

LA ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA Y LA TEORÍA DEL SUBALTERNO

Carolina Arias Ortiz

Introducción

Los estudios subalternos cruzan muchas fronteras culturales, sociales, geográficas e históricas y buscan sacudir las bases de la construcción del conocimiento occidental. Discuten las relaciones de poder en la representación del “otro”, del “subalterno”, en los contextos postcoloniales. Una importante exponente de los estudios subalternos es la filósofa india Gayatri Spivak. Su texto fundador de 1988, *¿Pueden hablar los subalternos?*, surge como una crítica postcolonial de la representación. Para esta autora existen sujetos históricamente mudos por un lado, a los cuales no se les ha permitido tener historia. De cierta forma, en la historia de la humanidad se ha valorizado una historia sobre otras. Las “objetivas” sobre las “subjetivas”, las “colectivas” sobre las “individuales”, la de los “blancos” sobre los “negros”, la del “hombre” sobre “la mujer”, la del “colonizador” sobre “el colonizado”. Influenciada por el marxismo, por Gramsci y por Derrida, Spivak evidencia la importancia de la teoría postcolonial para analizar las condiciones que han generado que, históricamente, ciertos sujetos no “puedan” hablar o ser escuchados.

No se trata entonces solamente de la imposibilidad metafórica y real del subalterno para hablar, sino de la dificultad de que sean efectivamente escuchados, en otras palabras, que el acto comunicativo se lleve a cabo en su totalidad. En este artículo propongo llevar la propuesta de Spivak en cuanto a las posibilidades de representar al subalterno al terreno de la antropología y al desarrollo de su metodología en un contexto de relaciones coloniales, donde la figura del “informante nativo” es central.

La autoridad etnográfica que establece una relación de poder con los informantes nativos es cuestionada desde los años 70. La introducción en el trabajo de campo etnográfico de las cámaras de video y fotográficas abre un

camino a nuevas metodologías. ¿Cómo creamos conocimiento con el subalterno? La antropología, a través de su metodología de la observación participante y de la inmersión cultural como una supuesta entrada al mundo del otro a través de su relación con el informante “nativo”, ha querido romper con las supuestas contradicciones del oficio antropológico marcado por el colonialismo. En el terreno antropológico, el “otro”, el “subalterno”, parece ser escuchado y su historia parece ser el lugar central de la narrativa etnográfica.

Siguiendo los cuestionamientos ya planteados en los años 70 y 80 por antropólogos postmodernos sobre la “autoridad etnográfica”, propongo reflexionar sobre las posibilidades de una etnografía postcolonial más crítica sobre sus condiciones de poder, donde el uso creativo de la imagen y del sonido ocupan un lugar importante. El punto de partida se va a centrar en uno de los escritos más importantes de Spivak: “¿Puede el subalterno hablar?”, de 1985, para reflexionar sobre la complejidad de la representación del subalterno y su relación con la antropología visual, la fotografía y el cine. Spivak critica y revisa la respuesta a esta compleja pregunta a lo largo de su camino intelectual, así como no hay una definición definitiva de lo subalterno, no hay respuesta definitiva a su pregunta.

Voy a relacionar los cuestionamientos de Spivak sobre la representación con las propuestas sobre la antropología compartida del antropólogo y cineasta, Jean Rouch. Con el objetivo de reflexionar sobre el concepto del “retorno de la mirada”¹ en el cine documental, como una estrategia audiovisual para romper la distancia con el subalterno. La representación audiovisual es un modo subalterno de representación en la misma antropología. El cine es una herramienta de metamorfosis que cuestiona y construye nuevas identidades. En la historia de la antropología, en los contextos de investigación etnográfica del periodo colonial, el “otro” solía tener la figura del salvaje y

¹ P. Amad, “Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory’s Gift to Film Studies”, *Cinema Journal*, 52(3), 2013, pp. 49-74.



primitivo y su pensamiento y su cultura solía presentarse como ininteligible para el hombre blanco. La antropología nace con la intención de “traducir” ese pensamiento “subalterno” a las elites europeas y responder a sus fantasías culturales. Pero ese “ejercicio de traducción” no estuvo exento de cuestionamientos, así como la representación de la voz del “informante nativo”. Como indica Pérez, la identidad del subalterno para Spivak es paradójica: “Por una parte, lo presenta como absolutamente otro (el derridiano *toute-autre*), irrepresentable por parte del horizonte de los sistemas de pensamiento occidentales, prácticamente al margen de la economía global. En otras ocasiones, lo presenta como una categoría histórica real y concreta, más en concreto como un efecto material del capitalismo occidental.”²

Esa heterogeneidad e inestabilidad propia del concepto de subalterno en Spivak es lo que me parece proporciona una gran riqueza para pensar la complejidad epistemológica de las posibilidades de representación del otro en contextos coloniales y postcoloniales.

Jean Rouch es un antropólogo y cineasta francés que marcó la historia del cine documental y de la antropología desde los años 60. Rouch se interesa por las transformaciones sociales y culturales postcoloniales que se vivían en los países africanos, particularmente en Nigeria y Costa de Marfil.

Junto con el sociólogo francés Edgar Morin establecen el concepto de “cine verdad”. El cine documental desde sus inicios ha tenido que luchar contra ciertas ideas sobre la objetividad y la verdad. Rouch decía: “Lo importante no es buscar la verdad a través del cine sino mostrar la verdad del cine”³ Para ello establece ciertas pautas metodológicas que de cierta manera buscan “darle voz e imagen” al subalterno. Pero como veremos más adelante, no es tan evidente.

A partir de finales de los años 50 las cámaras se vuelven más ligeras y permiten registrar el sonido de manera sincrónica, esto permitió una mayor movilidad y libertad para filmar en exteriores. Los cineastas salen a la calle en busca del ser humano común y cotidiano. Para Rouch la presencia de la cámara no era un problema, era más bien una herramienta que permitía establecer nuevas relaciones sociales con el “otro”.

Entra en cuestión también la división entre la ficción y la realidad y las relaciones de poder. En este sentido me parece muy acertada la reflexión que hace Gilles Deleuze cuando reflexiona sobre la propuesta cinematográfica del “cine de lo vivido” de Pierre Perrault:

La ruptura no está entre la ficción y la realidad, sino en el nuevo modo de relato que las afecta a ambas (...). Por ejemplo, Perrault critica toda clase de ficción, lo hace en el sentido de que ella forma un modelo de verdad

² Manuel Asensi Pérez, *La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos*, Barcelona, MACBA, 2009, p. 28.

³ Rosa Elena Gaspar de Alba, “Jean Rouch: El cine directo y la Antropología Visual”, *Revista de la Universidad de México*, No 32, 2006, pp. 96-98.

Rouch concibe la relación cultural como un aprendizaje, como una posibilidad de conocer al otro y de conocerse a sí mismo

preestablecido que expresa necesariamente las ideas dominantes o el punto de vista del colonizador, incluso quien la forja es el autor del film. La ficción es inseparable de una “veneración” que la presenta como verdadera, en la religión, en la sociedad, en el cine, en los sistemas de imágenes.⁴

Estas ideas me remiten al problema que subraya Spivak acerca las posibilidades para hablar que tienen los subalternos. El problema no reside en la capacidad personal de los sujetos subalternos sino en lo que Spivak llama la “narrativa histórica”, que le ha dado voz y escucha a unos y no a otros. La colonización marca los cuerpos que pueden hablar, y ser escuchados.

Así mismo, de cierta manera los trabajos de Jean Rouch siguen la línea de los Estudios de la Subalternidad ya que participan de la naturaleza de su objeto de estudio, intentando un desplazamiento discursivo. Subrayo la idea de que es un intento. Rouch por más que quiso hacer una antropología participativa y colaborativa, era un hombre blanco europeo en un contexto colonial y su humanismo es cuestionable. Como señala Spivak: “Hay una afinidad entre el sujeto imperialista y el sujeto del humanismo”.⁵

La antropología, hija del colonialismo, de cierta forma intenta desde sus inicios acercarse al subalterno y “leer por encima del hombro” las culturas ajenas a Occidente. Los estudios postcoloniales discuten cómo la antropología contribuyó a construir una representación exotisante del subalterno y legitima la colonización. La cuestión de “hablar en lugar del otro” es un elemento central en la producción cinematográfica y antropológica de Jean Rouch. A pesar de ciertas condiciones de poder inherentes a su posición social y cultural, Rouch era muy crítico de las ciencias humanas y decía: “el drama de las ciencias humanas es que debemos considerar a los seres humanos como “cosas”. Y esto no es verdad: el humano es el “otro” y el “otro” no es jamás una cosa”.⁶ El sujeto occidental se ha construido en base a la objetivación del “otro”. En antropología el concepto de cultura se encargó de clasificar y ordenar el mundo según la mirada occidental.

⁴ Gilles Deleuze, “La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Las potencias de lo falso”, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 202.

⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, *Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la Historiografía*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, p. 41.

⁶ Rosa Elena Gaspar de Alba, *Op. cit.*

Como comenta Mieke Bal: “No hace tanto tiempo que nosotros hablábamos en nombre de otros, inventando términos como *otredad* y *alteridad*, junto con calificativos como *respeto*, *entendimiento*, *diálogo* e *igualdad*, palabras que nos hacían sentir bien; bien con nosotros mismos. La palabra que se erigió en solitario en lo más alto de ese discurso fue *cultura*”.⁷

Una de las películas donde Rouch expone su cuestionamiento de la representación de lo subalterno es *Yo, un negro*, de 1958. La película retrata la vida de los jóvenes migrantes que llegan a Abijan en busca de trabajo. En particular se centra en la vida de un personaje. Al inicio de la película Rouch plantea a través del uso de su voz la manera en que construye la historia:

Cada día jóvenes similares a los personajes de esta película llegan a las ciudades de África. Abandonaron la escuela o los cultivos para intentar entrar en el mundo moderno. Saben hacer de todo y no saben hacer nada. Son la nueva enfermedad de las nuevas ciudades africanas: la juventud desempleada. Esta juventud atrapada entre la tradición y las máquinas, entre el alcohol y el islam, renuncia a los ídolos tradicionales para interesarse en el boxeo y en el cine. Durante seis meses seguí a un grupo de jóvenes inmigrantes nigerianos que llegaron a Treichville en los alrededores de Abijan. Yo les propuse hacer una película donde ellos representarían sus propios personajes. Donde ellos podrían hacer todo y decir todo. Es entonces así que improvisamos esta película. Uno de ellos Eddie Constantine, fue tan fiel a su personaje Lemmy Caution, agente federal americano, que fue condenado a tres meses de prisión durante la filmación.

El otro, Edward G. Robinson, la película se convirtió en el espejo donde el mismo se descubre: el antiguo soldado de Indochina perseguido por su padre porque había perdido la Guerra. Es él, el héroe de la película, le doy la palabra.⁸

A partir de ahí el resto de la película es narrada por Edward G. Robinson, descubrimos la ciudad a través de sus palabras y las imágenes filmadas por Jean Rouch. Hay una clara intención de convertir en sujetos a los personajes de sus historias. Nace entonces su concepto de antropología compartida. Durante sus procesos de filmación, Rouch expone lo que filma para que sea cuestionado por las personas sobre las cuales él dirige su cámara.

La voz de Edward G. Robinson fue grabada posteriormente a las imágenes. Compartir sus filmaciones con los que han

⁷ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009, p. 366.

⁸ Jean Rouch, *Yo, un negro*, Francia, 1958.

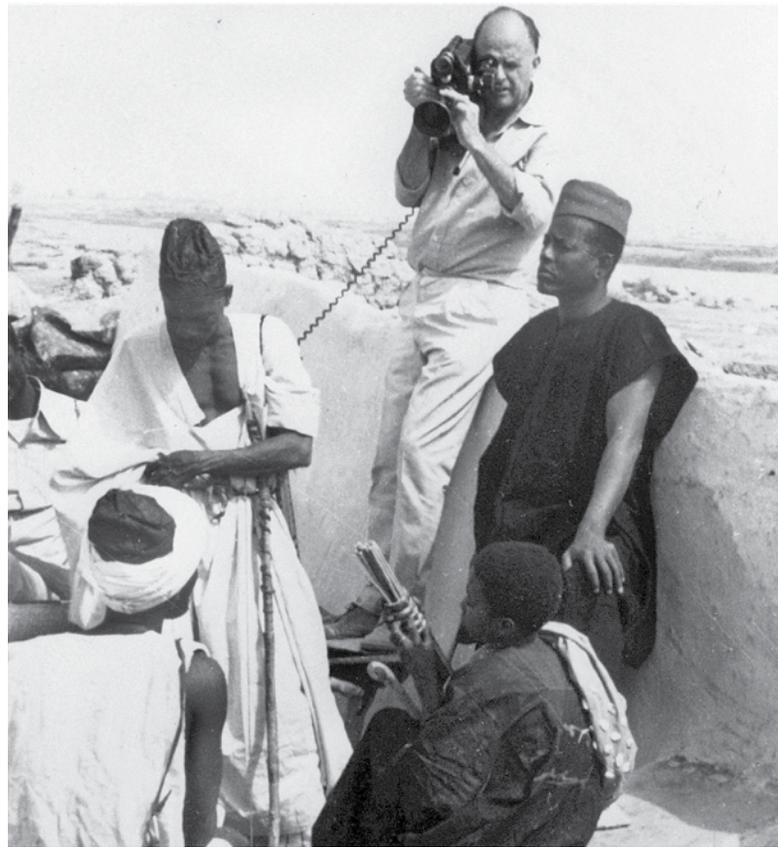
sido los sujetos y actores de las mismas fue una preocupación central para este autor con el objetivo de meditar abiertamente sobre su propia obra e intercambiar reflexiones críticas con los actores. Pero me pregunto: ¿Cómo podemos asegurarnos de que una representación es adecuada a aquello que representa? Rouch buscaba mostrar a la gente como él los ve, pero también pretende que sean ellos mismos quienes dejen constancia de su propia visión de las cosas, de cierta forma como un mecanismo de corrección de sesgos, buscando evitar la imposición externa de sentido.

Hay varios puntos en la propuesta de Rouch que podrían interpretarse como una postura similar a lo que reflexiona Spivak sobre los estudios subalternos. Primero, no piensa al antropólogo como una figura externa a los acontecimientos observados, sino como alguien que desarrolla un rol activo durante el trabajo de campo. La presencia del cineasta es problematizada y se convierte en objeto de estudio antropológico. En la religión de los Shongay, donde él desarrolla su trabajo, existe la creencia de que todo individuo tiene un doble que habita en un mundo paralelo, que es en sí mismo un doble del mundo terrestre. Para Rouch, el cineasta se encontraría inmerso en un estado excepcional que, de forma análoga al poseído, le llevaría a realizar movimientos inusuales y le dotaría, gracias al uso de la cámara y del equipo de sonido, de unas capacidades sensitivas extraordinarias. Segundo, tenía una gran preocupación por transmitir el punto de vista del otro y hacer evidentes los procedimientos de producción. Tercero, Rouch quería descolonizar el pensamiento occidental recalando el hecho de que no se podía disponer del privilegio de la verdad absoluta. Contrariamente a la mayoría de los antropólogos, Rouch reivindicó la contemporaneidad de África y exploró sus cambios y sus transformaciones.

El cine era para él una posibilidad de establecer lazos entre miembros de diferentes culturas, para encontrar una continuidad cultural entre los diferentes pueblos a pesar de las aparentes diferencias. Rouch concibe la relación cultural como un aprendizaje, como una posibilidad de conocer al otro y de conocerse a sí mismo. Salirse de la civilización dominante para intentar ser el “otro” es un elemento central en el trabajo de este autor. Esa tensión y contradicción es el motor del cine de Jean Rouch.

Deleuze en este sentido subraya esa necesidad de convertirse en “otro”:

Perrault y Rouch, los dos autores deben hacerse otros, con sus personajes, al mismo tiempo, que sus personajes deben hacerse otro también. La célebre fórmula: “lo cómodo del documental es que uno sabe quién es y a quién filma”, pierde validez. La forma de



La subalternidad para Spivak se identifica con una posición heterogénea siempre susceptible de cambiar

identidad Yo = Yo (o su forma degenerada, ellos = ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción.⁹ Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el “Yo es otro” de Rimbaud.¹⁰

La verdad y lo real estarían en el encuentro entre las subjetividades en el proceso del trabajo de campo y de filmación. El antropólogo aprende de los representantes de la otra cultura, quienes a su vez adquieren nuevas experiencias a través de la relación con el antropólogo, con quien comparten un mismo proyecto cinematográfico.¹⁰

Conclusión

A modo de conclusión me parece importante subrayar que toda representación es ambigua y siempre conlleva

⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. “Las potencias de lo falso”*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 205.

¹⁰ Manuel Asensi Pérez, *La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos*, Barcelona, MACBA, 2009.



dinámicas de poder. Las películas de Jean Rouch, por más voz que diera a sus personajes, eran sus películas, el montaje final era elaborado por él y las decisiones narrativas también eran tomadas por él. Además, la misma expresión “darle la voz a”, es cuestionable, ¿no tiene ya su voz? ¿O debe venir un intelectual occidental que legitime esas voces para que entonces sean escuchadas? Es esencial deconstruir los mecanismos de representación de los que se otorgan el mandato de hacer escuchar las voces de los subalternos. Pero es importante recalcar que la subalternidad para Spivak se identifica con una posición heterogénea siempre susceptible de cambiar.

El hecho que los personajes de Rouch hablen en primera persona de sus experiencias no es una condición para estos sean realmente escuchados y entendidos. Como señala Pérez, Spivak “sitúa el problema teórico de la representación del subalterno en todos los polos de ese proceso: en el del sujeto que trata de representarlos (el intelectual), en el del objeto de la representación (el subalterno), y en el modo de la representación (la teoría, el método, el concepto).”¹¹

Estas contradicciones inherentes a la cuestión de la representación es lo que Spivak relaciona con el concepto del doble vínculo del cual hablo anteriormente. Por un lado, necesitamos una representación para “saber” lo que significa ser “subalterno”, pero esa representación en sí misma es precisamente eso, una representación cuyo significado está sobre determinado y distorsionado, ya que es mediado a través de un sistema de producción de significados.

El cine como sistema de producción de significados utiliza el poder de la imagen y la mirada. Cuando vemos una película: ¿Quién nos mira? ¿La pantalla? ¿El personaje? ¿El realizador? Las imágenes tienen un gran poder de

hacernos sentir parte de las situaciones que vemos y oímos. Las maneras de mirar tienen una historia colonial.

En antropología la metáfora del fundador del trabajo de campo etnográfico, Malinowski, de “ver a través de los ojos del otro”, es muy clara en cuanto a la importancia de lo visual en la representación etnográfica. La mirada colonial es una mirada “panóptica”, donde el colonizador tiene el derecho a mirar sin ser mirado de regreso. Existe de cierta forma una “patología visual” en donde la ciencia se cruza con el espectáculo, como en los zoológicos humanos a finales del siglo XIX. En los últimos 20 años se ha discutido sobre el rol disciplinario de lo visual y la cuestión del “regreso de la mirada”¹² (cuando los sujetos ven directo a la cámara) en los regímenes coloniales.

El *regreso de la mirada*¹³ se puede entender de varias formas, primero como una manera de evidenciar que las personas son filmadas y segundo como una manera de rechazar la mirada monolítica y unidireccional de las estructuras tecnológicas de occidente para mirar culturalmente al otro. Una de las dos pone en evidencia la casi intencionalidad de interpelar al espectador. Que los sujetos vean a cámara fue una cuestión estética y estilística aceptada hasta los años 30.

En 1965, el cineasta africano Ousmane Sembene le regresa a Jean Rouch la mirada y dice: “Tú nos miras como si fuéramos insectos.”¹⁴ A pesar de las críticas del trabajo y las ideas de Jean Rouch me parece importante rescatar la importancia de la creatividad y de la imaginación, volvernó el “otro” en un acto casi esquizofrénico o de transe. En este sentido, Spivak expresa también el poder de la imaginación para profundizar en el entendimiento del “otro”: “*The imagination, which is our inbuilt capacity to other ourselves, can lead perhaps to understanding other people from the inside, so that the project [of the Industrial Revolution] would not be a complete devastation of the polity and of society through a mania for self-enrichment.*”¹⁵ 

¹¹ *Ibidem*, p. 10

¹² P. Amad (2013). *Op. cit.*

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ídem*, p. 49.

¹⁵ Gayatri Chakravorty Spivak (2012). *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Harvard University Press, p. 111.

Carolina Arias Ortiz. Antropóloga y directora de cine documental costarricense. Estudiante del Doctorado en Sociedad y Cultura en la Universidad de Costa Rica. carolina.arias.ortiz@gmail.com.