

Representación y cultura audiovisual

Jorge Grau Rebollo.

Universitat Autònoma de Barcelona

ARDÈVOL, Elisenda; MUNTAÑOLA, Nora (Coord.) (2004) Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. Barcelona: Editorial UOC.

“There is a tribe, known as the ethnographic film-makers, who believe they are invisible. They enter a room where a feast is being celebrated, or the sick cured, or the dead mourned, and, though weighted down with odd machines, entangled with wires, imagine they are unnoticed –or, at most, merely glanced at, quickly ignored, later forgotten (...) Outsiders know little of them, for their homes are hidden in the partially uncharted rainforests of the Documentary. Like other Documentarians, they survive by hunting and gathering information. Unlike others of their filmic groups, most prefer to consume it raw (...) Their culture is unique in the wisdom among them is not passed down from generation to generation; they must discover for themselves what their ancestors knew. They have little communication with the rest of the forest, and are slow to adapt to technical innovations. Their handicrafts are rarely traded, and are used almost exclusively among themselves. Produced in great quantities, the excess must be stored in large archives”.

Eliot Weinberger

“Contra lo que solemos pensar y lo que nos han inculcado, la fotografía miente: lo importante no es esa mentira sino a qué intenciones sirve”

Joan Fontcuberta

Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea se presenta, tal y como se recoge en la contraportada, como “un marco de reflexión para la comprensión crítica del papel de las tecnologías audiovisuales en el mundo contemporáneo”. Con esta intención, Ardévol y Muntañola

ensamblan contribuciones diversas (y a su vez complementarias) con un propósito único: el conocimiento crítico.

La columna vertebral del libro, aquello que a mi entender podríamos llamar su hilo conductor, es el análisis de la confluencia entre mirada y objeto. La primera nunca es neutra, ni inocente, sino el resultado de un proceso de aproximación consciente al mundo, que arrastra consigo todo nuestro bagaje teórico, ideológico y biográfico. El segundo se nos presenta como producto de la acción humana intencional. No es, por tanto, azaroso ni fortuito, sino efecto de la volición; en el caso que nos ocupa, el último eslabón de una meditada estrategia de representación.

En ese sentido, se incide desde el primer capítulo en la necesaria conjugación de contexto y mirada para la producción de significado. Las imágenes, sea cual sea su naturaleza, son contexto-dependientes en la medida en que es preciso un entorno histórico para situarlas, simbólico para interpretarlas, teórico para analizarlas e ideológico para incorporarlas. Si se quiere poner en otras palabras, y a un nivel muy elemental: el análisis de *cualquier* mirada debe constituir un antídoto contra la neutralidad. De este modo conseguiremos, entre otras cosas, protegernos de la *falacia de la generación de conocimiento espontáneo*, amparada en la creencia en que la simple presión sobre el disparador proporciona información de modo inmediato. Ninguna acumulación de material genera por sí sola *conocimiento*, ni siquiera la que pueda registrar una cámara empuñada por un especialista revestido de autoridad disciplinaria.

Quiero recuperar en este punto la advertencia de Gillian Rose respecto a la posible confusión entre interpretación y verdad:

“Interpreting Images is just that, interpretation, not the discovery of their truth (...) Visual images do not exist in a vacuum, and looking at them for ‘what they are’ neglects the ways in which they are produced and interpreted through particular social practices” ([2001: 2 y 37](#)).

En efecto. Una de las tentaciones no exclusivamente neófitas en el estudio de los productos audiovisuales consiste en atribuir veracidad intrínseca a la

imagen, particularmente cuando se reviste de convenciones genéricas supuestamente documentales. Pese a estar oficialmente en desuso, el «realismo ingenuo» que se instala en la contemplación de una imagen puede inducir a considerar que esa misma imagen constituye *per se* un documento respecto a la situación que refiere. La «documentalización» apriorística de la imagen constituye de este modo uno de los sesgos más nocivos para el análisis disciplinar, pero no el único. Una derivación lógica (y falaz) aparece cuando convertimos el «documento» en monumento ([Foucault 1969](#)):

“Transformar el documento en monumento significa, en primer lugar, considerar que éste pierde toda transparencia y toda inocencia (...) el documento es tan institucional como el monumento erigido para gloria de un poder. El monumento tiene también una intencionalidad, consciente o inconsciente, que el trabajo histórico debe poner en evidencia. Para hacerlo, es preciso analizar el ‘tejido documental’ en sí mismo en lugar de hacerlo a partir de categorías preestablecidas” ([Lagny 1997 \[1992\]: 72](#))

Foucault reclamaba la contextualización del documento, en la medida que es un producto social y, por tanto, siguiendo la expresión afortunada de Donna Haraway ([1991](#)), constituye una forma de conocimiento situado. Por consiguiente, no sólo se previene contra la universalización de significados (que, lógicamente, también), sino que se apunta directamente a los procesos de legitimación de (cierto) conocimiento, a los criterios demarcadores de lo que consideramos «evidencia», y a la responsabilidad social y profesional de quién investiga respecto a las consecuencias de su trabajo.

Si, como señalan Ardévol y Muntañola, “la relación que establecemos con este objeto interviene en nuestra mirada” (p: 18) y, en congruencia, “la imagen será mirada y valorada, entonces, en términos de nuestras asunciones” (p: 19), entonces teoría e ideología son absolutamente inseparables. Tanto como puedan serlo interpretación y significado. No se trata en absoluto de abandonarse a un relativismo extremo; antes al contrario: se exige (nos exigimos, debemos hacerlo) que el conocimiento que se quiere crítico en

verdad lo sea. Kuhn ([1971](#) [[1962](#)]) se había referido al peso de la historia en la definición de los paradigmas, y esa dimensión extrateórica del conocimiento se explica entre otras cosas porque, como señalaba John Berger ([1977](#)), la relación entre lo que vemos y lo que sabemos nunca es constante.

Por eso, cuando se afirma que:

“El estudio de la visualidad no puede limitarse exclusivamente al estudio de las prácticas representacionales, sino que estas deben entenderse en el conjunto de las prácticas sociales y, al mismo tiempo, estas últimas pueden iluminarse al ser tratadas desde una aproximación que tenga en cuenta su componente visible” (p: 32)

entiendo que es imperativo poner en relación *producción y momentos de producción*, analizar los contextos sociales, políticos, económicos...más amplios en los que cristaliza la producción empírica. Estoy convencido que si integramos los contextos de producción en nuestros análisis disciplinares, no sólo podremos desvelar ideologías y códigos culturales; sino también algo que entiendo crucial para la antropología social y cultural: llegar a entender de qué manera llegan a cristalizar determinadas ideologías –siempre encarnadas–, cómo los códigos culturales acaban derivando en anclajes de significado y correlatos objetivos, y por qué en determinados momentos emergen ciertas pautas de «normalidad» y se construyen nociones de tradicionalidad y esencialismo en algunos valores sociales, que en otros periodos se derrumban o arrinconan.

En el capítulo segundo, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación”, Guarné se refiere a los Cronotopos (“contextos espaciotemporales de descripciones” –p: 71–) como fragmentos de una intertextualidad continua. Según argumenta en su extensa colaboración, la Historia –articulación sucesiva de tiempos y espacios particulares– juega un papel determinante en la construcción de la diferencia. Seguramente también de cualquier otro tipo de saber: Marlon Riggs, por ejemplo, analizó magistralmente en los ochenta cómo las construcciones arquetípicas de los

negros americanos fueron el resultado de una planificación meticulosa. Las caricaturas grotescas de orondas matronas negras que dominaban a sus vagos y felices maridos acarbonados no respondía a ninguna «evidencia empírica» sobre la población negra. En realidad respondían a una estrategia política que utilizaba las representaciones distorsionadas como instrumento de legitimación de la desigualdad y la opresión. Para todos aquellos que no habían visto jamás un negro (y/o no se habían preocupado lo más mínimo por acercarse a uno), dice Riggs, aquellos esperpentos acabaron convirtiéndose en «La Imagen» de los negros. No es justo decir que se construyeron por simple ignorancia. Fue mucho peor: se aprovecharon de ella. Se crearon por interés.

La construcción de lo exótico, próximo o lejano, tiene, pues, raíces precisas. Y filiaciones ideológicas (y teóricas) delimitables. Guarné lo expone bien. Y su referencia al estereotipo como:

“una práctica discursiva que sustantiviza una supuesta característica del otro, trazando su imagen a partir de la fijación, repetición y naturalización, de ciertos rasgos considerados esenciales” (p: 105).

convierte en inexcusable la exposición y reflexión acerca de las características de la interrelación profunda entre momento histórico y producción social (en este caso, audiovisual), así como la circunscripción de los fenómenos sociales, su demarcación histórica y el análisis de los procedimientos a través de los cuales buscan ampliar su espacio vital.

Los capítulos tercero y cuarto, escritos al alimón por Marta Selva y Anna Solà, inciden sobre el imaginario y los modos de representación. Entre otras cosas, nos recuerda el poder de la «ficción» cuando se emplea como «ficcionalización» (en sus propias palabras: reproducir desde la ficción del relato unos hechos verídicos –p: 163–). En este sentido, aunque la tensión entre las categorías realidad y ficción ha capitalizado buena parte del interés teórico en Antropología Visual en las últimas décadas, creo que es extraordinariamente problemático sostener una demarcación absoluta entre «documental» y «ficción», por cuanto los indicadores que deberían servirnos

para operacionalizar y discriminar con claridad ambas categorías son confusos, cuando no directamente contradictorios. Además, «realidad» o «ficción» son categorías que parecen definirse por oposición excluyente, pero sin unanimidad respecto a qué criterios sirven de referencia para la demarcación. De este modo, si por ficción se entendiese la manipulación intencional de eventos socioculturales con la intención de reconstruir situaciones que no se recogen a partir de la estricta observación directa, podría muy bien concluirse que buena parte de estas reconstrucciones pretenden, explícitamente, partir de la realidad, planteando el recurso a la ficción como una estrategia narrativa en lugar de como un objetivo en sí mismo. Se busca la ficcionalización, más que la ficción, como amparo argumental que facilita el recurso a metáforas socio-ideológicas y a la configuración de ciertas situaciones que, al calor de esta refracción estilística, pretenden inequívocamente hacer referencia a lo que se asume como realidad subyacente. En otras palabras, esta ficcionalización de eventos ordinarios no busca sólo la verosimilitud, sino que es una táctica estratégica esencial para mostrar situaciones de la vida cotidiana que, tal vez sin ese recurso a la refracción, resultarían difíciles de plantear.

Selva y Solà dejan claro que el análisis de los modos de representación y los procesos de atribución de significados no son asimilables a un único soporte empírico. Fotografía, pintura, televisión, cine y ciberespacio se muestran igualmente permeables al análisis. Bartra ([1997](#)) ya había aplicado análisis similares a estrategias narratológicas muy anteriores a la impresión lumínica sobre emulsiones químicas y a los anchos de banda. Goody ([1977](#)) se interesó por las diferencias en las mentalidades y los cambios en los medios y procedimientos de comunicación, específicamente en lo referente a la escritura y Vansina ([1985](#)) trabajó sobre tradición oral. Sea cual sea el canal elegido, las exigencias de contextualización siguen reclamando su centralidad.

Volviendo al ámbito audiovisual, la referencialidad contextual puede adquirir, como señala Banks, una condición poliédrica:

“All visual forms are socially embedded, and many visual forms that sociologists and anthropologists deal with are multiply embedded” ([2001: 79](#)).

Y es que la realidad no sólo aparece caleidoscópica con respecto a su objeto de estudio, sino en su propia concepción. Y es entonces cuanto también la propia orientación se percibe politética. En otras palabras: ni la realidad es unidimensional ni las audiencias (académicas o no) son homogéneas. Es cierto que una sola imagen, por ejemplo una fotografía, es capaz de comunicar múltiples narrativas, lo que nos recalca que los significados no están prefijados de antemano, y mucho menos se manifiestan de forma unívoca. Pero también lo es que esta multivocalidad revela a su vez la dificultad de aproximarse a los análisis de la representación de la condición humana a través de supuestas abstracciones elaboradas a partir del examen de imágenes concretas. Las interpretaciones que las audiencias realizan de una misma imagen se llevan a cabo siempre en contextos locales, y buena parte de su valor como elementos para la contrastación y el análisis deriva, sobre todo a través de la ficcionalización, de las estrategias de refracción que adoptan. Y hablo de audiencias, en plural, porque referirse a ellas en singular puede ser efectivo cuando nos referimos a un colectivo amplio del que no precisamos mayores afinaciones en ese momento particular, pero cuando tratamos de concretar más es imprescindible afinar cuanto sea posible. Sin embargo, que las audiencias puedan estar hasta cierto punto fragmentadas, no implica que funcionen entre sí de modo autárquico ([Allen 1994](#)).

En el capítulo quinto, Fecé nos propone una revisión de la teoría crítica de los medios de comunicación, incorporando buena parte del bagaje de los *cultural studies* que, no sin cierta polémica disciplinar, han postulado una aproximación interdisciplinar al análisis de la producción cultural y la cultura popular. A continuación, el capítulo sexto, yuxtaposición de textos de los ocho autores, pretende articular ejemplos concretos (desde los museos hasta el hip-hop) de las propuestas analíticas expuestas en los cinco capítulos anteriores.

A lo largo de todo el libro podemos encontrar referencias a disciplinas (o subdisciplinas) desde cuya configuración teórica particular pueden abordarse los análisis sugeridos (antropología visual, antropología de los media...). Más allá de afinidades o discrepancias respecto a los criterios de demarcación disciplinar y a la pertinencia y relevancia de los dominios analíticos propuestos, creo imperativo, desde la antropología (sin apéndices), reivindicar de una vez por todas el valor de la producción audiovisual (en sentido amplio) como objeto de estudio y la idoneidad de nuestra disciplina para llevarlo a cabo. Entender por qué son representables, y se representan, ciertas cosas en determinados momentos, y *cuándo y por qué razón* son factibles determinadas visibilizaciones o se desechan otras me parece un deber inexcusable del pensamiento crítico, venga de donde venga; pero especialmente cuando se aborda desde la antropología.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Susan (1994) (Ed.) *Media Anthropology. Informing Global Citizens*. Westport, Connecticut: Bergin & Garden.

BANKS, Marcus (2001) *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.

BARTRA, Roger (1997) *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino.

BERGER, J. (1977) *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.

FOUCAULT, M. (1969) *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.

GOODY, J. (1977) *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

HARAWAY, D. (1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

KUHN, Th. (1971 [1962]) *La estructura de las revoluciones científicas*. México:Fondo de Cultura Económica.

LAGNY, Michelle (1997 [1992]) *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Comunicación.

ROSE, Gillian (2001). *Visual Methodologies*. Londres: Sage.

VANSINA, J. (1985) *Oral Tradition as History*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

WEINBERGER, Eliot. (1994) "The camera people", en TAYLOR, L. (ed.), 1994. Pp: 3-26.

Filmografía:

RIGGS, M. (1984) *Ethnic Notions*. USA, 57 min., Color y B/N.