

Fuera de campo: la narrativa visual como paradigma epistemológico en la investigación en ciencias sociales

Aida Sánchez de Serdio Martín
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona

Comunicación presentada al I Congreso de Estudios Visuales
Madrid, 15 y 16 de febrero de 2004

En los libros y compilaciones de textos sobre la llamada cultura visual es frecuente encontrar el argumento, al parecer obligado, según el cual vivimos en una época marcada por la ubicuidad de la imagen y por el signo de lo visual. En ocasiones la cultura visual queda reducida a un concepto útil para agrupar el magma de imágenes que resulta de borrar las categorías tradicionales. De este modo, no se trataría ya de hablar de pintura, de fotografía, de diseño, de arquitectura, sino de «cultura visual» como conjunto de todos los artefactos susceptibles de ser catalogados como visuales. Esta afirmación es la justificación más frecuente, y también más simple, de la noción de cultura visual; la prueba de la pertinencia de esta rúbrica. En otros casos sin embargo, la capacidad significativa del concepto aumenta hasta designar un giro más amplio en la forma de experimentar nuestra realidad, de representárnosla y de conocerla. Desde esta posición, el concepto de cultura visual adquiere una complejidad que lo hace más relevante para la reflexión teórica. Si este giro supone un cambio radical respecto de momentos anteriores o es propio de la cultura postmoderna (es decir, si podemos colocarle el adjetivo de «nuevo») (Mirzoeff, 2003), es una cuestión que requeriría un debate en el cual la dimensión histórica no debería tener un lugar menor.

No obstante esta reserva, la reflexión acerca de la cultura visual como forma de conocer el mundo, o de la visualidad como paradigma epistemológico, enlaza de forma especialmente productiva con el terreno de la investigación científica. Y cuando una se encuentra en el proceso de construir un marco epistemológico y metodológico para la propia investigación de tesis –especialmente si pisa territorios disciplinares fronterizos- una comprensión «fuerte» de la noción de visualidad abre caminos que otras vías tradicionales tal vez no pueden ofrecer. Pero también supone riesgos de los que conviene ser consciente. En concreto quisiera centrar mi reflexión en los argumentos que se han esgrimido en contra de la visualidad como productora de conocimiento, para, una vez sopesados, proponer un modelo de narrativa visual en la investigación en las ciencias sociales. El objetivo sería hallar una forma, por supuesto siempre precaria y sujeta a fluctuaciones constantes, de construir y representar el conocimiento de forma visual que tenga en cuenta las advertencias de los críticos y evite la celebración de los iconotopistas acríticos.

La penalización de la visualidad en ciencias sociales

En primer lugar me referiré a la crítica que Norman K. Denzin (1997) hace del proyecto moderno (*modernist project*) que, en un razonamiento opuesto al de Mirzoeff, él considera marcado por una epistemología ocular según la cual se privilegia la percepción y la representación visual como forma dominante de conocimiento. Su crítica se basa en una equiparación fundamental entre visualidad y voyeurismo/vigilancia de la cual se deriva todo su desarrollo posterior. De este modo los modelos de investigación etnográfica a lo largo del siglo XX habrían seguido fielmente los pasos del desarrollo del voyeurismo en el cine narrativo (Denzin, op. cit.:15). Al postular esta sociedad como «cinemática», «de vigilancia» o «del espectáculo»¹, y encadenar de por vida la mirada al voyeurismo, Denzin no deja margen alguno para construir una definición de visualidad no espectacular o no vigilante. De hecho el argumento concluye con la expulsión de la visión del reino del conocimiento bajo una doble acusación: en primer lugar, el conocimiento supone una implicación íntima con lo conocido lo cual por definición le está vedado al observador/voyeur que es el investigador; en segundo lugar, la construcción del conocimiento humano es paulatina y variable, características al parecer ajenas a la visión (ibid.:34).

¹ Al respecto de la convergencia entre espectáculo y vigilancia, véase Cray, 1999:17-19

Aunque una penalización tal de la visualidad pueda tener un regusto iconoclasta, sí que indica la complejidad que supone construir una forma de mirar y de hacer visible que no suponga una violación de lo observado. La conclusión fundamental que deberíamos extraer de esta condena es el reconocimiento de que no hay una sola mirada y de que no todas las miradas son equivalentes en términos políticos e ideológicos. En lugar de descartar la visualidad en pleno como modelo epistemológico, de lo que se trata es definir otros modelos de visualidad a partir de estas críticas, los cuales nos permitan imaginar de qué modo la narración visual puede constituir a la vez un modo de conocimiento del mundo y de representación de ese conocimiento.

Y para empezar es necesario renunciar al ejercicio de poder que supone investir de verdad y de coherencia al discurso visual. Sabemos que no es posible ya defender aproblemáticamente el valor ontológico de la representación visual, pero tampoco podemos crear representaciones autosuficientes, cerradas en sí mismas, que borran no sólo el proceso de producción sino también al sujeto enunciador. Dicho de otro modo, si bien es necesario evitar caer en las trampas de naturalismo, que fácilmente degenera en positivismo, por los mismos motivos tampoco se puede crear una totalidad narrativa ilusoria que sustituya la complejidad e inmanencia de la historia y cierre la brecha entre referente y representación (Buck-Morss, 1995: 85). Frente a la todopoderosa mirada panóptica que cuestiona Denzin podemos proponer una suerte de «mirada débil», pero no inane, que no pretenda indagar en cada rincón ni dar explicación a todo proceso.

En este sentido el relato textual (inter-textual e inter-subjetivo) que defiende Denzin posee una característica que el autor no subraya con especial énfasis y que puede constituir una fructífera vía de indagación. Se trata de la capacidad del texto para crear puntos ciegos, lugares de no-representación que escapan así a la vigilancia o a un régimen escópico espectacular. La «sociedad cinematográfica» denostada por Denzin tendría ahora algo que enseñarnos: cómo producir narrativas visuales basadas en la elipsis, la ruptura narrativa y el fuera de campo. De este modo el cine narrativo no sólo sería el lugar del voyeurismo sino también del conocimiento. Esta idea no es nueva: en nuestro contexto ha sido desarrollada por Manuel Delgado (1999), el cual propone que toda producción cinematográfica o videográfica puede contribuir a la comprensión de una sociedad determinada. La razón es que la representación fílmica, independientemente del género a que la adscribamos, se basa en movimientos, situaciones e interacciones humanas, que es de lo que, según su perspectiva, está hecha la vida social.

Y puesto que no existe una diferencia esencial entre el cine etnográfico y el que no lo es, los recursos empleados por ambos son intercambiables si es que alguna vez fueron distintos. En consecuencia, ¿qué estrategias representacionales -epistemológicas al fin y al cabo- podemos aprender del cine de Lynch, de Hartley, de Haneke, de Varda por no hablar de Resnais, Godard, o Tavernier? ¿Qué papel podrían desempeñar tales estrategias en la investigación en ciencias sociales? Y, no menos importante, dadas las estructuras académicas imperantes, ¿qué lugar se deja a una investigación no totalizadora, no omnisciente y fronteriza como la que abre este paradigma epistemológico?

Dentro del amplio campo que se abre ante el investigador, para esta ocasión me limitaré a la discusión del voyeurismo y del sujeto enunciador, dado que constituyen el centro de la crítica de Denzin. Respecto del primer concepto, mi objetivo es de algún modo mostrar la posibilidad de construir relatos visuales que desafíen el impulso voyeurístico y cómo el fuera de campo es una estrategia clave en este proceso. Para ello tomaré como ejemplo el filme de Michael Haneke *Funny Games*, en el cual se produce una constante decepción de las expectativas voyeurísticas de la audiencia y al mismo tiempo una evidencia de la complicidad del espectador con la violencia que acontece en la pantalla. En lo que atañe al sujeto, quisiera discutir las posibilidades que se abren ante el investigador o investigadora a la hora de posicionarse en diálogo con la situación y sujetos estudiados, así como la relación entre este posicionamiento y los formatos narrativos visuales. Dos películas recientes me ofrecen un caso de este argumento: *Bowling for Columbine*, de Michael Moore, y *Elephant*, de Gus Van Sant, en las cuales podemos percibir la divergencia de posición del narrador respecto al suceso de Columbine.²

² Pero tal vez la elección de unas películas en las que la violencia parece ser el eje central (visualizado explícitamente o no) para hablar de la investigación en ciencias sociales requiera alguna justificación. Puesto que el tema objeto de discusión es el voyeurismo y la posición del sujeto enunciador, un argumento para establecer esta relación procede del psicoanálisis, que vincula estrechamente voyeurismo y el impulso sádico (Mulvey, 1988). Una forma extrema y tal vez un tanto literal de

La producción de espacios de no-representación en *Funny Games*

Las estrategias empleadas por Haneke en *Funny Games* para evidenciar-decepcionar el impulso voyeur de la audiencia se entretajan sobre la base de una narración que oscila entre el verismo en la puesta de escena y la ruptura de la identificación del espectador con el relato. El inicio del filme nos sumerge en la normalidad de la vida cotidiana de una familia nuclear acomodada y prototípica (padre-madre-niño-perro-monovolumen-segunda residencia), recurso ampliamente utilizado por el género del *thriller* y el terror. Como el propio director sostiene (Haneke, 2001a), la identificación del punto de partida con el de tantos otros filmes en los que la violencia y el asesinato son protagonistas tiene como objetivo permitir que emerjan en la audiencia las mismas expectativas de espectacularidad que en aquéllos.

Sin embargo, a lo largo del desarrollo de la película vemos sistemáticamente vulnerados los principios coreográficos y el tempo propios del cine espectacular: movimientos frustrados, personajes impotentes, planos de larga duración en los que no sucede absolutamente nada (al menos según los criterios con que el cine de acción define la «acción»). De ahí la sensación de verismo que produce buena parte del relato, a la cual contribuye también el uso circunspecto de la elipsis, que es limitada y en ocasiones deliberadamente evitada.³ No estaríamos hablando tanto de ruptura narrativa como de que la acción que esperábamos ver siempre transcurre en otra parte.

Sobre esta ausencia de espectáculo al uso, se insertan situaciones en las que se interpela directamente al espectador y que tienen el efecto de romper la credulidad y la identificación con lo que en la pantalla se cuenta. Las más directas están protagonizadas por uno de los dos asesinos, el cual se dirige directamente a cámara en repetidas ocasiones para pedir la complicidad del público en su juego mortal, llegando a apelar a la duración que supuestamente debe tener una película comercial para prolongar la angustiada situación de los asaltados. La estrategia más sorprendente por inesperada es el rebobinado literal de un suceso entero que, mediante un mando de vídeo, lleva a cabo este mismo personaje, frustrando así de forma aun más clara las esperanzas que todavía pudiéramos abrigar de encontrarnos ante una película de acción.⁴

El distanciamiento que producen en el espectador estas interpelaciones directas y pausas de la acción es semejante y tiene un efecto similar al que, según Benjamin, Bertolt Brecht creaba en sus obras:

La interrupción de la acción, por cuya causa ha caracterizado Brecht su teatro como épico, opera constantemente en contra de una ilusión en el público. [...] [L]a interrupción no tiene aquí carácter estimulante sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome respecto de su papel (Benjamin, 1972:131).

Haneke es consciente de este efecto en el espectador. Mediante el empleo simultáneo de los recursos opuestos del verismo y de la evidencia de la ficción, como audiencia nos vemos alternativamente sumergidos en el relato y expulsados del mismo. Se produce un doble posicionamiento del sujeto espectador como participante y como observador de su propia participación, hecho que el director explica de la siguiente manera:

The construction of the film has to show the audience how open to manipulation they really are, and that's the difficult bit. It shows the audience "here you are, you are a voyeur", and

sadismo, es decir del control y subyugación del otro, es el ejercicio de la violencia y el sometimiento al que nos enfrentan en diferentes grados *Funny Games*, *Elephant* y *Bowling for Columbine*.

³ Otro aspecto que también acentúa el «realismo» del filme es la violación de ese pacto no escrito según el cual en las películas del género nunca mueren niños.

⁴ La escena «borrada» se trata de la única ocasión en que una de las víctimas realiza una acción no frustrada de ataque sobre los atacantes, y también la única en que vemos dentro de plano la muerte de algún personaje (con disparo ruidoso, potente retroceso del cuerpo del actor que supuestamente recibe el impacto y sangre incluidos, es decir algunos de los códigos típicos del cine de acción). También fue la que en Cannes levantó los aplausos de la audiencia.

by doing so lifts you out the action. Then it shows you back into the thick of it again so you have this continual shift in perspective (Haneke, 2001 a).

Como ya se apunta en la anterior reflexión del director, esta interpelación constituye de hecho una acusación que recae sobre el espectador:

The question is about the way the audience is involved in violence but without experiencing any sense of guilt. The cinema of violence lives for this sense of being involved in watching violence but without any sense of guilt about that process (Íbid.).

Pero fueran cuales fueran las expectativas del voyeur, éstas se ven decepcionadas una y otra vez porque todo lo que «esperábamos» ver sucede en otra parte: la desnudez de la madre, la muerte del hijo, el acuchillamiento del padre, su posterior asesinato, etc. Esto no significa que lo que sí vemos dentro del encuadre sea menos terrible. La tortura y la muerte que vemos reflejadas en el rostro de la madre son tan angustiosas como la visión directa de las mismas. E inquietante es también la placidez del asesino que abre la nevera buscando algo de cena mientras suenan los disparos en el salón. No hay ningún escape para la mirada del espectador porque ésta se ve constantemente enfrentada a un espejo.

En una entrevista se le comentó a Haneke que sus películas eran inquietantes porque no muestran directamente los acontecimientos que representan, y que aunque a veces se ha criticado la violencia de sus filmes, ésta suele acontecer fuera de la pantalla. Su respuesta fue la siguiente:

Because I use your fantasy. I think it's one of the most important things for a filmmaker: to use the fantasy of the viewer. The audience has to make their own film, and whatever I show means diminishing the fantasy of the viewer (Haneke, 2001 b).

De modo que lo que no vemos que sucede, pero sabemos que sucede, nos resulta más o menos angustiante según lo horrible que sea el monstruo que nuestra imaginación (o nuestro entrenamiento cinematográfico) es capaz de producir.

Esta utilización de la fantasía está relacionada con la puesta en evidencia del voyeurismo de una audiencia acostumbrada al cine espectacular, insensibilizada por la violencia que en él se representa ya de forma truculenta ya festiva. Pero también se introduce otro argumento: en la misma entrevista se comenta que sus películas parecen construirse a partir de los momentos que la mayoría de los filmes dejan fuera, como las pausas incómodas y los momentos anteriores o posteriores a determinados acontecimientos más que los acontecimientos mismos, y que esto hace que esquiven el sensacionalismo a pesar de tratar de sucesos potencialmente sensacionalistas. Haneke responde:

It's actually out of respect for the importance of what happens there. It's, of course, very tempting, if you don't have that kind of respect, to just sit on that spectacular event, and that's what a lot of Hollywood films do. For example, if you take *Schindler's List* and you have that shower scene. I think it's absolutely disgusting to show that. One must not show such things (Íbid.).

Una afirmación como ésta a buen seguro puede rebatirse fundadamente desde un punto de vista cinematográfico o narrativo, incluso habría quien lo tacharía de mojigata,⁵ pero se trata de un argumento que devuelve de lleno el cine al ámbito de la moral, es decir de la acción humana y de la responsabilidad que supone la toma de decisiones que implican a otros sujetos. Por ello retomaré el hilo de este debate en la última parte de artículo cuando me refiera de nuevo a lo que la investigación en ciencias sociales puede aprender del cine.

La construcción del sujeto autorial en *Bowling for Columbine* y *Elephant*

⁵ Aunque no es una línea argumental que tenga ahora ocasión de seguir con la atención que se merece, nos podríamos preguntar también si la violencia (o lo que quiera que sea susceptible de inspirar respeto) debe permanecer fuera de la pantalla a perpetuidad, o si esto no puede acabar convirtiéndose en un convencionalismo como cualquier otro. Dicho de otro modo ¿cuándo y por qué es necesario el empleo del fuera de campo?

A estas alturas sería ingenuo suponer que la comparación entre *Bowling for Columbine* y *Elephant* es algo original. Sin embargo, para el caso que me ocupa quisiera centrarme en un matiz concreto del que ha sido el argumento más frecuente para relacionar ambas películas: la diferencia en su representación (e interpretación) de la matanza que tuvo lugar en el instituto de Columbine el 20 de abril de 1999. El matiz que me ocupa es la diversa construcción del sujeto enunciador en cada una de las narraciones, divergencia que en parte motiva su dispar representación de la violencia. Al igual que en el caso anterior, mi comentario no es tanto cinematográfico como teórico, de modo que en absoluto se trata de abundar en la calidad de *Bowling for Columbine* y *Elephant* como películas, sino de considerar las herramientas narrativas que pueden proporcionar a la hora de relatar un proceso de investigación etnográfica.

El sujeto enunciador centrado e íntegro en Bowling for Columbine

En el caso de *Bowling for Columbine* se adopta un formato documental inconfundible: elementos como la cámara al hombro, las entrevistas a sujetos relacionados con el tema o la aportación masiva de datos la acercan incluso al reportaje periodístico. Pero allí donde el reportaje hace de la objetividad y de la «desaparición» del enunciador uno de sus rasgos característicos, el director Michael Moore llena todo el espacio del relato. No se trata sólo de que le veamos literalmente en la pantalla o de que sus opiniones y juicios sean expresados de forma explícita en todo momento; su punto de vista, entendido no ahora como opinión sino como posición de sujeto, determina implícitamente el desarrollo del filme, lo que se aparece en él y lo que no, y cómo se representa lo que aparece.

Podríamos decir que el sujeto enunciador que el relato pretendidamente objetivo reduce a la inmaterialidad de un punto matemático, pero omnisciente, que en modo alguno afecta lo representado, ha pasado a ser reconocido con una plenitud aplastante. El narrador existe y no es neutro sino que está posicionado. Pero se trata de un sujeto íntegro, centrado y omnipotente, que tiñe la realidad del color del cristal con que mira. Este hecho afecta a la representación y explicación⁶ de la violencia que produce la película, pero también, y esto importa más para el argumento que intento construir, a la relación que se establece entre el autor y los sujetos que aparecen en el filme.

La cámara de *Bowling for Columbine* aborda y cuestiona a individuos que son juzgados inocentes o culpables por su objetivo persistente. Los planos se cierran sobre los rostros de quienes experimentan la ordalía de la mirada de la cámara, que es a la vez la del director y la nuestra. El propio Moore interpela a los entrevistados sabiendo de antemano lo que quiere conseguir de ellos: el gesto doloroso de una víctima, un acto de denuncia, una muestra de inocencia, la confirmación de una culpabilidad. Nos vemos así erigidos en jueces de las acciones ajenas y nuestro ojo se convierte en el del voyeur-inquisidor dispuesto a desentrañar las intenciones más íntimas de aquel sobre quien se posa. Esta mirada se aproxima a la del etnógrafo voyeur que Denzin criticaba, precisamente con dos ejemplos fílmicos:

Consider two of cinema's classic voyeurs, Hitchcock's L. B. Jeffries in *Rear Window* (1954) and Francis Ford Coppola's Harry Caul in *The Conversation* (1974). Both men, as ethnographic voyeurs, had multiple sightings and recordings of their subject's actions (and speech, for Harry). Neither man could prevent evil (a murder) from occurring, and neither understood the motives of the murderers. Their visual and ocular epistemologies rendered them impotent. They were men obsessed with the technological gaze that turned their subjects into objects (Denzin, op.cit.:35).

En esta cita se pone de relieve una vez más la equiparación de lo que Denzin denomina epistemología ocular⁷ con la vigilancia, así como su posición acerca de los registros visuales (o

⁶ Como veremos, en Moore siempre existe una explicación o interpretación de los hechos. Mi discusión de la película prescinde de la validez de dicha explicación para centrarse en el modo de enunciación de la misma.

⁷ Es relevante el hecho de que Denzin hable de «epistemología ocular». Esta connotación casi fisiológica de la mirada que entraña el término «ocular» parece centrar su crítica del proyecto moderno sobre la idea de una visión «biológica» absoluta, totalizadora, pretendidamente atemporal y objetiva. Sin embargo, otras perspectivas menos penalizadoras de la mirada han señalado las diferencias entre visión y visualidad y han abundado en los aspectos sociales, históricos de ésta última, reconociendo su parcialidad pero no por ello descartándola como forma de conocimiento (Foster, 1988).

sonoros) de la realidad. La fe que el etnógrafo-voyeur pone en ellos como garantía de una representación total y objetiva de la realidad se verá siempre decepcionada porque:

[a]s ethnographers invested the records of visual perception with the power of truth, truth itself became an unstable phenomenon, dependent on the viewer's interpretive framework for its empirical grounding (Íbid.).

Aunque ciertamente no se puede decir que *Bowling for Columbine* pretenda pasar por objetiva, ni que el marco interpretativo del observador no quede evidenciado, la mirada inquisitiva y la cualidad probatoria que se da a lo que aparece representado en el filme la sitúan cerca del voyeurismo atacado por Denzin. Me permitiré ahora una pequeña digresión acerca de la objetividad y de la actitud ante la vigilancia en *Bowling for Columbine*, ya que la relación entre la cita de Denzin y la película de Moore no es sencilla.

En primer lugar, en cuanto a la objetividad queda claro que Moore no oculta su particular posición ante los hechos que relata. De modo que no parece posible acusarle de pretender invisibilizarse como sujeto enunciador. Además, Moore no expone un conjunto de creencias a modo de prejuicios a la espera de que nos los creamos sin más, sino que construye un entramado de relaciones entre los hechos el cual constituye el argumento probatorio de lo que el autor defiende. Ahora bien, el problema es si tienen cabida otras miradas o interpretaciones de los hechos expuestos, si se construye un diálogo en igualdad de condiciones entre la voz autoral y otras voces posibles.

Por otro lado, el fragmento reproducido del texto de Denzin señala la impotencia de los dos voyeurs fílmicos para evitar los crímenes investigados a pesar de sus dispositivos tecnológicos de vigilancia. Y de hecho, Moore plantea una reflexión semejante, aunque más literal, cuando pone de manifiesto la inutilidad y lo esperpéntico de las medidas de seguridad que se propone tomar en los institutos después del suceso de Columbine. El espectador no puede por menos que sentir incredulidad ante el vídeo promocional en que un adolescente extrae un arsenal entero de entre sus anchas prendas deportivas. No podemos creer que la ropa más estrecha pueda tener efecto alguno sobre la violencia en los institutos.

Aun teniendo presentes estas reservas, y volviendo al tema que me ocupa, lo que sí cabe preguntarse es si la mirada de *Bowling for Columbine* no ha transformado, en términos de Denzin, a «sus sujetos en objetos» al convertirlos en piezas de un argumento determinado por la todopoderosa presencia del autor. Como decía hace un momento, no parece producirse un diálogo genuino entre las diversas miradas que pudieran darse alrededor del objeto de estudio y este es un problema que como investigadores en ciencias sociales debemos enfrentar de otro modo.

El sujeto enunciador débil y difuso en Elephant

El caso de *Elephant* parecería el ejemplo contrario de lo que acabo de decir. Desde el primer momento del filme, la mirada que articula la narración adopta una posición más fragmentada y difusa. Durante la primera parte de la película nos sumergimos en la banalidad de un día escolar cualquiera, que acaba revelándonos el horror que abriga lo cotidiano, o lo banal que puede llegar a ser el horror. De este modo el eje del relato se descentra de lo que podríamos creer que es el asunto principal: la masacre que sabemos que se va a cometer en el instituto. A pesar de que ésta es sin duda horrible, se introduce la sospecha de que el día a día más común contiene también monstruosidades, quizás pequeñas, a menudo inadvertidas o «normalizadas», a veces perpetradas por nosotros mismos, pero no por ello menos letales.

Para construir este relato, Van Sant esquivo los códigos del documental (no nos dejemos engañar por el hecho de que la mayoría de personajes lleven el mismo nombre que los actores que los interpretan). No hay uso de la cámara al hombro, no hay testimonios ni información contrastada, sino que se trata de una mirada claramente ficcionalizada, que a veces se permite incluso el uso de la ralentización de la imagen para hacer breves subrayados en la acción. El uso de esta cámara fluida, casi flotante, otorga a la película una cualidad onírica a todo lo largo de su desarrollo, hasta en los momentos más violentos. Por otro lado, una aproximación «débil» a los

hechos, que no busca explicación ni tampoco es particularmente acusadora, refuerza el efecto de distancia que pudiera provocar el uso de la cámara descrito.

El transcurso del día escolar se reconstruye una y otra vez para seguir los pasos de cada uno de los protagonistas, en un constante ir y venir en el tiempo y el espacio. Se ha convertido en algo convencional hablar de *Rashomon* cuando vemos el mismo hecho desde el punto de vista de varios personajes, pero en el caso de *Elephant* hay que señalar que la traslación de la perspectiva no supone una interpretación distinta de lo sucedido (principalmente por que no hay interpretación alguna en el filme). De hecho este recurso parece tener como finalidad mostrar los itinerarios de los personajes por los pasillos del instituto y los entrecruzamientos de sus trayectorias, mostrando así la red colectiva, pero no totalizadora, no coherente, que construye la vida escolar. Incluso podría decirse que nos encontramos ante un ejemplo de lo que comentaba Haneke acerca de mostrar los momentos periféricos a un acontecimiento más que el acontecimiento mismo.

El narrador en *Elephant* queda así fragmentado o diluido en esta red de encuentros a veces fortuitos y no llega a condensarse filmicamente en una mirada autorial fuerte que determine el transcurso el relato.⁸ Pero aunque la presencia del narrador se debilite, tampoco podemos decir que su desmaterialización y (casi) desaparición tenga como objetivo la pretensión de objetividad y omnisciencia. Por el contrario, se produce una retirada de la mirada indagadora y se renuncia a comprender las motivaciones profundas de los sujetos, en el supuesto de que las haya. El hilo del argumento para de mano en mano (o de mirada en mirada) y nunca penetra en el interior de los personajes ni emite juicio alguno.⁹

Por otro lado la expresión seguir los pasos que he utilizado antes no es sólo figurada sino que en *Elephant* deviene literal: la cámara realiza interminables seguimientos tras de los adolescentes sin superarlos nunca. Esta estrategia visual puede interpretarse como una metáfora de la posición de la mirada del narrador respecto de la de los sujetos representados, a los que rara vez se impone. La cámara-narración se deja llevar por la trayectoria que establecen los pasos ajenos y su entrelazamiento. El punto de vista se sitúa detrás de los jóvenes privilegiando en esos momentos la mirada del otro por encima de la propia, oscureciendo sus «intenciones» para el espectador, y para el propio narrador, al vedarnos la visión del rostro durante esos desplazamientos. Es precisamente esta circunspección en la representación del sujeto y de las situaciones lo que creo que puede constituir una estrategia útil para la investigación en ciencias sociales.

Las lecciones del cine

Entiendo que el razonamiento que he intentado trazar hasta el momento pueda parecer sobredimensionado o incluso en exceso trascendente para hablar de la investigación etnográfica. O en el mejor de los casos una mirada más amable no vería la relación entre un campo y otro puesto que no es habitual que aquélla trate de asesinatos en serie o de matanzas en institutos, sino que cada vez más se sumerge en el estudio de los hechos cotidianos y próximos a nosotros sin pretender ya ni siquiera, como antaño, descubrir al Otro exótico. Pero como he indicado en diversos momentos en el texto, no es en el tema donde radica la utilidad de los ejemplos cinematográficos aportados.

⁸ Para evitar malentendidos, quiero subrayar que aunque el autor pueda trazar estrategias para ofrecer una representación debilitada de su mirada, es evidente que la construcción del relato, empezando por esa misma decisión de debilitar su presencia, corren de su cuenta. La desaparición del autor es otra cosa (Bourdieu, 1997; Foucault, 1990; Wolff, 1997).

⁹ Entro por un instante en argumentos que podrían calificarse de cinematográficos, a pesar de no ser este el enfoque de mi razonamiento, para decir que la película cede en complejidad en dos momentos: cuando aborda el perfil de los asesinos y cuando representa la matanza en sí. En el primer caso, el hecho de tratarse de la única ocasión en que accedemos a la habitación de uno de los jóvenes protagonistas rompe la reserva con que se había tratado hasta el momento su intimidad. Y lo que vemos en esa habitación, si bien da testimonio de una vida sin especiales disfunciones afectivas o materiales, no contribuye precisamente a desafiar los tópicos: compra de armas por Internet, video juegos violentos (pero por otra parte tan carentes de sentido que ningún aficionado real vería la gracia de jugar a ellos), aficiones artísticas frustradas, etc. En cuanto a la representación de la masacre, ésta peca de convencional salvo en el hecho de que dedique más tiempo a su periferia que a su centro. Es decir que no seguimos tanto a los dos causantes de la misma como a las personas que huyen de ella o se dirigen hacia ella, dando cuenta así de la extrañeza del hecho y evitando así también en cierta medida el exceso coreográfico.

El objetivo fundamental era rebatir y a la vez aceptar la crítica que plantea Denzin de una epistemología ocular. El aspecto de su razonamiento que requiere una discusión más urgente es la equiparación de esta epistemología visual («ocular», según Denzin) con el voyeurismo y la vigilancia, que sitúan al investigador en una posición de poder y privilegio. Los filmes comentados son un ejemplo de cómo es posible una mirada no totalizadora que respeta la complejidad de lo observado sin pretender desentrañar una supuesta verdad objetiva ni imponer la propia versión de los hechos.

Pero esto no significa que podamos lavarnos las manos y descansar tranquilos. También hay que enfrentarse al desafío que supone como si de una advertencia se tratase: en la investigación, más si tiene lugar en el seno de la academia, siempre es demasiado fácil deslizarse hacia el monólogo y hacia la creencia de que se está en posesión de la verdad. Para empezar, es necesario construir una idea diferente de mirada, como una forma de acercamiento y no de distancia, de identificación y no de vigilancia. Y es precisamente en un texto de orientación metodológica dedicado a la observación participante donde encontramos una definición que tiene en cuenta la diversidad de posiciones posibles en el campo de lo visual:

Contemplar la realidad significa dejarse penetrar por la imagen. Contemplar es poner al servicio de la imagen todos los sentidos hasta el punto de ser uno con aquello que se mira. Contemplar supone ir más allá de la imagen, implica superar los sentidos y dar paso al sentimiento. [...]

También hay miradas que buscan y concentran la atención visual de manera que nada pasa inadvertido al ojo que mira. Pero no se trata ya de fundirse con la imagen o con aquello que evoca. Hay miradas que controlan, buscan, espían. Son los ojos del poder. [...]

Observar es también una clase de mirada. Es un acto de voluntad consciente que selecciona una zona de la realidad para ver algo. Pero la mirada que observa no es vigía, centinela o carcelero. El ojo que observa busca en el entorno pero no prescinde de él. Así miran las ciencias sociales. (Guasch, 1997:9-10)

Contemplar, vigilar y observar son orientaciones distintas en el territorio de la mirada, pero no son las únicas que existen y es responsabilidad del investigador o investigadora tomar posición en ese mapa. El argumento que he presentado sostiene que una manera de resistir el impulso voyeur y panóptico de la mirada en ciencias sociales consiste en aprender las lecciones del cine y, entre otras estrategias narrativas, recurrir al fuera de campo y a una debilitación del sujeto enunciator.

Son dos vías para evitar que el discurso de la investigación pretenda por un lado abarcar totalmente la realidad y por otro proyecte las creencias del investigador sobre lo estudiado. El fuera de campo nos permite respetar la integridad de los sujetos y el delicado equilibrio de los procesos sociales e interpersonales. La relativa desmaterialización y «debilitación» de la mirada autorial permite el diálogo con los sujetos representados. Pero pese a tratarse de estrategias fundamentalmente narrativas, al mismo tiempo mantienen abierta la posibilidad de relacionarse con un «ahí fuera» Porque si bien es necesaria una crítica y una resistencia frente a la tradición positivista en ciencias sociales, no me parece mejor caer en una concepción predominantemente retórica de la investigación.¹⁰

Reducir nuestra relación con el mundo y nuestra capacidad para conocerlo a una construcción textual sólo invierte la polaridad sujeto-objeto sin desafiar su fundamento. Donde antes teníamos una creencia ingenua en la posibilidad de conocer objetiva y absolutamente la realidad, sin mediaciones ni relativismos, ahora tenemos un artículo de fe según el cual esa realidad es y siempre será inaccesible para la mente humana; a lo sumo podremos disponer de representaciones de la misma que en ningún momento debemos confundir con su referente. (Otra cosa sería averiguar cómo pudimos construir esas representaciones si no teníamos acceso a esa «realidad»¹¹).

¹⁰ A este respecto parece haberse convertido en un lugar común citar a Clifford y Marcus (1991) aunque éstos en ningún momento afirman que sólo existan representaciones o textos de la realidad, sino que reconocen la importancia de las estrategias retóricas en la construcción de informes antropológicos verosímiles. No puedo estar más de acuerdo.

¹¹ Bruno Latour es autor de excelentes discusiones acerca del positivismo, de la separación sujeto-objeto y de la posibilidad de producir conocimiento sobre la realidad (Latour, 1991, 1992, 2001).

Como investigadora no puedo dejar de confiar en que es posible aventurar comprensiones de la realidad, por parciales e inestables que sean. También confío en que en mi relato la retórica sea una herramienta para el diálogo y no una trampa que cierre la narración sobre sí misma convirtiéndola en un dispositivo autosuficiente. Finalmente también me planteo como objetivo trascender los relatos egocéntricos centrados en el yo de la investigadora para entrar en una genuina relación dialógica y de aprendizaje mutuo con los sujetos que me permiten realizar la investigación entre ellos.

Sin embargo, como finalmente deberé presentar un informe para la academia, no puedo olvidar que las tesis doctorales son una especie idiosincrásica. ¿Puede acaso existir una investigación académica, visual o de otro tipo,¹² que deje «lo importante» fuera de campo? ¿Puede haber una investigación académica que permita más de un punto de vista, diferente del del investigador, y no sólo lo «tolere» o lo «consigne» sino que le dé plena e igual legitimidad? ¿Existe la posibilidad de presentar una tesis doctoral colectiva llena de espacios de no-representación? Aun más, ¿puede aceptarse la autonomía del texto fílmico dada la actual definición de investigación académica? Me inclino a pensar que no. Este tipo de investigación deberá esperar hasta otro momento. Pero tampoco desespero de la flexibilidad de los formatos académicos y creo que en nuestras manos está la posibilidad de transformar ese extraño género literario llamado tesis doctoral.

¹² A estas alturas debería ser evidente que todo lo dicho hasta ahora es aplicable no sólo a los informes en formato visual sino también a los escritos. La discusión se ha centrado en la «visualidad» y en la «mirada», no en la «imagen». Para un ejemplo de cómo un autor como Foucault, cuya producción fue siempre escrita, puede considerarse un «pensador audiovisual», véase Rajchman (1988).

Referencias:

- Benjamin, Walter (1972) El autor como productor. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid Taurus (1ª ed. 1934).
- Bourdieu, Pierre (1997) La ilusión biográfica. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama.
- Buck-Morss, Susan (1995) *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor.
- Clifford, James y George E. Marcus (eds.) (1991) *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar Universidad.
- Delgado, Manuel (1999) *El animal público*, Barcelona: Anagrama.
- Crary, Jonathan (1992) *Techniques of the Observer*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Denzin, Norman K. (1997) *Interpretive Ethnography*. Londres: SAGE.
- Foster, Hal (ed.) (1988) *Vision and Visuality*. Nueva York: Dia Art Foundation.
- Foucault, Michel (1990) *¿Qué es un autor?* Tlaxcala. Universidad Autónoma de Tlaxcala. (1ª ed. 1969).
- Guasch, Óscar (1997) Del arte de observar. *Observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Col. Cuadernos Metodológicos, nº 20
- Haneke, Michael (2001a) Entrevista con Trevor Johnston incluida en la edición inglesa en DVD de *Funny Games*. World Cinema Ltd., Tartan Video. Número de catálogo TVD 3319
- Haneke, Michael (2001b) Michael Haneke: The Bearded Prophet of "Code Inconnu" and "The Piano Teacher". Entrevista con Scott Foundas. *IndieWIRE* <http://www.indiewire.com/people/int_Haneke_Michael_011204.html>. (Consulta del 30/01/2004).
- Latour, Bruno (1991) *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie simétrique*. Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno (1992) *Ciencia en acción*. Barcelona: Labor.
- Latour, Bruno (2001) *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mulvey, Laura (1988) *Placer visual y cine narrativo*. Valencia y Minnesotta: Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV y Universidad de Minnesotta.
- Rajchman, John (1988) Foucault's Art of Seeing, *October*, 44, primavera (pp. 89-119).
- Wolff, Janet (1997) La muerte del autor. *La producción social del arte*. Madrid. Istmo.

Filmografía:

- Haneke, Michael (1997) *Funny Games*. Wega Film Produktions.
- Moore, Michael (2002) *Bowling for Columbine*. Alliance Atlantics- Salter Street Films-Dog Eat Dog Films.
- Van Sant, Gus (2003) *Elephant*. Meno Film Company- Blue Relief Inc.