

## CAPÍTULO VIII

### *El giro sensorial en el cine etnográfico: exploraciones antropológicas más allá de lo visual*

ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ<sup>1</sup>  
Y VALERIA CUEVAS ZÚÑIGA<sup>2</sup>

#### Introducción

En este capítulo exploramos una vertiente contemporánea del quehacer antropológico, una mezcla de etnografía experimental y cine de vanguardia denominada en los últimos años *cine etnográfico sensorial*. Se trata, a su vez, de un género cinematográfico emergente que entre otras cualidades formales trasciende los límites del cine observacional, prescinde del lenguaje verbal, prácticamente no hay diálogos, narración ni textos, capta y transmite vivencias subjetivas muchas veces inefables, evoca experiencias místicas, provoca cine-trances, se enfoca en la experiencia intercultural, suscita fuertes reacciones corporales, se concentra en el impacto estético y la empatía que el cine es capaz de generar entre los personajes, el cineasta y el espectador. Sin pretender formular una visión única o definitiva de esta tendencia, nos aproximamos a sus principales inquietudes, a sus temas recurrentes, a su singular estilo y su enfoque peculiar, a partir del análisis de algunos filmes representativos, de la revisión de varios textos y autores clave, y a través de una conversación con dos de sus principales exponentes.

.....  
<sup>1</sup> Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

<sup>2</sup> Doctorante en Ciencias Antropológicas del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

Las b3squedas de este novedoso g3nero cinematogr3fico o paradigma etnogr3fico se enmarcan en lo que David Howes (2014) llama el «giro sensorial», que ha permeado de manera transversal la antropolog3a, las ciencias sociales y los estudios culturales; se trata de una corriente te3rica con profundas y antiguas ra3ces, pero desarrollada sobre todo desde finales de la d3cada de los ochenta del siglo xx. Este paradigma sensorial, en t3rminos generales, reivindica el cuerpo y la experiencia sensorial como la v3a primordial de los sujetos para interactuar con el mundo, y como un factor central en los procesos de construcci3n de conocimiento y reproducci3n de la cultura. El cine sensorial, en este marco, resalta el lado sensible de la experiencia y provoca reacciones corporales intensas, estimula y agudiza los sentidos y propone juegos de percepci3n. Su especificidad radica en que, m3s que contar historias o expresar informaci3n, busca experimentar en carne propia y, posteriormente, transmitir otros universos culturales y diferentes3rdenes sensoriales.

Este ensayo, de entrada, recapitula algunos episodios en el devenir del pensamiento antropol3gico en los que la exploraci3n etnogr3fica se ha valido de los medios audiovisuales para dar cuenta de diferentes universos sensoriales, sean propios, familiares o ajenos. Por un lado, es importante notar que en las3ltimas d3cadas la antropolog3a y los m3todos etnogr3ficos han servido de inspiraci3n para diversos procesos creativos y proyectos art3sticos contempor3neos (Foster, 2001). Pero tambi3n pretendemos mostrar c3mo, en distintas 3pocas, los aportes del cine y las artes visuales han trastocado algunas ideas hegem3nicas de la teor3a antropol3gica, sobre todo en el terreno de la *antropolog3a visual*, cuestionando principalmente su impronta colonialista y cientificista.

Aun cuando el llamado *cine sensorial* se desmarca de los c3nones de la antropolog3a visual y el cine etnogr3fico cl3sico, se trata, sin duda, de un impulso derivado de sus itinerarios y trayectorias. Nos parece que esta nueva tendencia dentro del cine etnogr3fico tiene el potencial de expandir y enriquecer el umbral de experiencias de la antropolog3a. Aunque parezca que la antropolog3a audiovisual y el cine etnogr3fico, en su labor de mostrar visualmente la diversidad humana, se limitan a uno o dos sentidos, en este trabajo exploramos su potencial multi e intersensorial.

Este capítulo va más allá de viejas discusiones sobre la legitimidad de los medios audiovisuales para la construcción de conocimiento antropológico; se interesa, ante todo, por el potencial del cine etnográfico contemporáneo para definir nuevas agendas en la antropología y el quehacer etnográfico, colocando en el centro del debate cuestiones en torno al arte, el cuerpo, los medios, los sentidos y la posibilidad de un ejercicio etnográfico más horizontal, colaborativo y creativamente experimental.

### **Itinerarios de lo visual a lo sensorial en la antropología**

Los usos y posibilidades de los medios audiovisuales como una forma de investigación se han desarrollado y transformado a lo largo de la historia de la antropología, a la par de la posición y la relevancia de la experiencia sensorial en la teoría y en la práctica etnográfica. Desde las primeras aproximaciones antropológicas al ámbito de los sentidos fue común el uso de diferentes técnicas provenientes de las artes visuales —como el grabado, la pintura, la fotografía y el cine—, con el objetivo de exponer la otredad cultural en toda su complejidad, además de representar la dimensión estética del encuentro etnográfico. A pesar de que el recurso a la imagen y la imaginación es frecuente en la historia de la antropología más experimental, sus expresiones han estado constantemente sujetas a los juicios y principios de una disciplina subordinada a la lógica de las palabras (Mead, 1975).

El giro lingüístico, basado en la concepción del mundo y la cultura como textos, como discursos constituidos por signos, se instituyó en el pensamiento occidental durante la segunda década del siglo xx, a partir de las ideas emanadas del llamado Círculo de Viena, encabezado por Wittgenstein (1973[1921]). Desde entonces, la concepción de que todo lo humano puede ser entendido e interpretado como un lenguaje ha sido dominante en las humanidades y las ciencias sociales. Este paradigma lingüístico, fortalecido con el auge de la semiótica en la década de los setenta, fue popularizado en la antropología por los trabajos de Clifford Geertz (1973). El autor de *La interpretación de las culturas* aplicó el método hermenéutico al

estudio de los rituales en Bali; su estrategia anal3tica implicaba considerar la cultura como un gran discurso o como una serie de textos, con lo que antepuso la pr3ctica de leer las culturas, restando importancia al conocimiento que se genera al experimentarlas a trav3s del cuerpo y los sentidos.

A pesar de la productividad del giro interpretativo desarrollado por Geertz y sus sucesores, el modelo lingüístico de análisis y la consecuente metáfora de *leer a las culturas* se topan con límites epistemológicos infranqueables frente al tratamiento de los sentidos y la diversidad de experiencias sensoriales. El carácter logocéntrico sobre el que descansa el paradigma interpretativo olvida que no todo el conocimiento puede o necesita ser verbalizado. En algunas ocasiones, en contextos rituales, por ejemplo, éste es deliberadamente inefable y tiene que ver más con la manipulación de cuerpos sensibles y objetos simbólicos que con la explicación racional por medio de las palabras (Howes, 2002).

Siguiendo a David Howes (2002), si bien es cierto que la percepción y la experiencia sensorial han sido ámbitos relegados de los estudios clásicos que mantenían rigurosamente la división entre mente y cuerpo, es posible rastrear entre algunos autores del siglo XIX (Classen, 1997; Kuklick, 1998; Richards, 1998) un interés por comprender las formas en que los «primitivos contemporáneos» percibían el mundo a través de los sentidos. El enfoque era provocador; sin embargo, las investigaciones reproducían los métodos de la ciencia positivista y los intereses colonialistas de la época; en las diversas culturas era predominante el interés por cuantificar y medir el cuerpo y sus movimientos; se clasificaba a los grupos humanos según sus estructuras sensoriales para demostrar la existencia de razas con diferentes grados de desarrollo, según los principios del pensamiento evolucionista. En este periodo, la cámara fotográfica y la grabadora de audio se utilizaron principalmente como instrumentos de registro y medición.

En la primera mitad del siglo XX las aproximaciones a los sentidos comenzaron a transformarse. Las visiones más progresistas en la antropología estadounidense, bajo el signo del relativismo cultural, consideraban que las diferencias sensoriales entre diversos grupos humanos se explicaban, más que por cuestiones genéticas y raciales de origen, por las condiciones ambientales que los rodeaban. En la

investigación *The Study of Culture at a Distance*, a cargo de Margaret Mead y Rhoda Métraux, en 1953, ya se vislumbra una perspectiva sociocultural de la percepción que reconoce la diversidad de formas de la organización de los sentidos y se interesa por sus particularidades (Howes, 2002).

En este contexto, Margaret Mead, junto con Gregory Bateson, emprendieron uno de los proyectos más relevantes en la historia de la antropología visual. Éste contaba con las condiciones para revolucionar el uso de la imagen en la investigación antropológica frente al modelo lingüístico clásico, pero los resultados no fueron los esperados. El material que estos autores filmaron en Bali resultó pesadamente didáctico. Las imágenes fueron utilizadas, como en experimentos anteriores, para ilustrar las palabras de la investigadora, por lo que el potencial del cine como productor de experiencias sensoriales interculturales permaneció inhibido. Así, a pesar de que Mead y sus contemporáneos rompieron importantes límites epistemológicos en el tratamiento de los sentidos por medio de imágenes, continuaron reproduciendo supuestos y estrategias del pasado que aletargaron el desarrollo de una antropología genuinamente sensorial, aprovechando las posibilidades de la experiencia cinematográfica (MacDougall, 2006).

Posteriormente, las aportaciones de los cineastas y antropólogos John Marshall y Robert Gardner constituyeron un puente firme que conectó lo hecho por sus antecesores en el ámbito audiovisual y los pioneros del giro sensorial de la antropología del siglo XXI. Dichas experiencias trascendieron el ámbito académico de la antropología e impactaron en las esferas del cine y las artes visuales, dando un respiro liberador a la disciplina. Ambos autores se interesaron, cada uno a su modo, en el cuerpo y las acciones de los sujetos, valiéndose de toda su sensibilidad, destacando la intensidad de la experiencia sensorial y estética que implica el encuentro con la alteridad.

Marshall, profundamente interesado en las relaciones interpersonales de los ju/'hoansi del desierto del Kalahari, filmó entre 1952 y 1960 diversas danzas y rituales (Vega y Ziri6n, 2012). En esta etapa de su carrera, buscaba documentar detalladamente eventos de la vida de esta tribu 6nicamente con fines cient6ficos y did6cticos. Con los a6os desarroll6 una refinada sensibilidad para la fotograf6a y el montaje

que le permiti3 captar y transmitir de manera sumamente v3vida las expresiones rituales de este pueblo n3mada, expandiendo los l3mites del cine observacional de su 3poca y adelant3ndose por varios a3os al cine etnogr3fico sensorial. Un claro ejemplo de esta evoluci3n es *N/um Tchai: The Ceremonial Dance of the !Kung Bushmen*, estrenada en 1969. En ella se despliegan diferentes recursos que generan la sensaci3n de estar ah3, como la c3mara m3vil, participativa, inmiscuida 3ntimamente en la acci3n ritual; o el *close-up* extremo sobre los cuerpos en movimiento a trav3s de tomas largas, haciendo gala de una sensibilidad privilegiada para captar espont3neamente los cambios de luz, claroscuros y altos contrastes que iluminan en cada escena.

Por su parte, Gardner rompi3 con la l3gica explicativa y pedag3gica del cine etnogr3fico precedente, centrando su inter3s en la dimensi3n est3tica de la experiencia etnogr3fica (Flores y Ziri3n, 2009). *Forest of Bliss* (1986) representa un parteaguas en la historia del cine etnogr3fico. Desde su estreno gener3 gran controversia, ya que romp3a muchas convenciones de lo que deb3a ser el registro cinematogr3fico con fines antropol3gicos. Fue duramente criticada por reproducir una mirada occidental, colonialista y exotista, pero tambi3n fue, y sigue siendo, elogiada por su extraordinaria calidad cinematogr3fica, y muy pronto se convertir3a en una pieza de culto. Filmada en 16 mm con un ojo privilegiado y una excepcional grabaci3n de sonido, con una edici3n contemplativa pero 3gil, *Forest of Bliss* representa un ciclo de 24 horas en la vida de Varanasi, la enigm3tica ciudad de los muertos. Prescinde totalmente del lenguaje verbal, no hay di3logos, narraci3n ni textos, se aleja decididamente de las explicaciones e interpretaciones autoritarias de la antropolog3a cl3sica. Gardner privilegia, en cambio, la experiencia sensorial para transportar al espectador a un entorno desconocido, envuelto en un aura de misterio; evoca una vivencia m3stica, un cine-trance sutil, pero a veces m3s intenso. Desde la brutal secuencia inicial queda claro que el espectador no permanecer3 indiferente; la pel3cula suscita reacciones fuertes que pueden ir del asco a la fascinaci3n. *Forest of Bliss* es para muchos una obra maestra, una referencia obligada que pone de manifiesto el potencial y los l3mites de la articulaci3n entre el cine y la antropolog3a, adem3s de ser una cinta fundamental para comprender el auge actual del cine etnogr3fico sensorial.

Este recuento de algunos episodios que involucran el uso de medios audiovisuales con objetivos de investigación antropológica muestra que la trayectoria de la antropología visual y el cine etnográfico se ha constituido de ensayos, errores y experimentos, que a su vez han puesto a prueba algunos postulados centrales del pensamiento antropológico convencional. Es evidente que el cine y las artes visuales han jugado un papel muy importante en el reciente giro sensorial en la antropología contemporánea. Ahora es pertinente preguntar: ¿cómo reformular las aproximaciones audiovisuales al encuentro intercultural desde una antropología de los sentidos?

### **Antropología de los sentidos y etnografía sensorial**

Con estas experiencias como antecedentes, a finales de la década de los ochenta se produjo plenamente el giro sensorial en antropología, en el interior y más allá del ámbito académico, dentro y fuera del mundo del cine. Este giro ha sido impulsado desde diversos campos —como los estudios culturales, la sociología, la antropología audiovisual y el cine etnográfico— por autores como David Howes (2002, 2005, 2009), Constance Classen (2005, 2012, 2013), Paul Stoller (1989, 1997), David Le Breton (2007), David MacDougall (2006), Sarah Pink (2001, 2009), Laura U. Marks (2000) y Lucien Castaing-Taylor (1994). A partir de sus planteamientos, esbozaremos algunos principios teóricos y conceptuales, así como el panorama de las discusiones y diferentes posturas que conforman este paradigma sensorial en proceso de consolidación.

El giro retoma el interés por el cuerpo y los sentidos, y considera la experiencia sensorial como un fenómeno social. La percepción es entendida como producto de la cultura; es por ello que se encuentra regulada, jerarquizada y permeada por sus valores. Las experiencias sensoriales ya no se asocian únicamente con la biología humana y los procesos de la naturaleza; en su lugar, el paradigma considera que «la biología proporciona el barro o la materia prima de los sentidos, y que la cultura es el alfarero que les da forma» (Howes, 2005:5). Esta tendencia promueve una revolución sensorial en el pensamiento contemporáneo, pues reivindica la importancia de los sentidos en la cons-

trucci3n del conocimiento, desmarc3ndose de la distinci3n cl3sica entre cuerpo y mente que separa la raz3n de la experiencia sensorial.

Por estas razones, el giro sensorial propone pasar del imperio de la palabra al imperio de los sentidos, pues ellos son el medio primordial por el cual el investigador experimenta y entra en contacto con otras culturas. Desde esta perspectiva, la labor del etn3grafo ya no consiste solo en leer e interpretar a las culturas a la manera de Geertz (1973); antes que nada, su quehacer implica sentir las y, a trav3s de esta experiencia que se inscribe en el cuerpo, dar cuenta de su conocimiento intercultural. Esta es la misi3n crucial de la etnograf3a sensorial.

El paradigma sensorial propone considerar los sentidos relacionadamente; es decir, adem3s de separar y analizar cada canal de manera aislada, como tradicionalmente se ha hecho, los aborda en sus intersecciones e interacciones. Su principal objeto de investigaci3n es el *sensorium*, un espacio hol3stico que abarca simult3neamente la mente y el cuerpo, en donde se desenvuelven las diferentes combinaciones y los patrones sensoriales que var3an gradualmente de sujeto a sujeto, de cultura a cultura. Asimismo, considera que la experiencia sensorial es colectiva, no 3nicamente individual, pues aunque tiene cabida en un cuerpo individual, se genera a su vez en el interior de una cultura que permea a todos los miembros del grupo, aunque en forma diferenciada (Howes, 2009).

El paradigma sensorial contempor3neo renueva el inter3s de la antropolog3a cl3sica por el cuerpo; sin embargo, hay que reconocer diferencias entre la antropolog3a del cuerpo y la antropolog3a de los sentidos. La antropolog3a de los sentidos no estudia el cuerpo, sino sus funciones, que son ejercidas por los sentidos; es decir, aunque se reconoce que los sentidos no trabajan de manera independiente, pues finalmente es un cuerpo 3nico el que siente, por cuestiones anal3ticas es necesario separar cada sentido para sustentar la existencia de una antropolog3a sensorial, y para comprender la especificidad de los diversos mundos sensorios: cada uno tiene un 3rgano, una materia por procesar, nociones propias de espacio y distancia, etc3tera.

La propuesta te3rica de la antropolog3a sensorial est3 en deuda con la perspectiva de Mary Douglas que vincula estrechamente las funciones del cuerpo con el orden social (1966, 1982); sin embargo,

en el nuevo giro sensorial, el cuerpo, si bien atravesado por lo social, no es más una representación de los valores de la sociedad, sino un significado en sí mismo. El paradigma sensorial elabora una visión *no-dualista* del cuerpo, es decir, como dividido entre razón y sentidos (Jackson, 1983). Así, propone que la existencia de patrones culturales puede subsistir y reproducirse únicamente como resultado de la necesaria interacción entre cuerpos y objetos a lo largo del tiempo, organizados en un determinado ambiente o *habitus* (Bourdieu, 1977). El cuerpo es considerado en acción e interacción con otros cuerpos y con los demás elementos del entorno que lo rodean. El paradigma sensorial se enfoca en los intercambios continuos entre sensualidad y sociabilidad que es posible encontrar entre los diferentes grupos humanos.

### **Cine etnográfico sensorial**

Exploraremos ahora algunas cuestiones en torno al tipo de imágenes y experiencias fílmicas que puede producir una etnografía sensorial. El *cine etnográfico sensorial* resulta del coqueteo histórico entre la antropología experimental y la búsqueda del cine por representar o evocar estéticamente la experiencia de encuentro con la alteridad. Urde sus orígenes en los diversos intentos históricos — algunos más acertados que otros, como hemos visto— por explorar la subjetividad, la percepción, el cuerpo y la experiencia sensorial, a través de la intersección entre la antropología y el cine o las artes visuales en general. Sin afán de definirlo en forma exhaustiva, exploraremos algunas cuestiones que ayudan a entender cuáles son sus búsquedas, qué temas ha tratado, cuál es la función de las nuevas tecnologías audiovisuales en su producción y exhibición y, en última instancia, qué lo hace distinto de experiencias previas en la trayectoria de la antropología visual y el cine etnográfico más clásico y convencional.

El auge actual del cine etnográfico sensorial se debe en buena medida al éxito y reconocimiento que han obtenido los filmes provenientes del Sensory Ethnography Lab (SEL) de la Universidad de

Harvard,<sup>3</sup> un centro de investigaci3n, formaci3n y producci3n en antropolog3a y cine experimental, fundado a finales de 2005, encabezado por el antrop3logo y artista visual Lucien Castaing-Taylor. La producci3n cinematogr3fica del SEL es vasta y diversa, ya que la libertad creativa y la experimentaci3n son parte de sus principios fundamentales. Los proyectos del SEL van de los cortos y largometrajes a la grabaci3n experimental de ambientes sonoros, pasando por la exploraci3n etnogr3fica a trav3s de diversas plataformas digitales y piezas multimedia de arte contempor3neo. Entre algunos de los t3tulos que le han dado la vuelta al mundo en diversos festivales de cine se encuentran *The Iron Ministry* (2015), *Manakamana* (2013), *Yumen* (2013), *Leviathan* (2012), *People's Park* (2012), *Foreign Parts* (2010) y *Sweetgrass* (2009), entre otros.

De acuerdo con Lucien Castaing-Taylor,<sup>4</sup> la etnograf3a sensorial busca crear con sonidos e im3genes aquello que es imposible crear o transmitir con la escritura, especialmente con la escritura acad3mica. Los proyectos del SEL exploran, a trav3s de las artes visuales, cuestiones dif3ciles de abordar en el mundo de las ciencias antropol3gicas, atadas a un discurso de sobriedad, seriedad y objetividad. Sin embargo, tampoco se puede negar su vena antropol3gica. Los trabajos del SEL est3n fuertemente arraigados a la b3squeda constante de experiencias interculturales, como las que estudia la antropolog3a, una preocupaci3n normalmente ausente en la producci3n f3lmica o art3stica contempor3nea, m3s all3 de algunos documentales de corte etnogr3fico.

La producci3n del SEL se nutre tanto del trabajo de los estudiantes como del de los investigadores de planta, y muchos profesores visitantes e invitados que realizan estancias temporales. Un rasgo com3n es que los antrop3logos, documentalistas y artistas visuales que han colaborado en el SEL se alejan de los excesos de la teor3a y el

<sup>3</sup> <<https://sel.fas.harvard.edu/>> [consulta: 18/11/2016].

<sup>4</sup> Los comentarios en torno a las experiencias del SEL provienen de una conversaci3n entre Lucien Castaing-Taylor, V3r3na Paravel y Antonio Ziri3n. El encuentro tuvo lugar en mayo de 2013, en el marco de su visita a Oaxaca, M3xico, como invitados de la *Gira de Documentales Ambulante*. Toda vez que hagamos referencia a las ideas Castaing-Taylor y Paravel, aludiremos a dicha entrevista.

academicismo, no pretenden ni ostentan ningún manifiesto teórico-metodológico, ni definición alguna de sus obras, y afirman que el único elemento permanente en sus proyectos es la ambigüedad y la incertidumbre. En el cine sensorial se trabaja con la incertidumbre, con aquello que brota espontánea e inesperadamente de la realidad y se despliega frente a los ojos del cineasta-antropólogo. Lucien Castaing-Taylor afirma ser un escéptico de la teoría, que para él es y debe ser una actividad profundamente empírica, enraizada en la acción de ver y sentir, y sostiene que «*theoria*, o en infinitivo *theorein*, significa mirar, contemplar, esperar, observar intensamente. Eso es lo que el cine etnográfico sensorial pretende» (mayo, 2013). La ambigüedad y la incertidumbre son dos principios determinantes en el cine sensorial, que no dejan lugar para predicciones sobre lo que la teoría informará a la práctica ni sobre lo que la práctica modificará de la teoría. La realización de filmes sensoriales obliga al cineasta a desechar la idea de que debe seguir una teoría que existe en otro plano abstracto desligado de la realidad en la que se va a sumergir.

Si bien el espacio de convivencia entre la antropología, la fotografía y el cine se ha dado a conocer desde hace ya varias décadas como antropología visual o audiovisual, el cine etnográfico sensorial se desmarca de los cánones de dicho campo, sin por ello dejar de reconocer su impulso y su legado. Lucien Castaing-Taylor comenta que los colaboradores del SEL han decidido deliberadamente no clasificar sus producciones como antropología visual, pues ésta se halla inmersa en una rutina de tradiciones anquilosadas. Explica que los filmes etnográficos que se presentan en diversos festivales alrededor del mundo continúan reproduciendo convenciones del cine observacional de décadas pasadas, y en muchos casos son trabajos que nuevamente presentan entrevistas acompañadas de imágenes como mera ilustración de la palabra. La obra fílmica de corte sensorial busca desmarcarse de las prácticas relacionadas con el cine etnográfico de antaño; la intención es subvertir los cánones por medio de una reflexividad radical y del juego con la distancia entre sujeto y cineasta, entre otros recursos.

No obstante, es cuestionable qué tan nuevo o diferente es este cine etnográfico, cuando en realidad toma ideas, recursos y estilos de documentales clásicos de las primeras décadas del siglo xx. *Sweetgrass*

(2009), de Castaing-Taylor y Barbash, parece una actualizaci3n de *Grass: a Nation's Battle for Life* (1927), de Cooper y Shoedsack; la tras-humancia del ganado y las tribulaciones de los pastores que conducen a los animales est3n presentes, pero esta vez el escenario no es Persia, sino Estados Unidos; o bien *Leviathan* (2012), de Taylor y Paravel, que rememora el estilo impresionista y rinde un tributo impl3cito a *Drifters* (1929), del padre del documental brit3nico, John Grierson.

El cine etnogr3fico sensorial retoma de la pr3ctica antropol3gica el 3nfasis en el trabajo de campo prolongado; sin embargo, sus exponentes parecen considerar que es en los primeros momentos del contacto cultural cuando la experiencia sensorial es m3s enigm3tica, m3s pura y m3s fruct3fera; «conforme nos alejamos de esa impresi3n original, la materia sensible se presenta cada vez m3s como un espejismo» (mayo, 2013). El choque cultural no solo es deseable, sino indispensable para que emerjan y se agudicen los sentidos, as3 como la experiencia del extrañamiento, del asombro y la curiosidad ante lo diferente, ante lo desconocido e ins3lito, los encuentros inesperados que toman por sorpresa al extranjero que siente y observa. Cuando el etn3grafo est3 inmerso en un universo cultural nuevo o ajeno, en una cultura completamente extraña, la condici3n de alteridad es el primer factor del que se debe hacer referencia. La otredad cultural, esa fricci3n entre diferentes sistemas, ese desdoblamiento del yo para intentar comprender la perspectiva del otro, ese salto mortal entre distintas culturas y subjetividades es precisamente lo que el cine sensorial busca capturar, preservar y compartir.

La huella corporal en este cine golpea con mucha fuerza al espectador. En varios de estos filmes los cuerpos en pantalla pertenecen a sujetos que casi siempre est3n inmersos en acciones rituales o actividades f3sicas intensas, en situaciones en donde no hay cabida para mayor pensamiento o reflexi3n. Las relaciones intersubjetivas o entre sujetos y objetos a ambos lados de la pantalla parecen no estar mediadas por la raz3n o el intelecto; es la materialidad sensible y concreta de los cuerpos, los espacios y las cosas, las que se imponen y marcan la pauta, en una suerte de rutina coreogr3fica. Frente a esta din3mica, los espectadores experimentan frecuentemente posiciones inusuales, puntos de vista ins3litos e inconsistencias es-

pacio-temporales que violan las convenciones de su vida diaria y que los desestabilizan, desorientan y desconciertan.

El cine etnográfico sensorial aspira a que la cámara se vuelva parte del tejido del mundo a través de la corporalidad del cineasta inmerso en la escena que observa; aspira a alcanzar puntos de vista que evoquen la textura y otras propiedades sensibles de los objetos y la corporalidad de otros sujetos implicados. Por ello, la cámara se relaciona con los cuerpos de manera distinta a la estética cinematográfica convencional. Véréna Paravel señala que en la filmación de sus películas a menudo se establece entre la cámara y su cuerpo una relación —que a su vez representa una posición política— como de *cyborg*, una fusión entre el cuerpo humano y los dispositivos tecnológicos (Haraway, 1991); más aún, en la época de las tecnologías digitales, las cámaras pequeñas, como la GoPro, por ejemplo, se tornan fácilmente una extensión del cuerpo.

En su tratado sobre cine intercultural, la académica, curadora y artista visual Laura U. Marks (2000:85) recupera varios ejemplos de la articulación entre cine y experiencias sensoriales. En ellos, el tacto y el contacto con algunos objetos —a los que denomina fósiles o fetiches— reactivan la memoria de sus poseedores. La autora argumenta que si bien el cine articula de manera directa dos sentidos, la vista y el oído, estos filmes sensoriales poseen el potencial de extraer o detonar memorias que se reactivan de manera multisensorial. Ella comprende que la vista y el oído están *encarnados* —es decir, incorporados en el cuerpo como un todo—, lo que le permite afirmar que en el funcionamiento de la vista y el oído también participan el resto de los sentidos. Para ella, la experiencia cinematográfica sensorial implica necesariamente lo que denomina una *mirada táctil* o, en sus términos, una *visión háptica*.

En dos de los filmes que Marks analiza, *History and Memory: For Akiko and Takashige* (1991) y *Finagnon* (1995), es posible confrontar y percibir la agencia de los objetos a través de sus conexiones con la memoria; estos son medios de acceso a recuerdos que se sienten a través de todo el cuerpo, pero que no se pueden enunciar verbalmente. En estos casos, la exploración cinematográfica permite conocer experiencias encarnadas en la relación de los objetos con sus poseedores, que permanecen inefables en el devenir cotidiano. Los

fósiles o fetiches codifican conocimiento que permanece oculto; sin embargo, éste es volátil y solo se reactiva y actualiza por medio de la memoria. En el cine sensorial, siguiendo a Marks (2000), la recolección de objetos-imágenes conduce a la reactivación de memorias que no pasan por las palabras y, sin embargo, alumbran experiencias y conocimientos sensoriales que permanecían en la sombra.

En sintonía con las ideas de Marks, Lucien Castaing-Taylor agrega que el cine etnográfico sensorial reactiva la memoria en forma de sinestesia; literalmente, *la reunión de los sentidos*. La sinestesia es una condición, más desarrollada en algunas personas que en otras, que fusiona dos o más sentidos en una especie de conglomerado sensorial (Sullivan, 1986). Bajo esta condición, los estímulos son interpelados a la luz de todos los sentidos en conjunto, por lo que la experiencia producida es similar a oler colores, ver sonidos o saborear palabras; quizá la experiencia pueda compararse con los efectos que produce la ingesta de algunas plantas o sustancias alucinógenas o con los síntomas de ciertos trastornos mentales. En la teoría del conocimiento, los primeros planteamientos de la sinestesia pueden rastrearse en la fenomenología de Merleau-Ponty (1962). La alternativa epistemológica multisensorial que ofrece el cine sensorial, que Laura U. Marks (2000) califica también como un cine intercultural, reactiva los recuerdos inefables a través de experiencias sensoriales que estimulan el cuerpo en su totalidad. Por esta razón, el público, además del documentalista y los propios protagonistas del filme, tienen que estar dispuestos a embarcarse en experiencias desconocidas y romper sus esquemas perceptuales, para estar en condiciones de obtener una experiencia intercultural y multisensorial en todo su potencial.

Por ejemplo, el espectador de *Leviathan* (2012), comenta Véréna Paravel, tiene que aceptar que está a bordo de un barco pesquero, tiene que permitir ser agredido por el sonido y ser sumergido en la profundidad y la oscuridad de los mares, tiene que aceptar que está perdido. Para producir dicha experiencia entre los cuerpos implicados en el filme, la mirada del etnógrafo se aleja de la interpretación que disminuye la experiencia de los sentidos, y en su lugar la vive intensamente, la experimenta con todo el cuerpo.

En el documental etnográfico tradicional la representación de la experiencia está hiperatenuada, se encuentra incorporada usualmente a un discurso de proposiciones *ex post facto*; cuando, de hecho, la experiencia viva se está exhibiendo a sí misma en la pantalla, sin necesidad alguna de palabras (Lucien Castaing-Taylor, mayo 2013).

Por estas razones, Véréna Paravel afirma tajantemente que en el cine sensorial no se busca dar voz a los personajes. De hecho, en sentido estricto, en el filme sensorial prácticamente no hay personajes ni narrativa. En este tipo de trabajos, la experiencia sensorial de los espacios no puede ser mostrada en el marco de una historia, o en tramas particulares que impliquen el desarrollo de personajes. La narrativa constriñe las posibilidades de aprehender nuevas experiencias sensoriales, pues a través del discurso impone una forma particular de experimentar y reconocernos en ellas. El cine etnográfico sensorial sacude, impacta y afecta al espectador, lo descoloca, lo despoja de las barreras que habitualmente lo guían cuando aprecia películas narrativas más comunes.

El cine sensorial supone la corporalidad de muchos entes y cuerpos en acción y en interacción entre ellos y con su entorno. El célebre antropólogo y documentalista David MacDougall, en su libro *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and The Senses* (2006), hace una minuciosa disección de todos los cuerpos imbricados en una película. De acuerdo con MacDougall, en primer lugar, el espectador se *incorpora* al filme de manera psicológica y sensorial, mientras completa activa y creativamente los vacíos de la edición, con información que proviene de su propia experiencia subjetiva y memoria colectiva; en segundo lugar, el etnógrafo-cineasta imprime su huella corporal al crear una experiencia particular de movimiento, a partir de encuadres y de relaciones de proximidad entre los sujetos y la cámara; y la tercera corporalidad implicada en la experiencia fílmica es la de los cuerpos que se despliegan rítmicamente en la pantalla (MacDougall, 2006). Dichas corporalidades en acción, en interacción permanente con su entorno, se presentan y se encuentran de manera exacerbada en el cine sensorial.

Esto conduce a un concepto de fundamental importancia para la antropología de los sentidos: la intersensorialidad. Ésta se refiere a los

encuentros y desencuentros, la interacci3n multidireccional, ya sea a nivel individual o colectivo, entre diferentes jerarquías sensoriales, configuraciones de los sentidos, formas de sensibilidad o *sensoria*. La interacci3n no siempre es arm3nica, la intersensorialidad suele ser conflictiva, pues com3nmente est3 sujeta a juicios y prejuicios, discriminaciones y otros juegos de poder. El car3cter multidireccional de la intersensorialidad demuestra la arbitrariedad y contingencia de cualquier modelo de sensibilidad, por m3s establecido que est3 y por m3s hegem3nico que sea. Sin importar qu3 tan predominante sea una configuraci3n sensorial en un grupo, no puede dar cuenta por s3 misma del *sensorium* social en toda su complejidad, pues 3ste confluje e interact3a con otros dominios sensoriales, y as3 se transforma y evoluciona permanentemente (Howes, 2005).

En este sentido, la condici3n sensorial dentro del cine que abordamos, descansa precisamente en la interacci3n de m3ltiples configuraciones sensoriales puesta en marcha por la experiencia cinematogr3fica. El cine sensorial posee tal condici3n porque reactiva los sentidos en formas inesperadas o desconocidas, provocando est3mulos en los m3rgenes del *sensorium* normalizado, a trav3s del encuentro con otras formas de aprehender el mundo mediante el cuerpo y los sentidos. Es por ello que el cine sensorial tambi3n es, en consecuencia, un cine intercultural y, por ende, intersensorial (Marks, 2000).

Al hacer de la experiencia su materia prima, el cine etnogr3fico sensorial permite lograr empat3a por v3a de las sensaciones y genera experiencias compartidas; sin embargo, debemos seÑalar que esta posibilidad no se circunscribe exclusivamente al otro culturalmente distinto. Es importante aclarar que la intersensorialidad no solo se presenta en el encuentro entre culturas muy ajenas y diferentes; el extraÑamiento sensorial y la desestabilizaci3n perceptual tambi3n pueden experimentarse en la vivencia cotidiana, ante lo propio, cercano o familiar.

Marks (2000) argumenta que si bien el cine es un medio directamente audiovisual, la sinestesia y la visi3n t3ctil que detonan en el espectador hacen de la experiencia cinematogr3fica una experiencia necesariamente inter y multisensorial. 3sta se vive de manera diferenciada, claro est3, dependiendo del *sensorium* propio del espectador; sin embargo, afirma que la experiencia sensorial es susceptible

de ser aprendida, cultivada y compartida, sobre todo en contextos de convivencia multicultural, como lo son cada vez más las ciudades contemporáneas. El caleidoscopio sensorial produce permanentemente nuevas formas de habitar y relacionarnos con el mundo y con los demás; el cine sensorial e intercultural constituye, pues, una constatación inequívoca de la diversidad y heterogeneidad del *sensorium* humano.

Ahora bien, el cine etnográfico sensorial busca expandir las dos dimensiones de la pantalla plana y abrir una tridimensional, que incorpora al espectador a la escena, que busca que todas las corporalidades implicadas *convivan ahí*; una ventana que presenta, que genera conexiones, contactos, encuentros de manera directa e inmediata. Ya hemos hablado del cuerpo de los personajes, de la huella física del etnógrafo-cineasta, y de la experiencia incorporada del espectador, queda pendiente la cuarta corporalidad, que identificó MacDougall (2006): «el cuerpo del filme», o en alusión al título del libro de Laura U. Marks (2000): *La piel del filme*.

Para MacDougall (2006), el arte es, más que estética, agencia; más una cuestión de acción, de praxis, un asunto de poder que una cuestión de significado. Hemos visto cómo el deseo se presenta en las corporalidades del espectador, de los personajes y del cineasta, pero MacDougall da un paso más allá y pregunta: «¿Qué es lo que el filme desea?» (2006:30). Se refiere a que el cine posee una materialidad, un cuerpo propio, una existencia y una fuerza ontológica. Por encima de la influencia estética o del significado, la película nace para devenir un objeto en el mundo, una imagen-actor con el potencial de existir en sí mismo, excediendo la interpretación del autor, o la representación del etnógrafo-cineasta. Al respecto, Lucien Castaing-Taylor declara: «lo sensorial siempre excede a la representación. Ese exceso es lo que inspira a nuestro cine» (mayo, 2013). En este sentido, el cine etnográfico sensorial, sin guion, sin diálogos, sin personajes, sin contexto, sin trama, sin narrativa, sin explicaciones, pero con una agencia muy potente, una significativa función epistemológica y un considerable peso ontológico, nos invita a pensar en una posible teoría del cine en la era de la post representación.

## El cine sensorial dentro y fuera de la antropolog3a

En 2015 Antonio Ziri3n y la curadora de cine Garbi3e Ortega programaron una muestra de cine etnogr3fico sensorial, que conform3 la secci3n llamada «Enfoque» en el marco de la *Gira de Documentales Ambulante* en su d3cimo aniversario.<sup>5</sup> Esta selecci3n de filmes, que en seguida se comentan puntualmente, permite trazar un recorrido por los devenires del cine de corte sensorial en el interior y m3s all3 de los c3nones de la antropolog3a, explora sus antecedentes, echa nueva luz sobre cintas precursoras y reconoce a los autores que han marcado la evoluci3n de esta singular tendencia.

El devenir del cine sensorial ha respondido a la influencia de diversas corrientes y tradiciones, desde el cine etnogr3fico cl3sico, las sinfon3as urbanas, el ensayo f3lmico, las narrativas autorreflexivas, hasta un trabajo abiertamente experimental. Encontramos en estas cintas un repertorio de diversas 3pocas, directores, pa3ses, estilos y visiones: desde las primeras aproximaciones al documental sensorial a partir del estudio antropol3gico de ritos de posesi3n en 3frica y en Hait3, reconocemos la influencia de las artes visuales de vanguardia y el cine experimental, tanto en d3cadas anteriores como en la actualidad, y revisamos algunas expresiones en nuestro pa3s a prop3sito de la m3stica popular y los imaginarios de lo sagrado en el mundo ind3gena. Este corpus de pel3culas que se comentan a continuaci3n, entre otras, integran un entramado de im3genes y sonidos, un tejido de sentidos y sensaciones que nos conectan directamente con varias formas de experiencia humana, y son muestra del gran potencial que se libera cuando el cine y la antropolog3a se articulan arm3nicamente.

### *Ritual y cine-trance*

Los ritos de posesi3n en que los participantes entran en trance a trav3s del canto, la danza o la ingesta de psicotr3picos siempre han fascinado al cine y a la antropolog3a. De poco sirven las palabras para

<sup>5</sup> Sitio web <<http://ambulante.com.mx/es/mas/secciones/enfoque>> [consulta: 29/11/2016].

describir la experiencia ritual, para explicar lo que sucede cuando lo mundano y lo profano se funden con lo mítico y lo sagrado. La colaboración entre el documental y la etnografía ha sido más efectiva para entender y representar el espacio/tiempo del ritual a través del cuerpo y los sentidos.

Maya Deren, cineasta, coreógrafa y poeta ucraniana que migró a Nueva York y se convirtió en una figura central del cine *underground* estadounidense, realizó trabajo de campo y registro filmico exhaustivo sobre danzas y rituales vudú en Haití entre 1947 y 1954. Su involucramiento fue tan íntimo que adoptó la religión vudú y participaba plenamente en los ritos de posesión; así, pudo filmar escenas que hubieran sido inaccesibles para otro observador. El material de Deren quedó sin editar tras su repentina muerte; dos décadas después fue recuperado y montado por su pareja y colaborador, Teiji Ito, con el nombre de *Divine Horsemen* (1947-1954).

### *El sexto sentido en la ritualidad cora*

Encontramos muestras claras de la influencia que ha tenido directa o indirectamente el cine etnográfico experimental en la producción documental mexicana, en filmes que constituyen formas alternativas de representar cinematográficamente experiencias extrasensoriales entre las culturas de nuestro país. Tal es el caso de *Judea* (1974) de Nicolás Echevarría, el primero y menos conocido de sus filmes sobre pueblos indígenas en los setenta. Regresando del taller de cine experimental en Nueva York, donde vio la obra de cineastas como Stan Brakhage y Robert Gardner, Echevarría se aventuró a filmar en 16 mm con una bólex los rituales de la Semana Santa cora, una fiesta de difícil acceso para extranjeros, en la que los coras entran en estados alterados por medio del canto, la danza y el peyote para recrear su mito de origen, una batalla entre dioses y demonios. La banda sonora electroacústica compuesta por Mario Lavista, con sonidos grabados *in situ*, juega un papel fundamental en el estado de cine-trance que *Judea* produce en el espectador. Se trata de una pieza clave, pero hasta hoy inadvertida en la historia del cine experimental mexicano.

Otro producto excepcional es *Tiyarus* (2015) de Emilio T3llez. Este proyecto filmico es resultado de su paso por el programa de maestría en cine documental del CUEC-UNAM. En 3l retoma el tema y la mirada experimental inaugurada a3os atr3s por Nicol3s Echevarría en *Judea* (1974), pero ahora incorporando nuevas tecnologías y un abordaje fresco y renovado. Por medio de la saturaci3n crom3tica, colores contrastantes que crean un folklore fluorescente, capta el aura y el resplandor del tiempo ritual. Con un sofisticado dise3o sonoro, que incluye sonidos de tambor y flauta, mezclados con rezos en lengua cora, la pel3cula induce a un trance ritual compartido por todos los cuerpos implicados en el filme. Los diablos, actores centrales en la fiesta, brindan testimonios v3vidos, íntimos, sinceros y coloquiales de sus experiencias durante la danza.

*Tiyarus* (2015) presenta los procesos creativos de la fiesta, los s3mbolos vivos, la tradici3n encarnada. El trabajo persigue las sensaciones del ritual, m3s que una compresi3n racional. Captura con lujo de detalle la indumentaria, la vida de los objetos, la pintura sobre el cuerpo. El cuerpo es intervenido, decorado, instrumentalizado; es puesto al servicio de lo sagrado. Los pigmentos que lo decoran transfiguran los contornos humanos hasta dar vida a los diablos. El filme recurre a un sentido de repetic3n intencional que evoca los ciclos y la circularidad de los procesos rituales. En *Tiyarus* (2015) presenciamos de manera l3cida, como si fu3ramos part3cipes de la fiesta, el proceso ritual, la vivencia del *communitas*, los preparativos, la ejecuci3n y la transfiguraci3n. Poco a poco, conforme se acerca el final, el devenir de la fiesta nos devuelve al transcurso normal de la cotidianidad y al tiempo fuera del 3xtasis danc3stico.

A partir de ambos proyectos cinematogr3ficos es pertinente preguntar: ¿qu3 cualidades posee la fiesta cora de Semana Santa que dos cineastas distintos, en diferentes 3pocas, a trav3s de su particular mirada y estilo, y recurriendo a tecnologías muy disimiles, decidieron recurrir a la experiencia f3lmica sensorial para evocarla? La aproximaci3n del cine sensorial persigue experiencias sensoriales exacerbadas; en ciertos rituales ind3genas el estado de liminaridad da paso a un momento de 3xtasis y ambigüedad, a una manifestaci3n antiestructural, fuera del sistema social, tal como lo define V3ctor Turner (1969). En este espacio, opuesto a las jerarquías sociales im-

puestas por la lógica y la razón, se entabla una comunión entre personas a través de los sentidos y los ritmos de los cantos y la danza de los cuerpos implicados en el ritual. La liminalidad que produce el *communitas*, inducida por la ingesta de peyote entre los coras, abre las puertas a percepciones que pertenecen a un sexto sentido (Howes, 2009), una experiencia inefable que excede al orden sensorial normalizado, un momento susceptible de ser comunicado por medio de las imágenes subjetivas que produce el cine sensorial.

### *México a través de la sensibilidad extranjera*

Bruce Baillie es uno de los más grandes cineastas experimentales de Estados Unidos que influyó a muchos otros, desde Apitchapong Weerasethakul hasta George Lucas. *Valentín de las Sierras*, una de sus obras maestras, filmada en Chapala, Jalisco, en 1968, se estructura alrededor de un corrido que suena a lo largo de toda la película y destaca por su exquisita manera de registrar los detalles más mínimos que solamente su ojo parece percibir. Una joya única y una rareza sumamente desconocida en la cultura cinematográfica de nuestro país.

En varias de sus películas, Chick Strand retrata gente que encontró en México; muchas giran alrededor de la vida diaria de mujeres. Mezclando la abstracción poética y el lirismo etnográfico, sus películas son casi táctiles, como bien muestra *Fake Fruit Factory* (1986), donde los primeros planos de rostros y manos en acción se intercalan con conversaciones personales de mujeres que comparten intimidades, que escuchamos como voces anónimas, mientras trabajan en una fábrica en México. Esta película fue declarada por *The Library of Congress* de Estados Unidos como patrimonio cultural de la nación.

### *Umbrales sensoriales*

*The Creation As We Saw It* (2012) de Ben Rivers, yuxtapone sonidos de la selva con imágenes en blanco y negro, filmadas en 16 mm, de los pobladores de Vanuatu, una isla en el Pacífico Sur; nunca escuchamos sus voces, pero una serie de intertítulos relatan sus mitos de origen y revelan su cosmovisión. Por su parte, la más reciente producción de Ben Russell, *Greetings to the Ancestors* (2014), ubicada en

Sud3frica y el Reino de Suazilandia, evoca la comunicaci3n con los ancestros, los v3nculos entre el pasado m3tico y el presente ritual, a partir de la danza y el canto que inducen el trance y nos arrojan a dimensiones extrañas.

Todas estas piezas, aunque muy distintas entre s3, comparten rasgos singulares: presentan un cuidadoso tratamiento del color y la textura de la imagen, y tienen un complejo diseño sonoro. Estos trabajos delinear paisajes sensoriales y transmiten experiencias est3ticas que nos permiten vislumbrar otras configuraciones sensoriales y entrever diferentes umbrales de sentido.

### **Intuiciones sobre antropología y est3tica**

De acuerdo con su acepci3n original, lo est3tico ser3a aquello susceptible de percepci3n sensorial, aquello que cae en el dominio de la sensibilidad, lo que se da o se ofrece a una captaci3n sensible. La est3tica, entonces, se refiere a nuestra relaci3n con el mundo a trav3s de los sentidos, al modo de conocimiento que se obtiene por medio de la sensibilidad, al tipo de experiencia que nos proporcionan los sentidos (Saito, 2010).

Se puede hablar de est3tica desde diversas perspectivas, pero la que nos interesa rescatar es aquella que se apega m3s a la definici3n original del t3rmino, y que sirve de enlace con la reflexi3n antropol3gica. La noci3n de est3tica se refiere a la relaci3n sensorial que tenemos con el mundo gracias a la percepci3n, los sentidos y las sensaciones corporales. Desde el punto de vista antropol3gico, el problema est3tico no radica en la belleza de las cosas, sino en el impacto general que tienen sobre nuestra forma de ser y la manera en que nos vinculamos con el mundo. ¿C3mo nos afecta est3ticamente el mundo sensible? ¿C3mo determina nuestras formas de experiencia?

El impacto est3tico tiene que ver con los efectos del mundo exterior sobre nuestra percepci3n y sensibilidad, sobre nuestra aprehensi3n sensual, corporal y afectiva de los objetos o de otros sujetos. La est3tica surge como resultado de la relaci3n entre los sujetos y su entorno; se refiere a la interrelaci3n de las formas f3sicas y las formas sociales, que ejercen una influencia mutua y dan lugar a

patrones culturales complejos. Por ende, más que una sola estética, es importante reconocer que coexisten diversas estéticas formando una trama de sentidos y significados para descifrar y entender el entorno. Debemos reconocer también una estética cotidiana, anclada en la experiencia de la gente común, que no solo tiene que ver con las formas que responden a una voluntad creativa, sino con las formas anárquicas, populares, espontáneas, azarosas, que no responden a una intención significativa (Teddy, 2012).

Sin embargo, como hemos intentado demostrar, uno de los puntos de encuentro más fértiles entre antropología y estética tiene lugar en el terreno de la antropología visual, y sobre todo en el cine etnográfico, sin dejar de reconocer también el valor estético que encierran la dimensión sonora y otras esferas sensoriales de la cultura. Una misión central de la etnografía es transmitir la experiencia de estar ahí, frente a la alteridad, dar testimonio del encuentro intercultural, representar o evocar el diálogo de voces y miradas, entre personas provenientes de distintas culturas. El ámbito de las imágenes y los sonidos, y el lenguaje del cine en general, permiten representar de manera efectiva el encuentro intercultural, son capaces de resaltar la textura emocional de cada momento y de comunicar lo concreto, lo particular, la materia sensible, la dimensión afectiva y la dimensión estética de la experiencia etnográfica.

Por último, queremos expresar una intuición en torno a la experiencia estética en relación con la práctica etnográfica; una intuición que habrá que desarrollar con mayor profundidad en futuras reflexiones. Podemos considerar la etnografía como una construcción, como un producto cultural humano, y como tal puede tener un cierto valor estético en tanto representación —verbal o visual— de la experiencia etnográfica, pero su valor estético no se agota ahí. La dimensión estética en la práctica etnográfica va más allá de su valor poético, en tanto discurso o interpretación; allende su posible belleza, en el caso de la representación audiovisual, ya sea foto o cine. El germen de la dimensión estética radica en la experiencia misma de contacto con el otro, en el *rappport*, en la empatía, en el desdoblamiento del yo para intentar comprender diferentes formas de estar en el mundo. La aproximación al otro, el diálogo intercultural o intra-

cultural, siempre involucrar3n, en 3ltima instancia, una experiencia de encuentro profundamente est3tica.

## **Horizontes y fronteras del cine etnogr3fico**

Para terminar, quisi3ramos exponer una cr3tica frente al auge actual del cine etnogr3fico sensorial, que se ha convertido en una moda acad3mica y en un g3nero en boga dentro del llamado cine de «no ficci3n». Sin duda, como hemos intentado demostrar, la perspectiva te3rica de la antropolog3a de los sentidos y la propuesta metodol3gica del cine sensorial tienen un gran potencial y est3n generando cambios importantes en el pensamiento social; sin embargo, tambi3n es relevante se3alar algunas de sus debilidades y limitaciones.

Por una parte, hay que reconocer que no es en realidad un estilo tan novedoso; en el fondo, responde a las viejas cuestiones que la antropolog3a siempre se ha planteado en torno a la identidad, la alteridad y la diversidad cultural. Por otro lado, en muchos casos, al cine etnogr3fico sensorial no le vendr3a mal trascender la perspectiva egoc3trica del documentalista-investigador que se enfrenta y siente a las diferentes culturas en carne propia. Desde luego que cierta autorreflexividad siempre es deseable y bienvenida en cualquier filme etnogr3fico, pero a la vez debe evitarse caer en los excesos del yo, que f3cilmente pueden derivar en el solipsismo o el narcisismo. Para comprender m3s cabalmente los diferentes mundos sensoriales, ser3a conveniente que este cine adoptara principios 3ticos y estrategias metodol3gicas m3s colaborativas, horizontales y dial3gicas, que buscara construir conocimiento y experiencias interculturales con los otros, y no solamente a partir de ellos. Tendr3a que ser entonces un cine menos de autor, menos art3stico, pero m3s solidario y comprometido, 3til y aplicado, que intente articular sentidos compartidos.

¿D3nde se ubica la cuesti3n del poder y la dominaci3n en este tipo de filmes? ¿Qu3 agencias o empoderamientos permiten construir esta aproximaci3n sensorial? ¿Acaso no se reproducen en estos filmes relaciones colonialistas entre el etn3grafo-cineasta y las comunidades que estudia? Definitivamente, el cine etnogr3fico sensorial podr3a calificarse de apol3tico, desinteresado por los juegos de po-

der que se suscitan ante la cámara, o las condiciones de desigualdad e incluso la explotación económica que marcan las situaciones en las que se desarrollan estos filmes. Las condiciones laborales de los pescadores de *Leviathan* (2012), los problemas sociales de los coras en *Judea* (1974) y *Tiyarus* (2015), por ejemplo, son completamente dejadas de lado. Esto no es necesariamente negativo; los filmes no deben ni pueden abarcar la realidad toda. La ausencia de lo político no es exclusiva de esta corriente del cine etnográfico, aunque por lo general en el documental que pretende constituirse como antropológico estos entramados de poder, control, injusticia, exclusión y resistencia son visibilizados críticamente.

Pero hay algo que nos preocupa más allá de la omisión temática de estas películas y su escasa o nula vocación sociopolítica. Por un lado, puede parecer que se trata de un cine revolucionario, de un enfoque epistemológico distinto y alternativo para sumergirnos en otros universos culturales, pero, por otro lado, podría argumentarse que es un cine sumamente conservador, ya que reproduce las posiciones diferenciadas y las barreras que dividen al representado de quien lo representa, características de la antropología y del cine etnográfico de herencia colonialista. No encontramos en esta nueva ola de películas sensoriales hechas por etnógrafos experimentales un intento genuino de colocarse en la perspectiva de los otros, ni de permitir que se escuchen sus voces. En algunos casos, se le da agencia a los objetos y a los animales, a los llamados actores no humanos, pero los sujetos humanos reciben prácticamente el mismo trato que los demás elementos en el paisaje sensorial. En su intento por romper con el antropocentrismo, el cine sensorial lleva al extremo la experimentación y se olvida de la vida interior y moral del ser humano, hace caso omiso de las fuerzas políticas y económicas a las que estamos sometidos, dejando de lado el carácter social, histórico y cultural que nos hace seres humanos. Sería deseable que la exploración intersensorial fuera más bidireccional, circular y recíproca, incorporando la mirada y la experiencia de los otros en la construcción del conocimiento y el intercambio entre culturas. No obstante estas omisiones y limitantes, tenemos la convicción de que vale la pena seguir estudiando desde el campo del cine y la etnografía los distintos mundos sensoriales en toda su complejidad.

## Referencias

- BOURDIEU, P. (1977), *Outline of a theory of practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTAING-TAYLOR, L. (ed.) (1994), *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R.*, Londres, Routledge.
- CLASSEN, C. (1997), «Foundations for an anthropology of the senses», en *International Social Science Journal*, 153, pp. 401-412.
- \_\_\_\_\_ (2005), *The book of touch*, Nueva York, BERG.
- \_\_\_\_\_ (2012), *The deepest sense: a cultural history of touch*, University of Illinois Press.
- CLASSEN, C. y D. Howes (2013), *Ways of sensing. Understanding the senses in society*, Londres, Routledge.
- DOUGLAS, M. (1966), *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*, Londres, Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1982), *Natural symbols: explorations in cosmology*, Nueva York, Patheon.
- FLORES, C. y A. Ziri3n (2009), «Un cham3n del cine etnogr3fico. Entrevista con Robert Gardner en M3xico», en *Alteridades*, 19(37), enero-junio, pp. 159-168.
- FOSTER, H. (2001), «El artista como etn3grafo», en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, M3xico, Akal.
- GEERTZ, C. (1973), *The interpretation of cultures*, Nueva York, Basic Books.
- HARAWAY, D. (1991), *Simians, cyborgs, and women. The reinvention of nature*, Londres, Free Association Books.
- \_\_\_\_\_ (2002), *Sensual relations. engaging the senses in culture & social theory*, Michigan, The University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2005), *Empire of the senses. The sensual culture reader*, Nueva York, BERG.
- \_\_\_\_\_ (2009), *The sixth sense reader*, Nueva York, BERG.
- \_\_\_\_\_ (2014), «El creciente campo de los estudios sensoriales», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6(15), agosto-noviembre, pp. 10-26.
- JACKSON, M. (1983), «Knowledge of the Body», en *Man*, 18, pp. 327-345.

- KUKLICK, H. (1998), «Fieldworkers and physiologists», en Anita Herle y Sandra Rouse (eds.), *Cambridge and the Torres Strait: centenary essays on the 1898 anthropological expedition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LE BRETON, D. (2007), *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LEDDY, T. (2012), *The extraordinary in the ordinary: the aesthetics of everyday life*, Peterborough, Ontario, Broadview Press.
- MACDOUGALL, D. (2006), *The corporeal image. Film, ethnography, and the senses*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- MARKS, L.U. (2000), *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the Senses*, Duke, Duke University Press.
- MEAD, M. (1975), «Visual anthropology in a discipline in of words», en P. Hockings (ed.), *Principles of visual anthropology*, Berlín/La Haya, Mouton.
- MEAD, M. y R. Métraux (1953), *The study of culture at a distance*, Chicago, University of Chicago Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (1962), *Phenomenology of Perception*, Londres, Routledge.
- PINK, S. (2009), *Doing sensory ethnography*, Londres, SAGE.
- \_\_\_\_\_ (2001), *Doing visual ethnography*, Londres, SAGE.
- RICHARDS, G. (1998), «Getting a result: the expedition psychological research, 1898-1913», en Anita Herle y Sandra Rouse (eds.), *Cambridge and the Torres Strait: centenary essays on the 1898 anthropological expedition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SAITO, Y. (2010), *Everyday aesthetics*, Oxford, Oxford University Press.
- SIMMEL, G. (1984), *Simmel on culture*, David Frisby y Mike Featherstone (eds.), Londres, SAGE.
- STOLLER, P. (1997), *Sensuous scholarship*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- \_\_\_\_\_ (1989), *The taste of ethnographic things*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- SULLIVAN, L. E. (1986), «Sound and Senses: toward a hermeneutics of performance», en *History of Religions*, 26(I), pp. 1-33.
- TURNER, V. (1969), *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago, Aldine.

- VEGA, V. y A. Ziri3n (2012), «John Marshall. Patrimonio documental de la humanidad», en *John Marshall. Patrimonio documental de la humanidad*, M3xico, Etnoscopio.
- WITTGENSTEIN, L. (1973 [1921]), *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza.

## Filmograf3a

- BAILLIE, Bruce, dir. (1968), *Valent3n de las Sierras*, M3xico-Estados Unidos, 11'.
- CASTAING-TAYLOR, Lucien, dir. (2009), *Sweetgrass*, Estados Unidos, SEL-Harvard, 101'.
- CASTAING-TAYLOR, Lucien y V3réna Paravel (2012), *Leviathan*, Estados Unidos, SEL-Harvard, 87'.
- COOPER, Merian y Shoedsack, Ernest (1929), *Grass: A Nation's Battle for Life*, Estados Unidos, 71'.
- DEREN, Maya, dir. (1947-1954), *Divine Horsemen*, Estados Unidos, 49'.
- ECHAVARR3A, Nicol3s, dir. (1974), *Judea*, M3xico, 22'.
- GARDNER, Robert, dir. (1986), *Forest of Bliss*, Estados Unidos, 90'.
- GRIERSON, John, dir. (1929), *Drifters*, Inglaterra, 61' Kibbins, Gary, dir. (1995) *Finagnon*, Estados Unidos, 70'.
- MACDOUGALL, David, dir. (1972), *To Live With Herds*, Estados Unidos, 70'.
- MARSHALL, John, dir. (1969), *N/um Tchai: The Ceremonial Dance of the !Kung Bushmen*, Estados Unidos, 20'.
- PARAVEL, V3réna y J.P. Sniadecki, dirs. (2010), *Foreign Parts*, Estados Unidos, SEL-Harvard, 82'.
- RIVERS, Ben, dir. (2012), *The Creation As We Saw It*, Reino Unido, 15'.
- RUSELL, Ben, dir. (2014), *Greetings to the Ancestors*, Reino Unido- Estados Unidos, 16'.
- SNIADECKI, J.P., dir. (2014), *The Iron Ministry*, China/Estados Unidos, SEL-Harvard, 83'.
- SNIADECKI, J.P., Libbie D. Cohn, dirs. (2012), *People's Park*, China/ Estados Unidos, SEL Harvard, 78'.

- SNIADOCKI, J.P., Xu Ruotao y Huang Xiang, dirs. (2013), *Yumen*, China/Estados Unidos, SEL-Harvard, 65'.
- SPRAY Stephanie y Pacho Velez, dirs. (2013), *Manakamana*, Estados Unidos, SEL-Harvard, 118'.
- STRAND, Chick, dir. (1986), *Fake Fruit Factory*, México-Estados Unidos, 18'.
- TAJIRI, Rea (1991), *History and Memory: For Akiko and Takashige*, Estados Unidos, 32'.
- TÉLLEZ Parra, Emilio (2015), *Tiyarus*, México, 47'.



**IV.  
ESTÉTICAS  
COTIDIANAS**

