Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros, coords.

Antropologías visuales latinoamericanas:
genealogías, investigación y enseñanza

FORO

FLACSO Ecuador
Fondo Editorial PUCP

Índice de contenidos

Lista de abreviaciones, acrónimos y siglas VIII

Introducción
¿Hay una antropología visual latinoamericana? 1
Giuliana Borea, Gisela Cánepa y Alonso Quinteros

Capítulo 1
Antropologías y artes: genealogías, experimentos y desafíos desde Latinoamérica 28
X. Andrade, Giuliana Borea y Carla Pinochet Cobos

Capítulo 2
Materialidades y memorias en disputa: prácticas de archivo y museos en Latinoamérica 74
Gisela Cánepa, Pamela Cevallos y Sandra Rozental

Capítulo 3
Producción fílmica y etnografía: infraestructura, *performatividad* y composición etnográfica en el documental latinoamericano 124
Alonso Quinteros, Alex Vailati y Gabriela Zamorano

Capítulo 4
Metodologías desde lo sensorial, lo audiovisual y lo experimental 164
Catalina Cortés Severino y María Eugenia Ulfe

Capítulo 5
Antropología de los medios de comunicación en Latinoamérica: comunidades, involucramientos y compromisos culturales en la era digital 205
Raúl Castro-Pérez, Marian Moya y Francisco Osorio

Sobre las compiladoras y el compilador 239

Sobre los autores y las autoras 241

Capítulo 3
Producción fílmica y etnografía: infraestructura, *performatividad* y composición etnográfica en el documental latinoamericano

Alonso Quinteros, Alex Vailati y Gabriela Zamorano

En la introducción a una recopilación sobre antropología visual desde Latinoamérica, Carlos Flores y Angela Torresan (2018) identifican dos áreas que están cobrando importancia en las prácticas de la antropología visual y específicamente del documental etnográfico en la región. Por un lado, están las producciones que surgen de programas e iniciativas académicas de la antropología visual, que van ganando mayor presencia y circulación en festivales y otros espacios de exhibición. Por otro lado, se han diversificado los intereses en la investigación que incluyen, pero no se limitan, a abordajes clásicos a temáticas indígenas, por ejemplo, mediante los estudios urbanos y el análisis de clases medias y altas. Los tratamientos narrativos de las producciones también enfatizan crecientemente la experimentación con aspectos como la corporalidad, lo sensorial –con énfasis en lo sonoro y la intimidad–, entre muchos otros. A estas perspectivas podemos añadir las preocupaciones sobre el Antropoceno, las estéticas híbridas y las aproximaciones a la relevancia de lo no humano y la materialidad que también se plantean en diferentes rubros de la antropología contemporánea.

Tanto la mayor presencia de producciones e iniciativas académicas en ámbitos públicos como la diversificación en los intereses de investigación y del documental etnográfico en diálogo con el arte y otros campos nos acercan a algunas de las preguntas que nos planteamos en este ensayo en torno a los cruces y a las tensiones entre la etnografía y las prácticas contemporáneas del cine documental. Para abordar estas preguntas, partimos

de tres conceptos teóricos: *performatividad*, composición etnográfica e infraestructuras. Desde estos, reflexionamos sobre problemas de identidad y representación; perspectivas autobiográficas, activistas y de compromiso social en relación con metodologías colaborativas y experimentales; los cruces entre el arte, la estética y la antropología visual; el potencial de trabajar con archivos; y las "economías visuales" de estas prácticas que incluyen sus formas de circulación e interpelación a públicos distintos.

A partir de estos diferentes ámbitos, nos aproximamos a tres escenas nacionales de producción documental: Perú, Bolivia y Brasil. Dentro de estas tres vertientes, situamos ejemplos de prácticas y esferas de la producción documental en los contextos nacionales mencionados, incluyendo algunas reconocidas y otras poco consideradas en recuentos que mapean las relaciones entre antropología y documental en Latinoamérica.

Para ello, apuntamos brevemente a un debate que no podemos ampliar ahora, pero que sirve para ilustrar las cuestiones anteriores. Aunque no es la intención de este ensayo entrar en los complejos detalles de la historia del cine etnográfico y documental latinoamericano, vale preguntarse: ¿cómo, desde qué perspectiva y a partir de cuándo podría escribirse una historia del cine etnográfico y documental latinoamericano?, ¿cuáles serían las diferencias entre estas dos categorías? Las principales referencias de la historia del cine etnográfico mundial se centran en documentar procesos que se han desarrollado en Europa, Estados Unidos y la Unión Soviética desde finales del siglo XIX. Es notable que en estas grandes narrativas queden fuera las regiones que han sido los principales sitios de estudio antropológico, como si estas áreas fueran únicamente escenarios del cine etnográfico y no los lugares que lo hacen posible y que, de muchas maneras, lo reformulan. Llama la atención, por ejemplo, que las búsquedas que se hicieron desde la década de los sesenta –con corrientes como el cine militante, revolucionario, cinema novo o iniciativas como la del trabajo del grupo de Cali– no se consideren relevantes en la historia del cine etnográfico mundial. ¿Cuáles son las razones para que estas diferentes propuestas cinematográficas, a pesar de haber experimentado ampliamente con el género documental, no sean consideradas propiamente etnográficas? ¿Su posicionamiento político?, ¿sus búsquedas estéticas o formales?, ¿el hecho de que la mayoría de los

realizadores de estas corrientes no contaran con una formación académica como antropólogos? En este caso, ¿qué es lo etnográfico de estos tipos de cine? o ¿cómo pueden aportar otros ámbitos del cine no formalmente reconocidos como etnográficos para repensar la etnografía, su escritura y sus métodos? Especialmente a partir de la década de 1980, tanto el cine documental como la antropología han desarrollado críticas sustanciales a los usos de la imagen como fuente de objetividad y veracidad. Al compartir una preocupación y un compromiso común por entender, representar o transmitir experiencias de lo real, el cine y la antropología enfrentan el desafío de escapar a las trampas miméticas y realistas que aún predominan en el análisis social, principalmente a partir de tecnologías audiovisuales, pero también en la descripción escrita. Ante este desafío, desde diferentes frentes y perspectivas se ha enfatizado la necesidad de hacer explícito el posicionamiento político y subjetivo de autores y realizadores, la relevancia de la experimentación estética, la desestabilización de la autoridad y autoría individual mediante procesos de creación colaborativos, participativos y de "transferencia de medios", y la importancia de generar y expandir públicos mediante estrategias diversificadas de circulación que en gran medida se benefician del acceso y abaratamiento de las tecnologías en los últimos años, incluyendo las crecientes posibilidades de las tecnologías digitales.

Un primer concepto que permite ir más allá de un enfoque representacional para analizar las prácticas cinematográficas, y que a su vez permite un abordaje etnográfico, es el de *performatividad*. Al plantear la idea de una *performatividad* del documental, retomamos la lectura de Austin (1965) que propone McKenzie (2001) sobre los *performativos*, aquellos enunciados que no se limitan a describir un hecho, sino que, al ser expresados, lo realizan. McKenzie (2001) explica que el mismo Austin argumentaba que los *performativos* no se restringen exclusivamente al habla, sino que cualquier manera de marcar una diferencia puede ser *performativa*. El aspecto *performativo* de los actos del habla no solo se sitúa en el lenguaje, también puede abarcar otras instancias expresivas como las imágenes audiovisuales. Dentro de esta perspectiva, nos referimos a distintas *performatividades*, a un tejido de fuerzas ilocutivas (la intención del hablante, lo que quiere lograr) y perlocutivas (los efectos o consecuencias que producen los actos ilocutivos).

Tomando en cuenta estas dos *performatividades*, podríamos considerar a los diversos documentales a partir de dos aspectos: (1) cuál es su intención, lo que hacen, lo que quieren lograr, y (2) lo que generan como efectos o conductas en las audiencias. Esta es una perspectiva que consideraría las prácticas documentales y sus productos en torno a lo que planteaba Renov (1993) sobre las funciones en el documental dentro de una noción de *poesis* como *active doing*, un hacer activo. Los filmes no solo representan, también pueden constituirse como actos que movilizan intenciones, afectos y efectos en varios niveles de audiencias y ámbitos de circulación.

Otros debates que permiten extender el análisis más allá de lo representacional son los que indagan el potencial de la cualidad artificial de las tecnologías audiovisuales, es decir, los artificios que son intrínsecos a estas, por ejemplo, sus posibilidades de montaje, puesta en escena, ficcionalización y exceso. Mientras que para muchos antropólogos y cineastas estas cualidades han sido evitadas en aras de un registro objetivo o real, para muchos otros estos artificios amplían la posibilidad de asumir un posicionamiento parcial frente a la realidad, y constituyen recursos para intervenir o comentar sobre las realidades registradas, tal como nos lo muestran las obras de los cineastas Trinh T. Minh-ha (1991) y Harun Farocki (2013), entre muchos otros, o incluso para parodiarlas o falsearlas (Juhasz y Lerner 2006).

Por su parte, en estudios antropológicos, filosóficos y culturales se ha enfatizado la riqueza analítica de la ambigüedad de la imagen fotográfica y audiovisual, es decir, de su cualidad al mismo tiempo mimética y artificial. Mientras que Benjamin (1989) reflexionó sobre el potencial tecnológico y político de la reproductibilidad de estas tecnologías, Barthes examinó qué hay más allá de los sentidos descriptivos de la imagen (denotativo y connotativo) mediante conceptos como el "tercer sentido" o "sentido obtuso" (Barthes 1995) y "*punctum*" (Barthes 1989), los cuales se refieren a lecturas que no necesariamente están determinadas por la información contenida o por el contexto cultural, sino que remiten a experiencias sensoriales o afectivas que no involucran un significado cerrado. Más recientemente, desde la antropología se ha remarcado el potencial de lo que rebasa o excede a la evidencia ofrecida por la imagen fotográfica o cinematográfica, por ejemplo, la información que proporcionan los elementos que aparecen en la imagen

pero que no se pretendía registrar y que varios autores explican como "exceso" o "ruido visual" (Edwards 1994; Poole 2005); y la sospecha o suspicacia que han generado, muchas veces, las imágenes presentadas como evidencia en ámbitos antropológico-raciales (Poole 2005) o jurídicos. El potencial del artificio también se explora de formas muy novedosas en los debates relativamente recientes sobre inteligencias artificiales.[1] Otras aproximaciones se centran en cómo las cualidades materiales y superficiales de la imagen se abren a lecturas sensoriales o viscerales (Buck-Morss 1992; Pinney 2006; Marks 2000; Taussig 1993) que sobrepasan una función de representación realista para "refractar" (Strassler 2010) o aludir a subjetividades colectivas que se vinculan con experiencias afectivas, sensoriales y estéticas comunes.

Desde estos últimos enfoques, varios autores reelaboran lo que Raymond Williams (1983) explicó como "estructuras de sentimiento" o "hábitos de pensamiento y concepciones de vida", que él asociaba con relaciones de poder y con condiciones materiales y sociales específicas. Recientemente, debates antropológicos sobre infraestructuras parecen dialogar con el concepto de Williams para aproximarse etnográficamente a la "política sensorial" (Fennell 2011), a "infraestructuras que lanzan diferentes significados y que estructuran la política [...] a través de lo estético y lo sensorial, del deseo y la promesa", tales como las mediáticas y digitales (Larkin 2013, 327).[2] Al respecto, Larkin sugiere que la

> estética política se refiere tanto a estas cualidades representacionales como a las experienciales. En lugar de generar una separación entre lo material y lo discursivo, o lo no-humano y lo humano, la estética política sutura lo material y lo figural, mostrando que ambos campos están imbricados en un intercambio recíproco constante (Larkin 2018, 177).

Por su parte, Kathleen Stewart aporta a esta reflexión desde su propuesta de experimentar con la escritura o, más precisamente, con la composición etnográfica, como una vía para el análisis etnográfico de situaciones o

[1] Véase, por ejemplo, el trabajo artístico de Kate Crawford y Trevor Paglen en la exposición "Training humans" (http://www.fondazioneprada.org/project/training-humans/?lang=en) y el dossier *Robots étrangement humains*, editado por Vidal Denis (2012).

[2] Esta y todas las traducciones del inglés son de los autores y la autora.

"afectos ordinarios" y de las infraestructuras de afecto y atmósfera vinculadas a estos. Al respecto, sugiere que "lo social y lo material no son meros hechos reales, sino infraestructuras de afecto, potencialidad, energética, afinación, orientación y atmósfera" (Stewart 2013, párr. 3).

El énfasis de Stewart en la composición escrita como una aproximación analítica a los aspectos sociales y materiales de la realidad tiene fuertes resonancias con las posibilidades metodológicas, estéticas y sensoriales del cine (Pink 2009; Marks 2000; MacDougall 2006). Como en la etnografía, el cine documental es un ámbito de encuentro marcado por la incertidumbre (Murray 2018). Ambas prácticas involucran la observación, acompañamiento y registro –a menudo visual y sonoro– de realidades concretas (eventos, personas, objetos, espacios, voces, testimonios, música y sonidos-ambientes). Al mismo tiempo, el cine involucra aproximaciones sensoriales a subjetividades, narrativas, imaginarios, atmósferas, materialidades y temporalidades, aspectos que constituyen la materia prima o el material empírico de la investigación y composición etnográfica.

Partiendo de algunas caracterizaciones que Flores y Torresan hacen del cine etnográfico latinoamericano, y de los aportes de los conceptos de *performatividad*, infraestructura y composición etnográfica para pensar en las posibilidades del cine y de la etnografía más allá de sus funciones representacionales y descriptivas, presentamos a continuación ejemplos de tres caminos nacionales de cine documental contemporáneo. Cada uno de estos tres casos nos permite indagar más a fondo los conceptos referidos en relación con preocupaciones compartidas entre el documental y el cine. En primer lugar, ofrecemos un trabajo comparativo que mapea la producción documental peruana reciente desde la perspectiva de la *performatividad*. En la segunda sección, desarrollamos una aproximación intimista a las dimensiones autobiográficas, de archivo, atmósfera y montaje, para identificar los aportes de algunas tendencias del documental boliviano reciente a la noción de composición etnográfica. Finalmente, en la tercera sección revisamos el panorama del documental brasileño actual para enfocarnos después en ejemplos cinematográficos vinculados a la infraestructura.

Exploraciones en la esfera peruana documental: desde iniciativas colaborativas hasta producciones documentales etnográficas de la academia

A partir de lo sugerido por Flores y Torresan (2018) en torno a tendencias recientes en las prácticas de la antropología visual y el documental etnográfico, va surgiendo una mayor presencia de producciones e iniciativas académicas y una diversificación en los intereses de investigación y del documental etnográfico que comúnmente se ha emparentado con aproximaciones a temáticas y problemáticas indígenas. Si bien estas tendencias proponen nuevas avenidas de exploración documental, coexisten con una diversidad de iniciativas participativas, comunitarias y activistas audiovisuales en diferentes contextos latinoamericanos. En la producción documental peruana, se pueden identificar dos ámbitos que reúnen estas tendencias que hemos especificado: 1) iniciativas de proyectos de video participativo, video comunitario y videoactivismo, que albergarían vasos comunicantes con previas aproximaciones de lo que se conocía como video popular desde los ochenta y noventa, así como prácticas de cine comunitario y activismo audiovisual; y 2) producciones esporádicas que surgen desde la academia para explorar distintas temáticas y experimentar con otras formas estéticas y modalidades documentales contemporáneas. Aunque este segundo rubro no conforma una extensa producción, se va consolidando poco a poco como un *corpus* importante para explorar las posibilidades de difusión de la investigación en antropología visual en el contexto peruano. Aún falta mucho por explorar en estos campos, pero queremos dar cuenta de estos dos ámbitos más recientes que nos permiten poner en diálogo algunas tendencias en el contexto peruano con las formas de producción y circulación del documental etnográfico, sus relaciones con el trabajo etnográfico y con el documental contemporáneo, y con lo que denominamos la *performatividad* del documental en la esfera mediática peruana. Como planteamos en la introducción, nos referimos con este concepto de *performatividad* documental a los aspectos de intencionalidad, lo que hacen y quieren lograr los filmes, pero también a lo que buscan generar como efectos o conductas en las

audiencias. Dentro de esta mirada, no solo consideramos los filmes en sus aspectos representacionales, sino también cómo se constituyen en cuanto actos audiovisuales, como los *performativos* planteados por Austin (1965), los cuales reflejan intenciones, buscan movilizar afectos y promover efectos en los espectadores.

Prácticas de video participativo y comunitario

En el primer ámbito que exploramos, se encuentra una gama de iniciativas de video participativo que han surgido en distintos momentos, pero actualmente habría que mencionar a DOCUPERU y a la Escuela de Cine Amazónico. Ambos son casos emblemáticos de proyectos participativos documentales llevados a cabo en Perú. El primero es un proyecto que ha tenido una larga trayectoria, y la segunda es una iniciativa pionera en el ámbito amazónico. Identificamos en estas iniciativas participativas una serie de acciones que han incentivado la promoción de la práctica documental en un público más amplio, proponen avenidas de procesos colaborativos de producción documental, así como la visualización de historias y experiencias no mostradas en la esfera mediática peruana.

DOCUPERU es una asociación que ha llevado a cabo, por más de diez años, una serie de propuestas de talleres participativos en producción documental en diversas regiones de Perú a través de lo que denominan "Caravanas documentales", pero también han forjado otras líneas de producción desde prácticas más activistas en torno a problemáticas socioambientales ("Medios que Conmueven") y han ofrecido talleres cortos de producción documental alternativa ("El Otro Documental"). Dentro de esta última iniciativa, se sitúa un corto documental, *LimaShipibo* (2013, fig. 3.1), de Ronald Suárez, comunicador y documentalista shipibo que ha realizado otros dos documentales posteriores, *Canaán: la tierra prometida* (2013) y *Mashá, más allá de la cumbia* (2015). En 2016, Suárez dejó de producir al tomar un rol de liderazgo: asumió la presidencia del Consejo Shipibo-Konibo-Xetebo (Coshikox), una organización indígena que reúne a 144 comunidades shipibas en el Perú.

Figura 3.1. Ronald Suárez: *Limashipibo*, 2013.

El documental *LimaShipibo* presenta a la población indígena shipibo-conibo que habita en la zona de Cantagallo, localizada en el centro de Lima. El filme comienza con el canto de una mujer en shipibo mientras aparecen imágenes de la confección de unos brazaletes con pequeñas mostacillas, formando lo que se conoce como un diseño kene, que es una forma artística y ritual distintiva del pueblo shipibo-conibo. El propio realizador, en una narración en lengua shipibo, cuestiona por qué varios miembros de la comunidad shipiba han venido a Lima. Si bien esta migración a Lima abre nuevas posibilidades, se da en condiciones adversas que se muestran durante el filme en las tomas a las viviendas precarias pero coloridas que conforman este espacio urbano marginal. Sin embargo, el filme se concentra en reconocer el derecho de los shipibos a vivir y trabajar en la ciudad de Lima, y recoge varios testimonios de habitantes de Cantagallo. En todas estas intervenciones hay una intención por revelar la presencia y las contribuciones de la población shipibo en Lima, así como por demandar ser considerados ciudadanos y ciudadanas con los mismos derechos y oportunidades: desde un líder de la comunidad que expresa cómo contribuyen al país, hasta un chef que elabora su comida y remarca las oportunidades para vivir mejor, una confeccionista remitiéndose a su deseo de armar su propia marca de ropa y dar

trabajo a sus paisanos, y un joven artista que a través de sus pinturas quiere mostrar a la gente de Lima que Perú es un país multicultural, multilingüe y que la Amazonía deje de ser invisibilizada.

Al final del corto, se presenta un mosaico de pantallas donde aparecen algunos de estos personajes junto a varios otros habitantes shipibos que van señalando su profesión o trabajo: "Yo soy chef y soy shipibo. Soy profesora de inicial y soy shipiba. Vigilante y soy shipibo…". Si bien se ha señalado que las producciones de video indígena se distinguen porque irían dirigidas principalmente hacia una audiencia indígena enfatizando la autorrepresentación de los valores, las cosmovisiones y los relatos propios (León 2016), este corto documental va dirigido también a un público más amplio y tiene una característica promocional que se expresa en dos sentidos. El corto apela a la distinción cultural de los shipibos en Lima, con sus prácticas culturales, su comida, su arte y su idioma, pero a la vez muestra cómo se constituyen, mediante sus diversos oficios, en peruanos que estarían contribuyendo al país. Estos ámbitos se sintetizan al final del filme cuando el realizador Ronald Suárez hace la demanda para que a sus hermanos se les dé "una verdadera integración que no afecte sus formas de vida porque han encontrado un nuevo hábitat para vivir bien".

Este corto fue realizado en un taller participativo junto con otros integrantes y colaboradores que no pertenecían a comunidades indígenas; el objetivo del realizador ha sido no solo dirigirse a su comunidad como una reivindicación de sus propios derechos y la importancia de dar la voz en su idioma shipibo, sino también apelar por un cambio en la mirada limeña a través de cómo esta población se inserta en la fuerza productiva, genera iniciativas emprendedoras y forma parte de la vida social en la capital. El filme moviliza los afectos identitarios de ser shipibo en la urbe y busca, quizás más aún, un efecto en las audiencias limeñas urbanas al invocar el espíritu emprendedor del migrante que busca sus propios medios, se autogestiona, trabaja arduo y es agente productivo. Todas estas características nos remiten a un *ethos* neoliberal que ha sido promovido y celebrado desde varias campañas publicitarias, entidades estatales e iniciativas culturales en Perú (Cánepa 2014). Estas campañas se convierten en infraestructuras que afirman nuevas formas de imagen, aspectos que exploramos en varios de

los documentales que analizamos. No obstante, esta lucha por reconocer sus derechos a vivir como indígenas en la ciudad (Espinosa 2019) y tener una igualdad de oportunidades para participar en la vida social peruana sigue siendo un arduo proceso de negociaciones constantes con entidades municipales y ministerios del Estado peruano que no reconocen la figura de comunidades indígenas urbanas y que postergan la atención de necesidades de vivienda, propiedad comunal y acceso a los servicios básicos.

Desde mediados de los años noventa se han llevado a cabo en Perú varios encuentros de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), a través de la organización de los festivales de cine indígena, y más recientemente los premios Anaconda, que van circulando en diferentes países de Latinoamérica. En 2013, se realizó una colaboración del equipo de Wapikoni –un grupo canadiense involucrado en la producción de videos participativos en comunidades indígenas en Quebec– y la organización no gubernamental (ONG) peruana Chirapaq, que es la *liaison* de la organización CLACPI en Perú. Posteriormente, han surgido varios eventos que reúnen a cineastas indígenas de diversas comunidades originarias de Latinoamérica y Norteamérica, así como ciclos de producciones indígenas. La conformación de un cine o video indígena en el caso peruano es en sí una discusión compleja de la que no podemos dar cuenta en esta breve exploración. A partir de la pandemia, han surgido algunas iniciativas de producción en la Amazonía, así como también de exhibición y circulación en festivales nacionales e internacionales. Además, se están consolidando vínculos entre comunicadores indígenas y se van forjando asociaciones.

Dentro de estas iniciativas por acercarse a una mayor participación y producción audiovisual desde y para los pueblos originarios, se podría considerar a la Escuela de Cine Amazónico entre las propuestas más importantes y recientes de video participativo o, como se autodenominan, de cine vivencial. Este proyecto surge como una propuesta cultural en la ciudad de Pucallpa por TeleAndes Producciones (Fernando Valdivia), Cayumba Cine (Carlos Marín) y Joprodeh (Katy Quio), que ya venían colaborando en una previa actividad de un cineforo sobre cine amazónico. A partir de esta experiencia, fueron detectando la necesidad de un espacio de formación

audiovisual que los llevó a desarrollar una serie de talleres colaborativos de producción para democratizar el audiovisual y fomentar un cine amazónico hecho por gente amazónica (Valdivia, 2016). Si bien los fondos ganados por los premios de gestión cultural fomentados por el Ministerio de Cultura les permitieron expandir los participantes y lograr la formación de jóvenes realizadores audiovisuales, se enfrentaron con la dificultad de solo poder incluir a pocos indígenas en las capacitaciones, debido a la precariedad económica y los obstáculos para mantenerse en los talleres. Recientemente han ganado un nuevo premio que les ha permitido llevar a cabo su apuesta por talleres dentro de comunidades indígenas. Las producciones están actualmente circulando en varias presentaciones *online* y también en programas de canales de televisión locales en Pucallpa e Iquitos. Estas instancias generan una mayor visibilidad. Habrá que esperar los alcances de esta propuesta y ver si podrá fomentar una producción endógena dentro de las mismas comunidades indígenas amazónicas de Perú.

En cuanto a estas iniciativas participativas en Perú, no se ha planteado una exploración que problematice las prácticas participativas: ¿A qué denominamos documental participativo o colaborativo? ¿Cuáles son sus prácticas? ¿Cómo se relacionan con otras iniciativas y actores desde las tendencias de activismo audiovisual o documentales de urgencia? ¿Qué rol tienen los participantes de dichas tendencias? ¿Cuáles son los afectos que promueven estos proyectos participativos y, al mismo tiempo, los efectos que buscan generar tanto para las comunidades o grupos con quienes colaboran como para las posibles audiencias de estos filmes? Nos hacemos estas preguntas porque tienen asidero en una perspectiva de la antropología visual que debería problematizar estas relaciones y fomentar las reflexiones sobre ellas. Muchas veces estas reflexiones no son consideradas por los propios gestores de las iniciativas que tienden a priorizar el hacer y no llegan a sistematizar sus propias experiencias por escrito. No obstante, esto parece que está cambiando a partir de los proyectos e iniciativas de investigación-acción llevadas a cabo por el colectivo audiovisual Maizal, a partir de la elaboración de una serie de publicaciones y encuentros en torno a las experiencias de video comunitario elaboradas por los mismos actores de estas prácticas. El caso del colectivo Maizal es un reciente referente sobre

iniciativas de video comunitario y activista alrededor de problemáticas de conflictos socioambientales, que no solo ha combinado su trabajo audiovisual con experiencias de video comunitario y colaborativo, sino que también promueve un trabajo de recopilación y sistematización de iniciativas de cine comunitario y activista en la revista *La otra cosecha*, y la difusión de producciones de video comunitario en la plataforma web *Bombozila*. En estos aspectos, se aproximan a lo propuesto por Zirión (2015, 2018) sobre la importancia de un cine que viabiliza el activismo planteado sobre la colaboración como una característica del trabajo del antropólogo visual en Latinoamérica. Subrayamos en esta iniciativa su interés por proponer la reflexión de los propios proyectos comunitarios y activistas de distinta índole en cuanto forma de mapear y constituir un campo de investigación-acción en las prácticas mediales en Latinoamérica. Este aspecto nos lleva a los posibles vínculos entre la academia y las prácticas activistas, pero también a preguntarnos cómo surgen propuestas de investigación en otras instancias fuera de la academia, en relación o tensión con esta.

Iniciativas desde la academia

En relación con la segunda tendencia que estamos explorando, se puede identificar, dentro de la Maestría en Antropología Visual de la PUCP (MAV), una diversidad de temáticas y formas de producción documental que se han llevado a cabo en el transcurso del programa. A primera vista no parecería haber una clara línea principal que privilegie las producciones basadas en trabajos de campo en varios espacios y contextos sociales. Si bien toda investigación antropológica surge a partir de motivaciones personales, ya sean afines a intereses o actividades en que se han visto envueltos investigadores e investigadoras, en el caso de la MAV estos intereses se han nutrido de las perspectivas antropológicas para plantearse estudios que se llevan a cabo *a través* de la producción de un documental etnográfico. Esto seguiría lo que Àrdevol (1998) ha denominado *etnografías fílmicas* para diferenciar el uso del audiovisual como mero registro para la investigación o como documental etnográfico basado en una investigación previa. Un logro de esta línea de investigación en la maestría ha sido que se aceptara,

por parte de la Escuela de Posgrado, que el ingrediente principal para la tesis sea el producto documental, acompañado también por un texto escrito. La relación entre producto audiovisual y texto escrito está aún en constante tensión y discusión en el desarrollo de las tesis documentales, pero abre un campo para repensar –en el entorno actual entrelazado por emergentes formas multimediales, sensoriales y transmediales– cómo situar la producción, la presentación y la difusión del conocimiento antropológico más allá del texto escrito (Cox, Irving y Wright 2016).

Recientemente han surgido algunas formas innovadoras de investigación que tienen eco en nuevas avenidas y debates dentro de la antropología contemporánea, y que se trasladan a los ámbitos latinoamericanos. Sin embargo, no necesariamente han repercutido en discusiones que implican las prácticas del documental etnográfico, aún muy asociado a prácticas colaborativas y al trabajo etnográfico con comunidades indígenas. En el caso de la MAV, algunas producciones están intentando otros acercamientos documentales, tomando referentes en lo sensorial y el rol corporal, como en *Volveré a bailar por ti* (2015) o *Caminando Pampachullo* (2018), aproximaciones que se nutren de estéticas cinematográficas afines a formas contemplativas, como los filmes *Rutinas* (2017, fig. 3.2) y *Persona perpetua* (2019), o que han incluido

Figura 3.2. Paola Vela: *Rutinas*, 2017.

intentos parciales de incorporar miradas autobiográficas que resuenan con prácticas del giro subjetivo o autobiográfico en el documental contemporáneo, como *No. ¿Sí? ¡Ya no!* (2017), *Juguetes y artilugios* (2015), *Allá donde he vivido* (2013) y *Liminal* (2016). Este es un campo aún incipiente y presenta varios cuestionamientos para la enseñanza de la producción documental en un programa de antropología visual en el que se pregunta cómo se considera "lo antropológico" en propuestas documentales que toman préstamos y perspectivas de vertientes de prácticas del documental contemporáneo.

Tanto en el filme *Rutinas* como en *Persona perpetua*, Vela y Bellido Valdivia trabajan estéticas que toman formas contemplativas del documental contemporáneo: el encuadre abierto y estático, la temporalidad pausada en los planos, el uso del blanco y negro, las estructuras a manera de segmentos independientes que rompen con el clásico desarrollo narrativo de acción dramática. *Rutinas* se entabla como una exploración al espacio de la enseñanza del arte en la misma universidad a través de la observación del proceso de una serie de clases que van a la par de textos en la pantalla que remiten a los comentarios e impresiones de los docentes sobre sus propias prácticas. Mientras que en el caso de *Persona perpetua* se muestra una aproximación también contemplativa, pero de un entorno íntimo y cercano hacia un familiar con Alzheimer, adentrándose en la experiencia subjetiva de la condición y dando cuenta de memorias afectivas que sobrepasan las caracterizaciones de esta enfermedad desde la biomedicina hegemónica. Estas producciones nos remiten a referentes e influencias que los propios realizadores han albergado como artistas, y que se han aproximado a la antropología visual para enriquecer y entablar un diálogo entre sus propias prácticas, las miradas artísticas y la investigación etnográfica. En estas instancias, la propuesta de MacDougall (2006), de nuevos principios para la antropología visual, sugiere la imbricación de las prácticas existentes del documental como formas que ya han trabajado ámbitos estudiados también por la antropología y que pueden ser susceptibles o inclusive mejor explorados por aproximaciones documentales. Esta perspectiva plantea la mutua influencia y los entrelazados de prácticas documentales y artísticas contemporáneas con prácticas etnográficas actuales, así como la expansión del campo del documental etnográfico

hacia lo personal, lo corporal, lo temporal, lo espacial y las múltiples capas afectivas de las experiencias sociales. Esto también implicaría volver la mirada al propio rol del cineasta/investigador en el campo, acercar la corporalidad y las afectividades implicadas en el encuentro etnográfico, valorar la escucha, lo afectivo y las porosidades en la construcción del sujeto.

El cine como ámbito de composición etnográfica. Exploraciones desde el documental boliviano

Como apuntamos en la sección anterior, la expansión del documental contemporáneo hacia lo personal, lo corporal y lo afectivo implica un posicionamiento más explícito del cineasta o investigador y de las subjetividades involucradas en los encuentros que se generan a partir de su trabajo. Sobre la base de algunos documentales contemporáneos de Bolivia, en esta sección identificamos recursos cinematográficos que pueden dialogar con la práctica antropológica y, sobre todo, con tendencias recientes de composición o escritura etnográfica. Estos recursos incluyen la narrativa autobiográfica, la compilación de archivos y los ensambles atmosféricos del relato.

El cine boliviano, tanto de ficción como documental, ha desarrollado una fascinante historia con importantes aportes a nivel latinoamericano. Las principales referencias se remontan a la obra de cineastas como Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau entre las décadas de 1950 y 1970, cuyos trabajos se centran en temáticas indígenas y revolucionarias. El desarrollo del cine indígena, principalmente a través del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual desde finales de la década de 1990, ha constituido también una referencia a nivel latinoamericano tanto por sus temáticas como por sus complejas y sostenidas metodologías colaborativas y de trabajo político con poblaciones y organizaciones indígenas. Muchas otras experiencias de cine colaborativo y político de largo aliento, tales como las impulsadas por cineastas y organizaciones del Movimiento de Nuevo Cine Boliviano –incluyendo el destacado trabajo de la productora Nicobis, conformada por Alfredo Ovando y Liliana de

la Quintana, y el de cineastas como Eduardo López, Raquel Romero y Francisco Cajías– constituyen precedentes claves para la historia del cine documental en este país.

En términos de producción documental más diversa y reciente, los analistas de cine Santiago Espinoza y Andrés Laguna sugieren que este género tuvo un resurgimiento en 2007, quizá favorecido por el desarrollo y accesibilidad de tecnologías digitales (Espinoza y Laguna 2009). El cine documental boliviano se ha visto beneficiado por crecientes, aunque aún insuficientes, iniciativas de financiamiento a nivel nacional y regional, por el fortalecimiento de espacios de capacitación y por el impulso de importantes espacios de distribución, incluyendo festivales nacionales y regionales. Al mismo tiempo, aunque continúan una preocupación y un compromiso con las realidades indígenas del país, las temáticas, los tratamientos y las búsquedas estéticas se han diversificado notablemente durante la última década mediante abordajes a problemáticas urbanas, a intentos por aproximarse de otras maneras a la estratificación social, pero también por indagar ámbitos más íntimos y singulares.

En esta sección referimos tres documentales producidos en la última década por cineastas jóvenes, los cuales comparten búsquedas autobiográficas o personales dentro de procesos nacionales más amplios. Las tres obras fueron estrenadas en el Festival de Cine Radical, uno de los espacios de distribución y reflexión de cine más innovadores y activos en Bolivia y Latinoamérica. Si bien ninguno de los realizadores tiene formación antropológica ni identifican su obra como etnográfica, sugerimos que sus exploraciones narrativas y estéticas dialogan y aportan a ciertas búsquedas recientes que encajan en el concepto de composición etnográfica que hemos mencionado en la introducción.

Visceralidad y abismos

Una toma cerrada de unos dedos morenos, mojados y resbaladizos, que hábilmente destripan *ispis* o pescados diminutos provenientes del lago Titicaca (fig. 3.3), se extiende durante los primeros seis minutos de *Nana* (2016). En este documental, la realizadora boliviana Luciana Decker registra, con una mirada cándida e íntima, momentos cotidianos y domésticos de interacción

con su nana Hilaria, la mujer aymara que ha trabajado con su familia durante 40 años. Mientras miramos la acción repetitiva que extirpa con naturalidad las vísceras de cada pescado, escuchamos la conversación un tanto dispersa de Hilaria y Luciana, que en los últimos minutos de la toma se concentra en un "olor a caca" que Luciana detecta y del cual busca su origen. Luego de descubrir, siempre a través de la conversación, que el olor proviene de una mantequilla que su abuela guardaba en el refrigerador, el diálogo se concentra en el aspecto de los pescados inertes, amontonados sobre una fuente.

–¿Eso vamos a comer mañana? Creo que ya no voy a poder comer, nana –dice Luciana.

–¿Por qué? –dice Hilaria.

–Porque me ha dado asco.

–Ah, no comas, Luciana.

–No, mentira, voy a comer, pero... *guoak*… Ohh, sus ojos, mira, ¿qué será?

–Pero si has comido, pues, ese día, Luciana.

–Sí, pero...

–Pero esto vamos a comer, pues, ahora sus ojitos, todo... se va a freír... ja, ja, ahí estás viendo. ¿Para qué estás viendo, entonces? ¿Para qué filmas, entonces, ps? ¿Para que te dé asco?

Figura 3.3. Luciana Decker: *Nana*, 2016.

La película parece estar dividida en dos partes. En la primera, todo sucede dentro de la casa de Luciana, con cortes a situaciones similares a la descrita anteriormente, en muchas de las cuales se observa, en cuadro cerrado, la destreza de Hilaria lavando ropa o hilando lana mientras desarrollan conversaciones, a veces casuales y a veces bastante complejas sobre conflictos familiares, sobre consejos de Hilaria a Luciana acerca de la importancia de aprender a lavar sus calzones o sobre las maneras en que Hilaria se percibe a sí misma. Los planos casi siempre cerrados y el desarrollo de las conversaciones enfatizan la intimidad de una relación cuasi familiar, que al mismo tiempo naturaliza complejas relaciones laborales marcadas por abismos raciales y económicos.

La visceralidad de la escena inicial –una curiosidad por acercar la cámara al detalle de los pececillos y sus vísceras, que al mismo tiempo repele y atrae a la cineasta, y que para Hilaria implica un gesto familiar y ordinario– es una metáfora que introduce una historia definida por la combinación de curiosidad y extrañeza, de afectos extremadamente íntimos, de muchas formas maternales, teñidos a la vez de distancias que remiten a la profundidad de las historias nacionales. La segunda parte se ubica a partir del momento en que Hilaria se muda de la casa de Luciana para trasladarse a vivir con su hija en una casa en la ciudad de El Alto. Según cuenta Luciana, mientras que los registros de la primera parte los hizo de manera intuitiva, sin pretender hacer una película, las filmaciones de la segunda parte, a partir de que Hilaria se muda, las hizo ya pensando en la película.

Cuando Luciana nos presentó su película en un curso de antropología en La Paz, conversamos sobre si podría o no considerarse como cine etnográfico o qué era lo etnográfico de su filme. Nos pareció que la segunda parte parecía más "etnográfica" en el sentido convencional del término, es decir, más basada en el registro algo distante de un otro. En esta parte, Luciana visita a Hilaria en su propia casa y eso marca un posicionamiento menos cercano de la cámara. De alguna manera, el registro más cauteloso y distante revela que la cineasta ya no está en su propio espacio, sino en el de Hilaria; así, el registro incluye más tomas abiertas de su nueva casa, con su hija, o caminando en el campo cercano. En este espacio, cuando la cámara registra las actividades de Hilaria, como la cosecha de oca, la

conversación se concentra en el procedimiento de la siembra, y ya no en la relación cotidiana de ellas.

En cambio, la primera parte de la película, que transcurre en casa de Luciana y en la que vive y trabaja Hilaria, no se centra en Hilaria como personaje, sino en la relación de ella con Luciana. Se trata de un registro fresco que se desprende de momentos cotidianos en los que, sin embargo, aparece una reflexividad mutua en relación con la cámara cuando Hilaria le pregunta a Luciana si está filmando, cuando la regaña al preguntarle para qué filma los *ispis* si le dan asco o en otros momentos en que Hilaria intenta ocultar su rostro de la cámara.

Este registro inicial, íntimo y cerrado, y el montaje que logra articular estos diferentes momentos de interacción son ejemplos de lo que, sugerimos, puede ayudarnos a ampliar el sentido de la práctica y la composición etnográfica al centrarse en documentar una relación en la que la autora participa de manera afectiva y reflexiva, y al registrar materialidades y atmósferas que le permiten al espectador involucrarse sensorialmente, a veces de manera incómoda, en interacciones que a nivel micro e íntimo refractan el complejo trasfondo de inequidad y racialización en Bolivia. Al presentar su película, Luciana expresó su incomodidad al comenzar a editar las tomas que realizó en su casa. Comentó que le daba vergüenza escucharse a sí misma, y al inicio no sabía si estaba haciendo una película sobre ella o sobre Hilaria. Junto con sus compañeros editores, identificó el valor de documentar la relación, lo cual implicó reconocer y exponer las contradicciones que involuntariamente registró. En este sentido, la película también retrata un encuentro y se nutre de la incertidumbre que emerge de este, el cual se puede pensar como una característica común de todo abordaje etnográfico.

Archivo y exceso

Una serie de tomas a color con una textura de material fílmico casero, quizá en formato Super-8, muestran a un niño de unos cinco años caminando junto a su padre y una mujer con vestimenta indígena (pollera) en la calle de algún barrio de clase media alta de la ciudad de La Paz. Por la manera

en que esta mujer los acompaña, un poco detrás de ellos, y por el encuadre de la cámara que en un inicio la deja fuera de cuadro y luego la incluye, se puede inferir que quizá sea la empleada doméstica que trabaja con la familia. El niño lleva puesta una gorra oficial que le queda grande, decorada con el escudo de armas de Bolivia; su mano derecha empuña una pequeña espada, mientras la izquierda carga al hombro un pequeño rifle. De súbito, una voz femenina proveniente de detrás de la cámara, quizá de su abuela, lo interpela enternecida: "Ay, ¿quién es ese soldado, ese general…?", le dice mientras el niño observa a cámara ajustándose la gorra para poder mirar. "¡Tan hermoso! Vaya a su casa, general. Muy bien… un, dos, tres, un, dos, tres, Mauri", continúa la voz mientras el niño da la espalda a la cámara y sigue su camino.

Un corte lleva a una toma en el interior de un jardín con el mismo niño en el centro, quien mira a cámara con la gorra ladeada y haciendo la mímica de manejar con destreza la espada. La voz femenina continúa:

–A ver, ¿dónde está tu escopeta? Un tiro, lance… ¡Aaapunten, diiisparen, fueeego!

El niño manipula el rifle siguiendo las indicaciones. Una última toma de esta secuencia muestra al niño más de cerca, siempre siguiendo las indicaciones de la mujer:

–¡Diiisparen, fuegoo! –el niño dispara con esfuerzo.

La mujer exclama:

–Ay, ay, ay, Dios mío, ¿y de quién es esa gorra, Mauri?

–De mí –responde el niño.

–¿De ti? ¿Y antes de quién era?

–De mi papi –dice, mientras la cámara continúa acercándose a su cara tímida.

–¿Y antes?

–Ahora es de mí.

–Ahora es tuyo, ¿pero más antes de quién era? Del abu…

–Mi abuelo.

–¿De qué abuelo? –insiste la mujer–. Del abuelo Al…

–...fredo –responde finalmente el niño.

–¡Del abuelo Alfredo! ¡Muy bien, mi amor! –se congratula la mujer.

La conversación, un tanto forzada, continúa brevemente para cortar después a una publicidad televisiva en blanco y negro que intenta retratar el aspecto doméstico y familiar de un controversial hombre público, el general Alfredo Ovando Candía.

La secuencia del niño con la gorra de general, la espada y el rifle es una de las numerosas secuencias de archivo familiar que componen la película *Algo quema* (2018), de Mauricio Ovando, las cuales se entretejen con metraje televisivo y cinematográfico. El archivo casero muestra fragmentos cotidianos de una familia de clase alta de La Paz, conviviendo en casas con piscina, viajes en avioneta, playas, paseos en yate e interiores de residencias amplias. Por otra parte, los materiales televisivos promocionales muestran tomas más estables de los años sesenta que intercalan escenas familiares seleccionadas del jefe de familia sonriente, cariñoso y espontáneo, con el mismo hombre atendiendo asuntos de gobierno. Estos últimos materiales organizan así una narrativa que alaba la capacidad de este hombre para atender equilibradamente su rol de patriarca y de presidente. Por su lado, gran parte del metraje fílmico muestra el registro de actos oficiales en los que el expresidente Alfredo Ovando Candía se reúne con mandos militares, visita comunidades rurales y desempeña las diferentes labores de un jefe de Estado.

Así como en *Nana,* aunque con un tratamiento e historia totalmente distintos, este documental parte de un ámbito autobiográfico e íntimo para desarrollar el retrato de una relación controvertida entre el realizador –el niño que aparece en las escenas descritas– y su abuelo, el dictador Alfredo Ovando Candía, conocido entre otras cosas por haber sido responsable de la captura y asesinato de Ernesto *Che* Guevara. La película intercala fragmentos de archivo con narraciones del realizador y de sus familiares, las cuales contrastan al controversial hombre político con los afectos, las historias y las anécdotas de quien los familiares describen como un padre de familia y esposo ejemplar. Entre estos dos ámbitos, el realizador remarca su propia perplejidad al reconocer, desde su propio afecto, la manera en que la figura de su abuelo marcó su propia vida y la de su familia, a la vez que un complejo momento histórico de su país. En este caso, nos interesa enfatizar el potencial del uso de archivos visuales para entretejerlos o

montarlos desde los afectos personales y las historias nacionales. Tal como se muestra en la secuencia del niño con el gorro militar, descrita arriba, el potente material de archivo establece continuidades, herencias y afectos innegables que, mediante la estrategia de montaje, desdibujan las certezas e interrogan la historia familiar y nacional aprendida desde todos esos gestos, a veces forzados, que el archivo revela.

Esta práctica cinematográfica de montaje del archivo familiar y oficial ofrece un potente recurso para el trabajo con archivos visuales desde la etnografía que, de muchas maneras, se está realizando [véase, por ejemplo, Strassler (2010)], pero que puede aportar mucho más a las metodologías y a la composición en este campo en términos analíticos, políticos, poéticos y estéticos.

Así, *Algo quema* trabaja sobre lo que Edwards (1994), Poole (2005) y otros autores han explicado como el exceso del archivo visual, con el fin de crear nuevos acercamientos a historias nacionales oficiales, desde posicionamientos y miradas explícitamente personales y afectivas. Este tipo de experimentación con el archivo a través del montaje le ofrece otras posibilidades al trabajo etnográfico con archivos y a la interpelación crítica hacia estos. El montaje, nuevamente, dialoga con la composición como un espacio de aproximación subjetiva, poética –y, a la vez, con fuerte potencial analítico– a historias y realidades concretas. Por otra parte, tanto la obra de Decker como la de Ovando son ejemplos interesantes para pensar, desde la narrativa personal y un tanto autobiográfica, en el estudio etnográfico "hacia arriba" (*studying up*) o de clases medias y élites que se profundiza en la sección sobre documental brasileño.

Atmósferas

Muchas de las secuencias del documental *Compañía*, de Miguel Hilari (2018), inician al alba. Este momento incierto entre el día y la noche es quizá un recurso narrativo para enfatizar la relevancia de los umbrales y del tránsito entre ellos en esta obra. Pausadamente, *Compañía* (fig. 3.4) explora tránsitos reales e imaginarios entre varios espacios y tiempos que se viven en la comunidad aymara cuyo nombre es el título de la película. Se trata de

umbrales que se cruzan de manera cotidiana entre el pueblo y la ciudad, la identidad étnica y la ciudadanía nacional, el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, así como entre espacios rituales indígenas-católicos y evangélicos.

En el capítulo titulado "Mi padre", una de las primeras secuencias inicia con un registro –que por la oscuridad se percibe casi a tientas– de un corral de ovejas en el que crías recién nacidas se esfuerzan por ponerse en pie. El balar entrecortado del rebaño asemeja inquietantes quejidos humanos. A medida que la tenue luz del día comienza a iluminar el espacio, aparecen en cámara dos mujeres alimentando a los animales. De repente, una de las mujeres comenta sorprendida y resignada al notar a un par de ovejas moribundas y muertas: "Oh, se ha muerto… se ha muerto, mira… veneno había comido...".

La secuencia corta a otra escena en penumbra, quizá anocheciendo, en la que la cámara recorre lentamente espacios domésticos desde un patio, enfocándose en una puerta entreabierta con luz en el interior, con la silueta de algún niño, de alguna otra persona. Sobre estas imágenes, se escucha la voz de un hombre narrando su recuerdo de infancia sobre la muerte de su padre, en especial sobre el momento en que miró, desde la puerta, cómo lavaban su cuerpo. Recuerda que salió llorando y que

Figura 3.4. Miguel Hilari: *Compañía*, 2018.

sus familiares intentaban calmarlo. Aunque las imágenes quizá no tengan mucho que ver con la historia, el montaje las presenta asociadas o coherentes con la narración de la voz, como anclando el recuerdo en ese espacio específico.

El recurso de yuxtaponer narraciones en *off* de recuerdos o sueños con la observación pausada de momentos cotidianos en este y otros momentos de la película, junto con un seguimiento atento a momentos del día, condiciones de luz y climáticas –como lluvia y neblina– logran crear atmósferas que desbordan la descripción para nutrir de manera sensorial y afectiva los diferentes tránsitos que se retratan en esta obra.

Aquí, nuevamente, la construcción cinematográfica de espacios y ambientes constituye posibilidades para pensar otras formas de composición etnográfica, visual o escrita, que permitan abordar realidades específicas que vayan más allá de la descripción a fin de comunicar atmósferas sensoriales y formas subjetivas mediante las cuales las personas se relacionan con el espacio, sus objetos y sus memorias.

La lógica del afecto en la producción documental brasileña

Al igual que los casos analizados anteriormente, la producción brasileña es un campo extremadamente complejo y entrelazado con múltiples campos –académico, político, epistemológico, por nombrar algunos–. Destacaremos aquí, en primer lugar, el panorama de la producción documentalista que establece vínculos directos con el campo de la antropología visual. Otros trabajos han mostrado cómo, a partir de la década de 1990, fue relevante el crecimiento del campo de la antropología visual en Brasil (Peixoto 2019). Por su parte, la investigación cartográfica, realizada en 2018 por el Comité de Antropología Visual de la Asociación Brasileña de Antropología (ABA), muestra cómo su presencia en la academia ha sido fundamental, con 28 centros de investigación de antropología visual distribuidos por diversas facultades (Associação Brasileira de Antropologia 2019; Comité Antropologia Visual ABA 2019). Las actividades de estos centros son

heterogéneas: investigación y producción de colecciones de imágenes, y realización audiovisual. De manera transversal, nos encontramos con un denso debate que nos lleva a problematizar esa "historia paralela" (Pinney 2006) de las ciencias sociales con el complejo sociotécnico representado primeramente por la cámara fotográfica y cinematográfica.

Estas agendas están ligadas a una intensa circulación de imágenes. Diversas muestras de cine etnográfico se realizan en prácticamente todos los congresos de mediana y gran escala. En 2018, se llevó a cabo la decimosegunda edición del Prêmio Pierre Verger, una exhibición competitiva de películas y ensayos fotográficos que generalmente se realiza simultáneamente con el congreso bianual de la ABA. También destacamos la presencia de dos festivales: el Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife, que este año tuvo su octava edición, y del recién fundado Festival Internacional do Filme Etnográfico do Pará, que se encuentra en su segunda edición. Estos eventos están asociados a una intensa actividad de sesiones de proyección de películas dentro y fuera del ámbito académico. Este panorama nos sitúa en el presente campo, al tiempo que nos permite proponer algunas de sus composiciones etnográficas (Stewart 2013). El primer entrecruzamiento con el campo de la antropología es el de dos películas producidas respectivamente en 2019 y 2007, recorte temporal que nos permitirá puntualizar algunas consideraciones sobre la antropología visual brasileña.

Reiteraciones

La película *Bloqueio* (2018) –filmada en mayo de 2018, cuando ocurrió una extensa huelga de camioneros en Brasil– puede ser un punto de partida. Con el colapso de la infraestructura de distribución, las principales ciudades carecieron de abasto por casi diez días. Principalmente, faltaba gasolina en la mayoría de los centros urbanos, lo que bloqueó la vida cotidiana y creó una temporalidad afectada. Esta película, dirigida por Victória Álvares y Quentin Delaroche, lleva al espectador a un campamento de huelguistas en el estado de Río de Janeiro.

En la narrativa visual de la película, un elemento central es un helicóptero. Es el sujeto que representa al Estado en un sentido amplio. Aclamado

como aliado al comienzo de la película, acaba por convertirse en el enemigo de los huelguistas. En particular, se destaca un plano donde un huelguista enojado arroja una botella hacia el helicóptero. En una primera impresión, este plano nos hizo pensar que se trataba de una alusión a la secuencia icónica de un clásico en la antropología visual brasileña: la película *Pïrinop. Meu primeiro contato*, dirigido por Mari Corrêa y Kumaré Ikpeng (2007, fig. 3.5). En esta película, los indios xingu disparan flechas a un avión que sobrevoló la aldea indígena en los años sesenta, haciendo así el "primer contacto con los blancos". Si este acto declara hostilidad hacia tal invasor, también muestra la impotencia de la gente xingu ante este gran "pájaro", que aún no conocen. La misma ambivalencia se muestra en la película *Bloqueio*. Sin embargo, hablando con sus directores, se hizo evidente que desconocían la película mencionada.

Esta recurrencia se considera aquí como un punto de partida para el análisis que proponemos. La comparación entre estas dos últimas películas sugiere varias reflexiones. En primer lugar, la continuidad entre las imágenes producidas; la producción de ambas películas se contextualiza fuera del ámbito académico, no obstante, los realizadores involucrados llevan el trabajo audiovisual hacia una densa reflexión socioantropológica que se

Figura 3.5. Mari Corrêa y Kumaré Ikpeng: *Pïrinop. Meu primeiro contato*, 2007.

deriva de sus antecedentes académicos. Además, ambas películas expresan una postura de compromiso ético por parte de los realizadores, que involucra una relación empática con los sujetos en una estructura de coyuntura que los opone a entidades explotadoras.

A pesar de esta convergencia, el montaje y el repertorio *imagético* que componen la estructura de las dos películas es muy diferente. Las imágenes de *Bloqueio* son captadas por una cámara participante, que media continuamente las tensiones entre director y sujetos representados, con un lenguaje y una estrategia de producción que remite al cine directo. En *Pïrinop*, en cambio, encontramos una construcción que involucra mayoritariamente a los sujetos representados en la realización de las imágenes, haciendo de la película una renegociación del pasado entre el director y los indígenas. Finalmente, cabe destacar una última diferencia radical. Si *Pïrinop* interactúa con grupos históricamente relacionados con el campo de la antropología, como los pueblos indígenas, *Bloqueio* dialoga con nuevas subjetividades que han comenzado a ser el blanco de la investigación antropológica contemporánea.

Activismo académico

Un dato que cabe destacar aquí, al igual que en los otros contextos analizados, es la dimensión activista al respecto de la producción audiovisual en el campo de la antropología visual brasileña. Paralelamente, podemos destacar también cómo la antropología contemporánea en Brasil se ha vuelto blanco de un evidente ataque político, fundamentado en la figuración de que, al ser una disciplina comprometida, deja de ser objetiva o científica. Este punto es particularmente problemático para la antropología visual, que históricamente fue pionera en el desarrollo de una agenda de activismo académico y que, al mismo tiempo, problematizó el realismo de las producciones académicas.

En los últimos años, esta agenda se vuelve visible con el surgimiento de diversos festivales que dialogan con la academia, aunque vinculados a categorías identitarias (género, raza y etnia). Como en el caso peruano, hallamos en estas experiencias la tensión entre una demarcación identitaria y la relevancia

social explícita hacia los grupos involucrados y para la sociedad en general. En estos medios encontramos la presencia de innumerables películas que adoptan un lenguaje evidentemente etnográfico, y que contaron con una circulación sumamente amplia, nacional e internacional. Quizás las películas más representativas y premiadas de los últimos años se hayan realizado con pueblos indígenas. Podemos citar aquí, a modo de ejemplo, *As Hiper Mulheres* (2011), dirigida por Takumã Kuikuro, Leonardo Sette y Carlos Fausto, y la más reciente *Martírio* (2016), dirigida por Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho y Tatiana Almeida.

De manera particular, la segunda puede considerarse una película fuertemente comprometida con el ámbito político, y que utiliza un amplio repertorio de imágenes de acervo, grabación de sesiones de la Cámara de Diputados y expediciones de campo. No obstante, la película se basa en la recuperación de antiguos registros audiovisuales de Vincent Carelli, realizados con indios guaraní-kaiowá a finales de los ochenta (y guardados hasta hoy), de forma similar a un diario de campo. La película, basada en una investigación del pasado para comprender los movimientos indígenas contemporáneos de reapropiación de tierras ancestrales, puede ser considerada uno de los documentales más fuertes y llamativos sobre las prácticas genocidas que forman parte de la actuación del Estado. *Martírio* se convierte, entonces, en una realización icónica en el campo del documental brasileño contemporáneo, que encarna además una reflexión socioantropológica.

Respecto a la dimensión comprometida, destacada antes, podemos mencionar nuevamente la centralidad de los registros etnográficos visuales, es decir, grabaciones realizadas sin la idea previa de guion cinematográfico, pero que se vuelven fundamentales para futuras producciones de imágenes. Estos registros no tienen función ilustrativa, sino que constituyen la misma experiencia de investigación –como sucedió con el diario etnográfico más famoso de la historia, el de Bronisław Malinowski– y se convierten en híbridos con agencia propia, lo que genera consecuencias en el contexto social donde fueron grabados, en la subjetividad del autor y en la de los espectadores. Los registros visuales son una mirada de diferente naturaleza, que nace de una interacción o mediación entre sujetos y tecnología, y que produce consecuencias en el mundo. Al intentar delimitar el campo del

documental etnográfico, es necesario hacer una reconsideración sobre la relevancia del registro en las prácticas productivas del ámbito audiovisual. No podemos olvidar que, si bien este tipo de imágenes normalmente se producen para transgredir los cánones más afirmados del cine documental, tienen una fuerza *performativa* a partir de la cual es posible establecer normas (McKenzie 2001) que definen formalmente la composición aquí propuesta.

Mira arriba

Si el principal campo de influencia del documental comprometido con lo político y con la reflexión antropológica es generalmente el de los grupos subordinados, podemos destacar como contraparte la presencia de una producción creciente que intenta "mirar hacia arriba" (Nader 1972), utilizando la cámara para señalar a las élites. El debate antropológico sobre esta categoría es bastante complejo; únicamente con fines de delimitación entendemos aquí a las élites como grupos caracterizados por un desnivel de poder, económico, ideológico y subjetivo del cineasta / etnógrafo.

La película *Um lugar ao sol*, estrenada en 2011 por el cineasta de Recife Gabriel Mascaro, es un ejemplo de la incomodidad que genera este tipo de etnografía. El realizador se presenta como un reconocido director de publicidad para grabar y entrevistar a propietarios de *penthouses* en las ciudades de Recife, Río de Janeiro y São Paulo (fig. 3.6). Sin embargo, en el montaje de la película se deconstruye el discurso de los protagonistas, quienes justifican su propio "estatus social" a través de diversas retóricas, todo ello utilizando una metodología de apropiación de la imagen del Otro, que normalmente utilizan los "poderosos". Es fácil pensar en este tipo de práctica analizando las múltiples historias coloniales, donde la imagen del "salvaje" fue descontextualizada y resignificada por el colonizador.

Estas prácticas de realización se denominan –en el campo de los estudios cinematográficos– dispositivos, porque "activan" infraestructuras específicas para que los sujetos implicados puedan relacionarse con ellas. La idea de un dispositivo cinematográfico tiene sus raíces en una categoría de suma relevancia para la antropología visual. La etnoficción

Figura 3.6. Gabriel Mascaro: *Um lugar ao sol*, 2011.

–vivida en películas clásicas como *Come Back, Africa* (1959), de Lionel Rogosin, y sucesivamente en *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch y Edgar Morin– pretende crear infraestructuras específicas que afecten a los sujetos en cuestión. En estas obras, los realizadores movilizan otras formas de sociabilidad establecidas mediante el uso de ciertas formas lingüísticas, con una actitud que encarna un posicionamiento y un compromiso político particularmente expresivo. Usando las palabras de Larkin (2015), "sin embargo, la forma no expresa simplemente la transformación histórica, sino que actúa sobre las personas para producir nuevas experiencias del mundo".

Si consideramos a la antropología visual a través de la historia como un campo de experimentación pionero de las "formas", podemos considerar también esta categoría en relación con las infraestructuras específicas que permiten la circulación de imágenes, y con esto identificar asimismo las tensiones que tales conjuntos de relaciones proporcionan. Un ejemplo es *Democracia em vertigem* (2019), dirigida por Petra Costa, que puede considerarse el documental brasileño que más ha circulado a nivel nacional e internacional en los últimos años. Se trata de una película basada en una narrativa autobiográfica, un tipo de narrativa que, como hemos visto, se

ha afirmado de manera acentuada en la producción documental. En la película se reflexiona sobre las élites intelectuales brasileñas de izquierda durante las últimas tres décadas. Nos resulta emblemática la manera en que una producción encarna el activismo político, en un sentido íntimo y autobiográfico, al mismo tiempo que, al ser difundida por un sujeto como Netflix, puede ser considerada, en palabras de Ferguson (1994), claramente despolitizante, porque se transmite a través de una infraestructura orientada al lucro económico.

Películas sociales

La hipercirculación y el disfrute individual hacen parte de una lógica fundamental del video contemporáneo, como lo demuestra el reciente interés en las "películas por encargo" (Vailati y Zamorano 2021) que exploran la producción de audiovisuales realizados explícitamente para sujetos o grupos a cambio de una contraprestación. El éxito de muchas de estas producciones contemporáneas reside en que son cortometrajes que duran pocos minutos y que adoptan formas lingüísticas que les permiten circular en espacios virtuales. Desde un punto de vista émico, y reflejando una tendencia global en la realización audiovisual, este tipo de producciones se denomina *video social*, donde lo "social" se refiere a la adaptación del lenguaje típico de los videos que circulan ampliamente por redes sociales.

Este modelo de "sociabilidad" en las películas parece ser rechazado a menudo en el campo de la etnografía visual. Vuelve a ser emblemático el caso de *Martírio*, que fue una película que no circuló a través de redes sociales. Según los directores, la estructura de la película y su duración son incompatibles con este tipo de circulación. Partiendo de esta premisa, se optó por la circulación en festivales y proyecciones colectivas. Esta comparación pretende subrayar cómo las formas son necesariamente producidas por la infraestructura, la cual debe ser analizada "no por su función técnica, sino como un vehículo semiótico y estético concreto, orientado a sus destinatarios" (Larkin 2013, 329).

El recorrido aquí propuesto es un intento de mapear el complejo campo del cine documental y su relación con la práctica etnográfica. En un contexto académico, el imperativo de la cuantificación se vuelve para

muchos colegas una jaula colectiva. Más demandante aún es la necesidad de reflexionar sobre este campo a partir del contacto con lo sensible, por ejemplo, a partir de algunos de los fotogramas de las películas aquí analizadas. Una investigación que pretende reflexionar sobre la "producción documental" necesariamente tiene que analizar las redes de afectos o las infraestructuras de afectos que construyen nuestras subjetividades. Estas subjetividades, en cuanto antropólogos y antropólogas, se basan en el contacto con lo visible, entendido aquí en su dimensión sensorial y abductiva (Gell 1998). Citando nuevamente a Kathleen Stewart, subrayamos cómo el contacto con las imágenes es una forma de establecer "sentimientos públicos que comienzan y terminan en una amplia circulación, pero que son también las cosas de las que están hechas las vidas aparentemente íntimas" (Stewart 2007, 2).

Conclusiones

¿Cuáles son los efectos y afectos que podrían generar las prácticas de producción documental que se relacionan con el campo de la etnografía visual? Tomando en cuenta que las producciones documentales etnográficas comúnmente se han dirigido a un público primordialmente académico como formas de hacer conocer otras experiencias culturales y modos de vida, las características particulares de la producción documental nos plantean acercamientos que estarían implicados en conocer a través de los sentidos, lo que vemos y escuchamos, pero también mediante la presencia de cuerpos en movimiento, de cámaras que se sumergen en la experiencia de diversos mundos. En otras palabras, la producción documental nos presenta las posibilidades de encontrar en la experiencia fílmica no solo una mera reproducción y representación de la realidad, sino también la generación de afectos y efectos a través de formas particulares de conocer. Expandir el diálogo entre la etnografía y las prácticas contemporáneas del cine documental latinoamericano implica, en un primer lugar, posicionarnos críticamente frente a nociones aún compartidas de que el cine etnográfico es principalmente sobre

pueblos indígenas o sobre otras formas de producir alteridad. También cuestionamos que el cine etnográfico sea el que se hace exclusivamente desde la disciplina antropológica.

En estos términos, hemos explorado un rango de producciones documentales contemporáneas que no siempre surgen de ámbitos académicos, pero que consideramos que muestran reflexiones antropológicas densas, al mismo tiempo que sugieren formas innovadoras de composición etnográfica influidas por el documental contemporáneo en su tratamiento reflexivo de archivos y en la creación de atmósferas que permiten a las audiencias conectarse sensorialmente. El universo de producción documental en los contextos que hemos presentado se va abriendo a nuevos enfoques y a otras temáticas: nuevas subjetividades y aproximaciones desde miradas autobiográficas y contemplativas, miradas sensibles y reflexivas ante la interacción entre realizadores y sus colaboradores, el uso del archivo como interpelación crítica a las narrativas históricas nacionales y el interés por indagar nuevos ámbitos que no son tan explorados por la investigación etnográfica. Muchos de los directores aquí analizados incorporan su propia subjetividad en las películas como un medio para mirar críticamente su posición y la sociedad a la cual pertenecen. Eso no deslegitima la relevancia del análisis social que proponen las películas, sino que permite problematizar epistemológicamente, mediante material sensible, el papel del sujeto investigador, autor o realizador en su propio contexto social y en relación con la producción de conocimiento.

Simultáneamente, el posicionamiento comprometido de varias producciones documentales –que provienen del diálogo con la antropología desde entornos activistas y talleres colaborativos/participativos– sigue abriéndose campo a través de estrategias de circulación alternativas y festivales independientes. Por un lado, se han diversificado los circuitos de distribución en forma de festivales que enfatizan temáticas identitarias y políticas, por ejemplo, el cine indígena y comunitario, temáticas ambientalistas, de diversidad sexual y de género, o bien abordajes estéticos y experimentales específicos. En paralelo, encontramos nuevas estrategias de circulación que también agudizan la tensión entre el activismo y el acceso a nuevos circuitos de tránsito más vinculados al campo de los emprendimientos neoliberales,

incluyendo aquellos enfocados en la mercantilización de lo étnico o de otras identidades. Las propias formas documentales ejercen agencias, promueven intereses, movilizan políticas y continuamente reconfiguran a las propias audiencias y sus subjetividades.

Las redes de afecto que se producen y sus contextos de circulación pasan a formar parte de la infraestructura de producción cinematográfica. Las películas analizadas muestran múltiples preocupaciones. Unas se basan en la dimensión lingüística, algunas se enfocan en resaltar las subjetividades involucradas, y otras más aluden a la circulación de imágenes centrándose en la hipercirculación y la viralización. La misma noción de colaboración aquí se reconfigura continuamente e involucra a menudo las subjetividades de los y las cineastas, etnógrafas y colaboradoras de las producciones. Por tanto, es importante considerar estas películas como parte de una infraestructura de afecto que se modifica continuamente. La ruta de imágenes que hemos presentado se convierte en un intento de mirar el cine documental latinoamericano, más allá de los aspectos representacionales, como un campo lleno de reiteraciones en términos de la dimensión formal y poética de las imágenes.

En este sentido, deseamos concluir con una cita de uno de los textos clásicos de la antropología brasileña, que se encuentra a menudo en las primeras clases de las disciplinas que enseñamos en la facultad. El autor, Etienne Samain, uno de los propulsores de la propagación de la antropología visual como campo autónomo, realizó una investigación, publicada en 1995, sobre la narrativa del imaginario que se incluye en las primeras ediciones del libro *Los argonautas del Pacífico Occidental*, de Bronisław Malinowski. Samain destaca el papel afectivo de las imágenes que Malinowski utiliza de forma masiva:

> no son meros soportes, 'excrecencias' del texto que escribe. Tampoco son las 'coartadas' forjadas en vista del texto que pretende escribir. En las obras de Malinowski, las fotografías, por el contrario, funcionan como si fueran 'puntos de partida', 'detonantes', 'resortes inspiradores' del texto que, con ellos, se busca elaborar (Samain 1995, 43).

El mapa de imágenes presentado aquí, en lugar de "definir" la producción de documentales, tiene como objetivo resaltar su dimensión desencadenante.

Agradecimientos

Queremos agradecer a los colegas que conformaron el panel de comentaristas de la conferencia "Producción Documental" en el Seminario Internacional "Antropologías Visuales en Latinoamérica: balances y desafíos", donde presentamos una primera versión de este texto. Cristina de Branco (Universidad Nova de Lisboa/ISCTE-IUL/CRIA), Luz Estrello (A. C. MAIZAL, Perú) y Akimi Ota (Universidad de Manchester, Reino Unido).

Referencias

Àrdevol, Elisenda. 1998. "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". *Disparidades. Revista de Antropología* 53(2): 217-240. https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396

Associação Brasileira de Antropologia. 2019. Último acceso el 25 de octubre, 2019. http://www.portal.abant.org.br/

Austin, John Langshaw. 1965. *How to Do Things with Words*. Nueva York: Oxford.

Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós Comunicación.

— 1995. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter. 1989. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia,* editado por Jesús Aguirre, 15-58. Buenos Aires: Taurus.

Buck-Morss, Susan. 1992. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October* 62 (otoño): 3-41.

Cánepa, Gisela. 2014. "Peruanos en Nebraska: una propuesta de lectura crítica del *spot* publicitario de Marca Perú". En *Sensibilidades de frontera. Comunicación y voces populares*, editado por Abelardo Sánchez León, 207-235. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Comitê de Antropologia Visual ABA. 2019. Último acceso el 25 de octubre, 2019. https://cavantropologiavis.wixsite.com/cavaba

Cox, Rupert, Andrew Irving y Christopher Wright. 2016. *Beyond Text?: Critical Practices and Sensory Anthropology*. Manchester: Manchester University Press.

Denis, Vidal, ed. 2012. *Robots* étrangement *humains*. París: Gradhiva.

Edwards, Elizabeth. 1994. *Anthropology and Photography, 1860-1920*. Nueva Jersey: Yale University Press.

Espinosa, Oscar. 2019. "La lucha por ser indígenas en la ciudad: el caso de la comunidad shipibo-konibo de Cantagallo en Lima". *RIRA* 4 (2): 153-184. https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.005

Espinoza, Santiago, y Andrés Laguna. 2009. *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años*. La Paz: Editorial Gente Común/Editorial Fundación Educación para el Desarrollo-Autapo.

Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fennell, Catherine. 2011. "'Project Heat' and Sensory Politics in Redeveloping Chicago Public Housing". *Ethnography* 12 (1): 40-64.

Ferguson, James. 1994. *The Anti-Politics Machine: 'Development', Depoliticization, and Bureaucratic Power in Lesotho*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Flores, Carlos Y., y Ángela Torresan. 2018. "Visual Anthropology *from* Latin America: An Introduction". *Anthrovision* 6.2. https://journals.openedition.org/anthrovision/3672

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Juhasz, Alexandra, y Jesse Lerner. 2006. "Introduction". En *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, editado por Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, 1-35. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Larkin, Brian. 2013. "The Politics and Poetics of Infrastructure". *Annual Review of Anthropology*, 42: 327-343. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092412-155522

— 2015. "Form". *Cultural Anthropology*. https://culanth.org/fieldsights/form

— 2018. "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure". En *The Promise of Infrastructure,* editado por Nikhil Anand, Akhil Gupta y Hanna Appel, 175-202. Durham: Duke University Press.

León, Christian. 2016. "Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología". *Maguaré* 30 (2): 17-45.

MacDougall, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses,* Princeton: Princeton University Press.

Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses.* Durham, Londres: Duke University Press.

McKenzie, Jon. 2001. *Performance or Else: From Discipline to Performance*. Londres: Routledge.

Minh-ha, Trinh T. 1991. "The Totalizing Quest of Meaning". En *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*, editado por Trinh T. Minh-ha, 29-52. Nueva York: Routledge.

Murray, Christopher. 2018. "The Cinematic Spell in an Island of Uncertainty". *Anthrovision* 6.2. https://doi.org/10.4000/anthrovision.3946

Nader, Laura. 1972. "Up the Anthropologist. Perspectives Gained from Studying Up". En *Rethinking Anthropology,* editado por Dell Hymes, 284-311. Nueva York: Pantheon Books.

Peixoto, Clarice E. 2019. "Antropologia & Imagens: O que há de particular na Antropologia Visual Brasileira?". *Cadernos de Arte e Antropologia* 8 (1): 131-146. https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2137

Pink, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. Londres: SAGE Publications.

Pinney, Christopher. 2006. "Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula (2003)". En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo, 281-302. Barcelona: Editorial Gustavo Gily.

Poole, Deborah. 2005. "An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies". *Annual Review of Anthropology*, 34: 159-179. https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.144034

Renov, Michael. 1993. "Toward a Poetics of Documentary". En *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov, 12-36. Nueva York: Routledge.

Samain, Etienne. 1995. "'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronisław Malinowski e a fotografia". *Horizontes Antropológicos* 1 (2): 23-60.

Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Duke University Press.

— 2013. "Studying Unformed Objects: The Provocation of a Compositional Mode". *Society for Cultural Anthropology.* https://bitly.ws/VpId

Strassler, Karen. 2010. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge.

Valdivia, Fernando. 2016. "Escuela de Cine Amazónico. Promoviendo la democratización audiovisual en la Amazonía peruana". En *Representación audiovisual y ciudadanía intercultural. Ponencias del conversatorio Videando Diversidad Cultural*, 15-22. Lima: Ministerio de Cultura de Perú.

Vailati, Alex, y Gabriela Zamorano. 2021. *Ethnographies of "On Demand" Films: Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions*. Londres: Palgrave Macmillan.

Williams, Raymond. 1983. *Culture and Society, 1780-1950*. Nueva York: Columbia University Press.

Zirión, Antonio. 2015. "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada". *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 78 (enero-junio): 45-70.

— 2018. "Regimes of (In)visibility and Peripheral Vision Collaboration in Ethnographic Films on the Margins of Mexico City". *Anthrovision* 6.2. https://doi.org/10.4000/anthrovision.3910

Filmografía

Algo quema. 2018. Dirección: Mauricio Alfredo Ovando. Argentina, 77 min.

Allá donde he vivido. 2013. Dirección: Erick Arias. 27 min.

As Hiper Mulheres. 2011. Dirección: Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto. Brasil, 80 min.

Bloqueio. 2018. Dirección: Victória Álvares, Quentin Delaroche. Brasil, 76 min.

Caminando Pampachulla. 2018. Dirección: Olga Lucia Diaz. 8 min. Perú.

Canaán: la tierra prometida. 2013. Dirección: Ronald Suárez. 17 min. Perú.

Chronique d'un été. 1961. Dirección: Jean Rouch, Edgar Morin. 86 min.

Come Back, Africa. 1959. Dirección: Lionel Rogosin. Estados Unidos, 95 min.

Compañía. 2019. Dirección: Miguel Hilari. Bolivia, 60 min.

Democracia em vertigem. 2019. Dirección: Petra Costa. Brasil.

Juguetes y artilugios. 2015. Dirección: Antonio Martinech.

LimaShipibo. 2013. Director: Ronald Suárez. Perú.

Liminal. Historias de migración extranjera en Lima. 2016. Dirección: Ana María Staicu. Perú, 80 min.

Martírio. 2016. Dirección: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida. Brasil, 162 min.

Mashá, más allá de la cumbia. 2015. Dirección: Ronald Suárez y Roberto Zariquiey Biondi. Perú, 25 min.

Nana. 2016. Dirección: Luciana Decker. Bolivia, 65 min.

No. ¿Sí? ¡Ya no! 2017. Dirección: Debrah Montoro. Perú, 51 min.

Persona perpetua. 2019. Dirección: Francisco Javier Bellido Valdivia. Perú.

Pïrinop. Meu primeiro contato. 2007. Dirección: Mari Corrêa, Kumaré Ikpeng. Brasil, 56 min.

Rutinas. Paola Vela. 2017. Perú, 45 min.

Um lugar ao sol. 2011. Dirección: Gabriel Mascaro. Brasil, 71 min.

Volveré a bailar por ti. 2015. Dirección: Erik Portilla. Perú, 50 min.