
EN POCAS PALABRAS

Sin mapa ni recetario. Debate sobre la cartografía epistemológica de la antropología visual

Without a map or a recipe book. Debate on the epistemological cartography of audiovisual anthropology

Juan Pablo Aris Escarcena

Universidad Pablo de Olavide
jpariesc@upo.es
<https://orcid.org/0000-0002-2889-3168>

Recibido: 21-05-2024; Aprobado: 08-01-2025; Publicado: 11-03-2026

Cómo citar este artículo / Citation: Aris Escarcena, Juan Pablo. 2025. «Sin mapa ni recetario. Debate sobre la cartografía epistemológica de la antropología visual». *Disparidades. Revista de Antropología* 80(2): e1055. doi: <https://doi.org/10.3989/dra.2025.1055>.

RESUMEN: La cartografía epistemológica de la antropología audiovisual del Prof. Robles Picón ha despertado el interés de una nueva generación de antropólogas, nativas digitales y alfabetizadas en el lenguaje audiovisual, que ahora cada vez buscan más referencias para embarcarse en el desarrollo de nuevas formas de etnografía y de expandir el conocimiento y la aplicabilidad de la antropología. Sin embargo, no siempre se necesita que el mapa establezca límites estrictos o rutas inevitables. En este breve ensayo se analizan algunas posiciones de la cartografía y se propone un debate sobre cómo renovar una subdisciplina que es cada vez más necesaria.

PALABRAS CLAVE: Antropología audiovisual; cine documental; antropología aplicada.

ABSTRACT: Prof. Robles Picón's epistemological mapping of audiovisual anthropology has awakened the interest of a new generation of anthropologists, digital natives and literate in audiovisual language, who are now increasingly looking for references to embark on the development of new forms of ethnography and to expand the knowledge and applicability of anthropology. However, the map does not always need to establish strict boundaries or inevitable routes. This short essay discusses some positions of cartography and proposes a debate on how to renew an increasingly necessary sub-discipline.

KEYWORDS: Audiovisual anthropology; documentary film; applied anthropology.

Copyright: © 2025 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

ASPECTOS GENERALES

En los últimos sesenta años, pocas especialidades dentro de la antropología han vivido tantos funerales y renacimientos como la antropología visual. De hecho, su propio nombre (antropología visual, audiovisual, filmica...) está vinculado a las proclamadas refundaciones de esta subdisciplina. Hace poco, el Prof. Robles Picón (2023) publicó en esta revista una "cartografía epistemológica" de esta subdisciplina. La intención de este breve ensayo es invitar al debate, a partir de este texto y su crítica (en un sentido kantiano).

En su artículo, Robles Picón realiza una propuesta para la comprensión y la aplicación de la antropología audiovisual. Y creo que lo primero que debo hacer es reconocer el mérito de este ejercicio, complejo y que

requiere un conocimiento basto a múltiples niveles, ya que como ha señalado a lo largo de los años E. Ardèvol (1995, 2005, 2006), la antropología audiovisual se debate entre su doble orientación como análisis antropológico de la cultural en lenguaje audiovisual (desde la producción a la distribución, recepción, consumo, reelaboración...) y como parte de la metodología para la investigación cualitativa y, en especial, del trabajo etnográfico.

Sin embargo, me gustaría establecer un desacuerdo productivo con ciertos enfoques expresados en la cartografía. La propuesta de la misma parte de una advertencia sobre cuan «imprescindible (es) atender al entramado epistemológico para construir un conocimiento antropológico denso, coherente y honesto» (p. 1), o, lo que es lo mismo, la afirmación de la necesidad de prestar atención al «raccord epistemológico» del relato audiovisual. Obviamente, no discutiré la necesidad de prestar atención a la base epistemológica de nuestro trabajo, se traduzca y presente en el soporte que sea; pero, honestamente, nosotras no generamos “el conocimiento”, sino que realizamos ensayos, escribimos libros, artículos, y, las osadas que se acerquen a esta subdisciplina con una intención aplicada, creamos películas.

El eje central de mi disenso es este: la cartografía propone una guía (un mapa) para la fundamentación epistemológica de la antropología audiovisual (o peor, de todas las formas posibles de producto audiovisual “antropológico”), realizando un ejercicio de categorización de los distintos tipos de enfoque “prácticos” (siete parecen ser los tipos ideales) que establece una vinculación apriorística entre ciertas técnicas cinematográficas y ciertas propuestas teóricas. Considero esto contrario a los objetivos, bases epistemológicas e intereses de la disciplina. Más allá de la posible discusión de la división de las distintas corrientes teóricas (y, aunque entiendo la lógica para este ejercicio cartográfico, creo que daría para un intenso debate aunar bajo una misma corriente a C. Geertz y P. Bourdieu) creo que la vinculación apriorística entre determinados modos de narración y significación cinematográficos con corrientes teóricas es un grave error.

Pensemos que un antropólogo propusiese algo similar respecto a la antropología escrita; imaginemos por un momento que un antropólogo afirmase que, por ejemplo, si un estudio usa descripciones detalladas del contexto material de un grupo social es porque el enfoque de ese estudio es positivista... Ni siquiera el movimiento posmoderno llegó a afirmar tan categóricamente que quien aplica un tipo de forma de escritura es porque está vinculado a una perspectiva teórica determinada. En el famoso análisis de la metáfora del “yo he estado ahí” con el que se inaugura el volumen colectivo *Writing Culture* (en castellano: *Retóricas de la antropología*, Clifford y Marcus 1991) esta se critica como una forma narrativa que tiene connotaciones realistas sin querer unificar cualquier escrito que la haya empleado como perteneciente a un mismo corpus teórico y, de hecho, distinguiendo sus fases de desarrollo en relación a transformaciones teóricas específicas. Para los autores del Seminario de Santa Fe hubiera sido absurdo adoptar esa posición y afirmar que Mead, Evans-Pritchard o Radcliffe-Brown compartían la misma perspectiva teórica. Pues exactamente ese determinismo categorial es el que proyecta la cartografía cuando afirma que determinados tipos ideales de narración cinematográfica corresponden unívocamente a ciertas posiciones teóricas.

Podría justificarse este fallo de la cartografía por el objetivo inicialmente declarado de «construir un modelo eficaz y relativamente accesible para la producción de este tipo de documentos audiovisuales» (nota al pie 2, p. 3), pero me parece que este ensayo no cumple ni con su labor de guía para novicios, ni de revisión metodológica para iniciados, y finalmente cae en un ejercicio mecanicista, donde se definen unos lindes excesivamente férreos entre estilos narrativos y, al mismo tiempo, se difuminan excesivamente distintas perspectivas teóricas para hacer corresponder cada una de las “siete posibilidades” de narración audiovisual con una clara posición teórica. El mismo Prof. Robles Picón recela del ejercicio de categorización cuando afirma que ninguna obra (de antropología audiovisual) representa un solo de estos modos de narración, citando a L. Richardson y al desdibujamiento de los géneros de Geertz. Sin embargo, creo que hay que llevar esa crítica, que él mismo establece, más allá: el mecanicismo y la aplicación de fórmulas es contrario al potencial innovador de la antropología y el cine. No basta con alabar “lo experimental” si acto seguido proporcionamos una receta o, peor, un catálogo donde ciertas recetas tienen menor validez. Pongamos como ejemplo la obra de Jean Rouch, que en el texto se usa para ejemplificar cuatro tipos de los siete posibles modos de significación. La obra de J. Rouch ha trascendido, justamente, porque su contribución teórica y cinematográfica ha desbordado los límites disciplinarios, porque se ha atrevido a desafiar convencionalidades del cine y de la antropología, al mismo

tiempo, a lo largo de las décadas de trabajo. Ninguna de sus obras citadas coincide con las características de las categorías con las que se asocian y algunas se podría discutir si no estarían mejor representadas por otra “etiqueta”. Algunas de las que hoy consideramos obras clásicas de J. Rouch fueron tildadas de infamia e incluso, como *Les maîtres fous*, se solicitó su destrucción.

Además, la cartografía es completamente parcial a la hora de dar reconocimiento a una forma sobre todas las demás: se señala que es el cine inspirado en el “modelo performativo, cooperativo y participativo” el que «sin duda, este cine genera conocimiento antropológico significativo, nos ayuda a conocer los valores de los sujetos implicados» (p. 14), una constatación que viene a completar que «el cine antropológico performativo tiene como objetivo común visibilizar las epistemologías subalternas, desnudar los discursos hegemónicos de corte colonial y generar un proceso de transformación en los propios protagonistas y el público en general» (p. 14). En primer lugar, habría que preguntarse si estos objetivos éticos son suficientes como para reconocer el valor de esta metodología para la generación de conocimiento (según Lyotard, esta sería la tercera vía falaz de argumentar la validez absoluta de una narrativa; Lyotard 1984). En segundo lugar, habría que preguntar si sólo este tipo de cine puede conseguir estos objetivos políticos y éticos, y aquí la respuesta es claramente no. Por ejemplo, la película de Chris Marker y Alain Resnais, *Las estatuas también mueren*, estuvo prohibida durante diez años en Francia por la clarividencia con la que expone el vínculo entre etnografía, museos y colonialismo... no es, ni mucho menos, una película cooperativa. En tercer lugar, por último, habría que pensar si todo cine antropológico participativo tiene que (como si fuese un imperativo moral indispensable) compartir los objetivos establecidos en esta cartografía; y aquí, nuevamente, la respuesta sería claramente no, porque no todo se reduce al colonialismo (ni siquiera en las relaciones interétnicas y mucho menos en los objetivos del conocimiento antropológico) o porque la antropología puede tener distintas finalidades, como su historia nos demuestra.

Por otro lado, el juicio de valor sobre las distintas técnicas y sus implicaciones (por ejemplo, el público objetivo o la capacidad de impacto social que se le presupone a una técnica) es contraproducente para el ánimo de imbricación imperfecta que tiene siempre el cine antropológico. Creo que esta rigidez se deriva de la posición teórica del autor, por la cual la película “antropológica” es aquella que hace una contribución teórica: «piezas audiovisuales que hacen aportaciones teóricas en el campo de la antropología (Heider 1995; Rollwagen 1995; Lisón 2014) que se articulan como estructuras narrativas y dramáticas que sostienen argumentos, descripciones e interpretaciones antropológicas por sí mismas y no requieren de complemento escrito para explicitar su sentido pleno»: esta es una posición, pero no creemos que sea la única. Por ejemplo, Elisenda Ardèvol (a quien se cita repetidamente en la cartografía) afirma algo distinto cuando señala que su trabajo con Pérez-Tolón se basaba en la complementariedad de objetivos, y se diferenciaba de los proyectos etno-cinematográficos en los que «el conocimiento antropológico está en la base de su comprensión de la realidad social que piensa representar a través del medio cinematográfico» (1995: 20).

Pensar que una obra sólo puede considerarse antropológica si aporta teóricamente al campo de la antropología, además de ser contradictorio a algunas de las afirmaciones que desarrollará el autor durante la cartografía, es doblemente problemático. Primero, porque se refuerza el carácter predominante de lo visual en la interpretación cultural; algo que los propios críticos de la literatura antropológica ya introdujeron (puesto que la imagen ha sido siempre clave para la antropología; véase, por ejemplo, el análisis de J. Clifford sobre las sesenta y seis láminas fotográficas que incluyó Malinowski en *Los argonautas del Pacífico Occidental*: Clifford 1988). Las películas etnográficas tienen una enorme potencialidad, pero también tienen como limitación su propia naturaleza de producción en la que se imbrican indisolublemente las técnicas (y con ellas las exigencias) de lo artístico y lo científico. Esto implica que son un medio clave para participar en la (re)producción de los imaginarios sobre la realidad de lo social y lo cultural en los niveles más amplios. Un cine que llegue a todos fue siempre el sueño de Jean Rouch, y creo que debería seguir siendo el sueño de las antropólogas audiovisuales. También implica reconocer la importancia de la dimensión de la recepción de la obra artística como un proceso no mecánico, no un mero reflejo de la producción. En segundo lugar, aleja a la antropología de cualquier posibilidad de participación en un mundo más amplio y fuera de ella misma, como es la colaboración en producciones audiovisuales. La aleja porque se exige la primacía de la orientación teórica antropológica y el ejercicio escolástico, en lugar de tender puentes para un trabajo colaborativo, donde se respeten los distintos puntos de partida teóricos y se los ponga en juego las herramientas teóricas en auténticos procesos interdisciplinarios para la construcción de narrativas informadas, con capacidad de transformar y desafiar los relatos exotizantes, simplificadores, colonialistas y homogeneizadores.

¿No sería acaso deseable que la antropología informase cualquier producción audiovisual que quiera realizar una representación “confiable” de un fenómeno sociocultural? Es mi convicción que la teoría antropológica puede ser más relevante como herramienta para la transformación del cine que como criterio de exclusión y demarcación entre categorías cinematográficas. Resulta ciertamente paradójico que muchos procesos estructurados teóricamente por las aportaciones de la antropología se estén desplazando hacia entornos digitales a través de la producción y distribución audiovisual sin la participación de los antropólogos. Piénsese, por ejemplo, en la historia del patrimonio cultural inmaterial, o en los procesos de valorización y conservación de las formas de vida de los pueblos indígenas; cada vez más, los procesos sociales de conservación y promoción están ligados a una difusión digital y audiovisual en la que los antropólogos raramente participan, ni como responsables de proyectos, ni como meros miembros del equipo. Colectivos artísticos o instituciones están liderando este proceso, como en el caso del Instituto Sundance, que ha creado recientemente su “programa indígena” (con una beca artística, un laboratorio industrial y una plataforma de colaboración y aprendizaje para indígenas).

Para salir de esta situación de ostracismo y poder contribuir decididamente a la creciente producción audiovisual sobre procesos socio-culturales necesitamos hojas de ruta que nos inviten a emplear el corpus epistemológico de la disciplina como herramientas para hacer volar nuestros proyectos, y no libros de recetas que nos impongan la carga moral de una colección de categorías ineludibles y unas elecciones precisas entre técnicas y teoría que hemos de seguir (so pena de ser positivistas).

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Juan Pablo Aris Escarcena: redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardèvol, Elisenda. 2006. *La búsqueda de una mirada*. Barcelona: Ed. UOC.
- Ardèvol, Elisenda y Luis Pérez-Tolón. 1995. *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Ardèvol Piera, Elisenda y Jorge Grau Rebollo. 2005. *Antropología de los media: X Congreso de Antropología*. Sevilla: Ed. Fundación El Monte.
- Clifford, James. 1988. *Predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, James y George E. Marcus. 1991. *Retóricas de la antropología*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Liotard, Jean-François. 1984. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maker, Chris y Alain Resnais (dirs.). 1953. *Las estatuas también mueren*. Francia: Présence Africaine/Tadié Cinéma. Documental, 30 min.
- Robles Picón, Juan Ignacio. 2023. «Cartografía epistemológica de la antropología audiovisual: situarse, modelos de análisis, uso y producción». *Disparidades. Revista De Antropología* 78(2): e014.