

## ***El Etnógrafo*<sup>1</sup>: cenizas de un incendio entre arte y ciencia.**

Una ocasión para pensar las tendencias del audiovisual para la divulgación científica en las Ciencias Sociales.

Por María Emilia Zarini  
(CIC-Facultad de Arte de la UNCPBA)  
mariaemiliarini@gmail.com

*En la ciudad, sintió la nostalgia de aquellas tardes iniciales de la pradera en que había sentido, hace tiempo, la nostalgia de la ciudad. Se encaminó al despacho del profesor y le dijo que sabía el secreto y que había resuelto no publicarlo.*

*- ¿Lo ata su juramento? -- preguntó el otro.*

*- No es ésa mi razón -- dijo Murdock --. En esas lejanías aprendí algo que no puedo decir.*

*- ¿Acaso el idioma inglés es insuficiente? -- observaría el otro.*

*- Nada de eso, señor. Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad.*

*Agregó al cabo de una pausa:*

*- El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.*

*El profesor le dijo con frialdad:*

*- Comunicaré su decisión al Concejo. ¿Usted piensa vivir entre los indios?*

*Murdock le contestó:*

*- No. Tal vez no vuelva a la pradera. Lo que me enseñaron sus hombres vale para cualquier lugar y para cualquier circunstancia.*

(El Etnógrafo, Jorge Luis Borges)

1

Desde sus inicios, el cine científico argentino imprime sobre sus producciones una notable impronta vernácula que se explica a partir del rol fundamental que cumple la ciencia como poder constitutivo de los Estados modernos.

Al día de hoy, nuestro país cuenta con una diversa y vasta producción audiovisual para la divulgación científica -práctica social que articula conocimiento científico y lenguaje artístico- sobre la que es posible problematizar múltiples aspectos: las representaciones de lo científico, el lugar del cineasta investigador, los cruces disciplinarios, el tratamiento de los otros, los discursos de poder de lo científicamente válido, el grado de exhaustividad alcanzado por el relato audiovisual, la premisa didáctica o la distancia del contenido, el léxico y la gramática utilizada, las técnicas propias de uno y otro campo, recuperadas y puestas en juego, etc.

Existen, por tanto, variados puntos de tensión a partir de los cuales podemos preguntarnos: ¿cuáles son las tendencias estéticas y los lineamientos teóricos que caracterizan los audiovisuales para la divulgación científica?, ¿qué es específico de este

---

<sup>1</sup> *El Etnógrafo* (2012) de Ulises Rosell.

discurso?, ¿se trata de un discurso científico simplificado o estamos ante un nuevo tipo de enunciado que se vale de un corpus propio?, ¿cuáles son los factores que nos permiten delimitar este vasto campo?

Ciertas producciones nos acercan a estos interrogantes de forma más directa. Hay documentales donde nuestra sensibilidad perceptiva nos permite afirmarnos en el campo de la divulgación científica, sea por el marco productivo que los contiene, porque el relato hace explícito el propósito divulgativo, porque la ciencia se materializa en personas, espacios y objetos arquetípicos de “lo científico” (ejemplos sencillos son: un científico de guardapolvo blanco en un laboratorio, un museo, una colección de huesos, etc.), o porque la “ventana” a través de la cual accedemos al material es de índole netamente científica. Producciones como las de *CONICET Documental* se erigirían en esta línea, dado que es la productora de contenidos audiovisuales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que tiene su pantalla en el canal TEC tv, elocuentemente nominado “el canal de la ciencia”. La naturaleza del contenido que estamos recibiendo no da margen a la duda.

2

Ahora bien, qué sucede cuando nos acercamos a audiovisuales que problematizan la conjunción entre arte y ciencia de modo más solapado; aquellos que nos aproximan a los interrogantes mencionados de modo indirecto; qué recursos estéticos se articulan en pos de un relato que aplica un tratamiento tangencial sobre contenidos científicos; a qué sensibilidades perceptivas apelan este tipo de discursos; qué “ventanas” encuentran estas narrativas.

Para poder dar abordaje a este ejido de arte y ciencia, me propongo analizar la experiencia de *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012). El germen de dicha película fue la investigación de campo y realización de algunos capítulos de la serie *Pueblos Originarios* (2009), producida para y emitida por *Canal Encuentro*, guionados y dirigidos por el mismo realizador. De esta serie, el capítulo *Wichí: Culturas distantes*, es el que aproxima uno de los sucesos fundamentales del relato del mencionado filme.

¿Cómo conociste a John Palmer, el antropólogo protagonista de tu película?

-Haciendo programas de televisión. Uno de los lugares en los que más me gustó trabajar fue en la zona de Chaco. Cuando se abrieron licitaciones para hacer

programas sobre pueblos originarios, me presenté para trabajar sobre esa región. El proyecto se aprobó, así que hice ocho programas sobre etnias aborígenes de la zona. Ahí fue cuando apareció John, entre todos los antropólogos que fui conociendo. Todos me decían que el que más sabía de los wichí era él, un inglés que vivía en la zona y estaba casado con una wichí con la que tuvo cinco hijos. Cuando lo conocí, me di cuenta de que contaba con el aura de una elección de vida particular. Al único antropólogo que me parecía coherente filmar era John: él es medio wichí, está realmente metido en el tema. No tiene el objeto de estudio y nada más.

(Entrevista Ulises Rosell, Revista *Otros Cines*, 2012).

\*

### **Prender el fuego**

*El etnógrafo* cuenta la historia de John Palmer, un antropólogo inglés que da con la comunidad Hoktek T'oi ("Lapacho Mocho" en castellano), en la región del Chaco argentino, a partir de sus estudios de campo doctorales para la Universidad de Oxford (Reino Unido). Treinta años después de aquellas prácticas, Palmer regresa y se instala definitivamente en Tartagal (Salta). Al día de hoy, está casado con Tojweya (una joven wichí proveniente de Lapacho Mocho), con quien tiene cinco pequeños hijos, que hablan mezclando el idioma inglés, el wichí y el castellano. A partir de la detención de un miembro de su familia ampliada, acusado y detenido por haber violado y dejado embarazada a su hijastra, John Palmer deviene activo participante en el proceso legal que atraviesa la comunidad en esta y en otras cuestiones.

3

Esta es una de las primeras y una de las más relevantes tensiones que emerge, aquella que pone de manifiesto la conflictiva convivencia de configuraciones de mundo disímiles: por un lado, la de la cultura wichí; por otro, la que el Estado Nación Argentino imprime de modo hegemónico. Esto acarrea una serie de desavenencias en distintos frentes: el territorial, el ambiental, el económico, el político, el social, el legal, etc. Vale decir que, en la mayoría de los casos, los derechos de la comunidad wichí, como los de tantas otras comunidades aborígenes, resultan habitualmente avasallados por disposiciones de toda índole que atentan contra el estado plurinacional.

Pero vale el primer párrafo de este apartado para circunscribir la historia de esta película. Si abordamos el relato, es decir, cómo se articula aquello que se nos cuenta, tal

vez podamos aproximarnos a la identificación de las tendencias estéticas y los lineamientos teóricos que se articulan en este documental para, a partir de aquí, proyectarnos hacia el campo de la divulgación audiovisual científica. ¿Hay divulgación científica en un filme como *El Etnógrafo?*, ¿en qué aspectos, en la utilización de qué recursos o de cuáles procedimientos? ¿Cómo es la dinámica arte-ciencia?

Para dar respuesta a estas preguntas podríamos pensar cómo adquiere forma la historia, y para ello debemos dar identificación al personaje que tracciona el argumento del filme; aunque esto es una operación sencilla dada la película en cuestión, no es menor a la hora de evaluar: desde qué posición se nos cuenta la historia; desde qué posición (en esa diégesis y en el mundo) nos llegan los otros sujetos de la narración y/o situaciones; el porqué de la jerarquización de la información; hasta la posición deontológica que se pone en juego, entre otras cuestiones.

El sujeto de la enunciación trae consigo toda una serie de representaciones (de género, de clase, de poder, etc.) desde las cuales o con las cuales nos cuenta la historia de la película o del audiovisual que estemos asistiendo. Además, y por sobre todo, hay que considerar -en esta enunciación- la mediación que supone todo el dispositivo cinematográfico o televisivo, audiovisual en general, bajo la mirada-dirección de un/a realizador/a. De esta conjunción de miradas se definen los espacios, la alteridad, lo visible, lo audible, etc. Debemos tener presente que, sin embargo, puede haber diferencias (en mayor o menor grado) entre lo mostrado/representado y lo que ocurre en la comunidad, dado este caso. Tampoco sería adecuado acoplar sin asimetrías la voz del sujeto principal de la narración con la voz del realizador.

La *imagen de lo real* que nos acerca *El Etnógrafo* es una posibilidad de vínculo con el mundo, algo que vale para este filme como para otros. Es una relación posible con la imagen. Una entre tantas otras. Lo que no es menor si queremos encontrar una alternativa entre una posición iconoclasta y una posición *naif* respecto de la imagen. O si pensamos en la imagen como *pasión de lo real* (Badiou); si la pensamos como *creencia*, es decir, como la búsqueda de una relación entre las miradas y el mundo; o si entendemos la imagen como *relación*: con lo Otro (al interior de la diégesis y con el espectador), y entre las imágenes.

\*

“llegó a soñar en un idioma que no era el de sus padres.  
(...) llegó a pensar de una manera que su lógica rechazaba”  
(El Etnógrafo, J.L. Borges)

*El etnógrafo* cuenta la historia de John Palmer. Esta sencilla premisa es rotunda y esclarecedora. *El Etnógrafo* no es un filme sobre la comunidad Hoktek T'oi. El protagonista del filme es el antropólogo John Palmer. El resto, su “mundo circundante”<sup>2</sup>. Es a través de Palmer que se nos cuentan algunos sucesos que vive la comunidad Lapacho Mocho; es a través de Palmer que conocemos a dicha comunidad, a la familia de las mujeres Tejerina, a Tojweya, a los hijos que tiene junto a Palmer; es éste quien nos acerca el caso de Qa'tu; es a través de Palmer que Ulises Rosell construye la diégesis que su relato contiene, y desde él organiza todos los datos de mundo. Palmer es filmado desde el centro de su experiencia y desde allí Rosell, intenta recibir el vínculo, la relación resultante entre la mirada de John y su mundo (en el que oscila una configuración entre lo wichí y lo sajón, en la provincia de Salta). Desde John, entonces, (teniendo presente que media la mirada de Rosell) conocemos el conflicto legal (Palmer interviene activamente en el proceso legal que atraviesa Qa'tu y también en otras cuestiones que atañen a la comunidad Hoktek T'oi), a las mujeres Tejerina, a Qa'tu, a Tojweya, a los hijos de ambos...

5

Tenemos, entonces, una historia, un sujeto principal de la narración (John), varias líneas argumentales que se desprenden de este, otros sujetos de la enunciación (Tojweya, el líder Roque Miranda, las mujeres Tejerina, Qa'tu, la abogada, el encargado de la empresa con quien John se enfrenta, etc.) un conflicto central y otros subsidiarios. Esta estructura narrativa que da lugar a un relato que es propio de la ficción, se ha incorporado al cine científico argentino desde que “la espectacularidad de las atracciones, presente en las crudas cirugías de los primeros films científicos o en las sorprendentes imágenes fotomicrográficas de las tempranas películas higienistas, ya no

---

<sup>2</sup> El concepto escogido no es fortuito. Creo que a partir de la noción de *umwelt* (mundo circundante), acuñada por el biólogo Jakob von Uexküll hacia 1909, podrían desplegarse otras consideraciones y perspectivas de análisis sobre la diégesis que construye el filme a partir del retrato de John Palmer. Sin embargo, excede a lo que este texto se propone abarcar.

Para ampliar este concepto y sus posibilidades:

von Uexküll, Jakob. (2014) *Cartas biológicas a una dama*. Cactus, Buenos Aires.

von Uexküll, Jakob. (2016) *Alrededor de mundos circundantes de los animales y los hombres*. Cactus, Buenos Aires.

era suficiente para satisfacer el cada vez más exigente gusto de estas nuevas audiencias.” (Cuarterolo, 2015), lo que sucedió en los albores del cine sonoro, próximo a 1930.

Por lo tanto, *a priori* no debería sorprendernos tal construcción dramática ni esgrimir a partir de ella falta de rigor científico en el texto audiovisual. Como señala Henri Piault (2002) “la exploración de una realidad que no fuera solamente exótica” (investigación por la cual “las películas [de la primera etnología] circunscribían objetos como las técnicas, el hábitat, la artesanía, (...) y por supuesto, todos los rituales, todas las ceremonias posibles”) “se debe al cine documental y a veces, a los cineastas que se pasaron del documental a la ficción” (69).

### **“¿No ves que ardo?”**

Un exploración por las posiciones ante la enunciación y por las características del sujeto de la enunciación suscita cuestiones epistemológicas de importancia, ya que desde allí se construye una calidad de observación, una intención en la observación que implica, “(...) desde luego, fuerzas y ambiciones muy distintas en la etapa de la organización del material” (Grierson, 1966) que si la mirada estuviese anclada en otras posiciones. Analizadas, es posible “identificar verdaderas posturas antropológicas”. (Piault, 2002:70)

Al parecer, *El Etnógrafo* suscitó, al momento de su estreno, múltiples discusiones y críticas de distinta índole que pusieron en diálogo a científicos, periodistas, críticos cinematográficos y artistas, a la vez que actualizó una extensa trayectoria de estudios que refieren a los tópicos que del filme se desprenden. Página 12 (tanto en su cuerpo principal como en sus suplementos de *Espectáculos*, *Radar* y *LAS 12*), la Agencia Popular de Noticias, las revistas *Escribiendo Cine*, *Revista Ñ*, *Otros Cines*, *Cine Documental*, y otros portales, reúnen diferentes perspectivas de análisis sobre el filme, renuevan varias cuestiones en relación a lo(s) representado(s), dan voz a su realizador, dejan entrever la recepción por parte del público en general, y tienden un puente hacia ciertos espectadores/científicos, a quienes el filme apela desde su elocuente título, dado que remite de modo inminente a una disciplina científica.

Esto nos conduce a una serie de estudios académicos, del orden de la antropología, que “abordan, desde diferentes perspectivas, la crítica a la representación de los estereotipos culturales de la alteridad.” (Guarini y De Angelis, 2014:10) Varios autores toman la imagen de *El Etnógrafo* para “indagar sus formas de producción, su relación con el pensamiento, la recepción, la mirada, la interacción con los sujetos filmados o la propia experiencia de la antropóloga/o.” (10)

Carmen Guarini (2014), por ejemplo, se pregunta “¿Cómo comunicar la diversidad cultural? Y con una segunda interrogación que complejiza la primera: ¿Cómo trabajar desde la AV [Antropología Visual] en el análisis crítico de los estereotipos culturales de la alteridad?” (114).

Morita Carrasco (2014) se interroga “(...) menos quiénes o cómo son los indígenas y más cuál es el interés del documentalista, qué lo motiva a retratar la vida indígena, cuál es el objetivo del cine documental; ¿qué busca el realizador: informar, brindar un testimonio sobre una realidad “desconocida”? ¿Lo anima un propósito educativo; de denuncia social o simplemente pretende describir la ‘realidad’ que observa?” [Se pregunta también] “cuál es el objetivo del antropólogo trabajando con pueblos indígenas. ¿Qué intereses lo motivan a instalarse en sus aldeas para hacer sus investigaciones? ¿Difieren los intereses de unos y otros? ¿Difieren los métodos, el enfoque, las maneras de describir la realidad que ambos observan? (124)

Andrea Molfetta (2014) piensa que “el filme de Rosell nos ofrece herramientas para un análisis micro-político de la comunidad de Lapacho Mocho”. Analiza la puesta en escena de un espacio intersubjetivo y lo que considera “aspectos inacabados e indefinidos, como síntoma de un estado del documental y de la propia antropología contemporánea.”(142)

Juan Carlos Radovich (2014) aborda “La percepción de los pueblos originarios en los medios de comunicación” y considera que en *El etnógrafo* “se plantean una serie de consideraciones útiles para la discusión y el análisis crítico de situaciones complejas que hacen a los reclamos de derechos específicos de los pueblos indígenas en la Argentina “(...) situaciones donde se ponen en juego, a veces confrontando, las “tradiciones

comunitarias” y los “derechos individuales”. Y hace hincapié en “la problemática de género planteada en el documental”. (167)

Florencia C. Tola (2014) se propone “brindar una visión general de algunos dominios del parentesco a partir de elementos del parentesco wichí, para detenernos en una forma de alianza matrimonial que se manifiesta en la película *El Etnógrafo*” (172) La investigadora se pregunta “¿A qué nos confronta la película *El Etnógrafo* si la miramos a la luz de los principales dominios del parentesco chaqueño?” (176)

Mónica Tarducci (2014) reflexiona, a partir de las discusiones que el estreno del filme actualiza, cuestiones que refieren a antropología, al relativismo cultural y a los derechos humanos, poniendo en cuestión: “la casi inexistencia de etnografías que den cuenta de la vida cotidiana de las mujeres, de los niños y niñas de las comunidades originarias, por un lado, y los “silencios” etnográficos acerca de los abusos y violencia en la esfera íntima, cuando son cometidos por sus propios miembros”, “la ausencia de un examen de las relaciones de poder implicadas en los hechos”, y “las incongruencias y mentiras del relato “oficial”, tanto cinematográfico como el presentado en las numerosas publicaciones” (181)

Esto es, entonces, una muestra de algunas de las discusiones, reflexiones, puntos de interés, debate y escritura que se dieron entorno al filme; estudios que son fruto de las miradas (mayoritarias) de antropólogas y antropólogos que se encuentran interpelados por la película y sus refracciones en diferentes aspectos. Podríamos recapitular que el filme ha desplegado reflexiones alrededor de:

- “¿es un film etnográfico?, ¿es un film de contenido etnográfico? O ¿es simplemente un film?”
- Planteos epistemológicos del cineasta.
- Del cine interactivo al cine performativo: giro hermenéutico. Lindes con la antropología visual.
- Afectación de las subjetividades, del cineasta, del antropólogo, cómo se involucran con los sujetos de la narración.
- La puesta en escena documental como espacio intersubjetivo que configuraría un *nosotros*.

- Los intereses artísticos y los intereses científicos que se ponen en juego en un trabajo con pueblos indígenas.
- La representación de los estereotipos culturales de la alteridad; el rol de la antropología visual en este cometido.
- Derecho consuetudinario y derecho constitucional: posiciones relativistas y posiciones universalistas.
- Configuración de las relaciones de parentesco y de las relaciones sexuales.
- Problemáticas de género.
- Relaciones de poder: voces autorizadas, etnografías de las mujeres y de lxs niñxs.
- Arqueología del “saber antropología, relativismo cultural y derechos humanos”; verdades, mentiras y omisiones del relato oficial.
- “el modo acrítico en que esta terminología [la antropológica] es captada y reproducida por el lenguaje periodístico”
- El rol del antropólogo.
- “¿Qué veo en *El Etnógrafo?* Y ¿cuánto se asemeja/diferencia lo que veo en el filme de lo que hacemos los antropólogos en el campo?”.
- “La República Argentina y sus políticas en materia indígena a partir de los procesos de democratización nacional”.
- “Políticas indigenistas y demandas indígenas”.
- “La colonización en la región del Chaco Salteño”.
- “Comunidades indígenas y demandas de tierras: rearmando el contexto para situar los hechos que se exhiben en *El Etnógrafo*”.
- “La comunidad Hoktek T’oi”.

Vuelvo sobre una de las afirmaciones formuladas acápite arriba y me (re)pregunto: ¿cuál es el tema (principal) de *El Etnógrafo*? ¿Cuál es la historia del filme? ¿Cuál es el sujeto principal de esta narración? La película versa sobre la condición de *outsiders* de ciertas personas y cómo éstos reconfiguran su mundo de modo peculiar, casi de forma excepcional. John Palmer es en quien se cristaliza este tipo de experiencia. En Tojweya también se materializa esta temática. Aquello que se cuenta, la historia, es sobre John Palmer.

Ocurre que “la imagen de Palmer” se rebasa a sí misma y nos encontramos “(...) por lo tanto [,] enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables.” (Didi-Huberman, 2013).

La mayoría de las veces, esos “hiatos entre imagen e imagen” se intentan dirimir desde una episteme científica por sobre una episteme cinematográfica; prima la búsqueda de: exhaustividad argumental, de rigor científico, de un léxico y una gramática “adecuada” a la disciplina que se pone en cuestión, un deseo expositivo por sobre uno narrativo. Hasta podríamos pensar que no sólo se intentan resarcir tales “vacíos” desde lo científico sino que se producen a causa de anteponer una perspectiva a otra. Sucede que *El Etnógrafo* -como contacto entre la imagen y lo real- sólo nos arroja vestigios, cenizas del incendio, diría Didi-Huberman; quedan agujeros a los que es inútil intentar remendar oponiendo imágenes y palabras.

*El Etnógrafo* desafía la presunción que instala el título al no articular el relato en su integridad desde la palabra (la *voz off* expositiva) que es, en general, donde se ha depositado la divulgación de contenidos científicos. “Fue una experiencia muy interesante, ya que me retiré forzosamente de lo que representa la palabra.”, afirmaba Rosell en una entrevista para *Otros Cines*.

El lenguaje cinematográfico difiere del lenguaje científico. ¿Verdad de perogrullo? Sí, claro. Sin embargo, esta obvia afirmación debería recordarnos el *carácter crucial* del conocimiento al que puede dar lugar una imagen: no específico, no cerrado, de “encrucijada de los caminos” (Didi-Huberman, 2013). Siguiendo al autor, entonces: “¿No viene nuestra dificultad a orientarnos de que una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y de deber ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?” .

La imagen del *El Etnógrafo* traza una visual de doble circunvalación que se expresa: como *síntoma*, en tanto *interrupción del saber*, y también como *conocimiento*, en tanto *interrupción en el caos*. Es justamente en los sitios donde arde donde

deberíamos mirar y detener nuestra atención. Valorar que estos lugares vitales -que pueden por momentos entrecortarse- son los puntos “donde un conocimiento puede sacar su momento decisivo” (Didi-Huberman, 2013).

Muchas de las carencias que se le hacen notar al filme en cuestión derivan de una exigencia de progresión ininterrumpida de conocimiento. Se lo analiza más por lo que le falta que por lo que tiene. Se suspende la idea de “corte practicado en el mundo de los aspectos visibles” que implica una hora y veinticinco minutos de relato cinematográfico, y se clama por lo real. Y lo real está allí, en todo aquello que la imagen de la película pudo y no pudo aglutinar. En la espiral de relaciones del tiempo que supo rozar y de aquel que no, pero del que hay huellas para seguir.

El arte por un lado, la ciencia por otro, parten de supuestos distintos. Esgrimen cuestionamientos y objetivos diferentes. A cada *gnosis* sus reglas. Los marcos de referencia difieren sustancialmente. Acoplarlos arrojaría múltiples incongruencias que producirían (en detrimento del arte) un “colapso de referencialidad” del que el documental escapa al encontrar otros modos de legitimarse como referente del mundo real (*cf.* Bienvenido León, 2010).

11

*El Etnógrafo* quiebra (al menos) dos veces el nexo referencial porque desestima la narración en off tradicional y la usual imagen del científico, dos recursos a los que el documental (acudió y) acude con frecuencia para legitimarse como referente del mundo histórico. Se vislumbra aquí, a mi entender, uno de las apuestas más fuertes en su propuesta divulgativa. Se suma que coloca la auto-referencialidad (esa que Jean Rouch inauguró como exigencia científica para la antropología) como presencia semi-velada del realizador que crea, a su vez, un espacio intersubjetivo que excede lo visible e incluye lo que refracta: nosotros y nuestras apreciaciones (*cf.* Molfetta, 2014).

¿Ocurre esto porque resulta forzoso escindir –en este caso- arte por un lado y ciencia por otro? En *El Etnógrafo* hay “cenizas” de un incendio entre arte y ciencia. “Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.” (Didi-Huberman, 2013)

El filme da indicios de una complejidad propia de una práctica científica social, donde la idea de un *nosotros* resulta revulsiva para la construcción de *sentido*. Síntomas de una praxis intrincada que la experiencia del propio Palmer da sendas muestras, aunque su ‘caso’ resulte excepcional. Si es excepción no es científico, podríamos pensar ciertamente. Pero su experiencia, la imagen de su experiencia que nos arroja la película, está en intempestivo movimiento, se bifurca (y cómo, y cuánto y de qué disímiles maneras) y llega a un nosotros: científicos, artistas, público en general. Hay di-vulgación en el sentido etimológico de la palabra.

*El Etnógrafo* apuesta por otras formas de divulgación científica documental porque desplaza su contenido científico hacia otros espacios. En consecuencia, como afirma Molfetta, este documental figura un *giro hermenéutico* respecto del tradicional documental interactivo. La ciencia se traslada a sitios o dimensiones de otra índole: “de la ciencia a la política, del saber al practicar, del mostrar al discursar hacia un espacio social” (Molfetta, 2014:146). Y esto se logra en un marco documental, donde se juega una poética, una estética y recursos estilísticos que complejizan la construcción de sentido en tanto se juega un saber sobre el mundo, un saberse discurso y una interpretación que se proyecta más allá de los 85 minutos del filme. Se plantea “una verdad” que arde a pesar de y por las convenciones del cine, y resplandece intuyendo que generará consensos, incertidumbres, suposiciones y disensos, casi hasta enfriarla.

Además, no hay posibilidad (ni elección) –ni por el contenido en cuestión ni por la “ventana” para la que fue pensada la película (la pantalla de cine) - de poner en juego técnicas similares a las que se utilizan para el caso de contenidos de las Ciencias Naturales y Exactas, a saber: registro cuadro a cuadro (con intervalos o no), microfotografía, videoscoping, animación, filmaciones aéreas, apoyatura gráfica,

ralentizaciones, o aceleraciones, etc.<sup>3</sup> Lo que muchas veces permite el acercamientos a fenómenos difíciles de estudiar a simple vista de modo atractivo<sup>4</sup>.

### “Quemar las naves”

El vasto trazado de cruces entre arte y ciencia, en el que *El Etnógrafo* ha dejado su marca, viene de larga data. El cine como novedosa invención de finales de siglo XIX se encuentra con una ciencia en expansión y renovación, de la que las dinámicas divulgativas no quedan exentas. La ciencia se convierte, así, en una de las principales temáticas de la incipiente cinematografía. La medicina y la antropología son las primeras ciencias en hacer uso del cine como herramienta de investigación, exploración y divulgación. Desde allí hasta hoy día, los hilos del arte y la ciencia se han urdido y entramado en diferentes proporciones y con diferentes resultados.

En Argentina, un caso emblemático -que acerca, también, las tensiones propias de este (a veces no tan sedoso) cruce- es el de Jorge Prelorán. “¿Cineasta o investigador?” se preguntaba el diario Clarín hacia 1986. La obra de Prelorán fue objeto de sustanciosas dicotomías que sacaron a la luz debates en torno a su condición de cineasta, a su ‘visión u ojo antropológico’, a sus relaciones con asesores académicos, a sus posturas frente a los valores etnográficos del cine o frente al documentación

---

<sup>3</sup> Vale aclarar que técnicas como la cámara lenta, el acelerado, la fragmentación, la desmultiplicación, la micro-toma, fueron recursos utilizados precursoramente por Dziga Vertov en sus búsquedas por construir un enfoque y constituirse en una situación antropológica que describa las sociedades en movimiento en el alba del siglo XX, utilizando el cine como método general de investigación de lo real.

Para ampliar: Piault, marc Henri (2002) *Antropología y cine*. Cátedra, Madrid.

<sup>4</sup> Atractivo valdría para pensar el recurso de las “atracciones” –que tiene sus primeros antecedentes en el concepto: *montaje de atracciones*, acuñado por Sergei Eisenstein hacia 1925 y su correlato en el concepto de Tom Gunning y André Gaudreault: *cine de atracciones*. Considerar las *atracciones* como modo de representación espectacular, exhibicionista o sensacional, o como una forma particular de vínculo con el espectador, permiten pensarlas como un recurso válido para vernacularizar un enunciado científico.

Para ampliar:

Cuarterolo, Andrea (2015). *El cine científico en la Argentina de principios de siglo 20: entre la educación y el espectáculo*. v. 19, n. 47. Extraída de:

<http://www.seer.ufgrs.br/index.php/asphe/article/view/47763>

Zarini, María Emilia (2016). *Imágenes de lo real. El cine científico argentino como cine de atracciones. Aproximaciones preliminares*. Disponible en :

<https://dhtarte.files.wordpress.com/2015/03/actas-jhap-2016.pdf>

científica del antropólogo, a su condición de nativo/extranjero o su carácter de insider/outsider.<sup>5</sup>

*El Etnógrafo* es un filme que actualiza con vehemencia estas y otras cuestiones (propias de su recorte). Es una película **fuera de las formas del cine científico dado que lo científico es utilizado a contrapelo, al margen de algunas convenciones del medio**. Esto no lo hace un filme ‘menos científico’. Sucede que su tratamiento demuestra que prima algo más que premisas argumentales y expositivas. Más que líneas hay circunvoluciones, pliegues sobre pliegues; como los que condensa aquella escena que protagonizan los niños de Tojweya y Palmer, donde escuchamos un nuevo armónico en el que vibran el wichí, el español y el inglés. Un verdadero drapado cinematográfico. Como afirma Carrasco (2014):

(...) una oportunidad para complejizar la lectura de lo que vemos; el retrato situacional que ofrece el primero [por el cineasta documentalista] puede despertar los sentidos de quienes lo observan, el segundo [por el antropólogo] pretende ir más allá del retrato para dar cuenta de procesos complejos que se esconden detrás de la mirada. En el film *El Etnógrafo* encuentro una convergencia de afectividad, emociones y simpatía entre ambos profesionales. Si el documentalista incita al observador a conocer, el antropólogo convoca a comprender. (140)

14

La imagen de audiovisual para la divulgación científica es “una imagen que desconcierta, que renueva nuestro lenguaje, y por tanto nuestro pensamiento” (Didi-Huberman). Si nos hemos permitido mirar así la imagen de *El Etnógrafo* es porque hemos sabido mirarla bien. La hemos visto arder.

\*

---

<sup>5</sup> Para ampliar al respecto, consultar el artículo de Moore, Christopher (2015) *Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. [Exploraciones en el archivo de un cineasta y sus contradicciones]*. Revista Cine Documental n°11 ISBN 1852 - 4699

## BIBLIOGRAFÍA

Bernardes, Horacio (31 de Agosto de 2016) *Ese secreto de narrar desde adentro*. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-26419-2012-09-13.html>

Bienvenido, León. (2010) *La ciencia en imágenes. Construcción visual y documental científico*. ArtefaCToS Vol. 3, nº 1, 131-149 eISSN: 1989-3612

Brodersen, Diego. (31 de Agosto de 2016). “Sirve para abrir una ventana hacia la problemática wichi”. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-26409-2012-09-12.html>

Caresani, Luciana (2013). *El etnógrafo (Ulises Rosell, 2012)*. Revista Cine Documental Número 7 - Año 2013 ISSN 1852 – 4699. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-etnografo-ulises-rosell-2012/>

Caresani, Luciana. (31 de Agosto de 2016). *Entrevista a Ulises Rosell (Talent Press)*. Otros Cines. Recuperado en: <http://www.otroscines.com/nota?idnota=6361>

Cuarterolo, Andrea (2015). *El cine científico en la Argentina de principios de siglo 20: entre la educación y el espectáculo*. v. 19, n. 47. Extraída de: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/47763>

Didi-Huberman, Georges. (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Disponible en: [http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

Grierson, John. Postulados del documental. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>

Guarini, Carmen. De Angelis, Marina (coord.) (2014) Guarini, C. *Filmando la alteridad*, pp. 113-121; Carrasco, M. *Conversaciones informales a propósito del film El Etnógrafo*, pp. 122-141; Molfetta, A. *El Nudo del Nosotros: la puesta en escena de la intersubjetividad en El Etnógrafo, de Ulysses Rosell (Argentina, 2012)*, pp. 142-155; Radovich, J.C. *La percepción de los pueblos originarios en los medios de comunicación*, pp.156-171; Tola, F.C. *Relaciones de parentesco en el Gran Chaco a la luz del film El Etnógrafo*, pp. 172-179; Tarducci, M. *Abusos, mentiras y videos. A propósito de la niña wichi*, pp. 180-195. En *Antropología e imagen. Pensar lo visual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Solei Ediciones, Argentina.

Mansilla, M. (15 de Septiembre de 2016) *El sí de las niñas*. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3772-2007-12-10.html>

Moore, Christopher (2015) *Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. [Exploraciones en el archivo de un cineasta y sus contradicciones]*. Revista Cine Documental nº11 ISBN 1852 – 4699

Piault, Marc Henri (2002). *¿Qué hacer con los salvajes?*, pp. 25-32 y *Los Padres fundadores*, pp.69-102 En *Antropología y Cine*. Cátedra Sonido e Imagen. Madrid.

Reale, Victoria (31 de Agosto de 2016) *Un viaje revelador al corazón de la comunidad wichí*. Revista Ñ. Recuperado en:  
[http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/El-Etnografo-Ulises-Rosell\\_0\\_764323799.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/El-Etnografo-Ulises-Rosell_0_764323799.html)

Zarini, María Emilia (2016). *Imágenes de lo real. El cine científico argentino como cine de atracciones. Aproximaciones preliminares*. Disponible en:  
<https://dhtarte.files.wordpress.com/2015/03/actas-jhap-2016.pdf>

S/A. (31 de Agosto de 2016) *El Etnógrafo: un documental sobre un antropólogo inglés y los wichís*. Agencia Popular de Noticias. Recuperado en:  
<http://www.apn.org.ar/index.php/cultura/item/291-el-etn%C3%B3grafo-un-documental-sobre-un-antrop%C3%B3logo-ingl%C3%A9s-y-los-wich%C3%ADs.html> 31/8