



Antípoda. Revista de Antropología y
Arqueología

ISSN: 1900-5407

antipoda@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Lipkau Henríquez, Elisa

LA MIRADA ERÓTICA. CUERPO Y PERFORMANCE EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, núm. 9, julio-diciembre, 2009, pp. 231-262

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81413110010>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA MIRADA ERÓTICA. CUERPO Y *PERFORMANCE* EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

Elisa Lipkau Henríquez*

elipkau@hotmail.com

elipkau@yahoo.com

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

RESUMEN Como Bill Nichols plantea (1991: 209), las emociones del etnógrafo en el campo etnográfico quedan constantemente guardadas en lo que él llama el “inconsciente antropológico”. En el presente texto abordo la relación entre el cuerpo —el del propio etnógrafo y los de sus sujetos—, *el performance* (o actuación) de todos ellos y la antropología visual como un amplio campo de estudios sobre la representación social. Así mismo, analizo la posibilidad de acercarnos a lo que Nichols llamó una *erótica de la mirada*, que conciba el cine como inscripción de una experiencia de interacción intercultural entre seres humanos y emotivos. Esta mirada puede tal vez ayudarnos a sobrepasar la distancia y jerarquía que tradicionalmente se ha establecido en algunas prácticas etnográficas y antropológicas, para ayudarnos a construir nuevos tipos de relaciones con nuestros sujetos, y, como propuso Jean Rouch en 1974, compartir la antropología.

PALABRAS CLAVE:

Antropología, imagen, cuerpo, *performance*, representación.

231

* Maestría en Antropología visual, Goldsmiths College, University of London. En los últimos años ha trabajado de manera independiente como realizadora y postproductora de video documental y *performance*. Actualmente imparte un taller de Antropología Visual y Análisis y Producción de Cine Etnográfico en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

ABSTRACT As Bill Nichols proposed (1991: 209), the ethnographer's emotions in the field are normally kept within what he called the "anthropological unconscious". In the present article I refer to the relationship between the body –that of the ethnographer and the ones of his/her subjects–, the performance of all of them, and visual anthropology as a vast field of study about social representation. In this sense, I analyze the possibility of reaching something Nichols called an "erotics of the gaze", which conceives film as the inscription of an experience of cultural interaction between human and sensitive beings. This gaze may help us overcome the distance and hierarchy that have been traditionally established in some ethnographic and anthropological practices, in order to help us build new types of relationships with our subjects and, as Jean Rouch said in 1974: "help us share anthropology".

KEY WORDS:

Anthropology, ethnographic film, body, representation and performance.

RESUMO Como Bill Nichols planteia (1991: 209), as emoções do etnógrafo no campo etnográfico ficam constantemente guardadas no que ele chama de "inconsciente antropológico". No presente texto quero falar da relação entre o corpo — o do próprio etnógrafo e os de seus sujeitos —, a performance (ou atuação) de todos eles e a antropologia visual como um amplo campo de estudos sobre a representação social. Ainda assim, analiso a possibilidade de nos acercarmos ao que Nichols chamou de uma erótica da mirada, que concebe o cinema como inscrição de uma experiência de interação intercultural entre seres humanos e emotivos. Esta mirada pode talvez ajudar-nos a superar a distância e hierarquia que, tradicionalmente, se tem estabelecido em algumas práticas etnográficas e antropológicas, para ajudar-nos a construir novos tipos de relações com nossos sujeitos e, como propôs Jean Rouch em 1974, compartilhar a antropologia.

PALAVRAS-CHAVE:

antropologia, imagem, corpo, *performance*, representação.

LA MIRADA ERÓTICA. CUERPO Y *PERFORMANCE* EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

Elisa Lipkau Henríquez

EN ESTAS LÍNEAS HABLO DE ENTABLAR “relaciones performáticas de interacción” que no dejen por fuera el lado emocional de la “realidad” y que nos ayuden a construir películas con intenciones antropológicas, que en verdad funcionen como declaraciones de amor. Y no me refiero aquí al amor erótico, en cuanto sexual, entre hombre y mujer, sino que me refiero al amor en términos de la humanidad o del planeta o a un amor incondicional; tal vez incluso sea mejor hablar entonces de *compasión*, pero este término conlleva en español interpretaciones cristianas a las que no deseo hacer referencia. No obstante, sí hablo en cierta medida más de una *caritas* o erotismo enfocado a la divinidad: lo que podríamos llamar un erotismo místico¹. Me refiero aquí más bien a que desde la antropología visual podemos construir películas que funcionen como declaraciones de amor hacia la humani-

233

¹ *Erotismo* es una palabra formada a partir del griego *eros* con que se designaba al amor apasionado unido con el deseo sensual. Tal sentimiento fue personificado en una deidad: *Eros*. La dicotomía entre el amor erótico y el amor romántico no es por lo general absoluta; ya en la Antigüedad los griegos tendían a distinguir entre el *eros* y el *ágape* (siendo el segundo el amor solidario y, pudiera decirse, romántico); tal distinción se tradujo al latín como la existente entre la *cupiditas* y la *caritas*. En las religiones y sistemas de creencias siempre está presente el erotismo, aunque se lo puede encontrar en dos facetas aparentemente muy opuestas: por ejemplo, en el cristianismo católico los textos místicos de san Juan de la Cruz y *Las Moradas* de santa Teresa de Ávila poseen una retórica llena de un sublimado erotismo dirigido a la deidad, mientras que en otras religiones (como las de los fenicios, mesopotámicos, etc.) existía una prostitución sagrada que llegó hasta la Grecia clásica. (Tomado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Erotismo>).

dad y en favor del entendimiento humano, y que, tal como propuso Jean Rouch en 1974, estas películas nos sirvan para dar voz a los sujetos de nuestras representaciones y “compartir la antropología”².

Pero esta “mirada erótica” implica relaciones performáticas que requieren de la participación entera de nuestros cuerpos y espíritus o conciencias en el “juego de la representación”, así como de una cercanía entre el sujeto y la comunidad representada, o lo que podríamos llamar observación participativa, la cual revela una tensión constante en el trabajo antropológico entre observación y participación (o provocación, de acuerdo con Rouch, por parte del etnógrafo) y de *performance* o actuación (un mostrarse) por parte del sujeto o los sujetos de la representación. La transformación que sufren el etnógrafo o los sujetos en el campo a raíz de la propia injerencia del etnógrafo tiene un carácter ritual (el *cine-trance*, según el concepto de Jean Rouch), y en ello reside su *performatividad*, de acuerdo con Richard Schechner.

Este artículo parte de la idea de David MacDougall de que las películas son como declaraciones de amor, en el sentido de que, más que representaciones de la realidad, el cine articula complejos intercambios de ideas, emociones y sensaciones que comúnmente quedan “fuera de cuadro” en los textos antropológicos y etnográficos tradicionales. Las emociones se dejan de lado para ser publicadas en otro tipo de textos, adyacentes a la etnografía, como el diario de Bronislaw Malinowsky, publicado más de treinta años después de la aparición de su famosa obra *Los argonautas del Pacífico occidental*, en 1922; tan sólo después de haber fallecido el autor, es decir, en 1967. Dicho diario, además, sería recibido con mucha polémica, sobre todo por el público especializado³.

Hacer cine es como una lente que concentra emociones de la experiencia diaria. Muchas películas son en verdad como declaraciones de amor, si tan sólo pudiésemos verlas así. (David MacDougall 1998: 54)

En el contexto actual de represión y miedo a tocarse, besarse o abrazarse debido a la pandemia de la gripe porcina, o a la pandemia del sida, este artículo constituye un manifiesto en favor de la reflexión sobre las relaciones emocionales con “los otros”, los sujetos de nuestras investigaciones sociales; algo categóricamente prohibido o considerado como *tabú* en la antropología tradicional⁴. Y no me refiero a la necesidad de entablar relaciones sexuales con nuestros

2 Para leer más sobre las ideas de Jean Rouch en torno a la antropología y el cine, ver “La antropología compartida: el performance en la mirada de Jean Rouch”, Elisa Lipkau, *Revista de Estudios Cinematográficos* del CUEC-UNAM, año 14, No. 32, septiembre-diciembre de 2008, pp. 84-90.

3 Ver las dos introducciones de Raymond Firth a la edición de Stanford University Press, 1989.

4 De acuerdo con la visión de Georges Bataille en *Erotism, Death and Sensuality*, es justamente la posibilidad de transgresión de lo prohibido lo que hace posible el erotismo (1962: 63).

“sujetos de estudio” pero sí a la necesidad de concebir la antropología, no como una ciencia objetiva y distante, sino como una práctica subjetiva y emotiva, donde estas emociones también deberían ser consideradas como parte de la investigación y no ser relegadas simplemente como algo que pueda obviarse o esconderse. Considero que es preciso ampliar la experiencia etnográfica del trabajo de campo, a través de una perspectiva más corporal y menos mental o solamente racional, sobre la realidad; buscar más la intuición como algo contenido en el cuerpo, para guiarnos en nuestras exploraciones etnográficas y filmicas: funcionando así nuestra joven disciplina de la antropología visual como catalizadora de experiencias interculturales y terapéuticas, que provoquen la comunicación entre diversos universos simbólicos.

Me planteo el cine no como representación de la realidad, sino como la inscripción de una experiencia de interacción corporal y emotiva, una *corporeización del conocimiento*, a través de la cual los sujetos inscriben su identidad y su cultura, en el video o la película, por medio de la creatividad y la intuición del etnógrafo-*videoasta*, con la participación de toda o una parte de la comunidad representada: resultando así la producción de la película en una experiencia que pueda implicar la transformación o al menos una transportación temporal, para todos los participantes⁵.

En la creación de nuevas estrategias sociales contra la represión y el odio, inculcados por los gobiernos y sistemas económicos del mundo, la imagen debe funcionar hoy como puente para provocar que las diversas culturas del planeta se “toquen” e intercambien sus “mundos” culturales, hablando simbólicamente y recordando al subcomandante insurgente Marcos del EZLN. Si Occidente ha utilizado la imagen por décadas para dominar y controlar a las diversas culturas del planeta, contra las que históricamente se ha puesto en oposición (aquellas no basadas en una idea de progreso sino en la de “tradición”), el cine se ha convertido en la actualidad, paradójicamente, para varias comunidades desplazadas y marginadas, exílicas y diaspóricas, o “migrantes”, como hoy se llaman, en un recurso vital para contrarrestar la influencia occidental en sus comunidades y defenderse contra las representaciones estereotípicas, la homogeneización y la opresión cultural, a través de la recreación de sus múltiples y periféricas identidades frente a los ojos del mundo, con el uso de estrategias *performáticas* y de video. Esta idea se articula con complejidad en mi última producción independiente, aunque apoyada por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, a través del taller de cine etnográfico que coordino actualmente en la misma: un documental recientemente concluido y titulado *Flor de matrimonio*, en

5 Para Richard Schechner el *performance* en cuanto *acción ritual* implica una transformación de los participantes, o al menos una transportación temporal a otros estados de conciencia (a otros personajes cuando se habla de teatro) o a otros estados de posición social, civil, política, etc., cuando se habla de rituales y *performances*-espectáculo (1985: 10).

torno a una ceremonia tradicional de matrimonio entre los otomíes o hñahñú, en el Valle del Mezquital, en Hidalgo, México. Pero regresaré a ello más adelante. Por ahora déjenme especificar desde dónde parto en este análisis.

PERSPECTIVA VS. METODOLOGÍA

Debido a mi propia formación en la maestría de Antropología Visual en la Universidad de Londres, pero también a mis antecedentes como productora independiente de *performances* históricos, principalmente en México⁶, así como a mi experiencia docente dentro de la producción audiovisual, en el presente trabajo recurro a varios autores anglosajones, en especial ingleses y americanos, para articular algunas ideas referentes a la teoría y el análisis del cine etnográfico, sus posibilidades y problemáticas; pero también recurro a las ideas de Jean Rouch, cine-etnógrafo francés que consideraba la antropología más como una provocación sobre la realidad que como mera observación o descripción de la misma (a raíz de la influencia de su maestro Marcel Griaule). Así mismo, retomo las ideas de Richard Schechner, cuya *teoría del performance* plantea interesantes intersecciones con el pensamiento del antropólogo francés, recientemente fallecido, y también echo mano de las aproximaciones críticas al cuerpo y su representación dentro de la antropología de teóricas feministas como Trinh T. Minh-ha y Fatima Tobing Rony.

Por último, esbozo algunas ideas sobre cómo dichas aproximaciones teóricas de la antropología visual se pueden aplicar al análisis de diversas producciones del *cine etnográfico* contemporáneo, tanto mexicano como internacional. Proceso que he venido llevando a cabo en mi trabajo como maestra de producción y análisis de cine etnográfico y antropología visual en los últimos cuatro años, tanto en el Centro de Capacitación Cinematográfica del INBA como en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, ambos centros de estudio ubicados en la ciudad de México. Igualmente, planteo mi aproximación a la ya amplia literatura sobre cuestiones de corporeidad, partiendo de la teoría del *embodiment* o corporeización del conocimiento, que han planteado varios autores en los últimos años, así como, principalmente, siguiendo el pensamiento del teórico de la representación, Bill Nichols, con respecto a la posibilidad de desarrollar una *mirada erótica* que implique en cierta medida esta corporeización de la experiencia cinematográfica y antropológica⁷.

6 Véase: PRESAGIOS y VISIONES, en torno a las profecías de la conquista de México, en el Museo del Templo Mayor, México D.F., Festival del Centro Histórico, 1997, 1999.

7 "En la teoría social sobre el cuerpo existen varias posturas para aproximarse al estudio del mismo. Una de ellas, la corporeización, o *embodiment*, postula que el cuerpo es el centro de toda actividad existencial, el sujeto de la percepción y generador, a su vez, de prácticas que inciden en las estructuras sociales" (Aguilar Ros, 2009: 29-42). El cine etnográfico es una corporeización del conocimiento, en la medida en que inscribe en el medio fílmico o digital una experiencia de interacción cultural entre diversos cuerpos o sujetos fílmicos.

INTRODUCCIÓN

Hamid Naficy (2001) explica –en su libro sobre lo que él llama el *Cine Acentuado*– la adopción de este medio en las últimas décadas por diversas comunidades exílicas y diaspóricas residentes en el Primer Mundo, principalmente en Estados Unidos y Canadá⁸. Este autor plantea cómo el celuloide (ahora podríamos hablar del video) ha sido adoptado por diversos cineastas (exiliados o migrantes), en su mayoría originarios de Europa oriental, para inscribir a través del mismo sus propias identidades redefinidas en sus películas; muchas de ellas producidas ya en los países receptores. Tanto para los emigrados políticos como para los económicos, la única forma de inscribir estas redefinidas identidades a través del cine ha sido por medio de estrategias *performáticas*. Por lo tanto, estas películas son una forma en la que ellos se presentan a sí mismos y a sus comunidades ante el mundo exterior; una forma en la que *memorializan* a sus comunidades y familias dentro del mundo globalizado, como una forma de revertir las dinámicas de poder creadas por las sociedades receptoras en las que viven (Naficy, 2001: 282); ya sea para hacer resistencia contra la homogeneización cultural y el racismo o para sobrevivir en la soledad de un mundo lejano, distanciado de su familia y tierras de origen.

Las formas en que estos realizadores se inscriben a sí mismos como una “presencia formativa” (*shaping presence*) en sus películas implican cuestiones estéticas y políticas, ya que las estrategias *performáticas* que utilizan cuestionan la retórica de transparencia y las narrativas realistas de la industria cinematográfica internacional, así como del llamado “cine etnográfico”. Esta experiencia del *cine acentuado*⁹ puede encontrar un paralelo en Latinoamérica, donde las comunidades indígenas y de origen africano están comenzando a utilizar el video, al menos, a través de realizadores que se acercan a ellos desde el cine o la antropología, para cuestionar y responder a la cultura mestiza dominante en México y exponer el abandono de sus tradiciones, debido a la influencia norteamericana, por la migración a Estados Unidos. Éste es el tema de la película *Flor de matrimonio*, a la cual me referí antes, en la cual Rafael, un indígena

8 Con “comunidades exílicas y diaspóricas” Hamid Naficy se refiere principalmente a las comunidades de Europa del este que han tenido que emigrar hacia otras regiones de Europa occidental o hacia Estados Unidos en las últimas tres décadas. Entre ellas, principalmente, se refiere a Armenia, de donde proviene el personaje principal de la película *Calendar* del realizador canadiense Atom Egoyan, y país de procedencia del propio realizador. Aunque las películas de Egoyan no son consideradas “etnográficas”, *Calendar* es, sin duda, una interesante aproximación a las problemáticas del contacto intercultural en el mundo contemporáneo de la “globalización”.

9 Hamid Naficy se refiere con “acentuado”, literalmente, al acento con que estos realizadores hablan el inglés y que presentan en sus películas, que simbólicamente representa su otredad dentro de los países donde han llegado a vivir. Un acento que normalmente ha podido ser problemático para ellos, a la hora de su adaptación a la nueva sociedad receptora, pero que el autor rescata como un “valor” agregado en sus películas y que se torna una característica estética de las mismas.

otomí de la comunidad de El Espíritu, en Hidalgo, al migrar a Estados Unidos (Nueva York) sueña que está en la iglesia de su pueblo entregando la ofrenda tradicional de matrimonio al santo patrono, y por ello regresa a México para realizar esta especie de “premonición”. En el año 2005 Rafael me contactó a mí como etnógrafa y *videoasta*, a través de un proyecto previo que yo había producido en su comunidad de otra ceremonia más compleja, y me pidió que le ayudara a registrar todo este “performance” cultural, a través del cual él pensaba cumplir la promesa ofrecida al santo patrono de su pueblo.

También es éste el caso de la película *Son de artesanía*, producida dentro del taller de Análisis y Producción de Cine Etnográfico que coordino actualmente en la ENAH, y realizada por Sandra Luz López Barroso: una película emotiva e íntima que más que reflejar una investigación antropológica sobre esta danza tradicional de la Costa Chica de Guerrero nos invita a observar los memorables momentos que compartimos a través de la película con su máxima leyenda: Doña Catalina Noyola Bruno.

Más adelante retomaré el análisis de estas producciones pero por ahora es importante recordar que la cultura dominante en México proviene directamente de la población blanca, de origen español, que conquistó y transformó a la población indígena en el siglo XVI, tras la Conquista; pero desde la época de Independencia en el siglo XIX la cultura nacional fue identificada por la población criolla (hijos de españoles peninsulares nacidos en México) como una cultura “mestiza”, siendo este mestizo el resultado de la mezcla entre dos culturas diferentes: la europea y la indígena, para elaborar sobre ese concepto una idea de nación; dejando así fuera de este espectro cultural a una importante parte de la población que tiene un origen africano u oriental.

Recientes películas etnográficas producidas en México desde la antropología o el cine, como *Tierra Caliente* de Francisco Vargas (2004) y *Son de artesanía* de Sandra Luz López Barroso (2007), se acercan a estas cuestiones constituyendo “performances identitarios”, algo diferentes a las películas de ficción de Atom Egoyan y otros realizadores a los que se refiere Naficy como “acentuados”, pero, a fin de cuentas, películas que memorializan encuentros y desencuentros culturales y nos hablan, no sólo de sus sujetos, sino también de sus productores o realizadores; aun cuando la ausencia del director en *Tierra Caliente* sea una “presencia formativa” tan fuerte como la explosiva risa de la realizadora en *Son de artesanía*, incluida en el ambiente sonoro de la película, aunque fuera de cuadro.

Desde mi punto de vista, la idea del *cine como performance* parece haberse expandido bastante más allá de las comunidades exílicas y diaspóricas, para afectar el desarrollo de las prácticas cine-etnográficas alrededor del mundo, imponiendo la necesidad de redefinir el concepto de antropología visual como una práctica artística más que científica. Si concebimos como Bill Nichols que las fronteras entre los modos documentales de representación social se están borrando (Nichols, 1994),

el término de *no-ficción* en sí mismo ya no es posible. Dado que las fronteras entre ficción y realidad dentro del documental contemporáneo son permeables, tenemos en cuenta la propuesta de Stella Bruzzi de la imposibilidad de crear un “árbol genealógico” dentro de la historia del cine documental, y, por tanto, negamos la existencia de los llamados “modos” documentales a los que hace referencia Nichols, para concebir cada película como una construcción única (Bruzzi, 2000).

En este sentido, considero que las películas hechas por la industria o los medios académicos en México, como *Tierra Caliente*, producida por el Centro de Capacitación Cinematográfica, pueden ser más etnográficas que muchas otras películas producidas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuyas publicaciones en video documental son realizadas con un interés comercial, pero sin un enfoque particularmente etnográfico u antropológico, sino más bien con un estilo fundamentalmente periodístico, influenciado por el reportaje televisivo. Así que no sólo las fronteras entre ficción y realidad se están borrando, sino también las distinciones entre disciplinas “artísticas” y “científicas”, o entre periodismo y antropología, o bien, entre antropología y teatro, como diría Richard Schechner. En todo caso, el reconocimiento de la necesidad de nuevos paradigmas de representación continúa hoy, dentro de la práctica tanto documental como etnográfica.

¿Cómo se pueden realizar películas con valor etnográfico y al mismo tiempo productos que sean de interés para un público mayor y no sólo especializado?

Si para resolver esta pregunta se requiere de nuevos paradigmas de representación, éstos deben comenzar por reconocer que la representación es más una práctica evocadora que descriptiva (Nichols, 1994: 82), una mezcla de arte y ciencia cuya columna vertebral es la relación dialéctica que existe entre el realizador o etnógrafo con su cámara como extensión de su cuerpo y la audiencia, a través del sujeto representado. Reconocer la relación de negociación entre los distintos actores de la práctica documental no como un problema, sino como la esencia de la práctica misma (Bruzzi, 2000), implica reconocer no sólo los niveles mentales, sino también el nivel emocional de la relación con el sujeto y las políticas envueltas en el acto representacional. Concebir el cine no como piezas concretas de celuloide o como partes de “realidad” artísticamente unidas entre sí, sino como “complejos puntos de entrecruzamiento entre emociones y pensamientos”, como propuso David MacDougall (1991: 27).

Pero estas ideas o planteamientos sobre el cine en su relación con la antropología nos recuerdan que la antropología tradicional solía plantearse la posibilidad de observar sin perturbar y registrar comportamientos de manera objetiva, mientras que la nueva antropología o la antropología compartida, como diría Rouch, parte de la idea misma de la *provocación* como esencia de la práctica antropológica, y, en este sentido, la teoría del *performance* de Schechner y las ideas de Rouch con-

fluyen en el concepto del *cine-trance*. La idea de que la transformación del actor o del participante en un ritual nunca es total pero es totalmente necesaria¹⁰.

¿CINE Y ANTROPOLOGÍA: CUERPO, PERFORMANCE Y EROTISMO?

En este ensayo quiero trabajar alrededor de la idea del cine etnográfico como una práctica *performática* y la posibilidad de acercarnos a una *erótica de la mirada* que conciba el cine como inscripción de una experiencia de interacción cultural¹¹. Más adelante trataré de aclarar estas ideas, pero deseo afirmar que he partido de un método *performático*: es decir que parte de la acción, o en este caso, de la *confrontación* entre las reflexiones de Nichols, Naficy, Bruzzi y MacDougall, para comprender al documental como *la inscripción* en celuloide o video de la experiencia de interacción entre el realizador y los sujetos, e *indirectamente*, entre el realizador y los sujetos representados con la audiencia, a través del proceso de proyección/recepción de la obra, dado que esta audiencia define la película desde la primera concepción del film, en la cabeza del realizador, hasta el momento en el que recodifica la obra fílmica durante la proyección de la misma. La mirada erótica vincula además la idea de Georges Bataille del significado final del erotismo como la muerte (1962: 144) con la concepción escatológica o fantasmal de Roland Barthes en *Camera Lucida*, en torno a la calidad espectral de la fotografía “como el retorno de un muerto” (1980: 9), o bien, que el cine, más que traernos una presencia, nos revela una ausencia, la de alguien que fue esa ilusión de realidad que vemos en la pantalla.

David MacDougall nos dice:

El cine nos presenta los cuerpos de las personas que hemos filmado; sin embargo, esos cuerpos se disipan en la pantalla o son transformados frente a nuestros ojos [...]. Si las imágenes mienten, ¿por qué vuelven tan palpable la vida frente a nosotros? [...] Yo quiero observar los espacios entre el realizador y sus sujetos, los lugares de las imágenes y el lenguaje, de la memoria y el sentimiento. Éstos son espacios llenos de ambigüedad, ¿pero no son también los espacios donde se genera la consciencia? (1998: 26)

10 Para Richard Schechner los *performances*, así sea dentro de las artes escénicas, los deportes o la vida cotidiana, “consisten en gestos y sonidos o acciones ritualizadas, comportamientos dos veces vividos o repetidos, codificados y transmitidos, normalmente generados por interacciones entre el ritual y el juego” (Schechner, 2002: 50).

11 Tomo la idea de la erótica de la mirada de Bill Nichols (1991: 227) y David MacDougall (1998), quien en realidad la retoma de Susan Sontag; y el concepto del documental como inscripción de la experiencia, de la idea de MacDougall sobre la realización fílmica como una manera activa de darle forma a la experiencia (“an active shaping of experience”) (1998: 29), vinculada al concepto de Naficy del cine como inscripción de la identidad del realizador en su obra (2001: 278).

Siguiendo a MacDougall, comprendo al cine etnográfico como un amplísimo campo visual de intercambios simbólicos. Pienso que experimentar el documental etnográfico en su producción y observación como una práctica *performática* implica producirlo y entenderlo como un puente audiovisual, en el cual diversas culturas o comunidades pueden acercarse e intercambiar universos culturales y, por lo tanto, simbólicamente “tocarse” de manera mutua. En este proceso, las convenciones cinematográficas del realismo y la idea de transparencia pueden ser intercambiadas por el reconocimiento de una experiencia diferente de “verdad” que parta de “estructuras emotivas” y no de parámetros científicos o racionalistas, de acuerdo con las ideas de Hamid Naficy (2001: 26).

El proceso fílmico como un *performance* o encuentro de interacción bien puede transformar y renovar a los realizadores, los sujetos y el público. Es la idea de *corporalizar* el conocimiento en cuanto experiencia del etnógrafo y de los sujetos, que en cierta medida se vincula con la búsqueda de la fenomenología, enfocada en el análisis de la experiencia subjetiva. En este sentido, recuerdo las ideas de Tyler (1986: 125), que caracteriza la etnografía como una práctica terapéutica, pero también implica considerar la posibilidad de acceder a una forma diferente de conocimiento, no fragmentado sino unitario o holístico, que debe sustentarse en la integración entre el cuerpo y la mente, o incluso el cuerpo etéreo o energético, de acuerdo con la tradición yóguica de la India. Como Trinh Minh-ha propone, es preciso buscar un conocimiento que provenga no de la voluntad de objetivizar al sujeto de conocimiento, sino de acceder a un “conocimiento del estómago” o un conocimiento del cuerpo (Minh-ha, 1989: 36-37).

241

LA PROBLEMÁTICA DE LA “VERDAD” ETNOGRÁFICA.

ETNOGRAFÍA COMO PORNOGRAFÍA DEL CONOCIMIENTO

Bill Nichols identifica la etnografía y la pornografía como “economías de la otredad” que comparten un discurso común de dominación: “el conocer por poseer y poseer por conocer” (Nichols, 1991: 209). Para él estas economías de la otredad reproducen una dinámica de poder, aun cuando sostienen una retórica de desapego (en el caso de la etnografía) y de liberación (en el caso de la pornografía), dado que ambas sostienen la responsabilidad de representar a otros en un patrón que implica “la distancia como control y la diferencia como jerarquía” (Nichols, 1991: 210).

Aun cuando la pornografía se base en la representación documental de un encuentro o intercambio sexual y la etnografía en la representación documental de patrones de comportamiento, ambas se sustentan en el impulso documental, en la garantía de que lo que observamos es “la cosa en sí” (Nichols, 1991: 211).

Si a lo largo de siglos los discursos de la sexualidad y el conocimiento se han sostenido como mundos separados, ambos discursos dependen de que lo que el espectador ve realmente sucedió. [...] [Entonces] estas tipificaciones dependen de su autenticidad histórica para su validación. [Y] no es la realidad lo que está en juego aquí sino la “impresión de realidad”; una impresión transmitida por las convenciones (fílmicas) del realismo histórico. (Nichols 1991: 216)

Como una pornografía del conocimiento, la etnografía penetra la realidad, tratando de perforar su sentido, forzando su entrada para disipar lo que supone sus secretos, “casi como si verificase el sexo de un nonato abriendo de una cuchillada el vientre materno” (Minh-ha, 1989: 49). Esta idea se puede comparar con lo que Nichols explica como una especie de secularización de la empresa etnográfica, puesto que el etnógrafo debe “explicar la magia” y, de esta forma, “hacer desaparecer el hechizo” (Nichols, 1991: 224), para poder transformar sus observaciones de campo en datos etnográficos. En el fondo, todo esto se relaciona con el carácter violento de la empresa etnográfica, tal como lo reconoció Marcel Griaule, uno de los maestros del famoso etnocineasta Jean Rouch.

Aunque nunca cuestionó las virtudes del gobierno colonial en África, Griaule poseía una aguda y a veces irónica conciencia de su propia posición, en un momento en el que la práctica antropológica convencional era legitimar la propia presencia o ignorarla por completo. [En cambio] él consideraba que una cultura sólo podía ser *revelada* [nótese la asociación del término con el léxico fotográfico] por una especie de violencia: “el etnógrafo debía mantener la presión en sus informantes, para confrontar las mentiras, la manipulación, los secretos, usando tácticas adecuadas de interrogación, para lo cual debía pasearse con una colección de bellas máscaras, así como las poseídas por cualquier museo”. Éste era un raro reconocimiento de la naturaleza intrusiva del trabajo de campo y del elemento de teatralidad requerido en el etnógrafo para “provocar la verdad”. (Bickerton, 2004: 53)

La teatralidad a la que se refiere Emile Bickerton es lo que yo considero como el carácter *performático* de la práctica etnográfica, y en general, del trabajo con representaciones de lo “real”. En este sentido los rituales son *performáticos*, en la medida en que un actor no es él mismo cuando actúa a Macbeth, pero tampoco deja de serlo, sino que asume una nueva identidad sin perder la anterior, al igual que un danzante indígena yaqui que encarna el espíritu del venado tampoco es él mismo cuando está en trance. (Schechner, 1985: 6) El trance es una transformación corporal y psíquica vivida por el sujeto poseído, al igual que Jean Rouch afirmaba que todo etnógrafo que filma en el campo ya no sólo observaba sino que mágicamente a través de la cámara “etno-veía, etno-comprendía”, al igual que sus sujetos se “etno-mostraban” o “etno-hablaban”.

En el campo –decía Rouch– el etnógrafo se modifica a sí mismo; al realizar su trabajo, él ya no es simplemente alguien que saluda a los ancianos de la aldea sino alguien que (retomando la terminología vertoviana) etno-mira, etno-observa, etno-piensa. Y aquellos con los que trata también son similarmente transformados, al dar su confianza a este habitual visitante: ellos se etno-muestran, etno-hablan, etno-piensen.

Es este permanente etno-diálogo el que me parece que es uno de los más interesantes ángulos en las corrientes novedosas de la etnografía. El conocimiento deja de ser así un secreto robado, devorado en los templos occidentales del conocimiento; es el resultado de una búsqueda interminable donde los etnógrafos y aquellos a quienes estudian se encuentran en un camino que algunos de nosotros hemos llamado: “la antropología compartida”. (Rouch, 2003: 101)

La responsabilidad asumida por los realizadores de cine etnográfico y los productores de pornografía de representar a “otro”, siendo este “otro” una persona culturalmente diversa o un miembro del género femenino, no es conferida por medio de una negociación, sino a través de cierta “membresía” (Nichols, 1991: 210). Ésta es la razón por la cual la etnografía es para Nichols una especie de pornografía legitimada: una pornografía del conocimiento, dado que ambas prácticas circulan alrededor del placer y el poder.

243

CUERPO, PARTICIPACIÓN Y OBSERVACIÓN: CONTRA EL VOYEURISMO DE LA MIRADA COLONIAL

Concibo el cuerpo como un espacio donde la cultura se manifiesta.

Where life comes to be.

Siguiendo a Nichols, el cuerpo como un espacio con significaciones asignadas socialmente. Tanto la etnografía como la pornografía se relacionan con la sensación de empoderamiento y/o placer que provoca el observar la experiencia cultural o sexual del “otro” desde la comodidad de nuestro cine preferido o desde nuestro hogar, dando así al espectador la sensación de placer al observar lo desconocido, así como la sensación de control al conocer lo que aparecía al principio como algo incomprensible, o bien la posibilidad de excitarse con la intimidad sexual de otro, sin que por ello deba aceptar el riesgo que esta intimidad implique. En este sentido, Nichols comprende la actividad fílmica etnográfica y la pornográfica como procesos que se relacionan como un tipo de penetración voyeurística.

Tanto la etnografía como la pornografía trabajan con estereotipos culturales o sexuales. El “otro” aparece así como una “proyección” o “construcción” que puede entenderse en relación con los mecanismos de la narrativa en sí (Nichols, 1991: 205). El “otro” es aquel que trabaja como amenaza para el

héroe en la persecución de su objetivo. Así, la “otredad” puede ser comprendida como los síntomas de nuestra propia enfermedad, negatividad y ansiedad. La identidad del “otro” como una construcción basada en estereotipos culturales es presentada en los films etnográficos por medio de la oposición con respecto a los valores occidentales, haciendo posible así que proyectemos sobre la imagen de un desconocido todos nuestros miedos y ansiedades. “El monstruo es así totalmente una creatura de la cultura que lo representa” (Nichols, 1994: 87).

Y como lo grotesco y lo risible son dos caras de la misma moneda, sería interesante pedir a un artista contemporáneo, o a un historiador con sentido del humor, que lleve a cabo la historia audiovisual de las representaciones hilarantes de la “otredad” y los estereotipos culturales generados por la cultura de masas a través del cine y la televisión, desde *King Kong* hasta *Apocalipto*. Este video documental sobre las ficciones etnográficas del cine y los *mass media* podría programarse paralelamente a otro que reconozca las diversas formas en que dichos medios masivos han construido en las últimas décadas la “imagen” del hombre negro como un estereotipo cultural, responsable de cualquier crimen llevado a cabo en Estados Unidos, como revela Michael Moore en su película *Bowling for Columbine* (2002).

Así mismo, la representación estereotípica de la otredad como imagen del “primitivismo” o animalidad: léase “estado de naturaleza”, en que muchos antropólogos enmarcados por la teoría evolucionista concebían como la “realidad” en que vivían los grupos indígenas, y que se manifestaba en las temáticas de la vida cotidiana o en la manera de encuadrar a los sujetos, de manera hierática y frontal, pretenciosa y falsamente “objetiva”, para convertir a esos sujetos en “objetos” etnográficos o “documentos” analizables. Incluso, en ocasiones esos tipos de fotografías podían ir acompañados de sujetos “etnográficos” con el cuerpo “desnudo” enmarcados por una tabla para medir su altura y otros instrumentos utilizados por la metodología comparativa de la época, manifiesta en el estilo de los fotógrafos de principios de siglo XX, como el alemán Carl Lumholtz y el francés Leon Diguët, que trabajaron en los territorios mexicanos del norte.

Los “otros” han sido permanentemente mal representados debido a la mirada unidireccional del hombre blanco occidental, que no sólo los presenta en términos de sus propios estereotipos culturales, sino que además suele ponerlos en roles pasivos como objetos de deseo o espectáculo, como demuestra Fatimah Tobing Rony en su libro *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (1996), y no como activos promotores de su destino, conservando así el ciclo de voyeurismo y poder alrededor del cual Nichols considera que siguen circulando tanto la pornografía como la etnografía.

Éste es el caso de la muy premiada película de Walter Salles sobre las aventuras del Che Guevara en Latinoamérica, *Diarios de motocicleta* (2004), en la cual los personajes de la población indígena de Perú y otros sitios que el protagonista visita son presentados en blanco y negro (todo lo demás es en color) y con acercamientos muy pausados en cámara lenta: una estética que implica continuidad con las formas románticas de representación etnográfica del siglo XIX, enmarcadas por la teoría evolucionista y cuyo simbolismo es claro: visualmente estas tomas implican la idea de que estas personas viven aún en un pasado inmemorial y ahistórico; como algunos dirían, “fuera del tiempo”, y, por lo tanto, fuera de la supuesta “línea de la evolución occidental” o de la civilización y el progreso que el héroe viene a entregarles de buena voluntad, tal como los españoles hicieron con los indios en el siglo XVI. Me parece muy simbólico que la película de Salles haya recibido tantos premios, pues continúa con una visión idílica del mestizo, o más bien, del blanco criollo, hijo de españoles, como héroe que rescata a los indios de la pobreza y la enfermedad; tal como hace quinientos años los españoles afirmaban rescatar a los indios de la “idolatría” a cambio de “civilizarlos”.

Tanto la etnografía con la “otredad cultural” como la pornografía con el “otro genérico” establecen relaciones basadas en una economía de voyeurismo, “una economía basada en ver sin ser visto” (Nichols, 1991: 213). Esta “mirada” unidireccional del cine etnográfico que establece una dinámica de poder está implícita en ambas prácticas y se refleja más claramente en lo que él llama el “efecto pecera”. La coherencia de la imagen construida sobre el otro, la naturalidad y realismo de la representación, se garantizan a través de la distancia. “El efecto pecera nos permite experimentar la emoción de comprender lo extraño o aprehender del otro, mientras que también nos provee de la distancia del otro, que asegura nuestra seguridad. El efecto del realismo es permitir que el espectador domine al “otro” o los “significados” de sus prácticas culturales, sin que, abiertamente, reconozca la complicidad con el sistema mismo de dominación” (Nichols, 1991: 223), sistema económico globalizado que hace posible esa película y la experiencia de su visión.

DISTANCIA Y PROXIMIDAD: PARADOJAS DE LA RELACIÓN ENTRE LA ANTROPOLOGÍA Y EL CUERPO

Para Nichols, la etnografía y la pornografía están condenadas a no escapar de esta economía de domesticación. “Queremos conocer al otro, entenderlo y controlarlo, pero al mismo tiempo no queremos conocerlo por completo, no queremos quedar satisfechos por completo. La oscilación permite a las prácticas culturales o sexuales ser conocidas y controladas, mientras que les permite a estas mismas prácticas discursivas mantener el control” (Nichols, 1991: 226).

“Experimentamos conceptos e imágenes en lugar de encuentros verdaderos que implican riesgo. Posicionados en la seguridad de una oposición imaginaria entre nosotros y ellos, en lugar de sumergirnos en un flujo de diferencias” (Nichols, 1991: 211). Esta manera de conocer desde la distancia y de construir la imagen del “otro” como una oposición simbólica a nuestra propia cultura genera representaciones ambivalentes o estereotípicas. La ambivalencia resulta de la paradoja esencial del cine etnográfico y la antropología en sí misma: el deseo de obtener un conocimiento impersonal y científico, mientras que se trabaja con una experiencia personal y subjetiva en la cual dicho conocimiento debe basarse (Nichols, 1994: 69).

Esta paradoja esencial de la labor etnográfica se refleja en la ambigua relación de la antropología con el cuerpo, una relación que implica dos variables en constante tensión: observación y participación, provocación y actuación, tensión que se presenta también entre el cine y el cuerpo en la práctica documental. Dichas tensiones se traducen en las siguientes preguntas: ¿Hasta dónde observamos y hasta dónde manipulamos o modificamos las “conductas sociales” que observamos, por el mismo hecho de estar observándolas? Es una relación de oposición basada en el precario equilibrio existente entre la proximidad y la distancia, o entre la presencia y la ausencia. Como David MacDougall observa, “vemos el cine al mismo tiempo a la distancia y en acercamiento (*close-up*). Permanecemos des-involucrados, aun cuando nuestra conciencia del detalle sensorial se torna más nítida” (MacDougall, 1998: 40). También la antropología parte de esta paradoja, pretendiendo crear un conocimiento objetivo o científico partiendo de documentos creados a partir de un proceso totalmente subjetivo de aproximación: la experiencia de campo.

Como la fotografía, el cine produce un abismo entre el sujeto y el espectador, pues aun cuando la presencia del sujeto es evocada por la película, también lo es su ausencia (1998: 35). Ésta es la razón por la cual MacDougall explica que el cine provoca un contacto con la vida pero también produce una sensación de pérdida o el contacto con lo espectral al que se refiere Barthes. Lo que MacDougall llama “la ilusión de unidad”, esto es, la ilusión de un sujeto representado a través de una estructura fílmica realista “puede parecer un gran reproche para un cineasta sensible” (1998: 41), ya que le recuerda que el etnógrafo y el cineasta corren el inevitable riesgo de representar ambigua o erróneamente al sujeto, desde la perspectiva de su propia cultura y no la del sujeto representado, expresando así la violencia intrínseca en el acto representacional en sí.

El lenguaje de distancia y proximidad le ayuda al realizador cinematográfico en su propósito, ya que le permite a la audiencia identificarse con los personajes sin perder el sentido de la realidad; pero al mismo tiempo “ésta es una de

las principales problemáticas del realizador, dado que las transformaciones que suceden en el retrato del sujeto [y la reducción o selección del sujeto que implica la fotografía o el cine] son muy complejas y no siempre una cuestión intencional por parte del autor” (Macdougall, 1998: 40).

El mismo lenguaje de extrema proximidad y distancia está presente en el proyecto del cine etnográfico. Observamos desde la distancia y elaboramos la imagen del otro como una construcción que separa el conocimiento de la mente del conocimiento del corazón o del conocimiento de la experiencia corporal. “La distancia no sólo es parte de la experiencia de observar una ficción, necesaria para suspender nuestra incredulidad en lo que estamos viendo (*suspending disbelief*), sino un prerrequisito para el conocimiento etnográfico, pues la distancia permite que el poder tenga un espacio a través del cual pueda operar” (Nichols, 1991: 222).

La distancia del etnógrafo de la vida y las emociones de sus sujetos de estudio es necesaria para la validación del conocimiento recuperado como “datos científicos”. Al igual que la distancia establecida entre fotógrafos etnográficos de principios del siglo XX y sus sujetos, esta distancia permite que la dinámica de poder funcione y la representación pueda mantenerse seguramente dentro de esta “economía de la otredad” o lo que Nichols llama “los discursos de la sobriedad”: interpretaciones autorizadas por la mirada racionalista y supuestamente “objetiva” de la ciencia (Nichols, 1991: 5) o fragmentos de realidad acumulables como pruebas etnográficas¹².

“La distancia, una separación entre el sujeto y el objeto de estudio, es necesaria para que las imaginarias relaciones de identidad y oposición, dualidad y estereotipo, jerarquía y control funcionen, al igual que la imaginaria coherencia del realismo” (Nichols, 1991: 223). La relación contradictoria entre proximidad y distancia es la herramienta básica para que la representación sea absorbida por la audiencia como dicha “ilusión de unidad” a la que MacDougall hace referencia.

La película *Santiago* de João Moreira Salles, Brasil, 2006 (¿caso hermano del mencionado Walter Salles?), juega con los estereotipos, las representaciones erradas, las jerarquías sociales y falsas oposiciones, a través de una película que presenta el retrato de un mayordomo, realizado por el hijo de su ex patrón. Es muy interesante cómo esta película de tono reflexivo y poético se estructura a partir de las reflexiones muy posteriores a la filmación, que el realizador tiene con respecto al material y sobre cómo construir, a partir de sus propios recuerdos de la filmación y del mismo personaje, una película. Igualmente, el film versa sobre las propias inseguridades, miedos e incapacidad de relacio-

12 Ver, por ejemplo, a Leon Diguett, *Fotografías del Nayar y de California, 1893-1900*, CEMCA, INI, 1991, México.

narse del autor con el “personaje” de su niñez, en un nivel distinto que los de patrón y sirviente, en los cuales lo conoció. Resulta ser un valiente ejemplo de cine documental *performático*, muy distinto al de Michael Moore, ya que el realizador nunca se muestra a cuadro, salvo en una sola ocasión y de espaldas; no obstante, sí nos expone todo su ser y se desnuda ante nosotros, sin poder, en cambio, desnudar a un personaje tan fascinante y complejo como Santiago Bardariotti Marlo (1912-1994). *Santiago* es un valiente ejemplo de lo difícil que es sobrepasar la distancia entre realizador y sujeto; sobrepasar el abismo de la representación y sus riesgos constantes; y cómo, paradójicamente, a través de la misma distancia, en este caso manifiesta formalmente en planos abiertos y donde el sujeto casi se pierde entre su entorno (una estética de influencia japonesa), el realizador logra evocar la presencia del sujeto, a través de su propia imaginación creativa y de la inscripción fílmica del fugaz encuentro fílmico que tuvo con él, o quizás podemos llamarlo el “desencuentro” con Santiago, inscrito en toda su complejidad y abstracción en celuloide, para revelarnos a través de dicha “inscripción fílmica” la ilusión de una persona y tal vez permitirnos acercarnos un poco a su *esencia poética*.

248

En el fondo, es el abismo de la representación al que hacía referencia Antonin Artaud en su texto *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, de 1929, y la incapacidad de la transformación absoluta, a través del ritual o del *performance*, a la que se refiere Schechner. *An incomplete or unresolved transformation*. De acuerdo con Schechner, la distancia entre el personaje y el actor o *performer* permite incluir o insertar un comentario sobre la realidad que está siendo representada, pero al mismo tiempo la distancia es ese abismo infranqueable entre la realidad en sí misma y su representación, que es muy difícil sobrepasar, aun integrando diversos recursos informativos o estéticos, como imágenes, sonido, etcétera.

Al mismo tiempo que el conocimiento etnográfico requiere que el etnógrafo-cineasta establezca una relación contradictoria de distancia y proximidad con el sujeto objetivizado, de forma que pueda comprenderlo y representarlo, la presencia corporal del etnógrafo queda comúnmente fuera de cuadro. Tal como el director de *Santiago* queda casi fuera de cuadro, menos por esa única imagen donde accidentalmente lo fotografiaron de espaldas al público y frente a Santiago, que desaparece en la imagen, pero por el audio sabemos que está ahí. En la representación etnográfica el sujeto enunciante normalmente desaparece, pero sabemos que está ahí. La presencia desencarnada del etnógrafo, ausente de la imagen pero indirectamente vinculado con la audiencia a través de la película, establece una especie de “conocimiento incorpóreo” que oculta la mirada definida genérica y étnicamente del realizador (Nichols, 1994: 70) y, por lo tanto, continúa con una economía de objetivación y domesticación.

No obstante, en *Santiago*, a pesar de su ausencia física, el realizador no se esconde detrás de la cámara, sino que nos expone su ser a través de su propia voz en *off* y sus reflexiones en torno a la forma de construir la película, o su incapacidad de trascender la diferencia social y la relación de jerarquía con respecto a su ex “mucamo” (mayordomo). En esta medida, a través de una forma o un estilo reflexivo, João Moreira Salles nos revela la complejidad de la labor documental y la fragilidad de la misma, al *tratar de retratar* a otros, así como la realidad de que estas películas muchas veces nos hablan más de sus realizadores y sus propias frustraciones o incapacidades y neurosis, que de sus sujetos.

En conexión con esta idea, la película *Tierra Caliente* fue producida, no por un etnógrafo, sino por un estudiante de cine sensible, y aun cuando su ausencia es en verdad una presencia formativa en la película, lejos de continuar con una mirada objetivante y una lógica de domesticación, constituye una poderosa representación de una tradición musical en riesgo de desaparecer y un retrato invaluable del trabajo del protagonista, el violinista manco Don Ángel Tavira, que dedicó su vida a recuperar e inscribir la tradición oral de la música de su querida “Tierra caliente”. Al igual que *Santiago* o *Son de artesanía*, estas películas constituyen inscripciones y memorializaciones de encuentros culturales entre mundos diversos que, si no fuera por el cine, no podríamos volver a ver o a experimentar: son experiencias que corporeizan el conocimiento etnográfico.

249

UN ESQUEMA POSTURAL: EL CONOCIMIENTO DESDE EL VIENTRE

Tócame y déjame tocarte, pues lo privado es político.

El lenguaje se tambalea ante el deseo.

Es el lenguaje de mis entrañas.

Una piel con la cual yo acaricio y siento al otro,

Un cuerpo capaz de dar, así como recibir, nutrir y procrear.

Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other* (1989: 37)

En la práctica etnográfica “el cuerpo es un instrumento para el *performance* cultural. A veces presentado holísticamente, otras fragmentariamente y muy seguido desnudo, el cuerpo es donde la cultura vive” (Nichols, 1991: 220). Aun cuando el cuerpo es relegado al “inconsciente antropológico” (Nichols, 1994: 67), puesto que el cuerpo del etnógrafo no es filmado o inscrito en los textos y películas, ni tampoco son tenidas en cuenta sus emociones y respuestas corporales, y menos aún presentadas en los textos finales o las películas etnográficas. En general, el cine etnográfico ha presentado una tensión constante entre voyeurismo y exhibicionismo con respecto específicamente al cuerpo indígena

femenino, tal como lo demuestra el texto de Fatimah Tobing Rony antes citado, así como el trabajo experimental de Trinh Minh-ha.

En sus documentales ya famosos dentro del cine etnográfico, *Naked Spaces: Living Is Round* (135 minutos, 1985) y *Reassemblage* (40 minutos, 1982), esta cineasta y antropóloga vietnamita, también a partir del uso de una voz en *off* reflexiva, nos hace percatarnos de las formas en que tradicionalmente se han mostrado los cuerpos femeninos, particularmente de África, en el cine etnográfico: siempre enfocándose en los pechos de una forma casi pornográfica y haciéndonos cuestionar dichas formas de representación y su supuesto carácter “objetivo”, o “desapegado”.

Un bello ejemplo de una película mexicana que a pesar de sus limitados recursos y problemas técnicos constituye una forma opuesta de hacer representación etnográfica a la que Trinh Minh-ha y Nichols critican es *Son de artesa* de Sandra Luz López Barroso. Una de las estudiantes más talentosas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, que desarrolló su película dentro del taller de Análisis y Producción de Cine Etnográfico que coordino actualmente, como ya mencioné antes, Sandra consiguió además apoyo de la Universidad Autónoma de la ciudad de México y el programa FOESCA. Su potente risa irrumpe constantemente en su película como recordatorio de su femenina y joven presencia, y el documental se convierte así en una conversación entre amigas, con ese toque femenino e íntimo que ello implica, pero también una historia de vida de un personaje entrañable: Doña Catalina Noyola Bruno, una de las leyendas del *son* de artesa, que falleció recientemente en San Nicolás Tolentino, Guerrero, corazón de la llamada “Costa Chica”, la costa negra de Guerrero, al igual que Don Ángel Tavira, el protagonista de *Tierra Caliente* y la ya clásica ficción sobre la guerrilla en las comunidades indígenas de México, del mismo autor de *Tierra Caliente*, Francisco Vargas, *El violín*.

Estas dos películas recuperan los últimos años de dos grandes músicos y contadores de leyendas. Doña Cata, como Sandra llamaba a esta mujer en forma cariñosa, fue una de las más famosas bailarinas y copleras del *son de artesa*, una danza de origen africano pero desarrollada en México entre los esclavos negros durante el período colonial. La película de Sandra no sólo es el registro de la experiencia de vida de Doña Cata, sino que, al igual que *Tierra Caliente*, es el registro de la obra de un gran personaje ahora desaparecido, pero parte esencial de la música popular en nuestras costas, y, sobre todo, una película de su “recuperación”, como un ritual o *performance* cultural articulador de identidades periféricas o marginales. Ambas películas son, además, amorosos homenajes, y como dice Naficy, formas de memorializar los *encuentros* entre estos grandes “viejos” y unos jóvenes activos y comprometidos con la *conservación y conversación* de una tradición viva.

“La pornografía y la etnografía enfocan el cuerpo como un sitio socialmente significativo. Ambas extraen, respectivamente, placer y conocimiento de este sitio, al mismo tiempo que lo desfamiliarizan y desmitifican. A través del cuerpo, la domesticación del otro sucede” (Nichols, 1991: 215). Ésta es la razón por la cual el cuerpo del etnógrafo permanece normalmente detrás del texto etnográfico o de la pantalla de televisión y del cine, y el porqué de la distancia entre el sujeto y el objeto que persiste en la mayoría de los textos y películas etnográficos. Para sostener su aura científica, la etnografía no debe permitir que las emociones toquen o muevan al etnógrafo o a su “corazón y su cuerpo”. Trinh Minh-ha hizo ver que el buen antropólogo está prevenido a no querer “saltar la loma”, o como lo llama Nichols, no cruzar al otro lado, pues debe ser entrenado para mantener el desapego en el “campo”, “si quiere permanecer en el lado ganador” (Minh-ha, 1989: 55).

Hablar del lado ganador me recuerda el control y la dominación. Una alternativa de la representación etnográfica puede describirse como una “erótica de la mirada”: de acuerdo con Nichols, ésta implicaría la erradicación del poder, la jerarquía y el control, producida por la distancia y el voyeurismo, pero también el intercambio de la idea expositiva de verdad “objetiva” por otra forma de verdad, basada no en la autenticidad documental o en las convenciones narrativas realistas, provenientes del cine de ficción, sino en una idea de verdad alternativa que reconozca la importancia del nivel emocional en la experiencia etnográfica, tanto en el campo como en la sala de proyección. Esto es, tal vez, lo que Trinh Minh-ha comprende por intercambiar un conocimiento de la mente por un conocimiento del vientre.

Me parece muy improbable lograr lo que pide Nichols como prerrequisito para una reconceptualización de la antropología visual: “disolver las oposiciones entre ellos y nosotros, masculino y femenino, que enmascaran u ocultan las jerarquías y diferencias” (Nichols, 1991: 227). No pienso que sea deseable o posible disolver estas oposiciones y no creo que sea posible o deseable disolver las diferencias entre nosotros. Como MacDougall, pienso que el cine etnográfico debería ser una celebración de nuestra experiencia común de conciencia, incluidas las diferencias mismas entre nosotros (MacDougall, 1998: 55). Lo que podría ser posible, como propone Trinh Minh-ha, es una especie de “conocimiento sin poder” (Minh-ha, 1989: 40); yo lo llamaría un conocimiento compartido, evocando las ideas de Rouch; pero para que esto aparezca es necesario reconocer la posición del etnógrafo como sujeto enunciante y autor de la representación, y reconocer esto implica inscribir su identidad en el texto final o la película producida. Esta inscripción no tiene que ser grosera o exagerada, ni implicar que el etnógrafo aparezca en cuadro todo el tiempo; puede estar implicada apenas en una risa, como en *Son de artesa*, o en una voz en *off*, como en *Santiago*, pero al

mismo tiempo esto implica reconocer la participación del sujeto en la estructuración de la representación que estamos elaborando, su propia representación.

Como afirma John Corner para los amantes del estilo *vérité* o “directo”, “la ausencia de un narrador [comúnmente el etnógrafo-realizador o una ‘voz entrenada’ de locutor o especialista en el tema] garantiza el carácter abierto de la representación, su aparente ubicación del espectador en el asiento del conductor” (Corner, 1996: 21). Pero lo que Nichols llama “timidez discursiva” (en Corner, 1996: 21), o una falta de voz por parte del enunciante de esta “verdad fílmica”, es en realidad una suposición ingenua o la carencia de un compromiso moral, con el consiguiente desinvolucramiento del espectador. Una suposición ingenua porque la audiencia no queda realmente en el asiento del conductor, ya que, aun cuando se les permita interpretar por sí mismos las imágenes, sin una voz exterior que lo haga por ellos, existe aún una narrativa construida por el realizador y no siempre reconocida por el espectador, y dado que “la realidad referencial en sí misma ha sido modificada de diversas maneras por el mismo acto de filmar” (Corner 1996: 21), así como por la edición a partir de convenciones narrativas “realistas”, tomadas del mundo de la ficción cinematográfica, principalmente los esquemas narrativos de Hollywood.

252

La falta de compromiso moral se relaciona con la timidez discursiva, dado que el autor no reconoce su propia manipulación del *pietaje* y su participación en el encuadre y posicionamiento de la cámara, en primera instancia. En este sentido, no considero estas películas como “observacionales”, dado que una de las principales ideas posicionadas por los realizadores observacionales del llamado “cine directo” en los años sesenta en Estados Unidos era no intervenir con el desarrollo de los eventos o las decisiones de los personajes, cosa que todas estas películas hacían de forma indirecta¹³.

Aunque la versión francesa del *cinéma vérité* o cine observacional de la “nueva ola” fue justamente opuesta a la idea norteamericana, ya que concibieron la provocación como estrategia fílmica, a mi parecer, la idea es que al no reconocer su participación en todos los eventos que filmaban, la inscripción de los mismos que desarrollaban los primeros cineastas observacionales en Estados Unidos no resulta emotivamente comprometida, a través de su presencia, aunque sea de su voces como realizadores¹⁴.

Para acercarnos al tipo de conocimiento orgánico al que se refiere Trinh Minh-ha, que no deje fuera del análisis las emociones del etnógrafo, ni la experiencia emocional de los sujetos durante el proceso fílmico, así como los niveles emocionales del público en el proceso de recepción, se debe reflexionar sobre

13 Para más sobre este movimiento, ver *Cinéma Vérité: Defining the Moment*, de Petter Wintonick, 1999.

14 La voz autoral, siguiendo a Nichols, no es sólo la voz en *off* sino todos los recursos fílmicos y de edición, los recursos sonoros y rítmicos utilizados por el realizador para estructurar la película (2001: 42-49).

estos niveles y, en ciertos casos, incluir parte de dichos procesos emotivos en la película, como en el caso del documental ya referido, *Santiago*.

Dentro del cine etnográfico, películas como *The Nuer* (Harris y Bridenbach 1971) *Cannibal Tours* (O'Rourke 1988) y *Forest of Bliss* (Gardner 1986) generan fuertes respuestas emocionales en la audiencia. "Estas respuestas flotan en un mar de preguntas porque carecen de un marco interpretativo con el cual puedan ser abordadas. Representan un cortocircuito para la academia (Nichols 1994: 77) como películas que implican puntos de cuestionamiento del marco antropológico institucional y de la disciplina etnográfica.

A veces, la experiencia intelectual excede el entendimiento. Los procesos cognoscitivos y la experiencia corporal o emotiva producen respuestas contradictorias que desorientan la mente. Ocurren reacciones viscerales incontroladas producidas por el esquema explicativo [o la carencia del mismo], en la película. A grandes rasgos, esas reacciones son tomadas normalmente como anomalías. (Nichols, 1994: 76)

Las respuestas afectivas y corporales son poco examinadas por los espectadores y etnólogos. "Las confusiones, censuras, sentimientos intensos de placer, fracaso o malentendidos, parte esencial del trabajo de campo pero excluido de los recuentos escritos, también suelen ser excluidos del discurso oficial del cine etnográfico" (Nichols, 1994: 76). Coincido con Nichols en que mientras las respuestas emocionales del etnógrafo y el cineasta permanezcan como un problema que debe ser superado con disciplina y entrenamiento, como manifiesta el *Diario* de Bronislaw Malinowsky, el nexo crucial entre mente/cuerpo, experiencia/visión "seguirá siendo interpretado por una razón que no puede alcanzar las razones de su propio inconsciente corazón" (Nichols, 1994: 78).

Como propone Trinh Minh-ha, los etnógrafos deberíamos reconocer nuestros cuerpos, nuestras emociones e intuiciones y los distintos niveles de relación que la experiencia de la realización fílmica implica para todos los participantes del proceso, incluido el público.

"No tenemos cuerpos, somos cuerpos y somos nosotros mientras existimos en el mundo" (Minh-ha, 1989: 36). En este sentido, debemos dejar de intentar conocer a otros en términos de nuestras propias narrativas e ideas construidas. Debemos tratar de escribir con nuestros cuerpos, como dice Trinh Minh-ha, experimentar el mundo de forma diferente al percibirlo en su integridad. O como diría la cantante mexicana Magos Herrera, "escribir en la piel como en papel"¹⁵: eso es lo que hace el cine. "Remover los falsos mecanismos y arma-

15 Magos Herrera, "Distancia". JM Distribuidores.com, 2009.

duras de defensa. Escribir, pensar y sentir con todo nuestro cuerpo más que sólo con nuestras mentes. [Pues] es una perversión considerar el pensamiento [como] producto de un solo órgano especializado, el cerebro, y los sentimientos, del corazón” (Minh-ha, 1989: 36).

En el México prehispánico el pensamiento y los procesos emocionales más complejos no eran relacionados con el cerebro sino con el corazón, y nuestras emociones más primarias, no relacionadas con la cultura o el conocimiento, sino más instintivas, eran concebidas como procesadas en el hígado (López Austin, 1996: 219). Trinh Minh-ha busca una conexión entre la mente y el corazón que bien podría estar localizada en el estómago o, más particularmente, en el vientre femenino, dado que esta parte del cuerpo es considerada en las tradiciones orientales y en algunas culturas indígenas como centro vital de la intuición humana, que procesa respuestas emocionales y mentales y es el fundamento de las artes marciales. Conectarnos con el mundo a través del estómago o del nivel emocional, en lugar de hacerlo sólo mentalmente, podría dar a los etnólogos una especie de conocimiento instintivo u orgánico, que no necesariamente debe ser opuesto a la razón, sino que descansa fuera del ámbito clásico de la realidad dual asignada a lo sensible y lo inteligible (Minh-ha, 1989: 40).

Esto se vincula con la idea de MacDougall de corporeizar el cine como una forma de recuperar un cierto tipo especial de percepción que dejamos de manejar al crecer. Para él las “películas tratan de recuperar ciertos hábitos abandonados de nuestra vida prelingüística: las percepciones y la conciencia corporales que teníamos de niños hacia otros y el mundo físico. Así, el cine genera una forma de pensar a través del cuerpo, que comúnmente nos afecta entre las coyunturas de la experiencia que yacen entre nuestras acostumbradas categorías de conocimiento” (MacDougall, 1998: 49).

En este punto de vista, la realización de cine es una forma de extensión del ser y del cuerpo hacia otros, más que una forma de recepción o apropiación de los otros. Concebir el cine como un acto “deíctico” de señalar o apuntar hacia algo, para nosotros y los demás: “una forma activa de darle forma a la experiencia” (MacDougall, 1998: 29). En este sentido, el nuevo cine etnográfico es fenomenológico, en la medida en que retoma la inscripción de la *experiencia vivida*¹⁶.

De esta forma, una película incorpora al realizador, dado que, como afirma Naficy, el realizador de cine se autoinscribe en su película a través de su acento y de su propia estética personal, por medio de la cual revela su propia idea del mundo (Naficy, 2001: 278). La audiencia debe establecer contacto con el sujeto de la representación a través del *esquema postural* del realizador

16 Ana María Rusque, *De la diversidad a la unidad en la investigación cualitativa*, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales UCV, 1999, p. 59.

(MacDougall, 1998: 53). Es decir que, en cierta medida, el público se conecta con el cuerpo del realizador indirectamente a través del film. Y si el realizador de cine se incorpora en su película, si su experiencia es incorporada, también es vinculado, aunque indirectamente, a la audiencia a través de los sujetos, con cuyas vivencias pueden o no conectarse los espectadores durante la proyección (MacDougall, 1998: 30). Ésta es la razón por la cual MacDougall piensa que para muchos realizadores el documental no es sólo una forma de representar lo real, sino de tocar dentro de sí mismos y de otros algo más imperceptible y precioso (MacDougall, 1998: 49).

LA MIRADA ERÓTICA O EL CINE ACENTUADO COMO INSCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA

Para establecer una nueva y revitalizada práctica de cine etnográfico es necesario que el realizador tome el riesgo de ser transformado en la experiencia. Como muestran las películas de Atom Egoyan y de Jean Rouch, existe una necesaria transformación en la identidad del realizador durante el proceso de inscripción de su experiencia en una película, ya que la identidad misma no es algo fijo como un sustantivo, sino más bien un proceso en constante transformación. Lo que Naficy describe como un “estilo acentuado” de realización cinematográfica, se relaciona con el uso de estrategias *performáticas* para inscribir la identidad del realizador en sus películas; estrategias que a veces producen un fuerte impacto en la propia y permanente reconstrucción de la persona del realizador y la realidad que lo rodea.

La película *Calendar*, de Atom Egoyan, de 1993, es un ejemplo de cómo, a través del personaje principal, el realizador se refleja e inscribe sus propias problemáticas en el film: un fotógrafo armenio que emigra a Canadá se enfrenta a la creación o al registro documental de la realidad fotográfica de su país, a través de un calendario de vistas turísticas de iglesias antiguas, pero al mismo tiempo se enfrenta a la imposibilidad de conservar el amor de pareja, tal como en su propio lugar de origen; otro personaje, también *alter ego* del realizador, nos muestra *performáticos* encuentros con mujeres en cenas románticas de una estética muy repetitiva, cuya compulsión nos provoca risa o exasperación: el callejón sin salida de los desencuentros amorosos en Occidente. La película de Egoyan, como afirma Ron Burnett, juega con las fronteras de la identidad cultural¹⁷ y con la posibilidad del cine de trascender el desencuentro y la distancia entre los seres humanos, tanto hacia adentro de nuestros propios países de origen como entre los desplazados y exiliados del mundo.

17 http://www.ecuad.ca/~rburnett/Weblog/essays/atom_egoyans_calendar.html

Otras realizaciones “acentuadas” y documentales *performáticos*, como *S21 The Khmer Rouge: Killing Machine* (2003), considerados por fuera de la disciplina etnográfica pero altamente etnográficos en su temática, acceden a ese “otro lado” de la realidad que no es necesariamente realista o científico, que evoca, más que exponer, y que revela, más que explicar. Aun cuando la presencia física del director no aparece en la película, sus “estructuras emotivas” saturan la atmósfera y guían la estructura fílmica. Los elementos *performáticos* son utilizados en el lado del sujeto, por lo que la actuación emocionalmente cargada del protagonista y sobreviviente de la maquinaria asesina del *Khmer Rouge*, el pintor Van Nath, y sus principales antagonistas durante aquella experiencia traumática, los guardias del *S21 Interrogation center*, logra crear una escalofriante reconstrucción del terrible pasado reciente: el genocidio en Camboya. Al revivir esta casi inaguantable experiencia, reviviéndola o reactuándola, a través de sus propios cuerpos, como una forma terapéutica de superar esta traumática experiencia, los personajes de esta película documental nos transmiten un acto de compromiso emocional y físico casi perverso, pero que al mismo tiempo, y paradójicamente, es un acto sublime, en cuanto está profundamente comprometido política y éticamente con la vida y la compasión en la Tierra, no sólo entre los seres humanos sino entre nosotros como seres vivos y los demás seres vivos.

Este tipo de películas implica una amenaza para el desarrollo de la práctica etnográfica, porque arriesgan la pérdida de control y la distancia que se suponen necesarios de parte del realizador para convertirlo en un registro con pretensiones científicas, o para dar credibilidad y autenticidad a una representación de tono realista. El documental *performático* le permite al realizador/etnógrafo acceder a una forma diferente de verdad, que se puede vincular con una especie de conocimiento orgánico. El lenguaje poético puede acercarse más algunas veces a cuestiones que la ciencia no puede explicar, esas dimensiones de la realidad comúnmente eludidas por la ciencia misma pero que necesariamente forman parte de la existencia.

En la búsqueda de nuevos paradigmas de representación y la reconceptualización de la antropología visual, la etnografía como disciplina debe enfocarse en el reconocimiento de las múltiples vías existentes para el desarrollo del conocimiento, así como en la participación del etnógrafo-cineasta en el proceso de filmación: o en el proceso de filmación como investigación misma y no sólo como una forma de ilustrar el trabajo de campo. Para llegar a un cambio en los paradigmas de representación, debemos intercambiar un conocimiento transmitido y aprehendido de mente a mente, por un conocimiento compartido entre diferentes cuerpos (Nichols, 1994: 79). Esto es lo que implica la propuesta de Nichols, que retomo de una “erótica de la mirada”. De acuerdo con Estella Bruzzi, “las esferas académicas deben reconocer la necesidad de una nueva

forma de conocimiento que no necesite ser ‘científico’ o ‘realista’, pero sobre todo debe ser personal, íntimo y honesto” (Bruzzi, 2000: 157).

El uso de estrategias *performáticas* pone el énfasis en la idea de que los productores de documentales y los académicos que los estudian deben admitir la derrota de la misión utópica de representar la elusiva verdad y, en cambio, enfocarse en presentar una visión alternativa y honesta de la realidad, que no pretenda enmascarar su propia inherente inestabilidad [como representación], sino que más bien reconozca que el *performance* [la actuación de los sujetos ante la cámara] es el centro de la práctica en sí misma. (Bruzzi, 2000: 156)

Esta honestidad recae en la conexión e interacción entre el etnógrafo y sus sujetos, como cuerpos inscritos en realidades sociales con sus formas de ver el mundo, en el intento de representar o memorializar encuentros (interpersonales) o como una forma de revivir memorias dolorosas para sanarlas, como en el caso de *S21 The Killing Machine*, o la película documental de Jaime Camino *Los niños de Rusia* (2001).

Esta última película reproduce la experiencia de los niños que sobrevivieron a la guerra civil española en Rusia. Tal como *Los niños de Morelia*, de Juan Pablo Villaseñor, (2004), que reconstruye la experiencia de otros 456 niños refugiados españoles que terminaron en una pequeña escuela de la ciudad de Morelia, Michoacán, en el México de los años cuarenta. Ambas películas son sumamente emotivas, y aun cuando no tenemos en ellas la presencia directa de sus realizadores, estos filmes revelan la experiencia del exilio a través de la visión de sus protagonistas, así que la presencia creativa y la personalidad de sus autores no se ven pero podemos sentirlos; sus voces autorales nos suscitan el llanto o la risa y hacen posible el encuentro del público con todos estos personajes, y el encuentro de ellos entre sí, después, en algunos casos, de no haberse vuelto a ver nunca desde el espantoso exilio. Uno de los recursos de esta película que resulta más efectivo es el montaje de escenas en las cuales los refugiados conversan todos juntos reunidos en una sola mesa, comiendo y bebiendo, y a través de esta forma cotidiana y espontánea nos involucramos mucho más con ellos, como espectadores, puesto que nos remite tal vez más inmediatamente a nuestra propia experiencia. Pero no podemos olvidar que estos encuentros son provocados o contruidos por el documentalista o antropólogo. No obstante, la confrontación o la conversación entre personajes pueden ser efectivas como recursos, a veces mucho más efectivas que la entrevista individual directa a cuadro, las famosas cabezas parlantes tan criticadas dentro del cine etnográfico.

El énfasis debe ser entonces no en el carácter referencial de las imágenes y sonidos, sino más bien en una dimensión evocadora de esta práctica narra-

tiva que reconoce y remarca la presencia del realizador y su cámara, o más bien podríamos decir que la estructura del film y sus recursos narrativos reflejan la forma de ver el mundo o la postura estética del realizador, como corporeizaciones simbólicas del conocimiento. “La credibilidad del documental no se encuentra más en la transparencia de la cámara ni es su objetividad, sino en su participación” (Bruzzi, 2000: 96). La cámara funciona como parte de la acción o extensión de la presencia del realizador. “Esta conflagración del director-fotógrafo y su cámara engendra una respuesta potencialmente contradictoria [...] enfatizando la casualidad e inmediatez de la situación representada y reconociendo la reflexividad referencial del proceso fílmico y su infraestructura” (Bruzzi, 2000: 95).

“Las convenciones cinematográficas refuerzan la idea de actuaciones o *performances* virtuales, donde los personajes se revelan a sí mismos, en lugar de reconocer el *performance* como esencial a la práctica. Estas convenciones sirven para dar soporte a una forma canónica de narrativa [occidental] y dinámicas de dominación”, pero además constituyen “una geografía imaginaria”, de acuerdo con Bill Nichols (1994: 73). Así, pues, este autor recomienda que en lugar de continuar imponiendo una narrativa realista y escondernos detrás de la cámara, los etnógrafos y realizadores de cine documental debemos comenzar por reconocer el carácter representacional de nuestra práctica y la necesidad de unir o hacer coincidir puntos de vista, ideas y sentimientos, tanto de los sujetos participantes como del equipo de filmación, acerca del producto final o la llamada “película”, hoy en día disco de video digital, DVD.

No necesariamente estas emociones y reflexiones deben aparecer en la edición final de la película, como en la famosa escena de *Crónica de un verano*, donde Jean Rouch y Edgar Morin proyectan a sus sujetos participantes, en el Museo del Hombre, la película que acaban de terminar, pero la reflexión sobre dichas emociones y su actividad durante la filmación es importante y no debe quedar de lado. Todos los que hemos participado en un documental sabemos lo difíciles e intensas que son las relaciones entre el equipo de filmación durante el rodaje de cualquier proyecto, y más aún con los sujetos participantes; siempre existen fuertes emociones a favor o en contra de la película, por el poder que implica saberse representado de una u otra forma (el empoderamiento que resulte de proyectos como éstos para los sujetos representados) o la molestia de aquellos que se sienten excluidos del proceso, y las envidias, sentimientos de frustración y malentendidos que puede provocar un documental etnográfico en un pueblo, pues es resultado a veces de que alguno de los sujetos se reconozca mal representado o excluido del film.

Inscribir nuestras emociones, sentimientos y reflexiones en películas documentales puede transformarnos en distintas formas, ya que implica no sólo cam-

biar la dirección de la mirada, sino adquirir una nueva y multifacética mirada *erótica*. Ésta sería una mirada que va de los ojos del realizador al sujeto y rebota en él para reflejarse a su vez en el espacio interno del realizador. El proceso de edición debe ser, así, un reflejo del orden interno del realizador, en el intento de memorializar su encuentro con sus sujetos. O bien de reprocesar la experiencia en el cuarto de edición, reviviéndola. Por último, en el cuarto de proyección o en la habitación privada en que cada persona del público lo observe, también existe un proceso de recodificación o de revivir y experimentar momentos tal vez nunca conocidos, un proceso en el que el público también revive la experiencia cada vez que la observa, y le trae nuevos significados y asociaciones. El erotismo de la mirada no recae en el involucramiento emocional o, digamos, sexual, de los etnógrafos con sus sujetos (aunque a veces pueda darse el caso), sino que recae en la idea de que, a través de la evocación poética de la realidad etnográfica, los sujetos y sus emociones puedan “tocar” simbólicamente (*to touch*, en inglés) o transformar emotivamente (*to move*) al público, y entonces habrá logrado su cometido la película de provocar la comunicación intercultural.

Regreso ahora a la idea de Hamid Naficy de reconocer el cine como un “performance” de identidades, y yo diría, también, un “encuentro de identidades”. Siguiendo a Naficy, el cine es una inscripción de la identidad de su autor en el celuloide (Naficy, 2001: 276); para mí el cine es un *performance* donde se inscriben las identidades de todos los participantes, unas más implícitas que otras. Pero también deseo reafirmar para los antropólogos la necesidad de reconocer el cine etnográfico como *performático*: como la inscripción de una experiencia terapéutica y mágica de interacción y transformación poética entre el realizador y sus sujetos, a través de la *erótica* conexión indirecta que establece la cámara entre la realidad representada y la audiencia, y de la “ausencia formativa” del autor, que queda plasmada en la cámara de manera velada u oculta, pero al mismo tiempo deja ver otra realidad en lo que no revela, en eso mismo que no deja ver: la mirada del etnógrafo.

La mirada erótica sería algo que está oculto o no es visible en la película, ese abismo de la representación (lo inaccesible o lo irrepresentable de la realidad), pero que se manifiesta a través de las emociones (ansiedades y pulsiones) del espectador. La mirada erótica sería algo como una *visión que toca* y que puede mover al llanto o a la incomodidad: una experiencia de visión que puede resultar

incluso impúdica¹⁸, para algunas personas reservadas, o bien, para otros puntos de vista; una mirada que puede servir como puente de comunicación para conectar mundos artificialmente desconectados como opuestos. Si el corazón o “el alma” del etnógrafo o realizador es percibido por al menos una persona entre el público, o si alguien dentro de la audiencia es perturbado por la obra, durante la proyección de la película, entonces podrá decirse que él o ella (el autor del film) ha logrado su fin último: *tocarlos a través de una mirada cinematográfica.* ✱

¹⁸ Al final de *Cronique d'un été*, una de las espectadoras que ha visto la proyección de la película, incluida en el film (al parecer la novia o acompañante de uno de los protagonistas), afirma que otra de las protagonistas (Marilú) es tan extrovertida ante la cámara que resulta “impúdica”, una observación sin duda muy francesa. Sin embargo, para otros participantes en la proyección del film y en la película, Marilú es la más sincera y su actuación los conmueve profundamente. Jean Rouch y Edgar Morin reflexionan así, desde el documental, tal como Atom Egoyan, desde la ficción, sobre las permeables fronteras entre ambos mundos narrativos y la imposibilidad, al mismo tiempo, de trascender dichas fronteras entre ficción y realidad, entre representación y actuación, entre registro y observación y provocación.

REFERENCIAS

Aguilar Ros, Alejandra

2009. "Cuerpo, memoria y experiencia. La peregrinación a Talpa desde San Agustín, Jalisco", *Desacatos, Revista de Antropología Social*, No. 30, mayo-agosto, pp. 29-42.

Artaud, Antonin

2000. "Sorcery and Cinema", en Paul Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. San Francisco, City Lights Books, pp. 103-106.

Barthes, Roland

1980. *Camera Lucida*. Londres, Hill and Wang.

Bataille, Georges

1962. *Erotism, Death and Sensuality*. San Francisco, City Lights Books.

Bickerton, Emile

2004. "The Camera Possessed, Jean Rouch, Etnographic Cineaste: 1917-2004", *New Left Review*, No. 27 mayo-junio, pp. 49-63,

Brentano, Robyn y Olivia Georgia

1994. *Outside the Frame: Performance and the Object, A Survey History of Performance Art in the USA since 1950*. Cleveland, Cleveland Center for Contemporary Art.

Bruzzi, Stella

2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres, Routledge.

Corner, John

1996. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Nueva York, Manchester University Press.

Diguet, Leon

1991. *Fotografías del Nayar y de California, 1893-1900*, CEMCA, INI, México.

Lipkau, H. Elisa

2008. "La antropología compartida: el performance en la mirada de Jean Rouch", *Revista de Estudios Cinematográficos* año 14, No. 32, sep-dic, pp. 84-90.

López Austin, Alfredo

1996. *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México, UNAM.

MacDougall, David

1998. *Transcultural Cinema*, editado e introducido por Lucien Taylor, Nueva Jersey, Princeton University Press.

Malinowski, Bronislaw

1967. *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Stanford, Stanford University Press.

Minh-ha, Trinh T.

1989. *Woman, Native, Other, Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.

Naficy, Hamid

2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Princeton University Press.

Nichols, Bill

1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press.

2001. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press.

Rouch, Jean

2003. *Ciné-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Rusque, Ana María

1999. *De la diversidad a la unidad en la investigación cualitativa*. Montevideo, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales.

Schechner, Richard

1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, University of Pensilvania Press.

2002. *Performance Studies: An Introduction*. Londres y Nueva York, Routledge.

Tobing Rony, Fatimah

1996. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. North Carolina, Duke University Press.

Tyler, Stephen

1986 "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document", en James Clifford y George (eds.), *Writing Culture Experiments in Contemporary Anthropology*, E. Marcus. Berkeley, University of California Press, pp. 122-140.

FILMOGRAFÍA

Apocalipto, Mel Gibson, México-Estados Unidos, 2006.

Bowling for Columbine, escrita y dirigida por by Michael Moore, Estados Unidos, 2002

Calendar, Atom Egoyan, Armenia-Canadá, 1993.

Cannibal Tours, dirigida por Dennis O'Rourke, O'Rourke and Associates, 1988.

Chronique d'un été, Jean Rouch y Edgar Morin, París, 1960

Cinema Vérité: Defining the Moment, por Petter Wintonick, Francia-Canadá-Estados Unidos, 1999.

Diarios de motocicleta, Walter Salles, Brasil, 2004.

El violín, Francisco Vargas, México, CCC, 2005.

Flor de matrimonio, Taller de Producción y Análisis de Cine Etnográfico, ENAH, Elisa Lipkau, México D.F., 2009.

Forest of Bliss, Robert Gardner, Film Study Centre, Harvard University, 1986

King Kong, James Ashmore Creelman y Ruth Rose, Estados Unidos, 1933.

Los niños de Rusia, dirección, guión y producción, Jaime Camino; fotografía, Martín Ardanaz, Arturo Olmo, Rafael Solís, España, 2001.

Los niños de Morelia, de Juan Pablo Villaseñor, México, 2000

Naked Spaces: Living Is Round, Trinh T. Minh-ha, África-Estados Unidos, 1985.

Reassemblage, Trinh T. Minh-ha, Estados Unidos, 1982.

Santiago, João Moreira Salles, Brasil, 2006.

Son de artesa, dirección, Sandra Luz López Barroso; Producción y fotografía, Elisa Lipkau y Sandra Luz López Barroso, ENAH, UACM, FOESCA, México, 2007.

S21 The Khmer Rouge: Killing Machine, dirigida por Nrithy Panh, Camboya, 2003.

The Nuer, de Hillary Harris y George Bridenbach, con la colaboración de Robert Gardner, Film Study Centre, Harvard, 1971.

Tierra Caliente, Francisco Vargas, México, CCC, 2004.