

There are no translations available.

No más ventanas, El nuevo cine etnográfico por Elisa Lipkau



Este ensayo pretende ser un acercamiento reflexivo a las problemáticas contemporáneas del cine etnográfico como una forma alternativa de acercarse al conocimiento antropológico. En este sentido, el presente texto se relaciona con temáticas como la experiencia y el “performance” dentro de la práctica etnográfica, pero también con la conflictiva noción de “narrativa” dentro del cine de “no-ficción”, más comúnmente llamado “documental”

“Ya no podemos concebir la fotografía como una ventana hacia el mundo, cuyos cristales han sido pulidos hasta un nivel de transparencia absoluto por el vidriero-fotógrafo. En la actualidad nuestra sofisticación es tal que siempre veremos las marcas sobre el vidrio”

(Brian Winston, Claiming the Real)

Este ensayo pretende ser un acercamiento reflexivo a las problemáticas contemporáneas del cine etnográfico como una forma alternativa de acercarse al conocimiento antropológico. En

este sentido, el presente texto se relaciona con temáticas como la experiencia y el “performance” dentro de la práctica etnográfica, pero también con la conflictiva noción de “narrativa” dentro del cine de “no-ficción”, más comunmente llamado “documental”. Trataré de acercarme a estos conceptos a través del análisis comparativo de dos momentos principales en la historia del cine etnográfico: sus inicios al comienzo del siglo XX y el movimiento del llamado “cinema verité” o “direct cinema” (cine directo) en los Estados Unidos y Francia durante los años sesentas. Mi idea es analizar la relación entre los binomios observación/participación y subjetividad/objetividad como métodos y perspectivas de acercamiento a la representación de “lo real”. Es decir, que más que tratar de hablar aquí de modos o modelos de producción documental, mi interés es analizar hacia donde nos han llevado más de 100 años de cine etnográfico. Este ensayo pretende ser un acercamiento reflexivo a las problemáticas contemporáneas del cine etnográfico como una forma alternativa de acercarse al conocimiento antropológico. En este sentido, el presente texto se relaciona con temáticas como la experiencia y el “performance” dentro de la práctica etnográfica, pero también con la conflictiva noción de “narrativa” dentro del cine de “no-ficción”, más comunmente llamado “documental”. Trataré de acercarme a estos conceptos a través del análisis comparativo de dos momentos principales en la historia del cine etnográfico: sus inicios al comienzo del siglo XX y el movimiento del llamado “cinema verité” o “direct cinema” (cine directo) en los Estados Unidos y Francia durante los años sesentas. Mi idea es analizar la relación entre los binomios observación/participación y subjetividad/objetividad como métodos y perspectivas de acercamiento a la representación de “lo real”. Es decir, que más que tratar de hablar aquí de modos o modelos de producción documental, mi interés es analizar hacia donde nos han llevado más de 100 años de cine etnográfico.

Como lo aclaró Ana Grimshaw, “el problema del cine observacional, [y yo diría que este es el problema de todo cine de carácter “etnográfico”] radica en la relación forjada entre la experiencia y la representación, entre las relaciones “inter-subjetivas” que forman el corazón de la práctica etnográfica y el marco interpretativo (ubicado dentro de una tradición científica y pretensiosamente objetiva) que les da forma. (Grimshaw:2002:90) Esta relación es problemática dado que la “experiencia” se refiere a un dominio subjetivo y emocional, mientras que el “marco interpretativo” se refiere a un dominio conceptual y tal vez racional. Como lo aclaró Ana Grimshaw, “el problema del cine observacional, [y yo diría que este es el problema de todo cine de carácter “etnográfico”] radica en la relación forjada entre la experiencia y la representación, entre las relaciones “inter-subjetivas” que forman el corazón de la práctica etnográfica y el marco interpretativo (ubicado dentro de una tradición científica y pretensiosamente objetiva) que les da forma. (Grimshaw:2002:90) Esta relación es problemática dado que la “experiencia” se refiere a un dominio subjetivo y emocional, mientras que el “marco interpretativo” se refiere a un dominio conceptual y tal vez racional.

La relación entre participación y observación ha sido central al cine en general y, específicamente al cine etnográfico o lo que fue llamado por Bill Nichols “documental de representación social” (Nichols, 2001). Desde el trabajo de Robert Flaherty en el ártico hasta

los documentales contemporáneos de Michael Moore o Juan Carlos Rulfo, el cine expresa diversas formas de ver o acercarse a la realidad, así como de entender y relacionarse con nuestro mundo. La relación entre participación y observación ha sido central al cine en general y, específicamente al cine etnográfico o lo que fue llamado por Bill Nichols “documental de representación social” (Nichols, 2001). Desde el trabajo de Robert Flaherty en el ártico hasta los documentales contemporáneos de Michael Moore o Juan Carlos Rulfo, el cine expresa diversas formas de ver o acercarse a la realidad, así como de entender y relacionarse con nuestro mundo.

Grimshaw observa que el cine “observacional” fue predicado originalmente como un rechazo a un tipo anterior de prácticas antropológicas y fílmicas que fragmentaban la realidad como una forma preliminar de reorganizarla en concordancia con un marco conceptual originado en otro lado.” (2002:87) Pero al mismo tiempo, ella reconoce como muchos otros autores, (Winston:1995) que el cine observacional confrontó el problema de sus contrapartes italianos, los neorrealistas, dado que ambos movimientos tuvieron que “dar forma” a sus “materiales encontrados”. Grimshaw afirma que el neorrealismo, era como una extensión del tipo de cine que buscaba generar “revelaciones de lo real”, más que “interpretaciones de lo real”, (Ibid: 86) No obstante, hoy en día los que advocan por un nuevo cine observacional y etnográfico, como Peter Loizos, pueden afirmar que una película tan evocadora y reveladora como *The Nuer* no es un film etnográfico, dado que debido a su edición asociativa y simbólica, esta maravilla de película “no lo deja a uno ver a los Nuer”. (Loizos:1993) Grimshaw observa que el cine “observacional” fue predicado originalmente como un rechazo a un tipo anterior de prácticas antropológicas y fílmicas que fragmentaban la realidad como una forma preliminar de reorganizarla en concordancia con un marco conceptual originado en otro lado.” (2002:87) Pero al mismo tiempo, ella reconoce como muchos otros autores, (Winston:1995) que el cine observacional confrontó el problema de sus contrapartes italianos, los neorrealistas, dado que ambos movimientos tuvieron que “dar forma” a sus “materiales encontrados”. Grimshaw afirma que el neorrealismo, era como una extensión del tipo de cine que buscaba generar “revelaciones de lo real”, más que “interpretaciones de lo real”, (Ibid: 86) No obstante, hoy en día los que advocan por un nuevo cine observacional y etnográfico, como Peter Loizos, pueden afirmar que una película tan evocadora y reveladora como *The Nuer* no es un film etnográfico, dado que debido a su edición asociativa y simbólica, esta maravilla de película “no lo deja a uno ver a los Nuer”. (Loizos:1993)

Una película como *The Nuer* es un buen ejemplo de la naturaleza problemática del cine antropológico porque provoca interpretaciones completamente opuestas y reacciones emocionales, dado que es en sí misma una construcción fílmica compleja. Si para Loizos este documental no nos “deja ver” lo que Margaret Mead pudo haber llamado el “ethos” de su cultura, para otros autores como Weinberger, *The Nuer* es una metáfora de los nuer y su gran valor etnográfico radica exactamente en que no pretende ser un espejo” (1995: 17). Una película como *The Nuer* es un buen ejemplo de la naturaleza problemática del cine antropológico porque provoca interpretaciones completamente opuestas y reacciones

emocionales, dado que es en sí misma una construcción fílmica compleja. Si para Loizos este documental no nos “deja ver” lo que Margaret Mead pudo haber llamado el “ethos” de su cultura, para otros autores como Weinberger, *The Nuer* es una metáfora de los nuer y su gran valor etnográfico radica exactamente en que no pretende ser un espejo” (1995: 17).

Coincido completamente con este autor en que una película como *The Nuer* no es una colección de datos observados y analizados, sino un acto físico e intelectual de ver, y una revelación de la visión de los nuer de su propio mundo a través del punto de vista de los realizadores y lo que resulta más extraño y más mágico, es la visión de los nuer, a través de la mirada de sus vacas. Por supuesto, Weinberger reconoce que el ideal de Malinowski del fin último del investigador de “capturar el punto de vista de los nativos en relación con su vida, de capturar su visión de su mundo, es imposible, porque ninguno de nosotros simples mortales podemos todavía ver a través de los ojos de otro, no obstante, películas como *The Nuer*...nos permiten observar de cerca eso que los nuer observan todos los días, sin mostrarnos sus “cuerpos enteros” sino los detalles más reveladores que los separan, los unen y les dan sentido. (Ibid) Coincido completamente con este autor en que una película como *The Nuer* no es una colección de datos observados y analizados, sino un acto físico e intelectual de ver, y una revelación de la visión de los nuer de su propio mundo a través del punto de vista de los realizadores y lo que resulta más extraño y más mágico, es la visión de los nuer, a través de la mirada de sus vacas. Por supuesto, Weinberger reconoce que el ideal de Malinowski del fin último del investigador de “capturar el punto de vista de los nativos en relación con su vida, de capturar su visión de su mundo, es imposible, porque ninguno de nosotros simples mortales podemos todavía ver a través de los ojos de otro, no obstante, películas como *The Nuer*...nos permiten observar de cerca eso que los nuer observan todos los días, sin mostrarnos sus “cuerpos enteros” sino los detalles más reveladores que los separan, los unen y les dan sentido. (Ibid)

Si las reglas aplicadas por los realizadores de cine observacional o cine directo en su práctica, (tomas largas, encuadres completos, cuerpos completos, no utilización de luz artificial, etc.) no garantizan la veracidad de la representación, hoy en día aún existen los antropólogos que piensan que existe la posibilidad de construir buenas películas etnográficas si uno sigue ciertos procedimientos para “distorcionar” menos la “realidad” que uno está grabando, como si todavía fuera deseable lograr una aproximación “real” de “lo real” que sea más “real” que otras. Si las reglas aplicadas por los realizadores de cine observacional o cine directo en su práctica, (tomas largas, encuadres completos, cuerpos completos, no utilización de luz artificial, etc.) no garantizan la veracidad de la representación, hoy en día aún existen los antropólogos que piensan que existe la posibilidad de construir buenas películas etnográficas si uno sigue ciertos procedimientos para “distorcionar” menos la “realidad” que uno está grabando, como si todavía fuera deseable lograr una aproximación “real” de “lo real” que sea más “real” que otras.

Mi deseo no es confundir sino aproximar la idea de que no existe la posibilidad de afirmar que “representamos la realidad” como es en sí misma, porque sabemos que siempre existirá un proceso de mediación o construcción de realidad, que como afirma Stella Bruzi, no es el problema sino la esencia del documental en sí mismo. En términos de Winston, ya no es necesario afirmar que representamos lo real, o que estamos grabando y proyectando la “actualidad”, sino que es necesario liberar al documental y permitirle dirigirse, como lo ha hecho sin nuestra ayuda, hacia formas más personales, subjetivas, intuitivas e íntimas de relacionarnos con el mundo. Mi deseo no es confundir sino aproximar la idea de que no existe la posibilidad de afirmar que “representamos la realidad” como es en sí misma, porque sabemos que siempre existirá un proceso de mediación o construcción de realidad, que como afirma Stella Bruzi, no es el problema sino la esencia del documental en sí mismo. En términos de Winston, ya no es necesario afirmar que representamos lo real, o que estamos grabando y proyectando la “actualidad”, sino que es necesario liberar al documental y permitirle dirigirse, como lo ha hecho sin nuestra ayuda, hacia formas más personales, subjetivas, intuitivas e íntimas de relacionarnos con el mundo.

Debemos tomar en cuenta que tanto en documentales como en ficciones, siempre ha existido la necesidad de utilizar ciertas estrategias narrativas, aunque esto no ha sido siempre reconocido de esta forma y muchas veces la narrativa dentro de los documentales ha sido negada o no teorizada propiamente. (Winston:1995:116) La transformación de la forma en que concebimos la imagen fotográfica ha sido tan radical en las últimas décadas que ya no podemos concebir esta imagen y por lo tanto, el cine documental, como ventanas hacia la realidad, como fue afirmado de forma inocente por Robert Drew y los fundadores del cine directo en los Estados Unidos en los años 60's y como era concebido por el propio Bill Nichols que hemos citado antes en 1991 (1991:112). Pero si el postmodernismo no ha destruido completamente cada último reclamo de veracidad en la imagen fotográfica, el estatus evidencial de la fotografía, o la idea de la película como evidencia de realidad, es incapaz de sobrevivir la batalla epistemológica”. (Winston: 252) Debemos tomar en cuenta que tanto en documentales como en ficciones, siempre ha existido la necesidad de utilizar ciertas estrategias narrativas, aunque esto no ha sido siempre reconocido de esta forma y muchas veces la narrativa dentro de los documentales ha sido negada o no teorizada propiamente. (Winston:1995:116) La transformación de la forma en que concebimos la imagen fotográfica ha sido tan radical en las últimas décadas que ya no podemos concebir esta imagen y por lo tanto, el cine documental, como ventanas hacia la realidad, como fue afirmado de forma inocente por Robert Drew y los fundadores del cine directo en los Estados Unidos en los años 60's y como era concebido por el propio Bill Nichols que hemos citado antes en 1991 (1991:112). Pero si el postmodernismo no ha destruido completamente cada último reclamo de veracidad en la imagen fotográfica, el estatus evidencial de la fotografía, o la idea de la película como evidencia de realidad, es incapaz de sobrevivir la batalla epistemológica”. (Winston: 252)

Si hoy en día la imagen es reconocida como una realidad construida, no obstante, la problemática naturaleza de lo visual es aún parte de las razones por las cuales la antropología

visual continúa siendo marginalizada dentro de su disciplina, y por lo cual el cine etnográfico parece estar “en buena salud”, como afirmó el cine-etnógrafo francés Jean Rouch en los años 70’s, precisamente porque está siendo constantemente atacado y cuestionado. (2003:30) Como dijo el etnólogo y cineasta David MacDougall, “las películas etnográficas han forzado una re-examinación del conocimiento constituido en escritura y han sugerido formas alternativas de expresar la experiencia sensorial y social.” (MacDougall; 1998: 49) Si hoy en día la imagen es reconocida como una realidad construida, no obstante, la problemática naturaleza de lo visual es aún parte de las razones por las cuales la antropología visual continúa siendo marginalizada dentro de su disciplina, y por lo cual el cine etnográfico parece estar “en buena salud”, como afirmó el cine-etnógrafo francés Jean Rouch en los años 70’s, precisamente porque está siendo constantemente atacado y cuestionado. (2003:30) Como dijo el etnólogo y cineasta David MacDougall, “las películas etnográficas han forzado una re-examinación del conocimiento constituido en escritura y han sugerido formas alternativas de expresar la experiencia sensorial y social.” (MacDougall; 1998: 49)

Pero si la antropología visual ha venido definiéndose a si misma en las últimas décadas como un campo propiamente dicho de inquisición acerca del mundo social y sus interacciones culturales, al mismo tiempo, todavía se sitúa a distancia prudente de la propia antropología social o la etnología, y por lo mismo ha ayudado con su visión experimental y crítica a renovar a la propia disciplina humana en todos sus campos de estudio. La vía visual como la llama Anna Grimshaw ha ayudado a desarrollar soluciones teóricas creativas a la crisis de representación, pero también ha amenazado los fundamentos básicos de las ciencias sociales en una aproximación del conocimiento basada en la oralidad. Pero si la antropología visual ha venido definiéndose a si misma en las últimas décadas como un campo propiamente dicho de inquisición acerca del mundo social y sus interacciones culturales, al mismo tiempo, todavía se sitúa a distancia prudente de la propia antropología social o la etnología, y por lo mismo ha ayudado con su visión experimental y crítica a renovar a la propia disciplina humana en todos sus campos de estudio. La vía visual como la llama Anna Grimshaw ha ayudado a desarrollar soluciones teóricas creativas a la crisis de representación, pero también ha amenazado los fundamentos básicos de las ciencias sociales en una aproximación del conocimiento basada en la oralidad.

El cine etnográfico se ha desarrollado a lo largo de su historia sobre la base de una tensión primigenia entre sus cualidades estéticas o artísticas y sus objetivos científicos. Como afirma Grimshaw, “siguiendo el reciente colapso de la etnografía científica, una nueva fase experimental ha surgido”. (1991:43) Pero si el trabajo de teóricos como Tyler, Taussig, Marcus y otros reclama una nueva forma intuitiva, experiencial y evocativa de hacer etnografía, en el campo del cine etnográfico parece haber todavía una constante tensión entre estos dos “modos de aproximación a lo real y la representación”: por un lado, el modo “observacional” y pretensiosamente más “objetivo” o separado de la “realidad en sí”, y considerado como más “científico” y/o “verdadero”, y por otro lado, un modo o modelo más abiertamente “subjetivo” y “participativo”, más relacionado con preocupaciones artísticas. El cine etnográfico se ha

desarrollado a lo largo de su historia sobre la base de una tensión primigenia entre sus cualidades estéticas o artísticas y sus objetivos científicos. Como afirma Grimshaw, "siguiendo el reciente colapso de la etnografía científica, una nueva fase experimental ha surgido". (1991:43) Pero si el trabajo de teóricos como Tyler, Taussig, Marcus y otros reclama una nueva forma intuitiva, experiencial y evocativa de hacer etnografía, en el campo del cine etnográfico parece haber todavía una constante tensión entre estos dos "modos de aproximación a lo real y la representación": por un lado, el modo "observacional" y pretensiosamente más "objetivo" o separado de la "realidad en sí", y considerado como más "científico" y/o "verdadero", y por otro lado, un modo o modelo más abiertamente "subjetivo" y "participativo", más relacionado con preocupaciones artísticas.

Indudablemente esta tensión no es una simple oposición entre el arte y la ciencia, o entre observación y participación. El cine observacional puede ser muy participativo y cercano a su sujeto, como me hizo ver Antonio Ziri6n, y como se puede notar claramente en uno de los recientes documentales mexicanos proyectados en el Primer Festival DOCS DF, Los pasos del cantador de Pablo Fulgueira. Indudablemente esta tensión no es una simple oposici6n entre el arte y la ciencia, o entre observaci6n y participaci6n. El cine observacional puede ser muy participativo y cercano a su sujeto, como me hizo ver Antonio Ziri6n, y como se puede notar claramente en uno de los recientes documentales mexicanos proyectados en el Primer Festival DOCS DF, Los pasos del cantador de Pablo Fulgueira.

Pero como Anna Grimshaw afirm6 establecer una tensi6n creativa entre observaci6n y participaci6n siempre ha sido el reto mayor de la antropologfa visual. (2001:90). Pero si los documentales perform6ticos de gente como Michael Moore es6n siendo reconocidos hoy dia en festivales como el de Cannes, tradicionalmente dedicados a la ficci6n, y si la presencia del etn6grafo o el cineasta en su pel6cula es reconocida ahora no como un tema problem6tico, sino como una nueva forma de reclamar lo real a trav6s del documental, parad6jicamente dentro del campo de la antropologfa visual hoy parece haber una nueva apreciaci6n y un retorno a los m6todos o pr6cticas del cine observacional, y gente como David MacDougall, alguna vez principal exponente del cine etn6grafo participativo o dial6gico, se encuentra retomando hoy estrategias observacionales para poder transmitir las texturas de lo que el define como "est6tica social". (MacDougall, 1999) Pero como Anna Grimshaw afirm6 establecer una tensi6n creativa entre observaci6n y participaci6n siempre ha sido el reto mayor de la antropologfa visual. (2001:90). Pero si los documentales perform6ticos de gente como Michael Moore es6n siendo reconocidos hoy dia en festivales como el de Cannes, tradicionalmente dedicados a la ficci6n, y si la presencia del etn6grafo o el cineasta en su pel6cula es reconocida ahora no como un tema problem6tico, sino como una nueva forma de reclamar lo real a trav6s del documental, parad6jicamente dentro del campo de la antropologfa visual hoy parece haber una nueva apreciaci6n y un retorno a los m6todos o pr6cticas del cine observacional, y gente como David MacDougall, alguna vez principal exponente del cine etn6grafo participativo o dial6gico, se encuentra retomando hoy estrategias observacionales para poder transmitir las texturas de lo que el define como "est6tica social". (MacDougall, 1999)

Aunque este ensayo ha sido desarrollado sobre una aproximación teórica basada en la oposición o contraposición de estos dos “modos” de cine etnográfico (observacional vs participativo), he sustentado este texto con las reflexiones obtenidas durante mi experiencia de campo en el norte de España durante los meses de marzo y abril del 2004, en particular, durante la Semana Santa en el pequeño pueblo de Sahagún, en la provincia de León. Este texto está pues, íntimamente relacionado con el proyecto de video resultado de dicha experiencia: Una Pasión Revivida: La Semana Santa de Sahagún pero no pretende ser una guía escrita del mismo trabajo, ya que coincido con David MacDougall en la necesidad de promover una reflexividad profunda dentro de la antropología visual, que debe desarrollarse dentro de la estructura fílmica misma(1998:89). En todo caso, este ensayo presenta temas y problemáticas surgidos a partir tanto de la experiencia de campo como proceso de producción del video. Aunque este ensayo ha sido desarrollado sobre una aproximación teórica basada en la oposición o contraposición de estos dos “modos” de cine etnográfico (observacional vs participativo), he sustentado este texto con las reflexiones obtenidas durante mi experiencia de campo en el norte de España durante los meses de marzo y abril del 2004, en particular, durante la Semana Santa en el pequeño pueblo de Sahagún, en la provincia de León. Este texto está pues, íntimamente relacionado con el proyecto de video resultado de dicha experiencia: Una Pasión Revivida: La Semana Santa de Sahagún pero no pretende ser una guía escrita del mismo trabajo, ya que coincido con David MacDougall en la necesidad de promover una reflexividad profunda dentro de la antropología visual, que debe desarrollarse dentro de la estructura fílmica misma(1998:89). En todo caso, este ensayo presenta temas y problemáticas surgidos a partir tanto de la experiencia de campo como proceso de producción del video.

Cine, Experiencia y Performance

Parto de la idea de que el cine etnográfico ha sufrido un movimiento pendular entre los modos participativos o interactivos y el observacional, en una relación dialéctica entre ambas polaridades, desde los orígenes del cine etnográfico como Nanook, el eskimal, hasta los documentales contemporáneos de David MacDougall o el mencionado anteriormente de Pablo Fulgueira: Los pasos del cantador, sobre el recorrido de un grupo de huicholes a la tierra sagrada de Wirikuta en San Luis Potosí. Cuando en el fondo, pude que no sean estos principios opuestos, a fin de cuentas, como el propio MacDougall señaló en su conversación electrónica con Anna Grimshaw (2002: 95) y como el trabajo del propio Flaherty demuestra, ya que ha sido reconocido como fundador de ambos métodos en la aproximación de lo real fílmico. Parto de la idea de que el cine etnográfico ha sufrido un movimiento pendular entre los

modos participativos o interactivos y el observacional, en una relación dialéctica entre ambas polaridades, desde los orígenes del cine etnográfico como Nanook, el eskimal, hasta los documentales contemporáneos de David MacDougall o el mencionado anteriormente de Pablo Fulgueira: Los pasos del cantador, sobre el recorrido de un grupo de huicholes a la tierra sagrada de Wirikuta en San Luis Potosí. Cuando en el fondo, pude que no sean estos principios opuestos, a fin de cuentas, como el propio MacDougall señaló en su conversación electrónica con Anna Grimshaw (2002: 95) y como el trabajo del propio Flaherty demuestra, ya que ha sido reconocido como fundador de ambos métodos en la aproximación de lo real fílmico.

Pero si la oposición entre observación y participación está basada en una falsa premisa, como afirma MacDougall, porque estos términos puede que no sean mutuamente excluyentes entre sí, al mismo tiempo, ambos modos sí han acompañado en el fondo dos formas distintas de aproximarse al cine etnográfico. Pero si la oposición entre observación y participación está basada en una falsa premisa, como afirma MacDougall, porque estos términos puede que no sean mutuamente excluyentes entre sí, al mismo tiempo, ambos modos sí han acompañado en el fondo dos formas distintas de aproximarse al cine etnográfico.

No deseo reducir estilos y aproximaciones al documental compartimentalizándolos en “modos” específicos, cuando cada film es un mundo de posibilidades en sí mismo, como ha señalado Stella Bruzzi (2000: 4). Pero como ella misma reconoce, al final, la premisa básica falsa dentro de la teoría del cine de no-ficción ha sido suponer que existe la posibilidad de representar la realidad, como si la cámara no estuviese allí, cuando la esencia misma del documental radica en esa propia relación dialéctica entre aspiración y potencial, entre la realidad por un lado y la imagen, representación y mediación por la otra”. (Ibid) No deseo reducir estilos y aproximaciones al documental compartimentalizándolos en “modos” específicos, cuando cada film es un mundo de posibilidades en sí mismo, como ha señalado Stella Bruzzi (2000: 4). Pero como ella misma reconoce, al final, la premisa básica falsa dentro de la teoría del cine de no-ficción ha sido suponer que existe la posibilidad de representar la realidad, como si la cámara no estuviese allí, cuando la esencia misma del documental radica en esa propia relación dialéctica entre aspiración y potencial, entre la realidad por un lado y la imagen, representación y mediación por la otra”. (Ibid)

Mi argumento es que desde sus orígenes en la última década del siglo XX con la Expedición al Estrecho de Torres, ha existido una aproximación antropológica que ha pretendido lograr una representación objetiva y científica de la realidad o lo que Grierson llamó “actualidad”, y otro proyecto representado por Nanook, el eskimal, que se desarrolló con base en un acercamiento íntimo, subjetivo y estético o cinematográfico, cuya intención es la transmisión de texturas y experiencias de interacción con otros. E, incluso, cuando la diferencia entre estas dos perspectivas o estilos se desdibuja cada vez más, así como se diluye la cada vez más la línea

divisoria entre ficción y no-ficción (Nichols: 1994), aún existen antropólogos que llaman por la definición estricta de lo que debería y no debería ser un film etnográfico y que interminablemente gastan sus esfuerzos en desarrollar reglas específicas para nuestra práctica, así como diversos métodos de aproximación a la realidad que la “distorcionen menos”. Pero en el fondo los documentales que han sido alabados por esos mismos antropólogos como objetivos o más etnográficos, también han sido construidos a través de un proceso de producción y montaje, y también han mis-representado en muchos casos a las comunidades que retratan (Winston: 170-179).

Mi argumento es que desde sus oígenes en la última década del siglo XX con la Expedición al Estrecho de Torres, ha existido una aproximación antropológica que ha pretendido lograr una representación objetiva y científica de la realidad o lo que Grierson llamó “actualidad”, y otro proyecto representado por Nanook, el eskimal, que se desarrolló con base en un acercamiento íntimo, subjetivo y estético o cinematográfico, cuya intención es la transmisión de texturas y experiencias de interacción con otros. E, incluso, cuando la diferencia entre estas dos perspectivas o estilos se desdibuja cada vez más, así como se diluye la cada vez más la línea divisoria entre ficción y no-ficción (Nichols: 1994), aún existen antropólogos que llaman por la definición estricta de lo que debería y no debería ser un film etnográfico y que interminablemente gastan sus esfuerzos en desarrollar reglas específicas para nuestra práctica, así como diversos métodos de aproximación a la realidad que la “distorcionen menos”. Pero en el fondo los documentales que han sido alabados por esos mismos antropólogos como objetivos o más etnográficos, también han sido construidos a través de un proceso de producción y montaje, y también han mis-representado en muchos casos a las comunidades que retratan (Winston: 170-179).

El reconocimiento de la dimensión subjetiva en el cine etnográfico va de la mano con la idea de performance. Si ya no podemos mantener el concepto de una práctica representacional que parte de la mirada unidireccional del antropólogo que afirma observar y describir a los otros objetivamente, utilizando el cine o el video como evidencia científica para transmitir una verdad escurridiza, como en el proyecto Griersonianotenemos que aceptar la idea de la película como una especie de “antropología performática” como propuso David MacDougall (MacDougall:1998:81), donde el rol del performance (o la actuación del antropólogo y los propios sujetos en la representación) es la forma de establecer una nueva credibilidad al documental y no la muerte de los ideales de conocimiento o verdad por los que ha existido tanto tiempo. (Bruzzi: 2000: 6) El reconocimiento de la dimensión subjetiva en el cine etnográfico va de la mano con la idea de performance. Si ya no podemos mantener el concepto de una práctica representacional que parte de la mirada unidireccional del antropólogo que afirma observar y describir a los otros objetivamente, utilizando el cine o el video como evidencia científica para transmitir una verdad escurridiza, como en el proyecto Griersonianotenemos que aceptar la idea de la película como una especie de “antropología performática” como propuso David MacDougall (MacDougall:1998:81), donde el rol del performance (o la actuación del antropólogo y los propios sujetos en la representación) es la

forma de establecer una nueva credibilidad al documental y no la muerte de los ideales de conocimiento o verdad por los que ha existido tanto tiempo. (Bruzzi: 2000: 6) El reconocimiento de la dimensión subjetiva en el cine etnográfico va de la mano con la idea de performance. Si ya no podemos mantener el concepto de una práctica representacional que parte de la mirada unidireccional del antropólogo que afirma observar y describir a los otros objetivamente, utilizando el cine o el video como evidencia científica para transmitir una verdad escurridiza, como en el proyecto Griersonianotenemos que aceptar la idea de la película como una especie de “antropología performática” como propuso David MacDougall (MacDougall:1998:81), donde el rol del performance (o la actuación del antropólogo y los propios sujetos en la representación) es la forma de establecer una nueva credibilidad al documental y no la muerte de los ideales de conocimiento o verdad por los que ha existido tanto tiempo. (Bruzzi: 2000: 6)

Pero el documental performático debe partir de una forma performática de entender el trabajo de campo como proceso en sí mismo, y de una forma performática de entender la cultura. Esto implica la concepción de cultura como un verbo o proceso) y no como un sustantivo o producto; es decir, como lo conceptualizó Richard Schechner, “tratar cualquier objeto, trabajo o producto “como” performance- ya sea una pintura, una novela, un zapato, o cualquier cosa- significa investigar lo que el objeto hace, como interactúa con otros objetos o seres, y como se relaciona con ellos. Los performances en este sentido existen sólo como acciones, interacciones y relaciones”. (Schechner:24) Se trata pues, de pensar la cultura no en términos estáticos, sino dinámicos de las acciones, interacciones y relaciones, y por lo tanto las transformaciones constantes que enmarca en el proceso social. En mi perspectiva esto implica sobre todo pensar en los filmes etnográficos mismos no como entidades creadas y fijas, sino como puntos complejos de intercambio de ideas y sentimientos, como propuso David MacDougall (1998: 27). Pero el documental performático debe partir de una forma performática de entender el trabajo de campo como proceso en sí mismo, y de una forma performática de entender la cultura. Esto implica la concepción de cultura como un verbo o proceso) y no como un sustantivo o producto; es decir, como lo conceptualizó Richard Schechner, “tratar cualquier objeto, trabajo o producto “como” performance- ya sea una pintura, una novela, un zapato, o cualquier cosa- significa investigar lo que el objeto hace, como interactúa con otros objetos o seres, y como se relaciona con ellos. Los performances en este sentido existen sólo como acciones, interacciones y relaciones”. (Schechner:24) Se trata pues, de pensar la cultura no en términos estáticos, sino dinámicos de las acciones, interacciones y relaciones, y por lo tanto las transformaciones constantes que enmarca en el proceso social. En mi perspectiva esto implica sobre todo pensar en los filmes etnográficos mismos no como entidades creadas y fijas, sino como puntos complejos de intercambio de ideas y sentimientos, como propuso David MacDougall (1998: 27).

Si consideramos la cultura como un proceso performático de invención en lugar de un sistema reificado y de una estructura inmutable, tenemos que movernos más allá de la división entre arte y ciencia y localizarnos en el centro de la “experiencia vivida” (Schechner: 19) Si consideramos y analizamos la cultura misma como performance no podemos mantener por más tiempo la voz subjetiva del documentalista o del ser etnográfico cómodamente fuera de

cuadro. Porque como dijo Jean Rouch, “mientras los antropólogos o cineastas, a raíz del cientificismo o la vergüenza ideológica se mantenga escondidos, detrás de una especie de cómodo incógnito, arruinarán sus películas y pasarán a formar parte de los documentos en archivos que solo los especialistas ven”. (Rouch:1974:96) Como afirma Brian Winston tenemos que dejar la posibilidad de juzgar la veracidad del documental al público y no al autor. “La idea documental tiene que estar enraizada en la recepción más que en la problemática noción de representación”. (Winston: 253) Si consideramos la cultura como un proceso performático de invención en lugar de un sistema reificado y de una estructura inmutable, tenemos que movernos más allá de la división entre arte y ciencia y localizarnos en el centro de la “experiencia vivida” (Schechner: 19) Si consideramos y analizamos la cultura misma como performance no podemos mantener por más tiempo la voz subjetiva del documentalista o del ser etnográfico cómodamente fuera de cuadro. Porque como dijo Jean Rouch, “mientras los antropólogos o cineastas, a raíz del cientificismo o la vergüenza ideológica se mantenga escondidos, detrás de una especie de cómodo incógnito, arruinarán sus películas y pasarán a formar parte de los documentos en archivos que solo los especialistas ven”. (Rouch:1974:96) Como afirma Brian Winston tenemos que dejar la posibilidad de juzgar la veracidad del documental al público y no al autor. “La idea documental tiene que estar enraizada en la recepción más que en la problemática noción de representación”. (Winston: 253)

Pero si un estilo objetivista y científico no garantiza la verdad de la representación, pienso que es necesario acceder al conocimiento desde una perspectiva sensorial e intuitiva, desde la perspectiva sensorial del etnógrafo y de su presencia corporal en el campo. Esta experiencia concebida como performance implica su actuación así como la de los sujetos representados en un encuentro del que necesariamente saldrán transformados mutuamente, o como Rouch solía decir, entonces tendría que hablarse de una “antropología compartida” (Rouch:2003:44). Pero si un estilo objetivista y científico no garantiza la verdad de la representación, pienso que es necesario acceder al conocimiento desde una perspectiva sensorial e intuitiva, desde la perspectiva sensorial del etnógrafo y de su presencia corporal en el campo. Esta experiencia concebida como performance implica su actuación así como la de los sujetos representados en un encuentro del que necesariamente saldrán transformados mutuamente, o como Rouch solía decir, entonces tendría que hablarse de una “antropología compartida” (Rouch:2003:44).

El performance, como el juego y el ritual llevan a sus participantes hacia una segunda realidad, separándolos de la vida ordinaria, transformándolos profundamente. Así mismo, “Los rituales transportan a las personas de un ciclo vital a otro, como puentes sobre aguas revueltas”(Schechner: 57) Victor Turner hizo referencia a los que Van Gennep llamó los tres estados de un rito de paso: la etapa pre-liminal, liminal y post-liminal, acuñando así el término liminal para los procesos rituales. En la teoría del performance, liminal se refiere a las acciones o comportamientos “en medio de”, en inglés “in between actions or behaviours”, tal como los rituales de iniciación. Un espacio escénico vacío, como lo hizo ver Peter Brook, está abierto a todas las posibilidades, es un lienzo vacío, un espacio liminal. Así mismo se nos presenta el celuloide o video de una película etnográfica y el encuentro performático que genera la

producción de una película. El performance, como el juego y el ritual llevan a sus participantes hacia una segunda realidad, separándolos de la vida ordinaria, transformándolos profundamente. Así mismo, “Los rituales transportan a las personas de un ciclo vital a otro, como puentes sobre aguas revueltas”(Schechner: 57) Victor Turner hizo referencia a los que Van Gennep llamó los tres estados de un rito de paso: la etapa pre-liminal, liminal y post-liminal, acuñando así el término liminal para los procesos rituales. En la teoría del performance, liminal se refiere a las acciones o comportamientos “en medio de”, en inglés “in between actions or behaviours”, tal como los rituales de iniciación. Un espacio escénico vacío, como lo hizo ver Peter Brook, está abierto a todas las posibilidades, es un lienzo vacío, un espacio liminal. Así mismo se nos presenta el celuloide o video de una película etnográfica y el encuentro performático que genera la producción de una película.

Estas ideas nos llevan a pensar en un video o film etnográfico ya no como la representación de un grupo humano y sus formas de vida, sino como la inscripción en celuloide o cinta digital de una experiencia inter-subjetiva de interacción cultural. La producción de cine etnográfico o la antropología visual, al igual que los estudios de performance, se encuentran en una zona liminal, tal como los participantes en un ritual de iniciación: una zona de cruce, de transición, donde las fronteras entre ficción y realidad, entre arte y ciencia, entre objetividad y subjetividad se desdibujan. Este proceso ritual, performático de interacción que puede ser la participación en la creación de una película documental, se puede igualar pues con la participación en un ritual de iniciación, donde tanto el etnógrafo como los sujetos de la representación serán transportados y transformados por la experiencia. Estas ideas nos llevan a pensar en un video o film etnográfico ya no como la representación de un grupo humano y sus formas de vida, sino como la inscripción en celuloide o cinta digital de una experiencia inter-subjetiva de interacción cultural. La producción de cine etnográfico o la antropología visual, al igual que los estudios de performance, se encuentran en una zona liminal, tal como los participantes en un ritual de iniciación: una zona de cruce, de transición, donde las fronteras entre ficción y realidad, entre arte y ciencia, entre objetividad y subjetividad se desdibujan. Este proceso ritual, performático de interacción que puede ser la participación en la creación de una película documental, se puede igualar pues con la participación en un ritual de iniciación, donde tanto el etnógrafo como los sujetos de la representación serán transportados y transformados por la experiencia.

Compartir la antropología decía Rouch, implica una aproximación participativa, pero esto no significa que un estilo participativo tenga que excluir la observación, o que tenga que enfocarse en decir en lugar de en ver; del mismo modo en que trabajar de modo observacional no necesariamente implica objetivación y distancia, sino al contrario, cercanía e intimidad, como afirmó Anna Grimshaw (2002:86). Compartir la antropología decía Rouch, implica una aproximación participativa, pero esto no significa que un estilo participativo tenga que excluir la observación, o que tenga que enfocarse en decir en lugar de en ver; del mismo modo en que trabajar de modo observacional no necesariamente implica objetivación y distancia, sino al contrario, cercanía e intimidad, como afirmó Anna Grimshaw (2002:86).

En oposición a la perspectiva de Nichols (1991), creo que debemos reconocer que cualquier tratamiento documental incluye o implica una estructura narrativa y que a través de esta estructura articula un argumento sobre el mundo que representa. Pero la mayoría de las veces, como hace el propio Nichols, el documental ha sido relacionado a la presentación de un “argumento lógico” sobre lo real, no reconociendo que cualquier film, incluso si aparece como no-narrativo, articula una narrativa, dado que el cine se desenvuelve en el tiempo. Tanto los estilos participativos como los observacionales, han echado mano de estructuras narrativas para articular “sus materiales encontrados”, así como han utilizado para ello las convenciones propias del mundo fílmico de la ficción, aunque algunas veces los más radicales advocantes del cine observacional no han reconocido que sus películas, también son producto de una construcción personal del realizador, y por lo tanto mediados por su propia subjetividad.

(Winston:160) En oposición a la perspectiva de Nichols (1991), creo que debemos reconocer que cualquier tratamiento documental incluye o implica una estructura narrativa y que a través de esta estructura articula un argumento sobre el mundo que representa. Pero la mayoría de las veces, como hace el propio Nichols, el documental ha sido relacionado a la presentación de un “argumento lógico” sobre lo real, no reconociendo que cualquier film, incluso si aparece como no-narrativo, articula una narrativa, dado que el cine se desenvuelve en el tiempo. Tanto los estilos participativos como los observacionales, han echado mano de estructuras narrativas para articular “sus materiales encontrados”, así como han utilizado para ello las convenciones propias del mundo fílmico de la ficción, aunque algunas veces los más radicales advocantes del cine observacional no han reconocido que sus películas, también son producto de una construcción personal del realizador, y por lo tanto mediados por su propia subjetividad.

(Winston:160)

Como Eliot Weinberger notó, “no existe nada más irreal que el realismo de ayer” (1994:13), dado que las convenciones del realismo cambian a través del tiempo y el espacio. E incluso si existe de hecho una diferencia entre lo documental y la ficción, (cosa que Jean Rouch o Godard negarían por principio) dado que el documental tiene como referente el mundo histórico, tanto el documental como la ficción están organizados a través de una estructura narrativa que se desarrolla en el tiempo. Lo que puede ser considerado una representación fiel de la realidad en un momento dado, puede ser considerado como una representación profundamente mediatizada en otro contexto. E incluso en el mismo espacio-tiempo dos sujetos distintos pueden tener puntos de vista encontrados sobre un libro o una película. Como MacDougall señaló “el sentimiento que provoca un film es altamente elusivo” (2002:98) Como Eliot Weinberger notó, “no existe nada más irreal que el realismo de ayer” (1994:13), dado que las convenciones del realismo cambian a través del tiempo y el espacio. E incluso si existe de hecho una diferencia entre lo documental y la ficción, (cosa que Jean Rouch o Godard negarían por principio) dado que el documental tiene como referente el mundo histórico, tanto el documental como la ficción están organizados a través de una estructura narrativa que se desarrolla en el tiempo. Lo que puede ser considerado una representación fiel de la realidad en un momento dado, puede ser considerado como una representación profundamente mediatizada en otro contexto. E incluso en el mismo espacio-tiempo dos

sujetos distintos pueden tener puntos de vista encontrados sobre un libro o una película. Como MacDougall señaló “el sentimiento que provoca un film es altamente elusivo” (2002:98)

¿Qué es más documental, los millones de imágenes de los vehículos y sus placas tomadas a diario por las cámaras del servicio de tráfico de Londres para entrar a la zona de cobro en el centro histórico, o los videos mezclados y manipulados en vivo por colectivos artístico-musicales como Ojos de Brujo o Bajo Fondo Tango Club? ¿Que es más documental o más ficción a la vez que la película de La historia del camello que llora? ¿Qué es más documental, los millones de imágenes de los vehículos y sus placas tomadas a diario por las cámaras del servicio de tráfico de Londres para entrar a la zona de cobro en el centro histórico, o los videos mezclados y manipulados en vivo por colectivos artístico-musicales como Ojos de Brujo o Bajo Fondo Tango Club? ¿Que es más documental o más ficción a la vez que la película de La historia del camello que llora?

Si consideramos al cine como David MacDougall propuso: como “un darle forma activamente a la experiencia” (“an active shaping of experience”) (Ibid:29), en lugar del ya viejo término griersoniano de “el tratamiento creativo de la actualidad” podríamos acercarnos más a lo que Nichols explicó como un proceso fílmico que pudiese producir un conocimiento desde el estómago o una etnografía erótica. (1994:75). Es decir, llamar la atención sobre aquel sustrato de la experiencia fílmica que coloca la experiencia no-lingüística, sensorial y vivida subjetivamente en radical oposición con la descripción pretensiosamente objetiva, la representación engreidamente verdadera y el significado de una interpretación impuesta. Estas ideas tienen un paralelo con el concepto de Barthes sobre la asociación del obtuso tercer significado de las imágenes fílmicas, con el carácter erótico de la figuración en oposición con el concepto de representación. (MacDougall:1998:55) Si consideramos al cine como David MacDougall propuso: como “un darle forma activamente a la experiencia” (“an active shaping of experience”) (Ibid:29), en lugar del ya viejo término griersoniano de “el tratamiento creativo de la actualidad” podríamos acercarnos más a lo que Nichols explicó como un proceso fílmico que pudiese producir un conocimiento desde el estómago o una etnografía erótica. (1994:75). Es decir, llamar la atención sobre aquel sustrato de la experiencia fílmica que coloca la experiencia no-lingüística, sensorial y vivida subjetivamente en radical oposición con la descripción pretensiosamente objetiva, la representación engreidamente verdadera y el significado de una interpretación impuesta. Estas ideas tienen un paralelo con el concepto de Barthes sobre la asociación del obtuso tercer significado de las imágenes fílmicas, con el carácter erótico de la figuración en oposición con el concepto de representación. (MacDougall:1998:55)

David MacDougall explicó su idea de la incorporación o coroporalización del realizador o etnógrafo en su película, como una forma de obtener aquel tipo de percepción que habíamos perdido conforme nos hicimos adultos. Para él, las películas buscan recuperar ciertos hábitos abandonados de nuestra vida pre-lingüística, las percepciones que como niños eran parte de

nuestra conciencia corporal de los otros y del mundo físico. El cine genera entonces una especie de forma de “pensar con el cuerpo”, generalmente afectándonos más fuertemente en “aquellas coyunturas de la experiencia que descansan entre nuestras categorías acostumbradas de pensamiento”. (1998: 49) En este sentido, el cine está también relacionado a las cualidades juguetonas del ritual. De acuerdo con Schechner, “el ritual y el juego ambos llevan a la gente hacia otras o segundas realidades, tal como el cine, nos transportan/transforman hacia otras realidades espacio-temporales. (Schechner:45-50) por todas estas razones el cine se ha concebido como peligroso para la antropología, porque sus interpretaciones pueden ser múltiples, caóticas y contradictorias. David MacDougall explicó su idea de la incorporación o coroporalización del realizador o etnógrafo en su película, como una forma de obtener aquel tipo de percepción que habíamos perdido conforme nos hicimos adultos. Para él, las películas buscan recuperar ciertos hábitos abandonados de nuestra vida pre-lingüística, las percepciones que como niños eran parte de nuestra conciencia corporal de los otros y del mundo físico. El cine genera entonces una especie de forma de “pensar con el cuerpo”, generalmente afectándonos más fuertemente en “aquellas coyunturas de la experiencia que descansan entre nuestras categorías acostumbradas de pensamiento”. (1998: 49) En este sentido, el cine está también relacionado a las cualidades juguetonas del ritual. De acuerdo con Schechner, “el ritual y el juego ambos llevan a la gente hacia otras o segundas realidades, tal como el cine, nos transportan/transforman hacia otras realidades espacio-temporales. (Schechner:45-50) por todas estas razones el cine se ha concebido como peligroso para la antropología, porque sus interpretaciones pueden ser múltiples, caóticas y contradictorias.

Narrativa, logica emotional y la subversión del realismo

En este sentido, mi último punto sería enfocar la reflexión de lo que Susan Dermody llamó la voz inconsciente en el documental. Una voz subjetiva que no es la voz paternal del documental expositivo, la llamada Voz de Dios, sino una lengua materna que es esencialmente conversación” (1995: 299). Sería la idea de la película como una obra que “encarna el ser del realizador” en su interacción con el mundo (MacDougall:1998:53), o bien, siguiendo la idea de Hamid Naficy’s del film como una inscripción de la identidad del realizador(2001), concibiendo el proceso filmico como la “inscripción de un encuentro de identidades” a través del celuloide o la cinta digital de video. En este sentido, mi último punto sería enfocar la reflexión de lo que Susan Dermody llamó la voz inconsciente en el documental. Una voz subjetiva que no es la voz

paternal del documental expositivo, la llamada Voz de Dios, sino una lengua materna que es esencialmente conversación” (1995: 299). Sería la idea de la película como una obra que “encarna el ser del realizador” en su interacción con el mundo (MacDougall:1998:53), o bien, siguiendo la idea de Hamid Naficy’s del film como una inscripción de la identidad del realizador(2001), concibiendo el proceso fílmico como la “inscripción de un encuentro de identidades” a través del celuloide o la cinta digital de video.

En esta concepción performativa del cine etnográfico o lo que puede llegar a ser la antropología visual, un proceso de interacción humana tiene lugar, y tal como Tyler hizo referencia al efecto terapéutico de una “etnografía transformativa”, (en Nichols: 1994:82) Jean Rouch se refería a su famoso término, el llamado cine trance, que establecía la posibilidad para la mayoría de sus películas, transformándolo a él y a sus sujetos a través de esta experiencia o aventura fílmica, potenciada por la presencia de la cámara. Yo pienso que es necesario buscar dentro de las posibilidades mágicas del inconsciente, para encontrar una especie de “lógica emocional” en lugar de una racional, que nos ayude a enfrentar la teorización o construcción de un nuevo modelo para el proceso fílmico documental. En esta concepción performativa del cine etnográfico o lo que puede llegar a ser la antropología visual, un proceso de interacción humana tiene lugar, y tal como Tyler hizo referencia al efecto terapéutico de una “etnografía transformativa”, (en Nichols: 1994:82) Jean Rouch se refería a su famoso término, el llamado cine trance, que establecía la posibilidad para la mayoría de sus películas, transformándolo a él y a sus sujetos a través de esta experiencia o aventura fílmica, potenciada por la presencia de la cámara. Yo pienso que es necesario buscar dentro de las posibilidades mágicas del inconsciente, para encontrar una especie de “lógica emocional” en lugar de una racional, que nos ayude a enfrentar la teorización o construcción de un nuevo modelo para el proceso fílmico documental.

MacDougall ha caracterizado al cine como una práctica mágica, dado que el cine está fundado en la resurrección del tiempo transcurriendo(1998:35); así pues, tal vez sea posible reconocer al realizador como un “demiurgo”, o incluso un “cocinero” antes que un científico. MacDougall ha caracterizado al cine como una práctica mágica, dado que el cine está fundado en la resurrección del tiempo transcurriendo(1998:35); así pues, tal vez sea posible reconocer al realizador como un “demiurgo”, o incluso un “cocinero” antes que un científico.

Ahora quisiera referirme más específicamente al tema de mi video final de la maestría de antropología visual en la Universidad de Londres, la cultura pasional en España, donde de acuerdo con Timothy Michell, “la emoción es el mediador entre la realidad material objetiva y un sistema de creencias” (1990: 5) pero también, porque este autor argumenta que en el sur de España, durante la Semana Santa existe la presencia aurática de una “emoción-mágica” o “magia-emocional” que articula las respuestas pasionales de los andaluces hacia la fe cristiana. Siguiendo a Mitchell llegue a encontrarme con la interpretación que Jean Paul Sartre hace de la

emoción como una "transformación mágica" dentro del ser, que "dirigida por la consciencia cambia su relación con el mundo para que el mundo cambie sus cualidades".(Ibid: 16) Ahora quisiera referirme más específicamente al tema de mi video final de la maestría de antropología visual en la Universidad de Londres, la cultura pasional en España, donde de acuerdo con Timothy Michell, "la emoción es el mediador entre la realidad material objetiva y un sistema de creencias" (1990: 5) pero también, porque este autor argumenta que en el sur de España, durante la Semana Santa existe la presencia aurática de una "emoción-mágica" o "magia-emocional" que articula las respuestas pasionales de los andaluces hacia la fe cristiana. Siguiendo a Mitchell llegué a encontrarme con la interpretación que Jean Paul Sartre hace de la emoción como una "transformación mágica" dentro del ser, que "dirigida por la consciencia cambia su relación con el mundo para que el mundo cambie sus cualidades".(Ibid: 16)

Era imposible no conectar esta idea con el concepto rouchiano del proceso fílmico como un bizarro estado de transformación en el realizador, poseído por el propio trance mágico-místico-musical de sus sujetos, poseído, en efecto, por los mismos espíritus o tal vez otros, que se apoderaban de la consciencia de sus sujetos durante el trance que él estaba filmando. (2000:99) Siendo la magia-emocional una transformación en el ser del sujeto así como del etnógrafo, durante la Semana Santa de Sahagún intenté acceder al conocimiento de este proceso social a través del proceso fílmico como un proceso de improvisación performática, guiado por una lógica así como una perspectiva simbólica, para tratar de aproximarme al método de Rouch o lo que Antonin Artaud interpretó alrededor de 1928 en su texto "El cine y la hechicería" como acercarse al proceso fílmico tal como un mago o un hechicero creando un nuevo mundo y expresando, "sobre todo, las imágenes de la mente, la vida interna de la consciencia" y por lo tanto, creando un cine que es tan real justamente porque no es una representación de lo real, sino la evocación de lo visible y lo invisible en la existencia, una realidad que es "realmente real...porque ha nacido de lo fantástico" (Artaud:1928:104) Era imposible no conectar esta idea con el concepto rouchiano del proceso fílmico como un bizarro estado de transformación en el realizador, poseído por el propio trance mágico-místico-musical de sus sujetos, poseído, en efecto, por los mismos espíritus o tal vez otros, que se apoderaban de la consciencia de sus sujetos durante el trance que él estaba filmando. (2000:99) Siendo la magia-emocional una transformación en el ser del sujeto así como del etnógrafo, durante la Semana Santa de Sahagún intenté acceder al conocimiento de este proceso social a través del proceso fílmico como un proceso de improvisación performática, guiado por una lógica así como una perspectiva simbólica, para tratar de aproximarme al método de Rouch o lo que Antonin Artaud interpretó alrededor de 1928 en su texto "El cine y la hechicería" como acercarse al proceso fílmico tal como un mago o un hechicero creando un nuevo mundo y expresando, "sobre todo, las imágenes de la mente, la vida interna de la consciencia" y por lo tanto, creando un cine que es tan real justamente porque no es una representación de lo real, sino la evocación de lo visible y lo invisible en la existencia, una realidad que es "realmente real...porque ha nacido de lo fantástico" (Artaud:1928:104)

Siguiendo a Tzvetan Todorov en su idea de la transformación como principio esencial de la narrativa (Winston: 101), mi última idea es la de concebir el tratamiento narrativo de un film etnográfico como una construcción que resulta de o evoca la transformación experimentada por el realizador en el campo a través del encuentro con los otros. Esta narrativa sería entonces no una representación de lo que fue registrado en el campo, sino una evocación poética de esa experiencia, lograda a través de la mágica tecnología del montaje digital. Siguiendo a Tzvetan Todorov en su idea de la transformación como principio esencial de la narrativa (Winston: 101), mi última idea es la de concebir el tratamiento narrativo de un film etnográfico como una construcción que resulta de o evoca la transformación experimentada por el realizador en el campo a través del encuentro con los otros. Esta narrativa sería entonces no una representación de lo que fue registrado en el campo, sino una evocación poética de esa experiencia, lograda a través de la mágica tecnología del montaje digital.

El cine observational: Verdad y autoría

Anna Grimshaw ha planteado que la preocupación acerca de la objetividad ya era discernible en la antropología del siglo XIX y que para 1849 existía un creciente interés en registrar los datos del trabajo de campo en forma exacta (2001:21), así que la necesidad de poseer herramientas científicas de observación guió a científicos como Alfred Cort Haddon, el organizador de la Expedición al Estrecho de Torres, a llevar una cámara consigo para registrar el comportamiento de los isleños. Existía por supuesto un público europeo que apoyaba este tipo de empresas, inevitablemente comprometido en una suerte de espectáculo voyeuístico, mientras que el material fílmico era legitimado como un proyecto antropológico de salvamiento. (Ibid: 23). Anna Grimshaw ha planteado que la preocupación acerca de la objetividad ya era discernible en la antropología del siglo XIX y que para 1849 existía un creciente interés en registrar los datos del trabajo de campo en forma exacta (2001:21), así que la necesidad de poseer herramientas científicas de observación guió a científicos como Alfred Cort Haddon, el organizador de la Expedición al Estrecho de Torres, a llevar una cámara consigo para registrar el comportamiento de los isleños. Existía por supuesto un público europeo que apoyaba este tipo de empresas, inevitablemente comprometido en una suerte de espectáculo voyeuístico, mientras que el material fílmico era legitimado como un proyecto antropológico de salvamiento. (Ibid: 23).

Pero si el uso dado por Haddon al cinematógrafo durante la expedición de 1898 al Estrecho de Torres de acuerdo con Grimshaw "revela su interés por la cultura vivida, es decir, por la cultura en tanto performance, (Ibid;25), no obstante, el material que filmó durante este viaje de campo comenzó un proyecto documental que hacía incapié en la cualidad de la película de funcionar como un índice de la realidad; es decir, la capacidad de la imagen fotográfica de funcionar como evidencia científica. Este proyecto, sin embargo, carecía de una narrativa o de una estructuración, aunque fuera básica, de las imágenes registradas, dado que su principal fin era registrar y "preservar" un "comportamiento cultural" que, paradójicamente, estaba en peligro de "extinción" justamente por la influencia cultural de los portadores de aquellas cámaras, que pretendían al mismo tiempo, rescatar de la desaparición a esas culturas que su propio proyecto colonial estaba destruyendo. Pero si el uso dado por Haddon al cinematógrafo durante la expedición de 1898 al Estrecho de Torres de acuerdo con Grimshaw "revela su interés por la cultura vivida, es decir, por la cultura en tanto performance, (Ibid;25), no obstante, el material que filmó durante este viaje de campo comenzó un proyecto documental que hacía incapié en la cualidad de la película de funcionar como un índice de la realidad; es decir, la capacidad de la imagen fotográfica de funcionar como evidencia científica. Este proyecto, sin embargo, carecía de una narrativa o de una estructuración, aunque fuera básica, de las imágenes registradas, dado que su principal fin era registrar y "preservar" un "comportamiento cultural" que, paradójicamente, estaba en peligro de "extinción" justamente por la influencia cultural de los portadores de aquellas cámaras, que pretendían al mismo tiempo, rescatar de la desaparición a esas culturas que su propio proyecto colonial estaba destruyendo.

En este sentido, las películas que resultaron de la expedición de Haddon son altamente observacionales, pero performativas al mismo tiempo, dado que los sujetos fotografiados actuaban para la cámara usos y costumbres a petición de los europeos, pero al mismo tiempo su narrativa era simplemente el desenvolvimiento de los eventos en el tiempo fílmico. Aún cuando Grimshaw afirma que el significado de esta "evidencia" filmada por Haddon iba a permanecer ambiguo (Ibid:24), tal vez fue exactamente por esa falta de una estructura narrativa definida, que las películas etnográficas serían concebidas por los antropólogos a partir de entonces más como un registro del comportamiento humano o como notas de campo en imágenes, que como películas en sí. En este sentido, las películas que resultaron de la expedición de Haddon son altamente observacionales, pero performativas al mismo tiempo, dado que los sujetos fotografiados actuaban para la cámara usos y costumbres a petición de los europeos, pero al mismo tiempo su narrativa era simplemente el desenvolvimiento de los eventos en el tiempo fílmico. Aún cuando Grimshaw afirma que el significado de esta "evidencia" filmada por Haddon iba a permanecer ambiguo (Ibid:24), tal vez fue exactamente por esa falta de una estructura narrativa definida, que las películas etnográficas serían concebidas por los antropólogos a partir de entonces más como un registro del comportamiento humano o como notas de campo en imágenes, que como películas en sí.

De acuerdo con Brian Winston, cuando John Grierson acuñó su definición del cine documental como el "tratamiento creativo de la actualidad", establecía con ella una contradicción en

términos, porque para sus seguidores “actualidad” no era una traducción consciente del francés, (donde actualités significaba originalmente nada más que los temas de conversación en boga), sino lo que era para los ingleses desde que apareció en el lenguaje en 1675, como sinónimo de “realidad”. (1995:13) Así pues, la idea griersoniana de actualidad dependía de una particular inocencia en el público, porque sin ella, el público no hubiera podido creer que algo de “lo real” pudiese sobrevivir a un tratamiento creativo. (Ibid:253)

Aún si no concuerdo totalmente con esta última idea, dado que la creatividad y la ficción no son sinónimos, Winston tiene un punto interesante al afirmar que después de la definición contradictoria de Grierson, que se planteaba como un tratamiento creativo de “lo real”, el desarrollo histórico del documental tendió a establecerse en estos términos; generando así particulares limitaciones en la “creatividad” de los realizadores de documental. De acuerdo con Winston, incluso el proyecto observacional de los años 60’s en Norteamérica, que fue afirmado originalmente por sus practicantes como una reacción contra el clásico documental expositivo de Grierson, no fue una ruptura radical como parecía, pues fundamentalmente esta propuesta documental era aún la búsqueda de “la actualidad” concebida como “lo real”, como algo localizado allá afuera, separado y ajeno al sujeto realizador; era una promesa de observación no mediatizada y de representación de la realidad, que paradójicamente seguía la marca del documental griersoniano, en su obediencia a las formas narrativas extraídas del mundo de la ficción.

Lo que Winston llama la “ética de no intervención” del movimiento norteamericano del cine directo colocaba gran atención en la objetividad del realizador, para que éste “dejara al público en el asiento del conductor”, es decir, dejara a la gente la capacidad de decidir o interpretar esa “realidad” dada, sin decirles qué pensar (como en el tradicional documental expositivo con voz autorizada y masculina). Ellos creían que el cine era “una ventana a través de la que alguien se asoma y la personalidad del realizador no estaba involucrada directamente en dirigir la acción. (Ibid:149). Pero como Lucien Taylor señaló “hasta la cámara más escondida constituye una presencia como ausencia estructural” (David MacDougall:1998:5).

Participación y Narratividad

Cuando Jean Rouch decidió usar el término acuñado por el ruso Dziga Vertov para su nuevo concepto del cine de no-ficción, estaba muy consciente de que tal como Grierson había establecido en los años 30's una definición contradictoria o ambigua del documental como el "tratamiento creativo de la actualidad", el término kino-pravda de Vertov, significaba literalmente cine-verdad, pero era una ambigua o auto-cancelatoria expresión, dado que fundamentalmente el cine trunca, acelera y relentiza acciones, distorcionando así lo que podría ser verdad. (Rouch:2003:98). Para él, sin embargo, kinopravda o, en francés, cinema verité era un término preciso, del mismo orden que kinok era el cine-ojo, que designaba no una "verdad absoluta" como los seguidores del cine directo pretendían "capturar" con sus cámaras casi invisibles, como pretensiosas "moscas en la pared", kino pravda se refería a la particular verdad de las imágenes y sonidos registrados, una verdad fílmica (temática) el cinema verité- Cine verdad. En este sentido, podemos identificar esta aproximación a la realidad al modo en que trabajó Robert Flaherty, el realizador irlandés al realizar su documental de Nanook, el esquimal y el comentario del mismo realizador, en el sentido de que a veces para transmitir la verdad, hay que distorcionarla.

Mientras los realizadores del llamado cine-directo en norteamérica como Drew y Leacock, aún después de transformar su retórica de no intervención, comenzaron a afirmar su empresa como el registro de una "experiencia", al mismo tiempo, asún afirmaban esta experiencia como un "testigo objetivo" de "algo". (Winston:162) Por el otro lado, un seguidor de la tradición creativa y radical de Vertov y Flaherty, precursor de la nueva ola francesa "Jean Rouch y Edgar Morin, estaban más allá de las simplicidades del cine directo donde la "manipulación" o más bien, la supuesta falta de esta, era la cuestión más importante. Por el contrario, el "cinema-verité" aceptaba la acusación de mediación con entusiasmo. Además, no se le podía acusar de negar la inteligencia y la sensibilidad de sus autores, como Godard se quejaba de la cámara de Richard Leacock. (Winston:186).

Pero, tal como Grierson no estaba agarrado por una inocencia total, sino que basó su trabajo en "capacidad discursiva y visión creadora", (Corner:1996:13) y relacionaba el termino "tratamiento" con "dramatización", los practicantes del cinema verité siguiendo la libertad creativa de Vertov, creían en la necesidad de contar o relatar una "historia", de otorgarle una estructura dramática al film, como herramienta primordial para lograr captar la atención de la audiencia y por tanto, ser capaz de llegar hasta el otro lado, el del público, y comunicar o compartir esa "experiencia". En este sentido, la tradición griersoniana estaba muy cercana y distante, al mismo tiempo, del cinema-verité. Tanto Rouch como Grierson reconocían en "Nanook..." de Robert Flaherty, el origen del documental creativo. Y como Winston muestra la mayor contribución de Flaherty al cine fue demostrar como construir, a través de material supuestamente observado (o encontrado) en la realidad, un texto que exhibe todas las características de un drama de ficción: ergo, "dramatizando lo real" (Winston:102, 103). "

Tanto Rouch como Grierson partían de intereses científicos y reclamos de verdad o actualidad, pero el romántico documental expositivo de Grierson se enfocaba en la demanda de educar o ilustrar, mientras que la búsqueda de Rouch en el encuentro con sus amigos africanos era totalmente distinta, pues él establecía la narrativa en términos de ese encuentro o aventura en la que él, como creador y jugador a la vez, se involucraba en un mundo nuevo, inocente y creado como por primera vez, una realidad-ficcionada y etnográfica. La etno-ficción, a través de lo que para él se convertía como en un estado mágico de transformación interpersona: el cine-trance.

Abandonando, o tal vez no, la lógica y la razón mientras filmaba el poderoso ritual (¿o performance?) de los espíritus Hauka en las afueras de Accra, Ghana, y entrando en un bizarro estado de transformación, mientras filmaba "Los maestros locos", una de sus más clásicas películas, (1955) Rouch, partía de la antropología o la etnología, como es llamada en Francia, pero por primera vez, cruzaba del otro lado, jugando con los fundamentos inconscientes de su propia disciplina, y criticando el colonialismo de la antropología y su profundo racismo, a través de pervertir la imagen antropológica misma, Rouch invertía irónicamente, como lo hacían los rituales de posesión invirtiendo, as the possession ritual did, the terms of that old relationship los términos de aquella antigua tradición colonial. Así como los africanos vueltos salvajes en la película de Rouch, (tal como siempre habían sido representados por la ciencia occidental), eran en realidad una burla satírica y patética de las autoridades coloniales que los dominaban, la película de Rouch, al haber cruzado del otro lado y tomado el punto de vista africano, establecía una crítica a la antropología.

Rouch decía haber sido transformado completamente la experiencia de filmar otro ritual, del que surgió la película, El tambor y el címbalo, él mismo dijo sentirse poseído por el trance, provocado por su cámara como un espíritu Hauka, en este caso por los espíritus Songhay Zarma de Níger, que estaba estudiando y de esta forma cuestionaba irónica y reflexivamente la afirmación antropológica de poder representar a otras culturas. (Rouch:2003:99)

Paradójicamente, Rouch reconocía, era justo por ese extraño equipo o apéndice mecánico a través del cual, él los veía y oía, que pudo integrarse dentro del ritual, fluir en él y seguirlo paso a paso. Era, afirmó Rouch, una extraña especie de coreografía, que cuando inspirada, hacía aparecer al camarógrafo y al sonidista para volverlos activos participantes del evento. Él afirmaba que era su propio "ser" el que había sido alterado, frente a sus ojos, (los de sus amigos africanos), del mismo modo en que el "ser" del danzante poseído era alterado cuando el "espíritu Shongay lo montaba". Era, afirmaba Rouch, el cine-trance de uno filmando el "trance real" de otro, pero para hacerlo dijo Rouch, "he debido antes liberarme del peso de las teorías fílmicas y etnográficas, para redescubrir la "barbarie de la invención". (Ibid:99)

Rouch estaba partiendo de la antropología sólo para descubrir o recobrar ese barbarismo que la antropología se había propuesto "estudiar" y "preservar" (dentro de otras culturas claro). Al liberarse de las teorías etnográficas y fílmicas y revirtiéndose hacía su barbárica invención creativa, tenía al mismo tiempo que articular una construcción dramática que pudiese golpear a su público científico y popular, al mismo tiempo, siendo a la vez profundamente real, pero fantástico. Era lo que Victor Turner refirió como entrar a una "anti-estructura" del ritual y ser luego re-unido con los otros a través del sentimiento de "communitas", una sensación de camaradería y una "transformación del ser" (Schechner: 62), que era, sin duda, una transformación emocional.

Ritual y surrealismo en el nuevo cine etnográfico

Si el estilo no puede seguir garantizando la autenticidad de una representación, y la conflictiva naturaleza de la película de no-ficción sigue sin ser propiamente teorizada y es constantemente concebida erróneamente como "ficcionalizante"; pero, al mismo tiempo, si los estilos observacionales o del llamado cine directo que se han enfocado en transmitir texturas y detalles de la vida social han tenido que aplicar constantemente construcciones basadas en el desarrollo de personajes y convenciones narrativas realistas del mundo de la ficción, creo que es tiempo de reconocer la necesidad de desarrollar nuevas estructuras narrativas para la práctica del cine etnográfico, que se enfoquen en la experiencia de realizar video antropológico como una experiencia performativa de transformación vivida y re-vivida para y por el fím, como la inscripción de ese encuentro entre el realizador y sus sujetos.

Como propuso Susan Dermody en su artículo *The pressure of the unconscious upon the image: The subjective voice in ethnographic film*, yo quiero utilizar las imágenes coleccionadas del "mundo real", esa "evidencia documental" no para amarrarlas a ellas y a nosotros mismos a sus "referentes factuales", sino para buscar por una forma distinta de comprometernos con la realidad, una forma comunal de compartir la realidad, un espíritu de communitas como los mejores documentales proveen en distintos niveles. (1995:298) Para buscar, no por una visión "exacta", ni "verdadera" de la realidad, sino para acercarnos a una visión "oracular, meditativa, irregular, impredecible y, esencialmente discontinua, emergiendo de las coincidencias entre asociaciones conscientes e inconscientes, con un ritmo asociativo que parece retener alguna conexión con esa propiedad de los sueños que los hace corresponder a la conexión del drama con el ritual" (Ibid:299).

Para terminar quiero transportar la idea de Georges Marcus de la necesidad de que la Etnografía se mueva hacia su dimensión narrativa reprimida(...), construyendo lo real a través de esta narrativa más que a través de la clasificación dentro del cine etnográfico (35). Yo coincido con él en el sentido de que el agotamiento de los conceptos y marcos teóricos, así como la sintomática pérdida de autoridad de las meta-narrativas, paradigmas y fundamentos teóricos de la mayoría de las disciplinas sociales, nos llevan a sentir la posibilidad y la necesidad de encontrar nuevas formas de relacionarnos con el cine etnográfico como una herramienta para la verdadera comunicación en el mundo globalizado.

Me refiero a verdadera comunicación en el sentido de que los medios masivos cada vez trabajan más en favor de una supuesta comunicación, que en realidad es desinformación y neurosis colectiva, inducida a través del formateo de la consciencia globalizada a través de la saturación de imágenes y “sonidos”. En este sentido los medios masivos no comunican culturas o transmiten contenidos culturales entre los pueblos, para promover la mayor comprensión y respeto entre la diversidad cultural del planeta, sino que nos hacen a todos pensar, vestirnos, comer igual y escuchar la misma música, de forma que cada vez nos olvidemos más de quienes éramos originalmente. Como dice Eduardo Zubirats en *La Linterna Mágica*, la televisión funciona hoy en día como los antiguos misioneros católicos en las Indias, formateando nuestras consciencias hacia la anti-consciencia globalizada. Pero del mismo modo, la televisión formatea los programas “documentales” hacia su esquema de moda, sin que estas construcciones manifiesten una coherencia estética ni conceptual alguna.

Regreso pues a Georges Marcus para proponer junto con él, la búsqueda de una coherencia alternativa, dentro de nuestras representaciones etnográficas, en oposición a las anquilosadas pretensiones positivistas de objetividad y racionalismo. Una coherencia alternativa que pueda llevar a la etnografía hacia la formulación de un meta-comentario y auto-crítica de la representación misma, (su eterno sis-tema de aproximación al conocimiento), para que pueda ser aplicada al revés, desde la etnografía hacia el cine y pueda transformarse en “deconstrucción en acción”. Tal vez esto significaría traer la simultaneidad, el multiperspectivalismo y la narrativa discontinua hacia el cine etnográfico. Es decir, buscar una especie de nuevo surrealismo o ritualismo fílmico que nos lleve a descubrir las muchas “lunas muertas en el firmamento de la razón”. (Clifford:1988)

Bibliografía

- Artaud, Antonin 1928 Sorcery and cinema, in: The Shadow and its shadow: Surrealist writings on the cinema, Ed by Paul Hammond, City Lights Books, San Fco, 2000
- Brook, Peter 1968 The empty space, MacGibbon and Kee, Londres
- Bruzzi, Stella 2000 New Documentary: A critical Introduction, London- New York: Routledge
- Clifford, James 1988 The Predicament of Culture, Twentieth Century Ethnography, Literature and Art, Harvard University Press
- Corner, John 1996 The Art of Record: a Critical Introduction to Documentary, New York: Manchester Univ. Press
- Dermody, Susan 1995 The pressure of the unconscious upon the image: The subjective voice in ethnographic film, in: Fields of Vision, Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography, Edited by: Leslie Devereaux and Roger Hillman, University of California Press
- Grimshaw, Anna 2001 The Ethnographer's Eye, Ways of Seeing in Modern Anthropology, Cambridge University Press
- 2002 "From observational cinema to participatory cinema: and back again? David MacDougall and the Doon School Project", in Visual Anthropology Review, Vol. 18, Numbers 1-2
- 2002 Exchange of Emails between David MacDougall and Anna Grimshaw, In: Visual Anthropology Review, Volume 18, Numbers 1-2
- Loizos, Peter 1993 Innovation in ethnographic film: from innocence to self consciousness, University of Chicago Press
- MacDougall, David 1998 Transcultural Cinema, Edited and with an Introduction by Lucien Taylor, Princeton University Press
- 1999 Social Aesthetics and the Doon School, in Visual Anthropology Review, Vol 15, Num 1
- Marcus, Georges 1995 The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage, in: Fields of Vision, Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography, Edited by: Leslie Devereaux and Roger Hillman, University of California Press
- Mitchell, Timothy 1990 Passional Culture: Emotion, Religion and Society in Southern Spain, University of Pensilvania Press
- Naficy, Hamid 2001 An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton N.J., Princeton University Press.
- Nichols, Bill 1991 Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary, Indiana University Press.
- ----- 1994 Blurred Boundaries: Questions of meaning in Contemporary Culture, Bloomington: Indiana University Press
- ----- 2001 Introduction to Documentary, Indiana University
- Rouch, Jean 1974 The camera and Man, in: Principles of Visual Anthropology, Edited by Paul Hockings, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, Third Edition, 2003
- 2001 Ciné-Ethnography, Edited and Translated by: Steven Feld, University of Minnesota Press

- Schechner, Richard 2002 Performance Studies: An Introduction, Routledge, New York
- Weinberger, Eliot 1994 The camera people, in: Visualizing THEORY, Selected Essays from V.A.R..., Edited by Lucien Taylor, Routledge
- Winston, Brian 1995 Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations, BFI, London

Filmografía

- 1959 Le maitre fous, de Jean Rouch, editada por Suzanne Baron, Films de la Pléiade, Paris
- 1971 The Nuer, de Hillary Harris y George Bridenbach, en colaboración con Robert Gardner, Film Study Centre, Harvard
- 1987 The Ax Fight de Timoty Ash y Napoleon Chagnon, Documentary Educational Resources
- 2006 Los pasos del cantador de Pablo Fulgueira, CCC, México