. Vol 2. N° 2. 1975.

Young Colin. *Observational Cinema*. En: **Principles of Visual Anthropology**. P. Hockings. Ed. Mouton Publishers, The Hague 1975.