



Revista Colombiana de Antropología

ISSN: 0486-6525

rca.icanh@gmail.com

Instituto Colombiano de Antropología e

Historia

Colombia

Marrero Guillamón, Isaac

Luces y sombras. El compromiso en la etnografía

Revista Colombiana de Antropología, vol. 44, núm. 1, enero-junio, 2008, pp. 95-122

Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105012924004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LUCES Y SOMBRAS.

El compromiso en la etnografía

ISAAC MARRERO GUILLAMÓN

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

imarregu7@docdl.ub.edu

Resumen

¿CÓMO DEFENDER HOY QUE LA TAREA PRIMORDIAL DE LA ETNOGRAFÍA ES ACERCARSE MÁS A LA realidad? ¿Cómo combinar una conciencia posestructuralista con el intento de describir y explicar un mundo “ahí fuera”? ¿Qué sentido tiene una etnografía que no aspire a la transformación de la realidad? Estas son algunas de las cuestiones que este artículo aborda, retomando el debate entre naturalismo y realismo planteado por Manuel Delgado (2003) en esta misma *Revista*. A la idea de un retorno al “naturalismo primitivo” se contrapone una etnografía “realista”: más plana (que reconoce la singularidad de cada objeto y se interesa por sus relaciones) y más oscura (que no aspira a la transparencia y que reconoce el texto como mediación).

PALABRAS CLAVE: etnografía, posestructuralismo, realidad, compromiso político, naturalismo, realismo.

LIGHTS AND SHADOWS: COMMITMENT IN ETHNOGRAPHY

Abstract

How can we defend today that ethnography's main task is to get closer to reality? How can a poststructuralist conscience be combined with an attempt to describe and explain a world "out there"? What is the significance of an anthropology that does not aspire to transform reality? These are some of the questions addressed in this article, drawing on the naturalism-realism debate proposed by Manuel Delgado (2003) in this journal. A return to a "primitive naturalism" is countered with a "realist" ethnography: flatter (which recognizes each object's singularity and is interested in its relations) and more opaque (which does not aspire to transparency and recognizes texts as mediation).

KEY WORDS: Ethnography, poststructuralist, reality, political compromise, naturalism, realism.

INTRODUCCIÓN¹

Porque los tiempos corren, y si no corrieran, las cosas andarían mal para aquellos que no se sientan a las mesas de oro. Los métodos se gastan, los encantos se desvanecen. Surgen nuevos problemas y requieren nuevos métodos. La realidad se modifica; para representarla, debe cambiar el modo de descripción.

BERTOLT BRECHT. “Sobre el realismo”. 1984: 238).

UNA ETNOGRAFÍA MÁS RESPETUOSA CON SUS OBJETOS DE ESTUDIO, MÁS comprometida con la realidad y su transformación. Tal es el desafío metodológico y político que abordaré en este artículo. Lo hago en respuesta a la propuesta planteada por Manuel Delgado (2003) en estas mismas páginas. Básicamente, allí donde

1. Este artículo comenzó a tomar forma en la primavera del 2006 en Bristol, en largas conversaciones con Ben Highmore sobre epistemología, metodología y vanguardia. Paralelamente, leí dos libros a la postre fundamentales, que me habían incitado a leer, respectivamente, Aurelio Castro y Jörg Müller: *Filmar para Ver* (Comolli, 2002) y *Reassembling the Social* (Latour, 2005). De repente todo encajaba: tenía sentido recuperar cierto espíritu experimental para construir un compromiso político y científico con la realidad. Quiero darle las gracias a estos tres amigos por haber hecho posible, literalmente, la escritura de este texto. Agradezco también enormemente los comentarios que hicieron al primer borrador Aída Sánchez de Serdio, Judit Vidiella y Javier Rodrigo; así como a los dos evaluadores anónimos que revisaron el segundo borrador. Por último, le doy las gracias a Manuel Delgado: por hacerme partícipe de su proyecto naturalista en su día y por haber contribuido generosamente a este texto con sus sugerencias.

“ES COMO SI AÚN ESTUVIERA TODO POR HACER”

EL ARGUMENTO DE MANUEL DELGADO, REDUCIDO A SU MÍMINA EXPRESIÓN, es el siguiente: 1) hay toda una región de vida social, aquella que se da en los espacios públicos urbanos, inexplicada e inexplicable para las ciencias sociales dominantes; 2) esto es así ya que se trata de formas de vida social no cristalizadas, inestables,

precarias, provisionales, formas que no pueden ser explicadas por los conceptos y protocolos de la antropología y sociología clásicas, que se han centrado en las “estructuras estables, en los órdenes solidificados y en los procesos positivos, siempre en busca de lo determinado y sus determinantes” (Delgado, 2003: 9); 3) se trata, no obstante, de un objeto de investigación legítimo según el canon clásico, ya que podemos distinguir en él, siguiendo a Radcliffe-Brown, una ecología (entorno), una estructura (en permanente construcción) y una cultura (formas aprendidas de relación social); 4) dado que la vida social en espacios públicos es un asunto dirimible para la antropología, su estudio requiere una aproximación metodológica apropiada, más respetuosa con el mundo empírico y su “carácter obstinado” (Blumer, 1981), que reconozca sus propiedades y su complejidad y que no trate de aplicarle marcos y explicaciones previas; 5) esta aproximación puede denominarse “naturalista”, reconociendo su ascendente en las primeras formulaciones del positivismo científico y el naturalismo artístico-literario. Ambos tienen en común “una fijación por la exterioridad”, se consagran a lo observable, a lo sensible. Al contrario del realismo literario tal y como lo define Lukács (1965), el naturalismo se compromete con la especificidad y el detalle y huye tanto de la interioridad como de la sinédoque; 6) en efecto, la etnografía naturalista reconoce la existencia de un mundo “ahí fuera” y la pertinencia de su observación y estudio riguroso como forma de producción de conocimiento científico. Su punto de partida ineludible, su “soporte material” e “infraestructura documental”, es la descripción. Ésta representa el compromiso radical con el carácter empírico de la investigación y el vínculo con el examen de lo estrictamente superficial, entendido como perceptible inmediatamente, no como trivial; 7) la etnografía naturalista reclama para sí una cierta inocencia, una “primera mirada” sobre los hechos, un espíritu tan pre-discursivo como sea posible. Quiere ser una forma de “positivismo poético” contra el “cientifismo estrecho y pacato, escandalizado ante cualquier experimento de formalización no previsto en sus manuales de caligrafía etnográfica”, y contra la “etnografía posmoderna policroma, esa suerte de fantasía narcisista que pretende –y consigue– disolver la antropología en pura literatura” (2003: 32).

Mi objetivo en este artículo es también “ir más allá de la dicotomía entre una tendencia neo-positivista y una tendencia

posmodernista, que surgieron bien como reacción o como consecuencia del giro lingüístico en las ciencias sociales y que debido

2. Me he tomado la libertad de citar aquí esta precisa formulación de uno de los evaluadores anónimos del artículo.

3. El desplazamiento del debate hacia las “políticas de la representación” permite, a mi entender, situar las problemáticas de la etnografía en un marco más amplio y enriquecido. Al fin y al cabo, la etnografía comparte con otras disciplinas como el cine o la fotografía la dependencia de la mirada para la construcción de conocimiento. Por tanto, cabe estudiar con detenimiento la relación entre visualidad, epistemología y política, curiosamente más trabajada en las artes visuales que en las ciencias sociales (Sánchez de Serdio, 2004). En todo caso, no se trata de defender una etnografía que imite al cine (Delgado, 1999), sino más bien que se alimente de él, o más exactamente, de ciertas discusiones en torno a la mirada y la relación entre representación, conocimiento y lucha contra el espectáculo.

a polarizaciones, terminaron por vaciar el debate de su significado político, epistemológico y ontológico”². Justamente por esto he de retomar críticamente algunos aspectos del proyecto naturalista de Delgado y ofrecer perspectivas alternativas. Primero abordaré la cuestión de la restitución de la complejidad del objeto de estudio, para lo cual traeré a colación una serie de debates epistemológicos más o menos recientes que se han dado en el área de los estudios de ciencia y tecnología. Posteriormente discutiré las políticas

de la representación de la etnografía “naturalista” y la contrapondré a una perspectiva “realista”, aunque no ya entendiendo esta distinción según Lukács, sino siguiendo a Brecht³.

EL OBJETO CONTRAATACA

N PRIMER LUGAR, CREO QUE EL RECONOCIMIENTO DE ESA INCAPACIDAD general de las ciencias sociales para ocuparse de “la vida social antes de cristalizar y convertirse en no importa qué”, de atender aquellos procesos sociales dados a la inestabilidad y a la incongruencia, debería conducirnos a un cuestionamiento epistemológico más profundo. La estrategia de Delgado es reivindicar esta esfera como un objeto legítimo, como un área digna de ser estudiada. Sin embargo, pasa por alto lo que bien podría ser un descubrimiento extraordinario: haber identificado un objeto de estudio como el espacio público, que muestra lo inadecuado de los marcos de explicación al uso, es una señal. Quizás otros objetos de estudio se resistan igualmente si les damos la oportunidad. En mi opinión, la etnografía de las calles, con la apertura de todo un universo de acción social inexplicable e incluso invisible desde

los puntos de vista dominantes, tiene el potencial para desatar una gran puesta en crisis. Quizás estemos ante un momento simétrico a este otro:

Todo lo que había aprendido en dos años de práctica en Abidján me parecía bastante inútil después de dos días en el laboratorio de Roger Guillemin en el Salk Institute (...). Confieso que aún no me he repuesto de este acontecimiento. Con rito-mito-símbolo no se llega muy lejos en un laboratorio (...). Si las explicaciones antropológicas dan, una vez aplicadas a las ciencias exactas, tal impresión de incongruencia, de debilidad, incluso a veces de estupidez, tal vez sea porque, en el Trópico, *no se nos ofrece* la ocasión de captar esa misma debilidad mientras que nos alcanza frontalmente en los salones con aire acondicionado de California (Latour, 2005b).

En efecto, mi argumento es que esta inoperancia de los marcos hegemónicos para explicar la vida de la calle tiene tanto que ver con la inestabilidad de esta como con la debilidad de aquellos. No es suficiente conformarse con dejar a la etnografía hegemónica a su aire tras el descubrimiento de su fragilidad en ciertos contextos. Es nuestro deber tirar del hilo hasta sus últimas consecuencias. Esto implica reconstituir la complejidad del objeto de investigación abandonando la *lógica de la aplicación* de teorías e interpretaciones fabricadas en unos contextos para explicar otros. Esta lógica de la aplicación no es sino un instrumento de pacificación y contención de la alteridad radical de los objetos de estudio, que “establece una relación pasiva entre objeto y método, estudiante y teoría, el mundo y su escritura” (Highmore, 2006: 6). La alternativa a este modelo de domesticación pasa por reconocer la singularidad del objeto de estudio y permitir una verdadera *alteración* del sujeto observador y del aparato teórico y metodológico: “ver el objeto de observación fuera del marco que ya ha sido fabricado para él. Para dejar que el objeto contraataque, para no pacificarlo, se necesita una forma de atención interrumpida y que interrumpa; un descarrilamiento de la observación” (Highmore, 2006: 7).

Es por esto que, en relación con la argumentación de Delgado, no considero especialmente oportuno hacer pasar al espacio público por el molde del canon clásico para otorgarle dignidad como objeto de estudio. Es decir, hacer de las “relaciones inestables”, “la incongruencia”, “lo inconstante”, “lo imprevisto y lo imprevisible” un ámbito tan legítimo como las “estructuras

estables”, “los órdenes solidificados”, “lo determinado y sus determinantes”. Responder a una limitación con otra no parece la mejor solución al problema de la complejidad. Al definir el objeto de la etnografía de la calle a partir de esta serie de contraposiciones, Delgado mantiene intacta gran parte del aparato que se mostró ineficaz, sólo que se coloca del otro lado. La restauración de una relación más analógica con la realidad requiere abandonar radicalmente este tipo de lógica binaria. En su lugar, trataré de articular un compromiso simultáneo con *la singularidad de todo objeto de estudio y su puesta en relación*. La dedicación a lo concreto y el reconocimiento de su heterogeneidad material no derivará, sin embargo, en una atención a “lo micro” que prolongaría el dualismo micro-macro. Todo lo contrario. Cuando más nos acerquemos a un objeto de estudio más nos alejaremos de él. Alcanzaremos la complejidad en lo infinitesimal, no en la abstracción. Procederemos aplanando lo social, no buscando su profundidad.

4. Más conocidas por sus acrónimos en inglés, STS (science and technology studies) y ANT (actor-network-theory).

5. El propio Latour (2001) le dedica un artículo reciente como “padre perdido” de la teoría del actor-red. Es igualmente interesante la recuperación de la figura de Gabriel Tarde por los teóricos del posfordismo (véase el monográfico en la revista *Multitudes*, 7 (2001)), y en especial por Maurizio Lazzarato, que se apoya generosamente en él para construir su “política del acontecimiento” (2006). Este proceso de rehabilitación ha sido abordado recientemente por Hernández (2004) y López y Sánchez-Criado (2006).

Más de cien años separan estas dos formulaciones, perfectamente sinónimas.

El sentido común (...) implica la asunción de que lo global es grande, que incluye lo local (más pequeño), y que para entenderlo debemos adoptar una aproximación holística: mirar hacia arriba para explorar las complejidades emergentes y obtener así una visión panorámica provisional del todo. En este artículo defiendo, siguiendo a Chunglin Kwa, que éste es un método romántico para pensar la complejidad. Consideraré entonces, como Kwa, una alternativa barroca. Ésta, en lugar de mirar hacia arriba, mira hacia abajo y descubre una complejidad interior infinita –el adentro es materialmente heterogéneo, específico y sensual. En esta monadología no hay límites a la complejidad interior, pero tampoco hay ninguna posibilidad de modelar y conocer esa complejidad al completo. No hay visión general ni asunción de coherencia. En esta forma de pensar lo global

Esta aproximación, muy trabajada en las últimas décadas por los estudios de ciencia y tecnología y la teoría del actor-red⁴, encuentra su precursora en la sociología de Gabriel Tarde⁵.

se halla en cada emplazamiento y es pequeño, sensual, específico, heterogéneo, incoherente y no puede ser más que burdamente modelado (Law, 2004: 13).

[Se trata siempre del mismo error]: el de creer que para ver poco a poco cómo aparece la regularidad, el orden, la marcha lógica en los hechos sociales, es necesario salir de su detalle, esencialmente irregular, y remontarse muy alto hasta abarcar una vista panorámica de vastos conjuntos; que el principio y la fuente de toda coordinación social reside en algún hecho general del que desciende por gradación hasta los hechos particulares, atenuándose singularmente, y que, en suma, el hombre se mueve, pero una ley de la evolución lo guía. En parte yo creo lo contrario (...) [En lugar de explicar] lo *pequeño* por lo *grande* y el *detalle* por el *conjunto*, yo explico las semejanzas de conjunto por la agrupación de pequeñas acciones elementales, lo grande por lo pequeño, lo englobado por lo detallado. Esta manera de apreciar la cuestión está llamada a producir en la sociología la misma transformación que ha ocasionado en las matemáticas la introducción del análisis infinitesimal (Tarde, 1897: 32, 96).

Esta “ciencia de la singularidad”, recuperando una formulación de Michel de Certeau (2000), es lo que Tarde denominaba monadología. Tarde revierte la metáfora de Spencer, al entender no que la sociedad sea un organismo, sino que todo organismo es una sociedad. Más aún, cualquier cosa es una sociedad, es decir, un ensamblaje precario de relaciones: “la posesión recíproca, bajo formas extremadamente variadas, de todos por cada uno” (Tarde, 2006: 87). La monadología tardiana, al contrario de la de Leibniz, en la que se inspira, es laica, materialista y relacional: cada mónada es un universo en sí, pero sin voluntad ni destino preescrito, cuya energía proviene únicamente de su apertura y permanente interacción con otras mónadas. Como comenta Maurizio Lazzarato:

“Toda cosa es una sociedad” (incluso la más pequeña célula es una “fábrica”) significa que el mundo no está hecho de objetos y de sujetos, sino de un tejido de relaciones (físicas, vitales, sociales) que se combinan según las jerarquías constituidas por la captura de una mirada de otros individuos (mónadas físicas, vitales o humanas) (...). Tarde descubre así en la mónada la idea de una multiplicidad de relaciones que no dependen ni del sujeto ni del objeto, sino que los constituyen, los generan, los hacen emergir (...). La mónada es a la vez singularidad y multiplicidad. Es una multiplicidad porque contiene todas las relaciones que constituyen el mundo en el que está incluida. Es una singularidad ya que expresa claramente sólo una parte de este conjunto de relaciones (el resto constituye el fondo

sombrío pero activo de su proceso de individuación) (Lazzarato, 2006: 49-50).

Es muy importante señalar hasta qué punto esto difiere de un repliegue en lo “micro”. Es precisamente la distinción de escala entre lo local y lo global lo que perece: “lo macro no está ni “encima” ni “debajo” de las interacciones, sino *sumado* a ellas como *otra* de sus conexiones, alimentándolas y alimentándose de ellas” (Latour, 2005a: 177). Abordar un objeto de investigación como si fuera una móndada equivale a un ejercicio simultáneo de concreción y puesta en relación, de lo que Latour llama “aplanamiento”. En efecto, la topografía de lo social se ve profundamente alterada. Hablar de micro-macro, arriba-abajo, delante-detrás sería inapropiado; no se trata de ya escalas y planos, sino de propiedades, conexiones y asociaciones. Son justamente éstas últimas las que permiten localizar lo global en lo local, no como dos planos diferenciados, sino como una red de vínculos. La complejidad no se alcanza abstrayendo y aumentando la escala, está ya en lo concreto. Más aún, este procedimiento de puesta en relación, de ensamblaje de lo social, erosiona incluso el privilegio que las ciencias sociales han otorgado a los actores humanos. A la hora de estudiar y recomponer los procesos de ordenamiento de lo social no podemos descartar ningún actor *a priori*. Cualquier cosa puede serlo. La “agencia”, entendida aquí simplemente como la capacidad para modificar una situación y marcar una diferencia, no como intencionalidad, puede perfectamente ser una propiedad de los actores no humanos (Latour, 2005). Es lo que Law (1994) llama el principio de simetría: la eliminación de privilegios a la hora de aproximarse a un objeto de estudio. Todo (lo “falso” y lo “verdadero”, lo “humano” y lo “no humano”, lo “pequeño” y lo “grande”) debe ser estudiado del mismo modo.

Los ejemplos más certeros de etnografías monádicas, planas y con actores humanos y no-humanos son justamente los trabajos más conocidos de los estudios de ciencia y tecnología (p.e. Latour, 1992; Latour y Woolgar, 1995; Law, 1994; Pickering, 1995). Sobre ellos se ha escrito profusamente y poco o nada tendría que añadir. Prefiero traer a colación un par de casos menos conocidos, quizás imperfectos, pero en los que los temas anteriores (aplicación vs. alteración, complejidad en lo pequeño, distribución simétrica de la “agencia”) aparecen de un modo sumamente interesante y más allá de sus filiaciones académicas.

El primero es *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch (1955), un film etnográfico sobre un ritual en el que algunos Hauka son poseídos violentamente por espíritus asociados a los poderes coloniales. Según reza el escueto texto de presentación,

[El ritual] es una solución particular al problema de la readaptación, y muestra indirectamente la representación que algunos africanos tienen de nuestra civilización occidental. Los jóvenes provenientes del interior que llegan a las ciudades chocan con la civilización mecánica. Así nacen conflictos y religiones nuevas. Así se formó hacia 1927 la secta de los Hauka. Esta película muestra un episodio de la vida de los Hauka de la ciudad de Accra [Ghana] (Rouch, 1955).

Una vez poseídos por, entre otros, los espíritus del gobernador, el cabo de guardia, el conductor de locomotoras, la esposa del doctor y el capitán y el teniente del ejército, se desarrollan una serie de situaciones violentas en las que los médiums representan el orden colonial –claro que representar no es la palabra apropiada, pues como dice Rouch, la posesión no es teatro, es real-. Más allá de su crudeza, nos interesa la respuesta que se le da a su aparición. Y es que tanto la administración colonial como los propios sacerdotes Songhay trataron de reprimir a los espíritus Hauka cuando aparecieron. Los primeros encarcelaron sistemáticamente a sus médiums; los segundos se disociaron del “escandaloso comportamiento de estos espíritus ‘desconocidos’” (Stoller, 1992: 154). Los Hauka, *peligrosos* para unos pues ponían patas arriba el orden colonial, *inexplicables* para otros pues escapaban al orden religioso establecido, son abordados por Rouch con una disposición radicalmente opuesta. No hay en él una voluntad de control, ni siquiera de explicación. Rouch deja que la posesión se despliegue ante la cámara, o mejor, hace que la cámara participe en ella. Su voz en off se limita a describir lo que ocurre en sus propios términos, sin el menor rastro de jerga antropológica o interpretación, en lo que Stoller (1992) ha denominado una forma de etnografía “radicalmente empírica”. Otros antropólogos han intentado buscar explicaciones: ¿cómo puede ser el trance tan violento? ¿Cómo pueden los médiums meter las manos en agua hirviendo sin quemarse? ¿Cómo pueden prenderse fuego sin mayores consecuencias? Tiene que haber algún truco... El film, por el contrario, no trata de “racionalizar” los “increíbles” eventos y toma en serio la sencilla explicación de los sacerdotes: “los médiums poseídos no son humanos, son espíritus” (Stoller, 1992: 158).

También en *L'Etabli* de Robert Linhart (2003) un objeto para el que había preparado todo un aparato de análisis cobra vida propia obligando al investigador a reconsiderar su tarea. En este caso se trata de la línea de montaje de una fábrica de Citroën. Linhart acudió a la fábrica tras el Mayo del 68 francés, dispuesto a proletarizarse y organizar a los obreros. Pero tuvo que pasar mucho tiempo hasta que siquiera pudiera empezar el “trabajo político”. Suficiente para “dejarse hacer” por aquello que pretendía cambiar. Su cuerpo, su vida cotidiana, se transformaron tanto como sus ideas sobre el trabajo y los trabajadores industriales. Como admite pronto en el relato, la noción de clase obrera

(...) se diluye en una infinidad de situaciones individuales donde no logro encontrar un punto de apoyo sólido. Hasta las famosas palabras “clase obrera” han dejado de tener para mí el significado que tenían en el pasado. No es que antes ignorara que encubrían una realidad más profunda, pero la variedad y la movilidad de esta multitud de obreros que me rodea me han conmovido y deprimido. Aquí cada uno es un caso, cada uno tiene su historia, cada uno rumia su táctica y a su modo anda a tientas en busca de una salida (2003: 69).

Linhart asume esta suerte de desorientación como un proceso de aprendizaje (político) y hace que la matriz de análisis marxista que tenía lista deje paso a una minuciosa descripción del proceso de trabajo en la línea de montaje de los 2 cv. De este gesto emergen dos hechos extraordinarios y estrechamente relacionados con el argumento que persigo. El primero es la venganza de un objeto al que se le da una “segunda” oportunidad. Linhart reconoce la “agencia” de la propia línea de montaje, que se convierte en uno de los protagonistas de la historia:

son los coches mismos los que nos vigilan con su movimiento rítmico, son nuestras propias herramientas las que nos amenazan al menor descuido, son los engranajes de la cadena los que llaman brutalmente al orden. La dictadura de los propietarios se ejerce aquí, en primer término, a través de la omnipotencia de los objetos (2003: 76).

El segundo es el colapso del tiempo sincrónico y lineal. Al abordar la dinámica de la línea de montaje, Linhart se topa una y otra vez con las biografías de los sujetos implicados en ella, especialmente con el peso que la historia colonial de Francia y

Argelia tiene en las formas de relación en la fábrica. Pero el colonialismo no es aquí un marco interpretativo previo ejemplificado por la evidencia, sino una forma de relación puesta en práctica, *performativizada*. Linhart no va a buscar el colonialismo como explicación, se lo encuentra “actuando” en las relaciones que estudia. La diferencia es fundamental. *L'Etabli* procede “aplanando”, mediante un movimiento hacia lo concreto en el que aparecen, practicadas, conectadas, estructuras más o menos lejanas en el tiempo y el espacio.

Aportaré por último un ejemplo extraído de mi investigación de tesis doctoral, cuyo objeto de estudio es el conflicto en torno a una fábrica afectada por un gran proyecto de renovación de las áreas industriales del barrio del Poblenou en Barcelona, el Plan 22@⁶. La fábrica, hoy mitad demolida mitad protegida como patrimonio industrial y en proceso de rehabilitación, había evolucionado desde una fábrica textil a mediados del siglo diecinueve hasta un complejo industrial a principios del veintiuno, que daba cabida a una multitud heterogénea de talleres: metalúrgicos, químicos, de artistas, una serigrafía, una cristalería, etcétera. Empecé mi trabajo de campo en la primavera de 2005 y en la primera fase me centré en la problemática de un pequeño grupo de talleres mecánico-metalúrgicos, pues representaban un caso interesante para el estudio del tránsito al posfordismo, uno de los “marcos” que informaba la investigación. Tardé bastante tiempo en darme cuenta de que para comprender mejor los talleres no necesitaba alejarme de ellos hacia la estructura económico-financiera, no se trataba ni siquiera de “ponerlos en contexto”, sino de acercarme mucho más a ellos, de reconocer cada elemento implicado, explorar sus propiedades, ponerlas en relación. Poco a poco, los cambios en la estructura económica catalana, europea e incluso global aparecieron en el detalle, cobraron materialidad, los pude estudiar como estudiaba una máquina o un obrero. Este procedimiento se tradujo, en términos de escritura, en “ejercicios de aplanamiento” en forma de largas descripciones, en las que, como si dijéramos,

6. El Plan 22@ fue aprobado por el ayuntamiento de Barcelona en septiembre de 2000 y su duración prevista es de quince a veinte años. Está gestionado por la empresa municipal 22@bcn. El objetivo fundamental es transformar el suelo industrial del Poblenou en un nuevo distrito de actividades arroba, es decir, vinculadas a las tecnologías de la información y la comunicación. Esto implica varias fases y procesos: la recalificación del suelo, la expulsión de las industrias “sucias”, la transformación física del entorno (nuevas infraestructuras, extensión de la trama Cerdá, generación de nuevas polaridades, etcétera), la indemnización de los afectados, y la atracción de nuevas empresas e industrias “limpias” que generen empleo y “revitalicen” el barrio.

una cosa lleva a la otra. El texto que sigue es en realidad una pequeña parte del intento de *localizar lo global* mediante la descripción del proceso de trabajo en uno de los talleres, abordando en detalle cada uno de los actores presentes (trabajador, máquina, protocolos de fabricación y organización del taller, cliente, encargo, etcétera). He extraído y resumido lo que concierne a uno de ellos, “la pieza”⁷.

7. Para proteger el anonimato de los implicados, todos los actores –incluidas las empresas, los modelos y los códigos– aparecen con pseudónimos. Cabe aclarar que aunque el texto está escrito en forma de conversación, no se trata de una transcripción, sino de un montaje de muchas conversaciones y comentarios, posteriormente discutido con los protagonistas.

(...) Ya fuera del taller, en el Pasaje, continuó la conversación con Enrique [el gerente]. Antes de salir me había enseñado un pequeño tapón negro, la última pieza que hacían para Motor Company. Cubría, por fuera, el tornillo de cuatro puntas de la bisagra de la ventana trasera del modelo “Q” (...). Hacía unos veinticinco años que la fabricaban en exclusiva para todo el mundo. Quise saber más, y Enrique me explicó el proceso, “muy complicado”. El material, una chapa de cincuenta décimas de milímetro de espesor, se la compraban a Fundición del Norte. Siguiendo las especificaciones de los ingenieros de Motor Company, no era una chapa estándar, tenía una medida especial, con una dureza especial. “Los que diseñan los coches, dijo, no piensan en lo que se ahorrarían si siguieran un estándar. Fundición es una gran empresa, el pedido mínimo que nos sirve son veinte mil kilos. Esa chapa, en rollos de dos mil metros, se manda a mecanizar. Una prensa, una matriz progresiva, corta la lámina en forma redonda y deja dos puntitas para poder seguir trabajándola; entonces la chafa, la redondea; luego estríñe la parte de abajo, la estrecha; y finalmente le corta las dos puntas que aguantaban la pieza. Todo esto seguido, ¿me entiendes?, pam-pam-pam (...). Pero es que te digo una cosa, resulta que la pieza se parece poco al dibujo original de Motor Company (...). Porque lo que dibujaron no se podía fabricar en la prensa”. Enrique reía. “Claro, los ingenieros dibujan cosas y luego son imposibles de fabricar, sobre todo al precio que ellos quieren. El tapón tenía que ser más curvo, pero con esas medidas no había forma de engancharlo luego en el tornillo de la ventana (...). Así que tuvimos que modificar el ángulo, hacerlo un poco más vivo (...). Los ingenieros de la Motor Company nunca quisieron admitirlo, porque son así, pero bueno, es la única forma de que se pueda montar” (...).

“Una vez mecanizada, llevamos la pieza a tratamiento, continuó. Tratamiento térmico para ponerle unos kilos de resistencia (...). Una vez templada se lleva a decapar, para quitarle la cascarilla del tratamiento, porque si no no coge bien la pintura, que se hace en Alicante (...). Se colocan en unos bastidores que se sumergen en un

baño de cataforesis, que va por corriente y agarra la cantidad justa para cada pieza, micras. Esto lo hacen chicas, dijo Enrique, porque tienen los dedos más delgaditos y son más rápidas a la hora de poner las piezas en el bastidor. Una vez pintada, la pieza vuelve aquí y se lleva a una fábrica que le da el tratamiento de poliéster (...). Hubo una jefa de compras que dijo “sólo cataforesis”, para ahorrar costes, porque el poliéster no se nota (...). Pero el sol se comía la pieza y se oxidaba. Así que volvimos a hacerlas con poliéster (...). Sí sí, una pieza muy laboriosa, algo totalmente irracional (...). Pero ¿sabes lo que pasa? Que en estas empresas grandes no hay quien cambie las cosas tan fácilmente. Nadie se atreve. Es más, nosotros antes le vendíamos las piezas directamente a Motor Company, porque éramos proveedores [con la certificación de calidad] Y-9. Pero llegó un momento que si un coche tenía cincuenta mil piezas tenían veinte mil proveedores. Y gestionar veinte mil proveedores era una locura. Con jefes de compras y departamentos de compras en todos lados. Entonces llegó un momento que dijeron: ya no compramos piezas, compramos conjuntos enteros. Y así de cada veinte proveedores se quedaron con uno –creo que esto lo inventó el Superlópez, ése de la General Motors que luego se fue a la Volkswagen, dijo. Así que nosotros pasamos de venderle el tapón directamente a Motor Company a vendérselo a la Cristalería Península, que son los que montan las ventanas enteras. Y Motor Company les obligaba a ellos a comprarnos el tapón a nosotros, que éramos Y-9. La Cristalería Península se la quedó luego una multinacional francesa, Germain, y me acuerdo que al principio, cuando cambiaron los del departamento de calidad, nos habían puesto pegas con las primeras piezas, por aquello de que no se ajustaba al diseño original. Les tuvimos que explicar que así era, y que no lo íbamos a cambiar” (...).

Era la hora de comer y los trabajadores salían de la fábrica. La mayoría, para irse a su casa durante la pausa de dos horas (...). Poco después salió Nuria [trabajadora, hija de Enrique], que se incorporó a la conversación. “Ya poca gente quiere trabajar para el automóvil, dijo. Es muy competitivo, demasiado. Todo sube, los gastos, los costes, y ellos cada año te obligan a bajar el precio. Motor Company cada año te baja un cinco por cierto, y que te espabilés tú a producir más barato, invierte en lo que te haga falta, que ya conoces la pieza. Cada año tienes que buscarte la vida para bajar el precio. Nosotros hacíamos quince piezas para Motor Company y las hemos dejado de hacer por eso. Van pasando los años y te quedas sin margen”. “[Cuando dejamos de hacer las bielas] hubo presiones de Alemania para que no hiciéramos más piezas, continuó Enrique. Pero claro, la pieza del tapón es digamos que un diseño nuestro. Quiero decir que nosotros somos los que tenemos los planos originales, no de la pieza, que el de la pieza al fin y al cabo la diseñaron ellos, sino de la matriz que hace esa pieza, que la podrían hacer, pero les costaría una barbaridad. Y como el “Q” está digamos en extinción, no les sale a cuenta”.

Quise volver a mirar antes de irme aquél tapón negro, de apenas unos centímetros de diámetro y unos pocos gramos de peso, que parecía contener en sí mismo la historia reciente de la industria del automóvil.

NATURALISMO Y REALISMO: EN TORNO A LA MAQUINARIA TEXTUAL

(...) hay una tendencia (...) a confundir las huellas (...) de los zapatos con los propios zapatos (...). Pero parece obvio que la escritura no expresa mucho más que “in-expresa” o “mal-expresa”. Habiendo siempre trazado su propia frontera y al mismo tiempo yendo más allá de los límites de su rol de expresión o comunicación, puede ser vista como aquello que no traduce una realidad fuera de sí misma, sino que, de un modo más preciso, permite el surgimiento de una nueva realidad (Minh-ha, 1989: 21-22).

Una vez restaurado el compromiso con la complejidad del objeto de investigación de un modo certero, un segundo núcleo por discutir tiene que ver con las estrategias para representarlo. Hablaré aquí de *políticas de la representación*, para sofocar la tentación de un tratamiento aséptico de las cuestiones metodológicas y hacer hincapié en su naturaleza intrínsecamente política. Trataré de mostrar en qué sentido es ineficaz científica y políticamente la aspiración a la transparencia del naturalismo propuesto por Manuel Delgado, y la inconveniencia de separar demasiado estos dos aspectos. Es precisamente por esto último que utilizaré la noción de “realismo” como contraposición al “naturalismo”. Se trata, no obstante, de un realismo crítico que poco tiene que ver con la definición de Lukács en la que se apoya Delgado. Sucintamente, Lukács (1965) plantea la antítesis naturalismo-realismo en los siguientes términos: el primero se empecina en lo “único e irrepetible”, el segundo busca personajes y situaciones “típicas” para acceder a la “totalidad”; el primero se entretiene excesivamente en el “lado fisiológico de la existencia humana”, mientras que el segundo aborda conflictos morales y sociales de orden superior; el primero describe, no prueba nada, el segundo narra, demuestra. Bajo este marco tendría que alinearme contra Lukács y defender el naturalismo. Sin embargo, esta es una posibilidad ya ensayada por Delgado y que conduce a una peligrosa aspiración a un lenguaje

transparente, a tratar de “decirlo todo”, como decía Émile Zola. La negativa a reconocer el texto y su construcción como elemento de mediación es justamente lo que traiciona el proyecto naturalista, científica y políticamente.

Negar que haya un relato es negar que haya una escritura, también un tiempo que no es ya el de la realidad, sino un tiempo construido, “realista”. Ya escribiendo juntos ambos términos (“realidad”, “realismo”), advertimos que no son ni serán nunca la misma palabra. Que entre la realidad y el realismo habrá siempre una diferencia irreductible, de la que el naturalismo no sabría levantar acta, pues carece de mecanismos (Aurelio Castro, comunicación personal, 6 de febrero de 2007).

Trinh T. Minh-ha lo llama el “sueño positivista de un lenguaje neutralizado que pierde toda su singularidad para convertirse en el reflejo exacto, puro, de la naturaleza”. Una reducción a la instrumentalidad pura: “las palabras son convocadas sólo para su desaparición de la página” (1989: 53). Sin embargo, la reivindicación del texto como mediación, como experimento, no conduce a un alejamiento de la ciencia, sino todo lo contrario. No se trata de añorar una ciencia primitiva y pre-discursiva, sino de avanzar en la construcción de una ciencia fuerte. Como dice Latour, “ningún científico de laboratorio se enfrentó nunca a un objeto “ahí fuera” independientemente del trabajo para “hacerlo visible”” (2005a: 240). En efecto, en el ámbito de las ciencias exactas a nadie se le ocurriría pensar que “fabricar” un experimento equivale a perder objetividad. Todo lo contrario, la objetividad se alcanza mediante esa fabricación.

Ya que somos totalmente conscientes de que fabricación y artificialidad no son lo contrario de verdad y objetividad, no tenemos dudas en subrayar el texto en sí mismo como un mediador. Considerar detenidamente la maquinaria pesada textual no significa abandonar el objetivo tradicional de alcanzar la objetividad. Nuestros textos, como aquellos de nuestras compañeras científicas, son al mismo tiempo artificiales y exactos: son exactos precisamente porque son artificiales (Latour, 2005a: 124).

Una línea similar es la que desarrolla Donna Haraway con la noción de “conocimientos situados”. Frente a la escritura deslocalizada, descorporeizada, frente al “truco divino” de la visión desde

arriba, “desde ninguna parte”, Haraway propone el posicionamiento y la parcialidad, que al contrario de lo que pueda parecer se dirige hacia la objetividad, nunca hacia el subjetivismo:

Lucho a favor de políticas y epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional (...). La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. [Este] capítulo argumenta a favor de los conocimientos situados y encarnados y contra las formas variadas de declaraciones de conocimiento no situable, y por tanto, irresponsable (1995: 326, 328, 335).

Cuestión clave: la objetividad no se alcanza simplificando y negando los procesos (de construcción, de escritura), sino reconociendo el carácter artificial y parcial de toda indagación científica y haciendo de ello su piedra angular. La reivindicación de la maquinaria textual necesaria para nuestros experimentos es, lejos de un gesto autorreferencial, un importante paso hacia un acercamiento más justo a aquello que estudiamos.

Como ya anticipé, los límites epistemológicos del naturalismo deben ser además relacionados con sus límites políticos. El naturalismo no es hoy una opción no sólo por su incapacidad para comprender apropiadamente la realidad, también por su incapacidad para afectarla. De hecho, estas dos dimensiones están íntimamente ligadas: el naturalismo no puede hacer entender la realidad de un modo relevante *ya que* no tiene capacidad de impacto sobre ella. La voluntad naturalista de “decirlo todo” es perfectamente simétrica con la pretensión de la sociedad del espectáculo de “verlo todo”. Es, de hecho, su sistema primario de representación, su escudo. Y es que al contrario de lo que planteaba Zola, describir la desigualdad no es necesariamente luchar contra ella. Podría incluso alimentarla. La crítica de Walter Benjamin a este tipo de prácticas es absolutamente contemporánea:

He hablado del procedimiento de cierta fotografía de moda en virtud del cual la miseria se transforma en un objeto de consumo. Por lo que toca a la nueva objetividad como movimiento literario, es preciso avanzar un paso más y afirmar que lo que ha transformado en objeto de consumo ha sido la propia lucha contra la miseria. De hecho, la relevancia política del movimiento se agotó en muchas ocasiones en la conversión de los impulsos revolucionarios (...) en objetos de

disfrute, de diversión, que hallaban su camino sin dificultad entre el bullicio cabaretero de la gran ciudad. La transformación de la lucha política, de obligación de decidir en objeto de disfrute contemplativo, de medio de producción en artículo de consumo, es la característica definitoria de esta literatura (Benjamin, 1972: 128).

El capitalismo “24/7”, “abierto las veinticuatro horas del día”, se nutre de un impulso permanente y uniforme de iluminación total para eliminar la otredad, la alteridad o los fantasmas del pasado (Crary, 2006). Iluminación se empareja así con vigilancia, control. De ahí que el naturalismo deba ser acusado de conciencia y que debamos considerar el lugar de las sombras, o al menos de cierta opacidad, como una vía de acción. La metáfora, quizás excesiva, no se refiere tanto a un acto de ocultación premeditado como a una renuncia a trabajar por y para ese espacio de iluminación total y la posición de poder que implica (Comolli, 2002). Las áreas de sombra, los sectores opacos, son fundamentales para romper con la ilusión de control panorámico. Son, además, una consecuencia lógica de la aproximación monádica que esbozé más arriba: sabemos a ciencia cierta que nuestras descripciones siempre serán incompletas, que es imposible agotar un objeto cualquiera y cubrirlo con un mapa exacto (Law, 1994). No trataremos, pues, de acabar con las sombras, pues nos recuerdan los peligros de la luz cegadora⁸.

Si queremos luchar contra el orden de las cosas, no podemos reproducir sus modos de hacer.

El desarrollo de formas de etnografía que aspiren a colaborar en la lucha contra la dominación implica, según un viejo lema, “una ruptura con el vocabulario de la dominación” (Marcuse, 1969). Diría incluso que la ruptura con el vocabulario de la dominación es al mismo tiempo un paso importante en la lucha contra la dominación. Llegados a este punto, es necesario resituar el debate naturalismo-realismo que planteaba Delgado en su artículo en los términos de Bertold Brecht. Para Brecht, el realismo no es una cuestión formal, sino un objetivo político. Es por esto que no puede, como Lukács, definirlo a partir de la novela del diecinueve, o de cualquier otro modelo. “Un escrito realista sólo

8. Jonathan Crary (2006) hace una lectura preciosa de la pintura de William Turner en estos términos: la sobreexposición de sus cuadros sería la respuesta a una luz cegadora, la de la modernidad, ante la que es imposible esconderse. La ruptura de Turner con el círculo oscuro es la suspensión del modo dominante de visión, la búsqueda de otra forma de acercarse y entender la realidad.

puede distinguirse de uno no realista confrontándolo con la realidad misma de la que trata. No hay formalidades especiales que tratar (...). Sobre formas literarias hay que interrogar la realidad, no la estética" (Brecht, 1984: 250, 258). En palabras de Raymond Williams: "Mi defensa del realismo siempre ha sido que se trata de una cierta percepción de la realidad y una cierta conciencia de las interrelaciones, no que lleve consigo un cierto modo de composición" (1979: 350). La etnografía realista es, por lo tanto, aquella que aspira a "escribir de forma realista, esto es, influida conscientemente por la realidad e influyendo conscientemente en ella" (Brecht, 1984: 263). En otras palabras, que trata de comprender mejor la realidad para contribuir a la tarea de cambiarla. Como comenta Latour (2005a), ¿de qué sirve una ciencia que no aspire

9. Soy consciente de que el sentido que aquí le doy a la expresión "etnografía realista" choca con la noción más extendida de "realismo etnográfico", utilizado para referirse al conjunto de convenciones de la escritura etnográfica "clásica": separación entre método y descubrimientos, uso de un tiempo presente ahistórico, organización sistemática de los datos, establecimiento del punto de vista nativo mediante citas, omnipotencia interpretativa, etcétera (Van Mannen, 1988). El uso de la expresión "realismo crítico", una alternativa que practiqué en versiones anteriores de este artículo, choca igualmente con la corriente filosófica del mismo nombre (Bhaskar, 1989), con la que comparo algunos objetivos pero cuya ontología por estratos, que distingue tres niveles de realidad ("empirical/actual/real" en inglés) no podría estar más alejada de la "planitud monádica" que establecí como punto de partida. Era peor el remedio que la enfermedad. He preferido finalmente hablar de "realismo" o "etnografía realista" a secas, más con la idea de discutir el naturalismo recuperando un viejo debate que con el ánimo de acuñar una nueva definición del término. Diría que es un concepto transicional.

Una serie de ejemplos me servirán para ahondar aún más en la distancia que separa el proyecto naturalista del realista. Delgado invoca el último plano de *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard (1963), como portador del espíritu naturalista que le gustaría recuperar para la etnografía: "[Godard] asimila la cámara a la primera mirada que dirige Ulises a su patria, Ítaca, de regreso de su viaje" (2003: nota 18). Primera mirada,

mirada limpia. Sin embargo, omite que llegamos a ella mediante un plano secuencia que pone en escena los mecanismos que la hacen posible: las cámaras, los raíles del *travelling*, los focos, los reflectores, el actor, el equipo de rodaje, la indicación de guardar silencio... Más que de una mirada inocente, se trata de la puesta en escena de la supuesta inocencia de la mirada. Curiosamente, otro de los ejemplos que da Delgado, el cine de Dziga Vertov, señala también una transformación simétrica a

aquella que nos llevaría del naturalismo al realismo. En *Chelovek S Kinoapparatom* (Vertov, 1929) es claramente visible la tensión inherente en el proyecto del cine-ojo, que “trata de descifrar la vida como tal” pero que tiene que confrontar el hecho de que esa vida es transformada por la propia grabación: “Nos miran, nos rodean unos chavales, las personas filmadas echan un vistazo hacia la cámara (...). Las chicas se dedican a arreglarse el pelo; los hombres quieren poner cara de Fairbanks o de Conrad Veidt. Todos sonríen amablemente a la cámara. A veces, la circulación se para” (Vertov, 1973: 151). La grandeza de *El hombre de la cámara* está en hacer de esa tensión su propia condición de existencia: el plano del niño que duerme en un banco de la calle da paso a su despertar y su mirada a cámara, y posteriormente a un plano subjetivo de la misma. Más tarde, perseguimos a un carro cuyos ocupantes nos miran, luego los vemos a ellos y a la cámara que les graba desde un tercer punto de vista y de repente la imagen se congela. El movimiento se detiene. Estamos en la sala de montaje, donde Elizaveta Svilova está componiendo la escena, dándole una nueva vida a las tiras de negativos. Como admite el propio Vertov, “hasta hoy, nosotros violentábamos la cámara forzándola a copiar el trabajo de nuestro ojo. Cuanto mejor la habíamos copiado, más contentos estábamos de las tomas. A partir de ahora, liberamos la cámara y la hacemos funcionar en una dirección opuesta, muy alejada ya de la copia” (1973: 24). Ataque a cualquier atisbo de fetichismo: desde el funcionamiento óptico de la cámara hasta el proceso de montaje y de proyección aparecen en el filme. Puesta en escena de la mecánica de la mirada, de la mirada mecánica. Inscripción permanente de la escritura. Nada menos justo que naturalizar la mirada vertoviana, la gran luchadora contra la mirada naturalizada.

Ni arrojar luz indiscriminadamente ni recuperar la inocencia perdida. Se trata de buscar aquellas estrategias y aquellos puntos de vista “que prometen algo extraordinario, es decir, el poderoso conocimiento para construir mundos menos organizados en torno a ejes de dominación” (Haraway, 1995: 329). No es casualidad que encontremos interesantes experimentos en esta línea en la etnografía europea de principios de siglo, en un momento en el que la disciplina se encontraba relativamente cerca de las vanguardias artísticas. Un buen ejemplo es *May 12th 1937*, el primer libro de Mass-Observation (1987a). Este poco conocido proyecto, impulsado por el poeta Charles Madge, el cineasta Humphrey

Jennings y el antropólogo Tom Harrisson, aspiraba a ser un movimiento etnográfico de masas para el estudio de la vida cotidiana en Gran Bretaña, “una ciencia de nosotros” (Mass-Observation, 1987b). Además de un estudio prolongado y detallado de la vida en Bolton, dirigido por Harrisson y llevado a cabo por investigadores profesionales, Madge y Jennings pusieron en marcha el “panel nacional” de “observadores”. Mediante una invitación a la colaboración publicada en la prensa llegaron a reclutar más de mil voluntarios y se les pidió, comenzando en febrero de 1937, que registraran todo lo que les sucedía el día doce de cada mes. Observación de lo cotidiano y rutinario que sin embargo se interrumpió el doce de mayo, día de la coronación del rey Jorge VI de Inglaterra.

May 12th 1937 aborda precisamente este evento, tal y como fue (d)escrito por los colaboradores del proyecto. Se trata de un ejercicio de montaje materialista y radical. El primer capítulo, “Preparaciones para el 12 de mayo”, se compone casi exclusivamente de los recortes de prensa que los observadores seleccionaron y enviaron. Ciento setenta y cinco fragmentos que comienzan convenientemente por el coste de la celebración y recorren buena parte de la geografía británica, incluidas las colonias. El capítulo 2, “Londres el 12 de mayo”, está compuesto por ciento tres fragmentos provenientes del dispositivo que Mass-Observation montó para la observación del evento en la capital: las observaciones *in situ* de los cuarenta y tres colaboradores que participaron, las setenta y siete respuestas a un breve cuestionario que se distribuyó y los informes de los doce miembros de la “patrulla móvil” que fueron enviados a modo de reporteros. El capítulo está organizado cronológicamente, desde la primera hora de la mañana hasta medianoche. El itinerario que marcan los fragmentos, sin embargo, no es nada lineal. Hay frecuentes solapamientos entre observaciones y desvíos inesperados. Cada fragmento presenta una escritura propia y particular. El evento aparece y desaparece, la pluralidad desaforada de voces, más que lograr una representación exhaustiva del mismo, la hace estallar. Esta formidable explosión es seguida en el capítulo 3, “Actividades nacionales”, por un nuevo descentramiento. Ciento diecinueve fragmentos de observaciones procedentes de toda Gran Bretaña, sus colonias, Suiza y Austria. Fragmentos en los que el acontecimiento se reconstruye radicalmente: como actividad escolar obligatoria, como oportunidad para la borrachera, como militan-

cia en el Imperio, como algo de lo que nadie habla... De nuevo más que agotar las posibilidades de descripción de la coronación lo que ocurre es que su multiplicación sugiere la inabarcabilidad de la misma. Cuantas más descripciones leemos menos podemos imaginar la posibilidad de agotar el hecho. Cuanto más nos acercamos a él más descentrado y conectado aparece. El último capítulo, "Reacciones individuales al 12 de mayo", está formado por ciento tres fragmentos. Empieza con observaciones en torno a la escucha radiofónica de la retransmisión de la coronación y acaba con las descripciones que los observadores hicieron de sus sueños esa noche.

May 12th 1937 sorprende aún hoy por la radicalidad de su propuesta formal. No hay análisis ni marco interpretativo. Sólo el montaje/*collage* de elementos con la idea dar una "imagen" extraordinaria de Inglaterra a partir de un material completamente ordinario (Highmore, 2002). De hecho, Madge concebía el término "imagen" en un sentido muy similar al de imagen dialéctica de Benjamin: un momento dinámico capaz de interrumpir las narrativas históricas de progreso. Para Madge, la edición de las observaciones del panel nacional tenía como objetivo generar una imagen de este tipo, donde los fragmentos de cotidianidad cobran sentido por su relación, donde las contradicciones emergen y una transformación de la relación con la vida cotidiana es promovida. El montaje del material logra, en efecto, hacer aún más extraño el evento de la coronación. Pero también la geografía colonial o los hábitos de consumo de alcohol, que al aparecer yuxtapuestos se extrañan mutuamente. El recurso del *collage* es utilizado para mostrar contradicciones de un modo muy interesante, ya que se evita el mecanicismo fácil y se permite, por ejemplo, que la división de clase pueda *emergir performativamente*, no como categoría sino como práctica, en especial mediante las formas de escritura. En este sentido, es fundamental el hecho de que cada fragmento conserva su idiosincrasia y no es "adaptado a la norma" (Highmore, 2002). El montaje permite también una fractura del tiempo pretendidamente lineal y unívoco del desarrollo capitalista: aparecen discontinuidades, distintas temporalidades, simultáneas pero no sincrónicas. Lo rural, lo industrial, las colonias, la capital... la deslocalización geográfica del proyecto es también la "desunificación" del tiempo histórico. El propio libro-artefacto, en ausencia de un análisis que acoja la heterogeneidad,

renuncia a proporcionar ningún tipo de resolución. En cierto sentido, traslada esta tarea al lector, que tiene la responsabilidad de gestionar este inmenso *patchwork*. El montaje requiere un lector activo, que no recibe el conocimiento sino lo construye mediante su intervención activa en la puesta en relación de los elementos (Highmore, 2002).

El *lugar del lector* es de hecho un asunto relativamente poco tratado en el análisis de las prácticas de representación en etnografía, cuyos debates se han situado preferentemente en el autor y el texto. Es esta una problemática en la que la teoría cinematográfica nos lleva clara ventaja: no se concibe un análisis filmico que no incluya al espectador. Mi argumento es que el desarrollo de una política antagonista, es decir, realista, en el ámbito de la etnografía requiere recolocar al lector como parte integral del debate. Precisamente, para interrumpir el esquema naturalista/espectacular, cuyo impulso de iluminación total alimentaría una pulsión escopofílica en el lector/espectador, colocándolo en una posición de vigilancia y reduciéndolo a un *voyeur-consumidor* (Steyerl, 2004; Tagg, 1988). Las palabras de Jean-Louis Comolli, aun referidas al medio cinematográfico, son especialmente oportunas para el debate etnográfico:

Triunfo del espectáculo, hegemonía de lo visible, “tele-realidad”: contra la celebración pública del casamiento del exhibicionismo con el voyerismo, el cine documental –que también pretende ocuparse de la “realidad”– resiste y se opone, manteniendo la hipótesis de un espectador activo (y no “interactivo”). El lugar del espectador de cine (documental y ficcional) no puede ser de ningún modo el del “amo”. Mientras los amos se aplican a manipular públicamente cuerpos y almas de la masa, el cine pone en duda todas las formas de su dominio (Comolli, 2002: 243).

Aún a riesgo de una simplificación excesiva, opondré la noción de lector-consumidor a la de lector-trabajador para consumar la ruptura entre naturalismo y realismo. Efectivamente, este último persigue una transformación de la relación con el lector, la construcción de un régimen de coproducción. Esta es, de hecho, la idea de Benjamin en el “autor como productor” (1972): el cuestionamiento del aparato de producción implica entre otras cosas cuestionar la división entre productor y lector y acabar con el rol de este último como consumidor. Mientras no se transforme esta relación (de poder) estructural, se mantiene un modo de producción inoperante en la lucha contra el capitalismo:

Porque estamos frente al hecho (...) de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, que incluso los propaga, sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que los posee (Benjamin, 1972: 125).

Una de las estrategias que se han puesto en práctica para activar un lector-trabajador son los espacios de no-representación. Me refiero a lo que en cine se llama “fuera de campo” y en etnografía podríamos denominar “fuera de página”. Como es obvio, el fuera de campo/página es inevitable. Toda escritura, todo encuadre, tiene un afuera. Sin embargo, el peso y el papel que se le otorga puede variar. El afuera cobra relevancia para la discusión sobre formas realistas de representación cuando va ligado al trabajo con el lector y cuando se utiliza para cuestionar ese impulso por iluminarlo todo del que hablaba más arriba¹⁰. El tema del fuera de página es, de hecho, una prolongación evidente de la cuestión de arrojar sombras.

La cuestión del afuera es una parte fundamental de mi investigación doctoral. Los “ejercicios de aplanamiento” que introduce anteriormente no están insertos en una narrativa de continuidad, sino separados por un espacio en blanco, indeterminado. La elipsis cobra un protagonismo especial yuxtapuesta a la extrema concreción de cada capítulo, ya que cada intento de encontrar el máximo de complejidad en el detalle está sucedido de un vacío, que podemos adivinar igualmente complejo. Se trata de un procedimiento análogo al que Siegfried Kracauer emplea en *Die Angestellten* (1998), un estudio etnográfico de la emergente clase de empleados de oficina en la Alemania de Weimar. Kracauer lo denomina un “mosaico”, quizá para referirse al hecho de que los capítulos en sí son tan significativos como el espacio que los separa, y que su sentido proviene en gran parte de las relaciones con los otros. De este modo, el artefacto depende del trabajo del lector para ser completado. Este procedimiento “interrumpido” es aún más evidente en el documental etnográfico *fragmentos de una fábrica en desmontaje* (Marrero, Beluzo y García, 2007), trabajo anexo a mi tesis. El documental se compone de diez secuencias precedidas y seguidas por varios segundos de pantalla en

10. Esto es lo que hace sistemáticamente Michael Haneke en *Funny Games* (1997), al desplazar la violencia al fuera de campo y confrontar al espectador con su deseo de ver(la) (Sánchez de Serdio, 2004). El cine de Haneke, como el de Robert Bresson que le sirve de inspiración, es una notable contribución a la lucha contra la espectacularización y la trivialización de la violencia pertrechada por Hollywood invariablemente.

negro y en silencio. Cada una de estas se corresponde con una situación muy concreta (trabajo en los talleres, enfrentamiento con las autoridades, visita guiada a la fábrica, asamblea, obras en los alrededores...) a la que parecemos llegar tarde e irnos pronto. Los cortes a negro son bruscos, mal hechos. Esta ruda forma de elipsis pretende subrayar la violencia de la extracción de las situaciones mostradas del *continuum* histórico, al mismo tiempo que apuntar directamente a lo incompleto de lo presentado y la existencia de un pasado fuera de campo. Como dice Benjamin, “es importante distinguir con el máximo rigor la construcción de una circunstancia histórica de aquello que normalmente se llama “reconstrucción”. La “reconstrucción” en la empatía sólo tiene una fase. La “construcción” presupone la “destrucción”” (2005: N7,6).

La estructura por fragmentos permite, por un lado, señalar justamente la violencia de la “construcción” de los hechos presentados. Por otro, confronta al espectador con la imposibilidad de obviar el fuera de campo y con la ausencia de un final en la historia. Por último, facilita el tratamiento de cada secuencia de una forma (semi)autónoma, permitiendo un compromiso específico en cada una de ellas. Desde el punto de vista de la etnografía como intervención política, la última secuencia resulta reveladora: en ella, algunos de los protagonistas y otras personas vinculadas al conflicto discuten el propio documental con nosotros, aunque la conversación se traslada rápidamente del artefacto a los hechos. Entonces, por primera vez, el paso a la pantalla en negro no es un corte, sino un fundido, una invitación a que el debate se prolongue indefinidamente, quizás en cada proyección.

* * *

Para acabar, mejor que recapitular y concluir, ofreceré una formulación más de los temas que he venido tratando, para lo cual citaré, a modo de agitación, las sabias, bellas y combativas palabras de Jean-Louis Comolli. Sustituyamos “cine” por “etnografía” y tendremos la defensa más encendida del proyecto esbozado más arriba:

Si la transparencia es el sueño de las utopías históricas; si la generalización de lo visible es el sueño realizado, resulta urgente amar la

utopía cinematográfica allí donde ella se opone a esos dos sueños. El cine (...) esconde y sustrae más de lo que “muestra”. La pervivencia del sector de sombra es su condición inicial (...). La vida o la supervivencia de las sombras nos aparece hoy como una apuesta mayor: son la marca de lo que se resiste a dejarse reducir a los programas y relatos autorizados. La sombra perfora lo visible y lo deshace (...). Contra las falsas certezas y las falsas inocencias de lo visible, contra la “naturalidad” misma de lo visible, ver, en el cine, es comenzar por no ver, aceptar no “verlo todo” ni “todo a la vez” ni “todo al mismo tiempo”; ver según una organización temporal y espacial, un recorte y un montaje del mundo. Olvidamos lo que mejor sabemos: que el marco es primero un escondite y que el fuera de campo es más poderoso que el campo (...). En el cine, toda *escopofilia* tiene sus límites y su crítica, lo que la limita y la pone en crisis. La parte de sombra se hace entonces postura y agente de la representación: abrir al espectáculo la posibilidad de percibir, quizás de comprender aquello que no se deja ver fácilmente, que escapa a lo concreto de la representación, lo que no se quiere o no se puede mostrar (...); pero además confrontar al espectador con los límites mismos del poder de ver, de ver como poder: hacerle sentir de qué manera en todas las épocas mirada y poder están relacionados y que el lugar del amo del ver es también el de la perfecta ceguera (Comolli, 2002: 252-53).

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, WALTER. 2005. *Libro de los Pasajes*. Akal. Madrid.
- _____. 1972 [1934]. “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Taurus. Madrid.
- BHASKAR, ROY A. 1989. *Reclaiming reality: A critical introduction to contemporary philosophy*. Verso. Londres.
- BLUMER, HERBERT, 1981. “La posición metodológica del interaccionismo simbólico”. En *El interaccionismo simbólico*. Hora. Madrid.
- BRECHT, BERTOLD. 1984 [1967]. “Sobre el realismo (1937-1941)”. En *El compromiso en arte y literatura*. Península. Barcelona.
- COMOLLI, JEAN-LOUIS. 2002. “Cine contra espectáculo”. En *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA). Buenos Aires.
- CRARY, JONATHAN. 2006. “On the ends of sleep: Shadows in the Glare of a 24/7 World”, Conferencia pronunciada en el seminario *Una otra visualitat. El discurs de l'exposició/ l'exposició del discurs*. Barcelona, Macba, 24 y 25 de noviembre de 2006.

- DE CERTEAU, MICHEL. 2000 [1980]. *La invención de lo cotidiano*. Volumen I. *Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. México.
- DELGADO, MANUEL. 2003. "Naturalismo y realismo en etnografía urbana. Cuestiones metodológicas para una antropología de las calles". *Revista Colombiana de Antropología*. 39.
- _____. 1999. *El animal público*. Anagrama. Barcelona.
- GODARD, JEAN-LUC. 1963. *Le Mépris [El desprecio]*. Color. 103 min. Francia/Italia.
- HANEKE, MICHAEL. 1997. *Funny Games*. Color. 108 min. Austria.
- HARAWAY, DONNA. 1995 [1991]. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*. Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer. Madrid.
- HERNÁNDEZ, ERNESTO. 2004. "Gabriel Tarde y nosotros". Publicación on-line: www.oficinavirtual1.com.ar/biblioteca/Ponencia_Gabriel_Tarde_y_Nosotros.pdf. Consultada: 7 de enero de 2008.
- HIGHMORE, BEN. 2006. *Michel de Certeau: Analysing culture*. Continuum. Londres y Nueva York.
- _____. 2002. *Everyday life and cultural theory: An introduction*. Routledge. Londres.
- KRACAUER, SIEGFRIED. 1998 [1929]. *The Salaried Masses. Duty and distraction in Weimar Germany*. Verso. Londres y Nueva York [*Die Angestellten. Aus dem neusten Deutschland*].
- KWA, CHUNGLIN. 2002. "Romantic and baroque conceptions of complex wholes in the sciences". En J. Law y A. Mol (eds.). *Complexities: Social studies of knowledge practices*. Duke University Press. Durham.
- LATOUR, BRUNO. 2005a. *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press. Oxford-Nueva York.
- _____. 2005b. "Llamada a revisión de la modernidad. Aproximaciones antropológicas". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. Número especial noviembre-diciembre. 2005. Ed. electrónica.
- _____. 2001. "Gabriel Tarde and the end of the social". En Patrick Joyce (ed.). *The social in question. New bearings in history and the social sciences*. Routledge. Londres.
- _____. 1995 [1979]. *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Alianza. Madrid.
- _____. 1992 [1987]. *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor. Barcelona.

- LATOUR, B. Y S. WOOLGAR. 1979 [1995]. *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Alianza. Madrid.
- LAW, JOHN. 2004. "And if the global were small and noncoherent? Method, complexity, and the baroque". *Environment and Planning D: Society and Space*. 22.
- _____. 1994. *Organizing Modernity*. Blackwell. Oxford & Cambridge.
- LAZZARATO, MAURIZIO. 2006 [2004]. *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Traficantes de Sueños. Madrid.
- LINHART, ROBERT. 2003 [1978]. *De cadenas y hombres*. Siglo XXI. México.
- LÓPEZ, D. Y T. SÁNCHEZ-CRIADO. 2006. "La recuperación de la figura de Gabriel Tarde: la 'neomonadología' como fundación alternativa del pensamiento psicosocial". *Revista de Historia de la Psicología*. 27 (2-3). [Versión ampliada disponible on-line en: <http://www.aibr.org/socios/tomassanchezcriado/inv/tarde2006.pdf>. Consultada: 7 de enero de 2008].
- LUKÁCS, GEORG. 1965. *Tolstoi y la evolución del realismo*. Siglo Veinte. Buenos Aires.
- MARCUSE H. 1969. *An essay on liberation*. Beacon Press. Boston.
- MARRERO, I., G. BELUZO Y R. GARCÍA. 2007. *fragmentos de una fábrica en desmontaje*. Documental. Color. 45 min. España.
- MASS-OBSERVATION. 1987a [1937]. *May the twelfth: Mass-Observation day-surveys 1937 by over two hundred observers*. Faber. Londres.
- _____. 1987b [1939]. *Britain by Mass-Observation*. Cresset. Londres.
- MINH-HA, TRINH, T. 1989. *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Indiana University Press. Bloomington.
- PICKERING, ANDREW. 1995. *The mangle of practice: Time, agency, and science*. University of Chicago Press. Chicago.
- ROUCH, JEAN. 1955. *Les Maîtres Fous [Los amos locos]*. Documental. Color. 36 min. Francia
- SÁNCHEZ DE SERDÍO, AÍDA. 2004. "Fuera de campo: la narrativa visual como paradigma epistemológico en la investigación en ciencias sociales". Comunicación presentada en el 1 Congreso Internacional de Estudios Visuales. Arco, Madrid: 15 y 16 de febrero de 2004.
- STEYERL, HITO. 2004. "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico". En VVAA. *'Ficcions' Documentals*. Caixaforum. Barcelona.
- STOLLER, PAUL. 1992. *The Cinematic Griot. The ethnography of Jean Rouch*. University of Chicago Press. Chicago.

- TAGG, JOHN. 1988. *The burden of representation: Essays on photographies and histories*. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- TARDE, GABRIEL. 2006 [1893]. *Monadología y sociología*. Cactus. Buenos Aires.
- _____. 1897(?). *Las leyes sociales*. Sopena. Barcelona. [Versión digital disponible on-line en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla: http://fama.us.es/record=b1547070*spi]
- VAN MANNEN. 1988. *Tales of the field*. University of Chicago Press. Chicago.
- VERTOV, DZIGA. 1929. *Chelovek S Kinoapparatom [El hombre de la cámara]*. Documental. Blanco y negro. 68 min. URSS.
- _____. 1973. *El cine-ojo*. Fundamentos. Madrid.
- WILLIAMS, R. 1979. *Politics and letters*. Verso. Londres.

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2007.
Fecha de aceptación: 28 de enero de 2008.
