

West Chester University

Digital Commons @ West Chester University

Anthropology & Sociology Faculty Publications

Anthropology & Sociology

2021

The Art of Ethnography in Troubled Times

Paul Stoller

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.wcupa.edu/anthrosoc_facpub



Part of the [Social and Cultural Anthropology Commons](#)



AIBR
**Revista de Antropología
Iberoamericana**
www.aibr.org
Volumen 16
Número 1
Enero - Abril 2021
Pp. 17 - 36

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

El arte de la etnografía en tiempos turbulentos

Paul Stoller
West Chester University

Traductor: Antonio Collado
Recibido: 27.07.2020
Aceptado: 15.11.2020
DOI: 10.11156/aibr.160102

RESUMEN

Muchos de nuestros métodos clásicos y de las convenciones de representación han quedado desfasados con la situación disfuncional social, política, ambiental y económica de nuestros tiempos. ¿Cómo podemos crear una representación que vaya más allá de la comunicación académica en un mundo turbulento? ¿Cómo podemos crear las «historias», lo que mantiene unida a la gente, para poder conectar con ella? Esta es la pregunta de partida en *El arte de la etnografía*, una idea que comienza con el texto *Eye and Mind*, de Maurice Merleau-Ponty. Este ensayo sugiere que la obra de arte es una manera de alcanzar una forma ilustrada de aquello que Michael Jackson llamó «el arte de la vida». Nos llega a través de la combinación de varios aspectos. Por ejemplo, del espacio y el tiempo, que están vivos en la memoria de las cosas, o el diálogo, que es una ventana a la personalidad de los personajes y les hace ser especiales. Vivimos tiempos turbulentos, pero también tiempos de adaptación en nuestros modos de representación, y esto supone una oportunidad de desarrollar el arte de la etnografía.

PALABRAS CLAVE

Arte, etnografía, tiempos turbulentos, vida.

THE ART OF ETHNOGRAPHY IN TROUBLED TIMES

ABSTRACT

Many of our longstanding set of methods and denotative conventions of representation are no longer in harmony with the state of contemporary social, political, environmental and economic dysfunction. How can we create a representation that goes beyond the academic communication in a troubled world? How can we create “stories”, which work as the glue that holds people together, in order to connect with them? This is the basic question in the Art of Ethnography, an idea that begins with Maurice Merleau-Ponty’s, in his essay *Eye and Mind*. This piece suggests that the work of art is a pathway to an embodied enlightenment that can enable us to practice what Michael Jackson has called “the art of life”. It is the result of several aspects. For example, space and place, which are alive with memory, or dialogue, which is a window into personality of the characters, since it defines the people we study and makes them particular. This is a moment of troubled times, but also a moment of adaptation to our modes of representation, and an opportunity to develop the Art of Ethnography.

KEY WORDS

Arts, Ethnography, troubled times, life.

El pasado mes de mayo, unos motoristas armados saquearon tiendas, robaron ganado y asesinaron a veinte personas en la región de Tillaberi, en Níger. Este ha sido el último hecho relacionado con un ciclo de dos años de violencia promovida por Al-Qaeda. La noticia me llenó de tristeza, puesto que pasé muchos años en la región de Tillaberi y albergo maravillosos recuerdos de un pueblo íntegro y gentil, de las amplias vistas del río Níger serpenteando a través de majestuosas dunas y montes de arenisca de planas cimas, del aroma de sus *kabob* (brochetas) cocinadas en improvisadas parrillas y con las que se te hacía la boca agua. Mi maestro, Adamu Jenitongo, vivía en una zona situada en lo alto de una duna en Tillaberi, donde tenían lugar innumerables rituales religiosos de fascinante belleza. Lo que en tiempos había sido una vida social caracterizada por una tolerancia generalizada, ha sido hoy reemplazado por fanatismo religioso.

La disfunción que ha hecho trizas el tejido social de Tillaberi, Níger, no es, por supuesto, un fenómeno aislado. Vivimos en un mundo en el que no se puede obviar el racismo sistémico, la discriminación étnica, la intolerancia religiosa, la desigualdad de ingresos, sin olvidar la devastación económica y social que ha traído la pandemia del coronavirus.

¿Cómo pueden los antropólogos enfrentarse a tales desafíos en estos tiempos turbulentos?

En este ensayo, sugiero que nos enfrentemos a nuestras obligaciones como académicos e investigadores y admitamos que nuestros aparentemente consolidados métodos y nuestras convenciones de representación ya no están en sintonía con el estado de convulsión social, política, medioambiental ni económica actual. En los meses venideros:

¿Seremos capaces de pagar nuestras facturas, alquileres, hipotecas?

¿Podremos alimentar a nuestros hijos y mantenerlos a salvo?

¿Se infectarán nuestros seres queridos con la covid-19? Y, si esto sucede, ¿sobrevivirán?

En Antropología sabemos mucho de estos dilemas existenciales, pero debido a nuestra confianza ciega en los métodos establecidos de representación, hay que reconocer que a menudo nuestras percepciones suscitan un interés limitado, tan limitado como su aplicación. Para hacer frente a los desafíos existenciales de los tiempos contemporáneos, propongo que los antropólogos nos sumerjamos en el arte de la etnografía, en la que los etnógrafos articulan con cierta sensualidad las dimensiones de localidad, lenguaje y carácter. Haciendo uso de técnicas cinematográficas, poéticas y de la ficción, etnógrafos creativos e inspirados son capaces de articular narrativas etnográficas, ya sea a través de textos o de filmaciones, de tal forma que conectan al público con las idiosincrasias de las gentes y sus

lugares. Yo sostengo que, si hacemos esto, una etnografía artística, tenemos la capacidad de poder mostrar a la esfera pública una sabiduría llena de matices, el fundamento en sí de la mirada antropológica. Esa sabiduría puede marcar un rumbo que finalmente conduzca a un cambio significativo y a la justicia social. En nuestras actuales circunstancias, es posible que solo sea capaz de hacer trabajo de campo virtual en Tillaberi y Nueva York, pero, como todos los antropólogos, puedo producir una etnografía artística que muestre la inspiradora resiliencia de los seres humanos en el mundo.

Eye and Mind

A mi entender, el arte de la etnografía comienza con un breve texto de Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, indiscutiblemente uno de los ensayos filosóficos más influyentes del siglo XX. En él, el gran fenomenólogo sugiere que la obra de arte es el camino hacia una iluminación encarnada que nos puede capacitar para practicar lo que Michael Jackson (2016b) ha llamado «el arte de la vida». La premisa fundamental de *Eye and Mind* es que la naturaleza, tal y como el artista Paul Cézanne sugirió, está en el interior. Conocer la naturaleza es, por tanto, conocer la textura del espacio interior. Como Merleau-Ponty (1964: 22) escribió: «*la calidad, la luz, el color y la profundidad que están ante nosotros, están ahí solo porque despiertan un eco en nuestro cuerpo y porque nuestro cuerpo les da la bienvenida*». Tal orientación es una crítica al positivismo científico. Para Merleau-Ponty y Cézanne hay una realidad interior de las cosas que complementa la realidad «objetiva» que los estudiosos han extraído a través de sus observaciones del mundo. La puesta en práctica de esta dimensión interna de las cosas en forma de hipótesis, fórmulas y leyes nos condena a una comprensión superficial de los mundos físicos y sociales. Merleau-Ponty creía que el pintor es el guía hacia lo que él llamaba el «there is». El pintor saborea la vida que reside en la dimensión interna de las cosas. De hecho, el pintor, así como otros artistas, siente las «reverberaciones» que pueden crear conciencia en el ojo y el espíritu de la persona que se enfrenta al esplendor sensorial del mundo.

Los escritos de Merleau-Ponty acerca del arte no son un vago viaje místico hacia lo invisible o lo sensorialmente inconsciente. En *Eye and Mind* sugiere que los artistas son nuestros guías hacia el «there is», porque abren su ser al mundo. «*De hecho, no podemos imaginar cómo una mente podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como el artista transforma el mundo en pinturas*» (Merleau-Ponty, 1964: 16).

Dicho de otro modo, el acto de pintar es una metáfora de sentir el mundo desde dentro. Esta idea la recalca el gran pintor suizo Paul Klee en *The Paul Klee Notebooks*, en los que el gran artista escribió:

En un bosque, he sentido varias veces que no era yo quien miraba al bosque. Algunos días sentí que eran los árboles los que me miraban. Yo estaba ahí, escuchando... Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo en vez de querer traspasarlo él... Yo espero estar sumergido interiormente, enterrado. Quizá pinte para surgir (Charbonnier, 1959, citado en Merleau-Ponty, 1964: 31).

¿Están los artistas a solas con sus sentimientos más internos? Merleau-Ponty traza un camino hacia un giro sensorial en nuestras observaciones y nuestras representaciones de esas observaciones. ¿Cómo hacemos inteligibles las indeterminaciones de la existencia? ¿Cómo podemos darles vida? Consideremos los pensamientos de Nietzsche acerca de la inteligibilidad científica. Él escribió que la misión de la ciencia:

[...] es hacer la existencia inteligible y por tanto justificada... Sócrates y sus sucesores, hasta nuestros días, han considerado todo tipo de logros morales y sentimentales: hechos nobles, compasión, autosacrificio, heroísmo... como derivados en último término de la dialéctica del conocimiento y, por tanto, enseñables... Pero la ciencia, espoleada por sus nociones enérgicas, se acerca irresistiblemente a esos límites exteriores donde el optimismo de la lógica se derrumba... Cuando el investigador, habiendo llegado hasta los límites la circunferencia, se da cuenta de cómo la lógica en ese lugar se enrosca sobre sí misma y se muerde su propia cola, le llega un nuevo tipo de percepción, una percepción trágica que requiere, para hacerla tolerable, el remedio del arte (1956: 93).

A través de Nietzsche, Cézanne y Klee, Merleau-Ponty sugiere que el discurso académico es limitado. La denotación o la narración tienen una capacidad limitada de describir la dimensión interna de la naturaleza o de los profundos recovecos de la existencia humana. La exploración profunda de la condición humana requiere, para Merleau-Ponty, el remedio del arte (evocación o exhibición). De hecho, Merleau-Ponty tiene mucho que decir acerca del poder de la evocación en el arte y en la prosa creativa.

Las palabras, las líneas y los colores que me expresan surgen de mí como si mis gestos me fueran arrancados por lo que yo quiero decir, cómo son mis gestos y lo que quiero hacer... En el arte de la prosa las palabras llevan al hablante y al oyente a un universo común a base de atraerlos a ambos hacia una nueva significación a través del poder de designar más allá de definiciones aceptadas (Merleau-Ponty, 1964: 139).

Merleau-Ponty (1969: 20) nos sugiere que... «*Las palabras más cargadas de filosofía no son necesariamente aquellas que contienen lo que dicen, sino aquellas que se abren más enérgicamente al ser, porque ellas transmiten más de cerca la vida del conjunto y hacen vibrar lo más cotidiano para nosotros hasta disociarlo*». De este modo, escritores —o pintores, también— usan lo que Merleau-Ponty llama «la voz indirecta» para evocar el «ser crudo y salvaje» del mundo.

La experiencia y la obra de arte

Tal como sugiere mi anterior resumen sobre la inestabilidad política, social y cultural en Tillaberi, Níger, vivimos en tiempos complejos e inestables. No hay respuestas claras y explícitas a los problemas intelectuales, políticos y sociales de la época actual. Dada la multiplicación/multiplicidad de «¿por qué?» y «por lo tanto» en nuestra vida contemporánea, ¿es todavía posible darle sentido a la condición humana? ¿Podemos captar lo *bruto* y el ser salvaje de Merleau-Ponty? Y, si somos capaces de experimentar tal reveladora y brutal conciencia, ¿hará más profunda nuestra sensibilidad, nuestra capacidad de entender los imponderables de vivir en el mundo? ¿Tienen los artistas y los antropólogos un papel que jugar en este esfuerzo contemporáneo? ¿Qué puede enseñarnos *Eye and Mind* de Merleau-Ponty acerca de enfrentarnos a la oscuridad que se ha extendido sobre nuestra vida social contemporánea? ¿Podemos exprimirle algunas gotas de bienestar al caos desenfrenado de la vida en sociedad? ¿Puede la perspectiva antropológica señalar un camino que dirija a una vida bien vivida? En dos de los últimos libros de Michael Jackson —uno sobre la reinención de la Antropología filosófica y el otro acerca del poder del arte a la hora de configurar los contornos de la vida social— el antropólogo-poeta explora estas inquietantes cuestiones con una poderosa perspicacia.

En *As Wide as the World Is Wise*, Jackson (2016a) explora con elegancia los espacios entre las cosas —espacios oscuros en los que los seres humanos están siempre, como diría Jacques Derrida, situados—. Estos son espacios que escapan a la ruda categorización. Son espacios desafiantes y no concretos, espacios que requieren la evocación del arte y del conocimiento artístico. Por eso, Jackson cita a Jacques Derrida:

El logocentrismo de la metafísica griega siempre estará perseguido... por lo «absolutamente otro» hasta el punto de que el *logos* nunca puede englobarlo todo. Siempre hay algo que se le escapa, algo diferente, algo distinto y opaco que se niega a ser totalizado en una identidad homogénea (Derrida, 1984: 117).

En este trabajo maravillosamente elaborado, Jackson es nuestro guía en esos espacios existenciales en los que, de acuerdo con Nietzsche, «la lógica se enrosca y muerde su propia cola». Estos son espacios diferentes y opacos. Después de más de 40 años de trabajo de campo en África occidental y Australia, después de una vida entera de lectura, reflexión y dedicada a escribir acerca de vivir en el mundo, Jackson describe cómo su experiencia lo dirige a seguir el sinuoso, no totalitario camino entre las cosas —entre el uno y los muchos, entre la identidad y la diferencia, entre nosotros mismos y los otros, entre lo personal y lo profesional, entre la creencia y la experiencia, entre el ser y el pensamiento, entre el destino y el libre albedrío, entre el centro y la periferia—. *As Wide as the World Is Wise* es un libro que ingeniosamente explora los espacios imaginativos entre la Antropología y la Filosofía. De hecho, en este libro tan rico, profundo y lleno de texturas, la erudición de Jackson demuestra con elocuencia cómo la valiosa especificidad que caracteriza la etnografía enriquece nuestro pensamiento. Consideremos este pasaje que nos invita a la reflexión:

¿No son la Filosofía y la Antropología también formas de crear apariencias, ya sea de orden y comprensión, que nos proporcionan un sentido de adquisición en el escurridizo rostro de la existencia humana? ¿Y no son los filósofos y antropólogos los primos alemanes de los héroes embaucadores que figuran en todas las tradiciones? (2016a: 50).

De hecho, Jackson aporta una plétora de ejemplos etnográficos y experienciales que demuestran cómo nuestros pensamientos antropológicos y filosóficos, volviendo otra vez a Derrida (1984), «*nunca engloban todo*», «*siempre hay algo que se escapa...*» (Jackson, 2016a: 117). Las cosas son siempre transitorias. Nuestra experiencia, sentimientos, pensamientos, están continuamente evolucionando. Nuestra realidad vivida es una que confunde la certeza de cada día. Todos estamos en un espacio intermedio, en un perpetuo «entre».

En la vida, nos encontramos en... una perpetua oscilación entre relacionarnos con el mundo y buscar distancia, descanso, o liberación de él. No importa qué lengua vernácula usemos para intentar capturar esta oscilación —la cabaña del filósofo, el campo abierto, el contraste entre la ciudad y el bosque, imágenes teológicas de la tierra y del más allá, tensiones existenciales entre el hogar y el mundo—, persiste el dilema acerca de cómo equilibrar y reconciliar estos imperativos que compiten entre ellos, o descubrir cómo puede uno vivir con su inconmensurabilidad (2016a: 204).

¿Cómo podemos vivir en la turbulencia intelectual y experiencial de ese permanente «estar entre medias»? ¿Cómo podemos ofrecer el fruto intelectual y existencial de cultivar lo que Keats llamó «capacidad nega-

tiva», la capacidad de vivir con la inconmensurabilidad, esa inexpressión incipiente de lo que ensancha la imaginación y enciende la chispa de la creatividad?

Jackson reflexiona sobre estas cuestiones en otro reciente trabajo, *The Work of Art* (2016b), en el que repiensa el libro de Durkheim *Las formas elementales de la vida religiosa* (1995) desde una perspectiva decididamente fenomenológica. Tomando como inspiración el antes citado *Eye and Mind* (Merleau-Ponty, 1964), Jackson navega entre la reflexión personal y una interpretación de un variado grupo de artistas, incluyendo las fascinantes producciones de artistas australianos aborígenes. A través de sus análisis y sus reflexiones personales, Jackson demuestra cómo el arte no es un elemento inerte de representación, sino una fuerza dinámica que puede transformar la vida. La obra de arte puede, entonces, capacitarnos para abrir nuestro ser al mundo, incitando a escritores y pintores a ver-pensar desde el interior.

Al final, Jackson va más allá del análisis de trabajos artísticos y escribir acerca del arte de la vida.

[...] El arte de la vida es, de este modo, el arte de hacer al mundo aparecer perennemente nuevo a través de lo que Rimbaud llamó «*un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos*» —un interminable juego entre claro y oscuro, amargo y dulce, sonido y silencio, duro y blando, acre y fragante—. Contrariamente a los inscritos hábitos de pensamiento, acción o percepción, el arte —ya sea gráfico, escultural, musical, verbal, gestual o kinésico— lleva consigo una afinación, una práctica, un juego de nuestras sensibilidades, que nos trae a un sitio que parece sobrepasar lo familiar, lo conocido, lo esperado; sorprendiéndonos, dejándonos sin respiración, abriendo nuestros ojos, transformando nuestro entendimiento y, al final, recreándonos a nosotros mismos (2016b: 186).

Entre las líneas de ese libro, Jackson demuestra que el arte puede transportarnos a los espacios creativos e imaginativos entre las cosas. Nos muestra cómo el arte puede volver a dar forma a nuestro ser en el mundo, transformando nuestra confusión interior en la externa belleza de la prosa, la poesía, el drama, la escultura y la pintura —obras, todas ellas, que nos emocionan—.

El arte de la etnografía

¿Pueden los antropólogos, muchos de los cuales han llevado a cabo extensas investigaciones etnográficas, seguir los oscuros y entrecruzados caminos en los desiertos del discurso académico y encontrar la ilumina-

ción? ¿Podemos nosotros, siguiendo las encarnadas percepciones de *Eye and Mind* de Merleau-Ponty y la sabiduría que encontramos en *The Work of Art* de Michael Jackson, abrazar el arte de la etnografía? Al final, ¿podemos aprender a transmitir al público nuestra importante y lentamente desarrollada perspectiva de la condición humana?

Muchos estudiosos reducen la etnografía a un conjunto de prácticas. Los etnógrafos, después de todo, dirigen trabajos de campo en una amplia variedad de situaciones. El trabajo de campo consiste en la celebrada, aunque conceptualmente imperfecta, noción de Malinowski de la observación participante —«estar allí»—. Tratar de observar mientras participas no es una hazaña sencilla. Aun así, miles de etnógrafos han puesto en práctica este método «oximorónico» mientras se esforzaban por llevar a cabo un censo, entablar entrevistas informales y semiformales, o estar presentes en rituales que podían fotografiar o filmar. Del mismo modo, los etnógrafos se supone que tienen que registrar sus observaciones participantes en notas de campo, algunas puramente observacionales, otras más personales. Estas notas de campo, combinadas con fotografías y filmaciones de campo se convierten en el fundamento para construir una representación. Al final, estos textos etnográficos o filmaciones contribuyen al registro etnográfico. ¿No es este el conjunto de procedimientos lo que nosotros enseñamos a nuestros estudiantes de posgrado?

Más allá del rígido conjunto de reglas que define la investigación etnográfica, la potencial distintividad de los textos etnográficos a menudo se pierde en la niebla de las expectativas institucionales. Lo «esperado» en una monografía antropológica es que tenga una introducción, un repaso a la literatura relevante sobre el tema, presentación de los datos, una discusión sobre los datos y una conclusión en la que la significancia disciplinaria del trabajo, que el autor ha establecido en la introducción, se ve reafirmada. Estas convicciones académicas de representación muy a menudo llevan a la producción de textos muy rimbombantes y con un atractivo muy limitado. Dadas las privaciones económicas de las editoriales contemporáneas, los editores ahora no están demasiado entusiasmados por publicar trabajos antropológicos.

Una forma de cambiar este dilema representacional es meterse en el arte de la etnografía en el que los escritores articulan seductoramente dimensiones de localidad, lenguaje y personaje. Tomando prestados los pensamientos de Merleau-Ponty y técnicas cinematográficas, poéticas y de ficción, etnógrafos creativos e inspirados pueden elaborar descripciones etnográficas tales que los lectores llegan a conocer las idiosincrasias dinámicas de la gente y el lugar. El hacer una etnografía artística tiene el po-

tencial de difundir por todas partes importantes y cuidadosamente elaboradas perspectivas antropológicas.

Espacio y lugar en la etnografía artística

Una etnografía artística puede darles vida a espacios y lugares etnográficos. Puede darles a los lectores un sentido de localidad —uno de los mayores regalos que la etnografía ofrece al mundo—. ¿Cómo pueden los escritores usar las palabras para describir sensualmente un paisaje, un muro, una carretera, una casa o una habitación? Para mí, los escritores deberían describir los espacios o los lugares como si estuvieran vivos —con sentimientos y recuerdos—. Aunque pueda parecer raro, los escritores deberían intentar permitir a la vista, los olores, los sonidos, las texturas de un espacio o un lugar dictar el cómo describirlos. Esta técnica es deudora de la que mencionamos anteriormente de Paul Klee, que hablaba de abrir su ser al bosque y pintarlo para «surgir». En este estilo pictórico de describir los espacios etnográficos, es importante resaltar las características sobresalientes. También es importante imaginar aquello de lo que ha sido testigo una habitación particular, una casa, un árbol, o un camino. Cuando recientemente observé un majestuoso baobab, que crece cerca del Instituto de Estudios Africanos en la Universidad de Ghana, en Legon, me pregunté por la historia de la que aquel árbol había sido testigo.

Situar una escena etnográfica de un modo sensual puede cautivar a los lectores, animar o empujar a los lectores contemporáneos a avanzar a la siguiente página. He aquí algunos ejemplos en los que escritores evocan espacios y lugares. Reflexionemos acerca de cómo James Agee, autor de *Now Let Us Praise Famous Men* (Agee y Evans, 1941), una etnografía de la vida rural en Alabama durante la depresión americana, describió la casa de un aparcerero:

Cada pocos minutos George se levantaba y abría la puerta unos centímetros más o menos y siempre se le mostraba la misma imagen; el final de aquel vestíbulo de barro bajo el agua, donde las planchas yacían a ras de suelo; la pared opuesta; la cocina abierta; hojas llevadas por el viento más allá de la ventana de la cocina; una parte del arcilloso patio trasero donde la lluvia caía, y caía, y caía como si quisiera reventarle la sesera a la tierra, y se quedaba de pie en una erizada y humeante hierba de un pie de alto... (1941: 365).

Un ejemplo más contemporáneo de un escenario etnográfico sensual, apasionado, nos llega de la mano de Anna Badkhen y su obra de no ficción creativa de 2018, *Fisherman's Blues: A West African Community at Sea*.

Veamos cómo Badkhen describe un amanecer en el mar cerca de Joal, el más grande puerto pesquero «artesano» de Senegal:

El amanecer se derrama a popa: lavanda, violeta, dorado. Como una melena las ondas recorren suavemente el océano hasta el horizonte. Los vientos espesan la niebla baja. El Sakhari Souare se desliza rumbo oeste-suroeste a toda velocidad, como rodando sobre seis pies de perezosas olas. El contorno de baobabs, eucaliptos y palmeras dum de la baja línea de costa resplandeciente a causa de la luz se va hundiendo en el mar. Sus morados cúmulos también se desvanecen. Negra contra el veteado este, un ave marina, una madrugadora, se descuelga de entre la niebla, saca algo del agua y se aleja. Los seis tripulantes de la piragua mantienen el equilibrio distribuidos en los travesaños y la cubierta de proa, clavan sus plantas desnudas en la resbaladiza madera, apoyándose unos contra otros, atentos al mar en busca de peces (2018, 1-2).

He aquí cómo intenté establecer sensualmente el escenario para mi etnografía de la posesión espiritual entre los *songhay*, *La fusión de los mundos* (Stoller, 1989):

¡Clac! Un ruido seco rompió el aire caliente y seco sobre Tillaberi. Otro «clac», seguido de un redoble y otro golpe-redoble-golpe, latió a través del aire inmóvil. Los sonidos parecían brotar de la duna que dominaba la escuela secundaria de la ciudad de mil personas, en su mayoría hablantes de Songhay, en la República de Níger.

El resonante *staccato* rompió el pegajoso aburrimiento de una tarde calurosa en la ciudad más calurosa de uno de los países más calurosos del mundo y, como una enorme mano, guio a los oyentes hacia la cima de la duna, al complejo de Adamu Jenitongo, para presenciar una ceremonia de posesión.

La cerca del recinto, de tallo de mijo de tres pies de altura, rodeaba las viviendas de Adamu Jenitongo: cuatro chozas de paja que parecían colmenas. En el umbral del recinto me saludó el zumbido agudo de un violín monocorde. En el interior vi a los tres bateristas sentados debajo de un toldo detrás de los tambores de calabaza. Aunque el toldo los protegía del sol abrasador de Níger, el sudor surcaba sus caras. Sus túnicas, sin mangas pegadas a sus cuerpos; blancas manchas de sal se habían secado en la superficie de sus ropajes de algodón negro. Continuaron con sus ritmos. Sentado detrás de ellos en un taburete estaba el violinista, vestido con una camisa roja que le cubría las rodillas. A pesar de la intensidad del calor y el ruido de la multitud, su rostro permaneció inexpresivo mientras hacía «llorar» a su instrumento (1989: 1).

La descripción sensual, hedonista, del lugar y el espacio es, entonces, un ingrediente clave en la receta de una etnografía artística. En el arte de la etnografía se evoca el «there is».

Diálogo en la etnografía artística

En la escritura creativa, ¿qué puede ser más difícil que elaborar un diálogo? La forma distintiva en la que una persona habla es una ventana a su carácter, sus motivaciones y sus estados emocionales. Por importante que sea, el diálogo creativo a menudo está ausente en los textos etnográficos. La conversación «informante» se relega habitualmente a los bloques de textos sangrados de las entrevistas transcritas, que generalmente no dan indicios de la idiosincrasia de la conversación «del informante». Además, la conversación «informante» a menudo se transforma en estilo indirecto, en el que la conversación «del informante» se resume en la prosa explicativa del etnógrafo (Geertz, 1988). En la etnografía artística, los estudiosos toman prestadas técnicas de diálogo de la ficción y de escritores creativos de no-ficción que las usan para transmitir información importante y desarrollar el personaje.

Pero, ¿es posible escribir un diálogo que capture perfectamente todos los aspectos del discurso de una persona? He descubierto que la elaboración del diálogo es el aspecto más desafiante a la hora de escribir ficción y etnografía. En mi experiencia, los africanos occidentales tienden a hablar entre sí con una compleja formalidad. Dependiendo de la hora del día, hay multitud de saludos formales. Las personas a menudo se refieren unas a otras de modo indirecto, incluso en un contexto de conversación. En lugar de llamarse unos a otros por su nombre, los interlocutores de África Occidental a menudo se abstienen de mencionar nombres. En cambio, podrían referirse al «hombre de Bonfebba», o «la sacerdotisa espiritual de Mehanna», o el «primo del herrero». Para un lector de los Estados Unidos, el Reino Unido o Francia, tal expresión puede parecer bastante confusa. Cuando escribí mi novela *The Sorcerer's Burden*, traté de replicar la formalidad del discurso de Songhay, lo que provocó la siguiente respuesta de un joven agente literario en la ciudad de Nueva York.

[...] leí gran parte de tu libro, y quería estar en contacto. El hecho es: creo que la idea, el escenario y la historia que hay aquí son realmente increíbles. Realmente interesante, diferente e intensa. Pero si te soy sincero, creo que hay algunos aspectos que se han convertido en grandes problemas para mí. Creo que el tono de Omar es meticuloso y perfecto, pero habla de la misma forma en la que piensa, que es seca y carente de emoción, y resulta que todos los demás hablan de la misma manera, educados y cuidadosos, de modo que parece como si solo hubiera una única voz, y eso es difícil para mí. Si el diálogo tuviera más chispa, más interactividad e individualidad, creo que este libro podría ser realmente, realmente grande. Sé que soy yo, y que otros pueden pensar de manera diferente, pero te digo una cosa — yo no escribo comentarios de este estilo a

menos que piense que la ocasión lo merezca. Así es que te deseo la mejor de las suertes, Paul (archivos del autor).

Aunque no me hizo gracia su arrogancia de novato, los comentarios me convencieron para buscar un punto medio en mi diálogo, lo que, al final, hizo que la novela fuera más accesible a un público más amplio.

Siempre es bueno leer un diálogo magistral. A continuación, os voy a mostrar un diálogo de Walter Mosley, un maestro del diálogo de ficción; de Joshua Hammer, que presenta un memorable diálogo de no-ficción creativa; y de Ruth Behar, una de nuestras mejores etnógrafas, que sabe cómo construir un diálogo con fuerza.

Walter Mosley escribe excelentes novelas negras. Su principal protagonista que aparece en muchos de sus libros es Easy Rawlins, un detective privado afroamericano que sabe unas cuantas cosas porque también ha visto unas cuantas cosas. En las novelas de Mosley, las tramas y caracterizaciones a menudo se articulan a través del diálogo. Aquí tenemos un breve ejemplo de su novela de 2005, *Cinnamon Kiss*, que muestra una conversación entre Easy Rawlins y Cynthia Aubec:

—Hola. Mi nombre es Ezekiel Rawlins. —Le tendí la mano.

Una amplia sonrisa se dibujó en su rostro, pero de alguna manera la alegría no llegó a reflejarse en sus ojos. Ella me estrechó la mano.

—¿Cómo puedo ayudarte?

—Soy un detective privado de Los Ángeles —dije—, me han contratado para encontrar a una mujer llamada Philomena Cargill...

—Cinnamon —dijo la mujer sin dudar—. La amiga de Axel.

—¿Axel Bowers?

—Sí. Es mi socio en esto.

—Ella miró alrededor de la tienda. Yo también lo hice.

—No es un negocio muy lucrativo —especulé.

La mujer se echó a reír. Fue una risa auténtica.

—Eso depende de lo que vea como ganancia, Sr. Rawlins. Axel y yo estamos comprometidos con ayudar a que las personas pobres reciban un trato justo por parte del sistema legal.

—¿Ambos son abogados?

—Sí —dijo—. Obtuve mi título en UCLA y Axel obtuvo el suyo al otro lado de la bahía, en Berkeley. Trabajé para el Estado durante un tiempo, pero no estaba a gusto. Cuando Axel me pidió que me uniera a él, aproveché la oportunidad.

—¿Cómo te llamas? —pregunté.

—Oh. Disculpe mis modales. Mi nombre es Cynthia Aubec.

—¿Francesa?

—Nací en Canadá —dijo—. Montreal (2005: 87-88).

Dense cuenta de cómo el diálogo de Mosley contiene tanto discurso como acción descriptiva y ambos se prestan a una fluida interacción.

El segundo ejemplo es un diálogo del impresionante trabajo de no ficción creativa de Joshua Hammer, *The Bad-Ass Librarians of Timbuktu* (2016), que describe cómo un hombre de Tombuctú, guardián de la colección de manuscritos antiguos de su familia, salvó esos textos irremplazables de las hogueras de los islamistas radicales que saquearon y ocuparon su legendaria ciudad. Aquí tenemos una conversación entre Haidara, el guardián antes mencionado, y algunos funcionarios libios, que representan a Muamar el Gadafi. Después de revisar los manuscritos, los funcionarios libios querían comprar la colección.

—Tenemos una propuesta para usted —dijeron.

—Les escucho —respondió Haidara.

—Queremos comprar todo lo que vemos aquí —se abrió un maletín, y le mostraron a Haidara fajos de billetes de diversos tipos de moneda.

—Gracias, pero no —dijo a los libios—. Nunca dijisteis que veníais aquí para intentar comprar los manuscritos.

—¿Qué quieres decir? Te pagaremos en la moneda que quieras.

—No están a la venta.

—¿Por qué no?

—Porque esto no es para mí. Esta es la herencia de Mali. Pertenece a una gran nación.

—Pero podemos garantizarte una vida acomodada para siempre.

—No —dijo (2016: 50-51).

Una vez más, el diálogo subraya el ritmo de una tensa interacción entre Haidara, el personaje central de la obra, y los funcionarios libios cargados de dinero en efectivo.

El tercer ejemplo es de la clásica memoria etnográfica de Ruth Behar, *The Vulnerable Observer* (1996). La conversación es entre Polonia, Rufi y Ruth Behar, y tiene lugar en la España rural. El tema es cómo amortajar un cadáver.

Polonia comenzó: «*Cuando lo hicimos con mi madre, nosotras [ella y su hermana] la amortajamos. También estaba Junta. Murió de noche, a las cuatro, a las tres o así de la mañana. La amortajamos entre nosotras tres, mi hermana, Junta y yo. Florencio [su cuñado] también estaba aquí, y mi marido también, lo cual era curioso, era fiesta*»

Rufi la interrumpió para hacer una pregunta general. «*Pero ¿cómo los lavaste?*»

Su madre se encogió de hombros. «*Pues los lavas*».

«*¿Con una toalla, una esponja?*»

«*Los lavas muy bien. No, nada, no significa nada, porque es un cuerpo normal*».

Rufi, haciendo el papel de etnógrafa, ofrece una explicación. «*¿Por qué los lavas, para que estén limpios cuando vayan al cielo?*» El celo de Rufi por interpretar y sacar conclusiones —tal vez porque me ofrece una imagen muy próxima a mí misma con mi traje de etnógrafa— me hace encogerme en mi asiento.

«*No lo sé. Esta es la costumbre*».

Rufi se vuelve hacia mí y dice: «*Es cultural, ¿verdad, Ruth?*»

Yo, haciendo lo mejor que puedo, interrumpo con un fragmento de información que he recogido de un testamento antiguo. «*Sí, costumbres. A veces los visten de monja o de monje*» (1996: 45).

En este breve diálogo, el lector no solo aprende algo sobre las costumbres funerarias de la España rural, sino también sobre las intrincadas complejidades del lugar del etnógrafo como sujeto en el campo.

Elaborando el carácter en la etnografía artística

Un elemento central de cualquier etnografía artística es el personaje. Con demasiada frecuencia, la gente en las etnografías permanece en segundo plano. ¿Qué aspecto tienen?

¿Qué características físicas poseen que los distinguen de otras personas? ¿Podría ser la forma de sus caras cuando tienen el ceño fruncido, hacen una mueca o sonríen? ¿Es su postura diferente? ¿Caminan rápidamente muy estirados, a saltitos o cojean? ¿No guardan bien el equilibrio? ¿Hablan de una forma particular? ¿Repiten una frase regularmente, una frase que es una ventana a su estado vital? Cuando los lectores hayan leído un texto etnográfico, ¿recordarán a las personas que se describen en el libro? En la etnografía artística, las palabras descriptivas, usadas con sensualidad, evocan la idiosincrasia del personaje para crear un retrato atractivo y difícil de olvidar. Aquí tenemos unos breves retratos, uno de la novela de 1995 de Michael Chabon, *Wonder Boys*; otro de la etnografía de la trashumancia *fulani* de Anna Badkhen, *Walking With Abel* (2015), y otro mío en lo que estoy trabajando ahora: *African Dreamscapes*.

He aquí una escena de *Wonder Boys*. Grady Tripp, un novelista prodigio que sufre el bloqueo de escritor, va al aeropuerto para encontrarse con su famoso agente literario Terry Crabtree.

«*Tripp*», dijo Crabtree, acercándose a mí con su mano libre extendida. Se dirigió a mí con los brazos abiertos para abrazarme y me aferré a él por un segundo o dos de más, con fuerza, tratando de determinar por la solidez de sus costillas si todavía me amaba. «*Qué bueno verte. ¿Cómo estás?*»

Lo solté y di un paso atrás. Crabtree tenía la habitual expresión de desprecio, sus ojos eran brillantes y su mirada dura, pero no parecía estar enfadado conmigo. Había dejado crecer su cabello a medida que envejecía; no como algunos hombres alrededor de los cuarenta que quieren ir a la moda y compensar cualquier incipiente calvicie, sino por una vanidad más pura e incontestable: tenía un hermoso y grueso cabello color castaño que le caía como una cortina impecable sobre sus hombros. Llevaba una gabardina bien cortada con cinturón de color verde oliva, bien ajustada sobre un elegante traje, un modelo italiano en seda metálica que era verde como el dorso de un billete de dólar, un par de mocasines de cuero tejido sin calcetines y unas gafas redondas de colegio que jamás había visto (1995: 7-8).

En *Walking With Abel*, Anna Badkhen describe a Fanta, una mujer *fulani* rural en Mali.

Fanta acurrucó las calabazas en sus manos y emprendió el camino hacia el sur, hacia Wereká. No se despidió; este era un ritual que realizaba cada dos días y no merecía tal ceremonia. Tampoco fue acelerando el paso poco a poco. Salió del campamento con paso rápido y constante que no cambió hasta que llegó a la aldea. Llevaba el mismo ritmo de su última caminata, y de sus caminatas anteriores, y el de su madre, y de todas las lecheras que se acuerdan y que habían dejado sus huellas en el camino antes que ella. Ella simplemente cogió ese paso, ese ritmo. Habría recogido una calabaza caída de la misma manera, o una piedra de afilar que le hubiera prestado a algún vecino.

Al principio, Fanta caminó con la mano derecha levantada para sostener las tapas de paja para que el viento no se las llevara. Después de cien pasos, el brazo y la muñeca se le durmieron y comenzaron a dolerle. Se detuvo y se sacudió la chancleta de plástico derecha y con los dedos de los pies recogió del suelo una piedra plana. Dobló la pierna derecha por la rodilla y se sostuvo sobre su pierna izquierda, sin doblarse ni inclinarse, sin mirar, extendió la mano por detrás con el brazo derecho y cogió la piedra del pie. El cuello perfectamente recto, las calabazas firmes en su cabeza. Había hecho esto mil veces antes. Su chal estampado con burbujas ondeaba contra su mejilla. Colocó la piedra en la tapa superior, dejó caer ambos brazos a sus costados como los de una marioneta y volvió a caminar. Alrededor de sus tobillos, la fría humedad de la noche surgía de los campos secos. Unos cuervos de varios colores saltaban sobre pequeños laberintos de estiércol (2015: 49-50).

Finalmente, aquí dejo una descripción de Amadu Zima, uno de mis mentores *songhay*, que vivía en el pueblo de Mehanna, en la orilla oeste del río Níger.

Una tarde, como la mayoría de mis tardes en Mehanna, fui al estudio de Alfageh Adboulaye para tener alguna conversación más sobre ciencia, curación y religión. En el camino, una vez más, vi a un anciano de pie junto a la puerta de su casa, que había sido hecha de una hoja de hojalata corrugada. Como era habitual, intercambiamos saludos cordiales. Esta vez, sin embargo, me indicó que me acercara. Parecía que alguna vez había sido un hombre alto. Pero la edad lo había doblado como la rama de un árbol empapada de agua. Profundas líneas cruzaban su cuadrada cara. Sus ojos blancos, amarillentos por años de exposición al polvo y al viento, estaban acuosos por la irritación. Incluso en ese terrible estado, sus ojos desprendían una profunda amabilidad.

- ¿Sabes?, te he estado observando.
- No lo sabía. ¿Vigilándome?
- Llevas muchos años viniendo por aquí.
- Cierto.
- Y siempre me has saludado con amabilidad y respeto. Asentí con la cabeza.
- Nunca me has pedido nada.
- Cierto.
- Sé tu nombre, pero tú no sabes el mío.
- Un momento de silencio llenó el espacio entre nosotros.
- Mí nombre es Amadu Zima. Me caes bien.
- Sin saber qué decir, me quedé en silencio.
- Entra en mi casa para que pueda contarte mi historia.

El anciano me invitó a su recinto, que era árido, no había ni un árbol, ni un arbusto, ni gallinas ni ovejas ni cabras, solo arena, tierra, algunos cuencos de hojalata dispersos, una tina de lavar y un hogar para el fuego al aire libre: tres piedras ennegrecidas, formando una pirámide sobre la cual descansaba una gran olla de hierro fundido. Había una casa rectangular de adobe para la esposa y la hija del anciano, que no estaban allí. Seguí al viejo hasta su casa, una choza cónica con una base de adobe cubierta por un techo de paja. Las gruesas paredes de la cabaña la mantenían fresca. Amadu Zima dormía en una cama individual con marco de metal y un colchón de paja. Nos sentamos en una estera de hojas de palma deshilachada que él había desenrollado en el centro de la cabaña. La suave y limpia arena de wadí hacía que el piso de la cabaña fuera suave y fresco.

En los tres ejemplos, el personaje se construye a través de la descripción física de la cara, los movimientos, la vestimenta, el habla y el espacio. También se construye a través de lo que se dice y no se dice, lo que se afirma y lo que se deja a la imaginación del lector.

El arte de vivir en el mundo

Siempre que visitaba París, intentaba hacerme con un sitio en las sesiones de la sala de proyección de Jean Rouch, que estaba sobre sus atestadas oficinas en el segundo piso del *Musée de L'Homme*. Cuando los jóvenes cineastas se las arreglaban para mostrarle a Rouch, maestro documentalista, sus películas inacabadas, invitaba habitualmente a una heterogénea variedad de personas: académicos, otros cineastas, un patrocinador ocasional del museo y uno o dos estudiantes, para comentar sobre la película en proyecto.

—Pero si yo no sé nada sobre cine —dijo uno de los invitados una vez en una de las sesiones de proyección.

—Eso es bueno —respondió Rouch—. No importa.

Después de la proyección, Rouch, que siempre se sentaba en la primera fila, se daba la vuelta, se ponía frente a sus invitados y alentaba una discusión: un apasionado debate sobre los tecnicismos de la película, la calidad del sonido, las técnicas de edición y los problemas de posproducción. La persona que había proclamado su ignorancia sobre cine encontró la película «poco inspiradora».

Rouch comenzó entonces a hacer preguntas que yo ya había escuchado antes.

—¿Dónde está la historia en esta película?

—¿Cómo puedes arreglar la historia?

—¿Qué puedes hacer para que la película conecte con el público? (Stoller, 2020).

Para Jean Rouch, la historia estaba siempre antes que la teoría. Eso no quiere decir que las teorías no sean útiles e importantes. Lo son. Lo que quiere decir es que, en el mundo de la ciencia, las teorías, dada la inestabilidad de las verdades científicas, tienen una breve vida útil. Sin embargo, debido a las antiguas teorías, parece que siempre volvemos a la historia, la base del registro etnográfico, que es el regalo antropológico para el mundo. Las narraciones que comprenden el registro etnográfico son textos y filmaciones que pueden, si están bien diseñados, permanecer abiertas al mundo. Como bien sabía Jean Rouch, las historias crean un vínculo entre el cineasta y el público o el autor y sus lectores. A través del poder de la evocación, las historias pueden empujarnos a tener nuevos pensamientos, construir nuevas realidades y tener nuevos sentimientos (Bruner, 1991). Son el catalizador del cambio social.

La historia, sagrada y profana, es quizá el principal elemento de cohesión en la vida humana. Una sociedad está compuesta de personas fragmentadas, con diferentes personalidades, objetivos y prioridades. ¿Qué nos conecta más allá de nuestros lazos de parentesco? Una historia... La historia es la fuerza contraria al desorden social, a la tendencia de las cosas a desmoronarse. La historia es el centro sin el cual el resto no puede sostenerse (Gottschall, 2012: 138).

De hecho, las historias son ventanas a través de las que encontramos la condición humana. Demuestran cómo estamos todos conectados. Ese es el poder de la historia. Esa es la obra de arte en etnografía.

Entonces, ¿cómo aprendes a elaborar una buena historia?

¿Por qué algunas filmaciones y/o textos etnográficos son más memorables que otros?

Merleau-Ponty y Michael Jackson podrían decir que las etnografías memorables son aquellas en las que la proyección sensual de la imagen, en prosa y cine, obliga al público a sentir el drama de la vida social. Historias que muestran poéticamente el entorno vivido y no vivido, que presentan un diálogo idiosincrásico y que subrayan que las vulnerabilidades del personaje tienen la capacidad de crear conexiones entre autores y audiencias. Esas tienen la capacidad de permanecer «abiertas al mundo».

Pero en el arte de la etnografía hay algo más profundamente existencial en juego.

A los ancianos de Songhay les encanta recitar el siguiente proverbio:

«*Kumba hinka ga charotarey numey*» (se necesitan dos manos para alimentar una amistad).

De hecho, la sensual evocación del espacio, el diálogo y el personaje presentan una condición necesaria, pero no suficiente, para elaborar el tipo de historias que comprenden una etnografía artística. Al final, la calidad artística de la etnografía depende menos de la técnica y más de cómo vives tu vida. ¿Vives el momento? ¿Caminas con confianza en tu camino? ¿«Abres los oídos» y escuchas a los ancianos? ¿Estás dispuesto a entrar en la estresante arena de la vulnerabilidad representacional? Estas elecciones vitales involucran a los etnógrafos con los demás y los capacitan para contar una buena historia. Para mí, la profundidad, la textura y el poder de permanencia de una película o un texto etnográfico emerge directamente de la profundidad de las relaciones que el etnógrafo ha desarrollado. No importa la sofisticación de la práctica técnica o el matiz filosófico, este principio engañosamente simple sienta las bases para el futuro de una etnografía artística, cuyas ideas trazan el rumbo para gestionar la turbulencia existencial y social de un mundo problemático. Como estu-

diosos, ¿no es nuestra obligación narrar creativamente estas penetrantes historias para endulzar la condición humana?

Se necesitan dos manos para alimentar una amistad.

Referencias

- Agee, J. y Evans, W. (1941). *And Now Let Us Praise Famous Men*. New York: Houghton Mifflin.
- Badkhen, A. (2018). *Fisherman's Blues: A West African Community at Sea*. New York: Riverhead Books.
- Badkhen, A. (2015). *Walking with Abel*. New York: Riverhead Books.
- Behar, R. (1996). *The Vulnerable Observer*. Boston: Beacon Press.
- Bruner, J. (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 18(1): 1-21.
- Chabon, M. (1995). *Wonder Boys*. New York: Picador.
- Charbonnier, G. (1959). *Le Monologue du peintre*. Paris: Julliard.
- Derrida, J. (1984). Deconstruction of the Other. Interview with Richard Kearney. En *Dialogues With Contemporary Continental Thinkers: The Phenomenology of Heritage*. R. Kearney, Ed. Manchester: Manchester University Press.
- Durkheim, E. (1995) [1912]. *The Elementary Forms of Religious Life* London: Allen and Unwin.
- Geertz, C. (1988). *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. New York: Polity Press.
- Gottschall, J. (2012). *The Storytelling Animal*. New York: Houghton-Mifflin.
- Hammer, J. (2016). *The Bad-Ass Librarians of Timbuktu*. New York: Simon and Shuster.
- Jackson, M.D. (2016a). *As Wide as the World Is Wise: Reinventing Philosophical Anthropology*. New York: Columbia University Press.
- Jackson, M.D. (2016b). *The Work of Art: Rethinking the Elementary Forms of Religious Life*. New York: Columbia University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1969). *La Prose du monde*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Mosley, W. (2005). *Cinnamon Kiss*. New York.
- Nietzsche, F. (1956) [1876]. *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music*. Garden City, NJ: Doubleday (Anchor Books).
- Stoller, P. (2020). Conclusion: The World According to Rouch. En *Routledge Handbook of Ethnographic Film and Video*. P. Vannini, Ed. New York: Routledge.
- Stoller, P. (2014). *Yaya's Story: The Quest for Well Being in the World*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stoller, P. (2008). *The Power of the Between: An Anthropological Odyssey*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stoller, P. (1989). *Fusion of the Worlds: An Ethnography of Possession Among the Songhay of Niger*. Chicago: The University of Chicago Press.